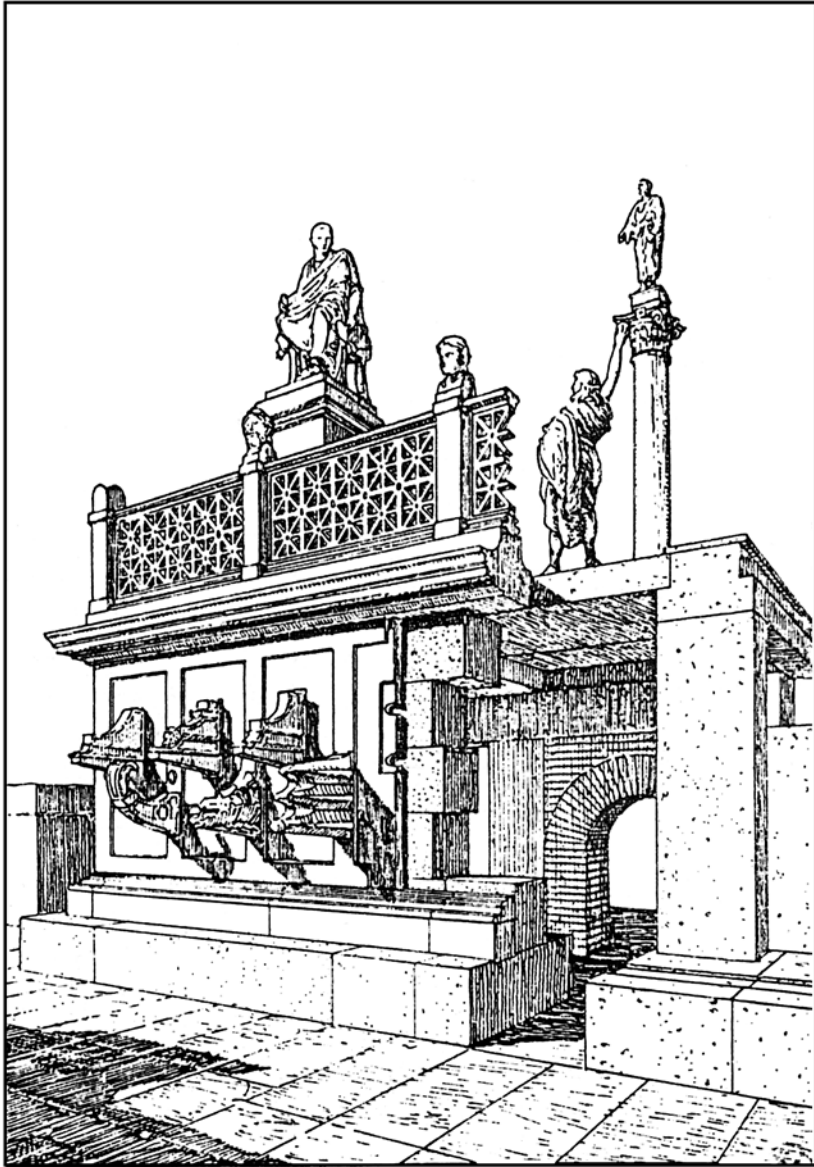


KLASSISK FORUM



2004 : 1

REGLER for manuskriptskrivning til Klassisk Forum

Manuskriptet bør fortrinnsvis leveres i digital form.

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

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

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

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

Eksempel:

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

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

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

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

Maskin PC Dell Dimension
Programvare For gjenkjenning av innscannet tekstbilde: *Omnipage*
For layout- arbeid: *PageMaker*

Sendt av:

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

TEMPO TRYKK

KLASSISK FORUM

2004:I

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

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

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

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

Styremedlemmer:

Johan Henrik Schreiner (leder), Oslo

Hilde Hauland (kasserer), Oslo

Anders Pio Pethon, Oslo

Mathilde Skoie, Oslo

Tone Steen, Drammen

Gjert Vestrheim, Bergen

Gunhild Vidén, Trondheim

Varamedlemmer:

Dag Haug, Oslo

Bjørn Helge Sandvei, Oslo

Catharina Stabel, Oslo

Redaktør: Gunn Haaland

Layout: Alice Sunneback

Redaksjonens adresse:

Klassisk avdeling,

Klassisk og romansk institutt,

Pb 1007, Blindern

0315 OSLO

Innhold

Fra Styret	5
Protokoll fra Norsk Klassisk Forbunds årsmøte	7
Antikviteten: En brytergruppe i Nasjonalgalleriet	10
<i>Siri Sande</i>	
Mirakler og papyrer i de dødes by	29
<i>Knut Kleve</i>	
Crimen incesti – vestalinnene og Roma	38
<i>Sissel Undheim</i>	
Ilden fra Olympia	51
<i>Mathilde Skoie</i>	
Fortæller de romerske forfattere os kun det vi gerne vil høre?	61
<i>Lars Boje Mortensen</i>	
Praxiteles' Hermes i Olympia	77
<i>Bente Kiillerich</i>	
Vår klassiske oversettelsestradisjon	87
<i>Egil Kraggerud</i>	
Det greske teater: gamle myter og nye idéer	93
<i>J. Rasmus Brandt</i>	
Tanker om latinpedagogikk i dagens Norge	116
<i>Einar Weidemann</i>	
Hestetramp og rotak	123
<i>Johan Henrik Schreiner</i>	
Bokanmeldelse	128
Res coquinaria	132
<i>Gunn Haaland</i>	

Fra Styret

Mars måned 2004 hørte antikkhistorien til, med ikke mindre enn tre doktorgrader i kongeriket. Den romerske republikken slutter aldri å oppta forskningen. Kan man overhodet tale om en forfatning i vår forstand av ordet, og hvordan fungerte systemet?

Ved Universitetet i Bergen forsvarte Ingvar Mæhle avhandlingen 'Masse og elite i den romerske republikk', et engasjert innlegg i denne debatten. I samme gate ligger Mona Ringvejs avhandling, som hun forsvarte ved Universitetet i Oslo. Ikke om Roma, men om det athenske demokratiet, 'Interpretation of a Political Idea. The Radical Democracy of 508–62 BC'. Tradisjonelt har man kalt styreformen i den første fasen fra 508 til 462 for det moderate demokratiet, i motsetning til det radikale demokratiet som fulgte. Ringvej argumenterer energisk mot denne oppfatningen. Med Jon Iddengs vidtfavnende doktorarbeide ved Universitetet i Oslo 'Principes et vis librorum: Literature, liberty and the Flavian regime (69–96 AD)' er vi tilbake i Roma, ikke i republikken, men i keisertida. En hovedperson i avhandlingen er keiser Domitianus. I romersk historieskriving er han en svart despot, og først i det siste har historikerne gitt et mer positivt bilde.

Iddeng kommer med nye argumenter i denne retningen. Alt i alt vitner disse tre doktordisputasene om en frodig aktivitet på antikkhistoriens område.

Vi er i et olympisk år, og for første gang siden 1896 foregår lekene i Hellas. Folk flest vil sikkert møte idretten hos antikkens grekere og lekene i Olympia i aviser og andre media. Kanskje vil det bidra til å fremme interessen der ute for våre grekere og romere. Og i slikt et år kunne ikke emnet for vårt forbunds tradisjonelle vårseminar være annet enn konkurranser i antikken. To smakebiter fra seminaret finner du i dette nummeret av Klassisk Forum.

En mer tvilsom framstilling av antikken får vi i filmer som dem om gladiatorene og om Jesu lidelse og død. Mer i samme sporet skal være i vente. Skal pengene rulle inn hos filmskaperne, så gjelder det å vise mest mulig råskap, dævelskap og blod, og her er tydeligvis antikken gefundenes Fressen. Ikke så at antikken var en sammenhengende søn-

dagsskole. Men må det bety økonomisk ruin å presentere et litt mer nyansert bilde av perioden?

Styret ønsker medlemmene en riktig god sommer. Vi ønsker også flere medlemmer av forbundet, så nøl ikke med å nevne det for venner og kjente.

De kan sende navn og adresse til epost-adressen norsk-klasseisk@kri.uio.no. Og vi gjentar at ikke minst ønsker vi medlemmer og aktivitet andre steder enn i Oslo-området.

Johan Henrik Schreiner



Protokoll fra

Norsk Klassisk Forbunds årsmøte

for 2003 i Georg Sverdrups hus, Universitetet i Oslo,
22/11 2003

30 medlemmer til stede under forhandlingene, ca. 50 under foredragene.

1. Styrets leder Johan Henrik Schreiner ønsket velkommen. Det var ingen bemerkninger til innkallingen. Tone Steen ble valgt til sekretær.

2. Styrets årsberetning

Årsberetningen ble utdelt, lest opp og kommentert av styremedlemmer.

Vedtak: Årsberetningen tas til orientering.

3. Regnskap

Kasserer Hilde Hauland la fram regnskapet. Forbundets økonomi er god. Salg av *Ad Fontes* har gitt gode inntekter i året som gikk. Til gjengjeld har utgifter til reiser etc. vært høyere fordi årsmøtet 2002 var lagt til Bergen. Tallene for 2002 og 2003 er ikke

helt sammenliknbare fordi årsmøtet i år avvikles ca. 2 ½ måned senere enn i fjor. Det var ingen spørsmål eller kommentarer til regnskapet. Kasserer uttrykte ønske om å avvikle årsmøtet i vårhalvåret, siden årsoppgjør fra bank etc. følger kalenderåret.

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

Vedtak: Regnskapet godkjennes. Årsmøtet ber styret vurdere å foreslå vedtektsendring angående tidspunkt for avvikling av årsmøtet.

4. Valg

Bente Lassen la fram valgkomiteens innstilling. Jon Iddeng ønsket ikke gjenvalg. I hans sted ble foreslått Anders Pio Pethon. Som nytt vara-medlem ble foreslått Catharina Stabel. Det kom ingen motforslag, og styret ble valgt med akklamasjon.

Styret består etter dette av
Johan Henrik Schreiner, leder

Øvrige styremedlemmer,
alfabetisk rekkefølge
Gunn Haaland (redaktør)
Hilde Hauland (kasserer)

A. Pio Pethon
Mathilde Skoie
Tone Steen
Gjert Vestrheim
Gunhild Vidén

Varamedlemmer

Dag Haug
Bjørn Helge Sandvei
Catharina Stabel

Som ny valgkomité ble valgt J. Rasmus Brandt, Marit Ingebrigtsen, Tor Ivar Østmoe. Valgkomiteen konstituerer seg selv.

Revisor var ikke på valg.

Johan Henrik Schreiner takket Jon Iddeng for fremragende innsats i styret, særlig for arbeidet med *Ad Fontes*.

5. Forbundets turvirksomhet

De siste turene har vært overtegnet. Styret har p.t. ikke kapasitet til å arrangere flere turer. Det kom flere innspill under diskusjonen. Burde turene være billigere, mer passende for studenter? Kunne man ha to på hverandre følgende turer til samme sted? Antagelig ikke nok interesse til det. Denne gang prioriterte vi dem som ikke fikk være med sist. Forslag om en sterkere formulering her; de som var med sist, må finne seg i å stå nederst på listen neste gang. Tidspunktet også et problem. Alderskriterier? Det optimale er mest mulig blandet alderssammensetning. Bjørg-

ulv Rian advarte mot begrepet ”tur”; for folk i skolen er begrepene ekskursjon og etterutdanning bedre når det gjelder mulighet for permisjon. Av nye reisemål ble Libya, Jordan, Tyskland, Makedonia foreslått. Repetisjon av tidligere reisemål også en mulighet, f.eks. Sicilia og Tyrkia. Det siste ekstra aktuelt nå som man har fått et ståsted i det norske hus i Izmir.

Vedtak: Årsmøtet gir styret fullmakt til å undersøke om man kan få en turansvarlig/opprette et turutvalg.

6. Klassisk Forum

Bladet har vært laget over samme lest i 17 år. Trykkeriet gjør det svært billig for oss, elektronisk trykking ville kostet det dobbelte. Hvis noen medlemmer ville påta seg å gjøre layoutarbeidet gratis, ville det vært mulig å bruke de innsparte midlene på litt mer fancy utseende, evt. elektronisk trykking med bedre billedkvalitet, men farger er svært dyrt. Man kan ikke sammenlikne med *Sfinx*, som har et opplag på ca. 7000. Flere uttalte sin tilfredshet med bladet og den store bredde i artiklene. Gunhild Vidén sa at det svenske klassikerforbundet misunte oss *Klassisk Forum* – de hadde et atskillig enklere produkt. Enighet om ikke å gjøre noen vesentlige endringer i bladet så lenge vi har mulighet til rimelig trykking. Redaktøren oppfordret medlemmene til å skrive, og lovet samtidig et fyldig nummer nå i desember.

7. Program for kommende år

Torsdag 29/1 arrangeres en Poseidonfest i lokalene til Norske Studenters

Roklubb på Bygdøy. Nærmere detaljer i innstikk i *Klassisk Forum*. Vårens lørdagsseminar blir 17/4.

Temaet vil knytte an til at de olympiske leker 2004 skal avvikles i Athen. Programmet er ikke klart, men vil sannsynligvis behandle grekernes forhold til idrett, kropp og konkurranser generelt.

8. Eventuelt

Medlemsverving ble tatt opp igjen – vi har et forbedringspotensial der.

Studieprogrammene en naturlig gruppe å forholde seg til. En folder med innbetalingsgiro bør deles ut når vi har grupper som er antikkrelaterte. Når debatten mellom Qviller og Ravna i *Klassisk Forum* er blitt kurslitteratur i Bergen, bør det være en reklame for forbundet blant studentene. Styret må arbeide videre med dette.

Etter forhandlingene kom legio XV, som bestod av 7 unge mennesker av begge kjønn, og demonstrerte romersk utrustning, håndvåpen og nærkampteknikk. De knyttet an til fest-

skriftet til Johan Henrik Schreiner, *Antikke samfunn i krig og fred*. Professor Øvind Andersen hilste jubilanten fra bidragsyterne til festskriftet og fra Det norske institutt i Athen. Deretter kom tre musikere som foredro eksempler på antikkens musikk ved sang og spill på lutt og blokkfløyte, og fortalte litt om hva vi vet om musikk i antikken. Forsamlingen satte stor pris på det kunstneriske innslaget.

Professor Rasmus Brandt holdt deretter et foredrag med tittelen *Athen er død! Lenge leve Athen! Noen refleksjoner rundt Parthenonfrisen, Panatheneerfesten og initiasjon*. Interesserte henvises til artikkelen *Krigere og Veversker* i festskriftet til Schreiner. Artikkelen er naturligvis ikke så gjennomillustrert som foredraget vi fikk overvære, men gir en grundig gjennomgang av Parthenonfrisens ikonografi.

Professor em. Knut Kleve avsluttet med et morsomt og inspirert foredrag som trykkes i sin helhet i dette nummeret av *Klassisk Forum*.

Tone Steen



En brytergruppe i Nasjonalgalleriet

SIRI SANDE

I et olympisk år er det naturlig å konsentrere seg om sport. Nå som Norsk Klassisk Forbunds vårseminar har dreid seg om sport, kan det synes litt for opplagt at også "Antikviteten" handler om dette emnet. Imidlertid har Nasjonalgalleriet en så flott statuegruppe av to brytere at jeg ikke kan la være å skrive om den.

Gruppen ble innkjøpt i 1938 fra romersk kunsthandel, og man må vel formode at H. P. L'Orange stod bak dette kjøpet på én eller annen måte selv om motivet faller utenfor hans vanlige interessefelt. Muligens ble han inspirert av sin venn Ludwig Curtius, som innehadde stillingen som direktør for det tyske arkeologiske institutt i Roma inntil han ble sparket ut av nazistene i 1937. Ludwig Curtius er, såvidt jeg kan se, den eneste utenlandske forsker som har beskjeftiget seg med Nasjonalgalleriets brytergruppe. Han omtalte den i en artikkel i det pavelige akademiets skrifter som utkom i 1943–44, hvor det tydelig fremgår at han kjente til gruppen mens den var i kunsthandelen, og at han også visste at den var havnet i Oslo (Ludwig Curtius, "Die Bronzegruppe Trivulzio", *Rendiconti della Pontificia Accademia*

Romana XX, s. 255–266. Brytergruppen i Nasjonalgalleriet er omtalt s. 262–264, Fig. 6–8).

Først i 1975 ble brytergruppen skikkelig publisert. Det skjedde i det norske Roma-instituttets *Acta*, og forfatteren var Arne Brenna ("The fragment of a group of wrestlers in Nasjonalgalleriet, Oslo", *IRNA* *Acta* VI, s. 25–34). Han er ikke klassisk arkeolog, men kunsthistoriker, og tok doktorgraden på Gustav Vigeland. Arne Brenna er en av de relativt fåtallige norske kunsthistorikere som har spesialisert seg på skulptur, og det forklarer vel hans interesse for antikken. I mange år underviste han i gresk og romersk kunsthistorie ved universitetet i Oslo. Da han dessuten har greie på idrett, var det naturlig at Nasjonalgalleriets brytergruppe skulle vekke hans interesse.

I sin artikkel i *Acta* gikk Arne Brenna grundig inn på gruppen og

dens motiv, og han fikk også laget en rekonstruksjon av den (Fig. 5). *Acta* er et tidsskrift som tradisjonelt har hatt sitt tyngdepunkt innen senantikken og middelalderen, og altså ikke et organ man naturlig vil konsultere om man er ekspert på gresk kunst. Derfor har Brennans publisering av brytergruppen ikke vakt den oppmerksomhet den kunne fortjene, og gruppen er fremdeles stort sett ukjent

for forskningen. Det er synd, for den er et virkelig fint verk, et av de få i Nasjonalgalleriet som representerer høyklassisk gresk kunst, selv om den er en romersk kopi.

Gruppen, som har inventarnummer SK 01256, er av storkrystallinsk marmor med gullig patina, høyst sannsynlig gresk. Den er legemsstor med en høyde på 82,6 cm. Som man ser av illustrasjonene (Fig. 1–4), er

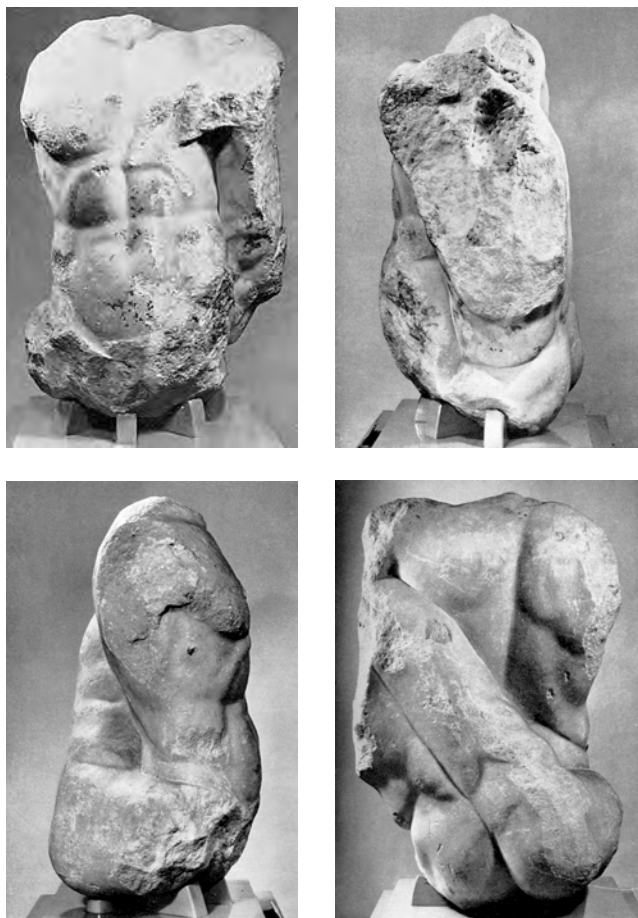


Fig. 1–4: Brytergruppe, marmorskulptur i Nasjonalgalleriet, Oslo.

det tale om en torso. Bare kroppene er bevart.

En slik gruppe er meget komplisert å hugge i marmor, så originalen har utvilsomt vært av bronse. De bevarte partier viser at deler av gruppen har vært tilstykket. Særlig gjelder det den bakre figur. Hvis trykkekvaliteten på Fig. 2 er så noenlunde, vil man bemerke en fordypning nokså høyt oppe, omtrent der hvor den bakre figurens hals ville vært. Overflaten er bearbeidet med en grov spissmeisel for tilstykning, og det er et lignende parti på baksiden av samme figur. Åpenbart har hodet og kanskje deler av skuldrene vært tilstykket, og det er rimelig å tro at deler av armene også har vært det. De stikker ut på en slik måte at det må ha vært uhyre vanskelig å hugge dem ut av én marmorblokk sammen med resten av gruppen.

Hva er det egentlig som foregår? Som vi ser av bildene, har gruppen en tydelig forside og en like tydelig bakside, mens den er meget smal i sideaspektet. Sistnevnte har tydeligvis ikke vært så viktig for billedhuggeren. Dette er typisk for klassisk gresk stil, mens hellenistiske grupper er preget av kryssende akser og sterkere vridning i kroppene (sml. Fig.13–14). Når man ser Nasjonalgalleriets gruppe forfra, blir man ved første øyekast kanskje ikke engang klar over at den omfatter to personer, man må gå rundt på baksiden for å se den andre figuren skikkelig.

Om vi tar til hjelp rekonstruksjonen på Fig. 5, ser vi at den forreste personen i gruppen, som vi kan kalle A, åpenbart er den sterkeste. Det kan



Fig. 5: Rekonstruksjon av brytergruppen på Fig. 1–4.

vi også slutte av hans holdning. Han holder den bakre figuren, som vi kaller B, i et fast grep under sin venstre arm. På rekonstruksjonen forsøker B å få tak i As hånd for å rive den vekk. Personlig synes jeg hånden henger temmelig slapt i luften, og endrer meg på om den ikke heller grep B i skulderen, f. eks. B kunne jo likevel prøve å rive motstanderens hånd vekk.

Av det store bruddet som går diagonalt tvers over brystet til A, ser vi at Bs høyre arm må ha vært strukket i den retningen. Det er en ubehagelig holdning for B, så man må regne med

at den ikke er frivillig. A grep ham antagelig om håndleddet som vist på rekonstruksjonen.

Bakfra ser vi hvordan B henger skrått over As rygg mens han prøver å huke seg fast i ham med sitt høyre lår. Om Bs venstre fot berørte bakken eller alt var løftet, er uvisst, men sannsynligvis var det første tilfellet. Ellers ville belastningen bli altfor stor på ankene til A, selv om de sikkert var støttet av en av de såkalte statuestøttene som er så vanlige i romerske kopier etter greske bronseoriginaler. I bronsestatuene kunne man ha ekstra tykt gods i ankene og andre sterkt belastede deler, mens man selvsagt ikke kunne oppnå samme effekt i marmor. Derfor måtte man ty til støtter i form av trestumper og annet, som ofte virker nokså malplasserte. En slik støtte er selvfølgelig utelatt på rekonstruksjonstegningen.

Ettersom undertegnede ikke er ekspert på kampsport, ville jeg vært hjelpeløs uten Arne Brennans definisjon av denne gruppen som et eksempel på det såkalte "cross-buttock"-kastet, hvor den sterkeste part med et kast på hoften slenger motstanderen over ryggen sin og i bakken. En metope fra det meget velbevarte høyklassiske doriske templet ved Athens agora viser avslutningen på dette kastet (Fig. 6). Motstanderen er kommet rundt på forsiden og er i ferd med å slippe i bakken med hodet først. På denne metopen sees Thesevs' kamp mot Kerkyon. Den er én av flere fra samme tempel med motiv fra denne athenske heltens bedrifter, og templet ble derfor tradisjonelt kalt Theseion, noe som neppe er korrekt.

Gruppen i Oslo viser i motsetning til metopen den innledende fasen i kastet. Den sterkeste av figurene, A, har ikke engang krummet hoften for å kaste B, men man må formode at han i neste øyeblikk vil gjøre et kraftig rykk som får B til å miste taket og skli tvers over ryggen hans for så å gå i bakken.

I tradisjonell gresk bryting var det å kaste motstanderen det viktigste. Den som ble kastet til jorden tre ganger, hadde tapt. Bryting var en populær konkurranse i de store pangreske lekene, og som i boksing stilte man i flere klasser, fra efeber opp til mer modne menn. Disse aldersklassene var også forbundet med vekt idet efebene selvsagt var lettere og mer spebygget enn voksne menn.



Fig. 6: *Thesevs og Kerkyon, metope fra det såkalte Theseion/Hefaisteion i Athen.*

På Fig. 7, som stammer fra en panatheneisk vase i senarkaisk stil, ser vi to røslige karer som tar brytergrep på hverandre flankert av kampdommere. Mange ville kalle dem fete, noe som er langt fra vår tids sportsmanns-idealene. Men bryting er en idrett hvor deltagerne faktisk kan være fete –

tenk på japanske sumobrytere, f. eks. – og i arkaisk kunst ser vi ikke så sjelden fremstillinger av fete brytere med hengemage. Motivet på Fig. 7, som viser bryterne lett fremoverbøyd i ferd med å få et godt grep på motstanderen, understreker magene ytterligere. Dette motivet var det

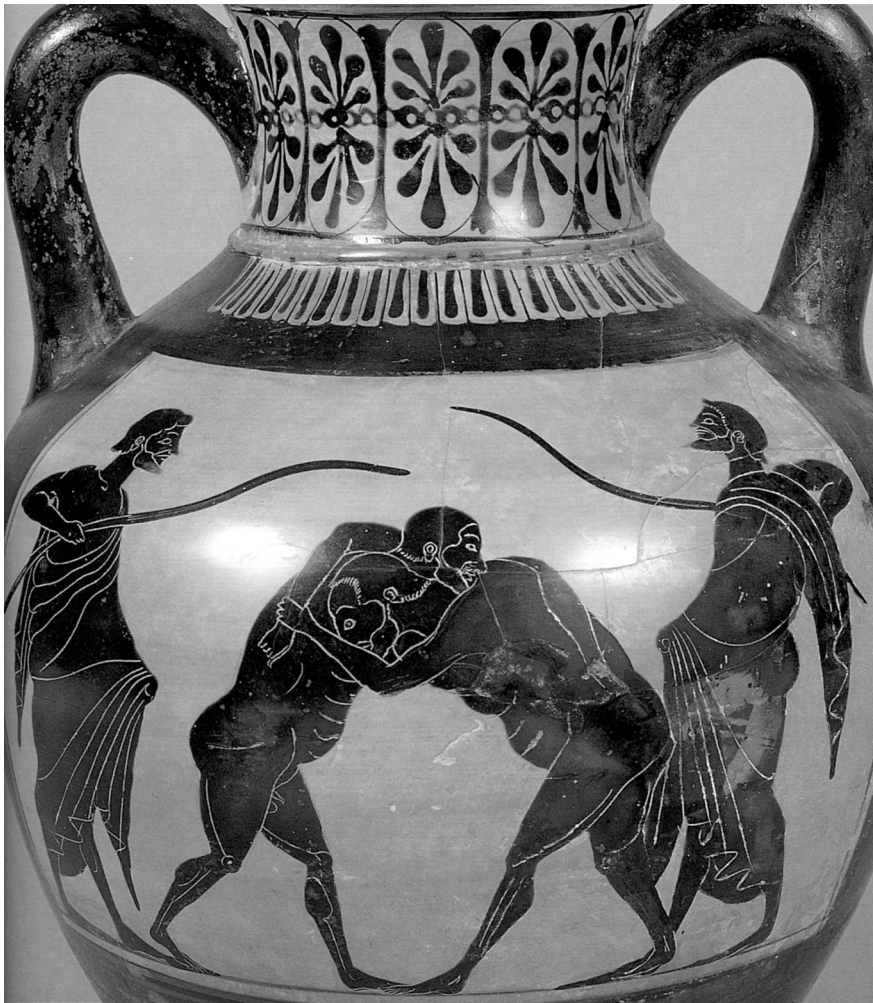


Fig. 7: Brytere, panatheneisk vase i Taranto.



Fig. 8: Brytere, maleri fra den såkalte Augurenes grav i Tarquinia.

mest vanlige i bryterfremstillinger fra arkaisk og tidlig klassisk tid, da bare de mest avanserte kunstnerne behersket vanskelige vridninger og forkortninger i det menneskelige le-geme.

Et lignende motiv som det på Fig. 7 ser vi på Fig. 8, som viser en scene fra den etruskiske "Augurens grav" i Tarquinia, som vanligvis dateres til siste fjerdedel av 6. årh. f. Kr. Bryterne er her kraftige, men ikke fete. De tilhører tydeligvis to aldersklasser siden den venstre er skjeggløs mens den høyre har skjegg. Den yngre ser ut til å være sterkest, for han har fått et

godt grep rundt håndleddene på sin konkurrent. Hvordan utfallet vil bli, er uvisst, for bryterne har ennå ikke rukket å komme i skikkelig nærkontakt.

Siden brytekampen er fremstilt i en grav, har man ment at den er en del av leker og kappestrid i forbindelse med en stormanns gravferd. Tre store boller eller fat som står oppå hverandre mellom bryterne er muligens priser i kampeleken. Personer som står vendt mot hverandre på lignende måte eller som forsøker å få nakke-grep på hverandre fikk forresten et langt liv i etruskisk kunst, for de

opptrer ofte i miniatyrformat støpt i bronse som hank på lokk til cista'er, desylindriske metallboksene med inngravert dekor som var så populære.

Alt i senarkaisk tid begynte mer ambisiøse greske malere å gå bort fra enkle motiver av den typen som er vist på Fig. 7–8, og eksperimenterte med mer dristige og kompliserte fremstillinger av brytere. Et berømt krater signert Evfronios fra ca. 510 f. Kr., nå i Louvre, viser kampen mellom Herakles og Antaios (Fig. 9). Ifølge romerske diktere, blant annet Ovid, var Antaios født av jorden selv, og hver gang han ble kastet i bakken, suget han kraft av sin mor og ble enda sterkere. Vanlige brytecast bet ikke på ham, så Herakles måtte løfte ham opp i luften og kvele ham. Denne versjonen av myten kjennes ikke fra gresk litteratur, og det er kanskje derfor Herakles og Antaios vanligvis kjemper på bakken når de er fremstilt i gresk kunst. På Evfronios' vase ser

vi hvordan Herakles spent som en stålfjær presser seg mot Antaios for å få ham ut av balanse. Han har allerede fått et godt grep om motstanderen, som åpner munnen og viser tenner som om han begynner å miste pusten. Identiteten til de tre kvinnene som flankerer de to kjempende er uvis. De synes hovedsakelig å være budbringere om kampens utfall. Kvinnen til venstre for Herakles strekker hånden ut i en triumferende gestus, mens de to bak Antaios river seg i sitt utslåtte hår: et tegn på sorg.

Sammenligner vi Herakles og Antaios med bryterne på Fig. 7 og 8, ser vi at Evfronios ikke lenger nøyer seg med å fremstille partene i ren profil. Antaios sees dels i profil, dels rett forfra, og med det ene benet i sterk forkortning. Vi er på vei mot klassisk tid, hvor det tradisjonelle arkaiske profilskjemaet løses opp og erstattes av figurer sett fra alle mulige vinkler. Idrettsmenn og deres skiftende be-



Fig. 9: Herakles og Antaios, krater i Louvre signert Evfronios.

vegelse blir populære motiver for mange vasemalere, som kan eksellere i sine fremstillinger av det menneskelige legeme i forskjellige bevegelser. Ser vi på det spesifikke motivet *brytere*, finner vi en rekke vase-malerier fra senarkaisk og klassisk tid som viser alle slags varianter av kast og fall. Jeg vil her anbefale E. Norman Gardiner, *Athletics of the Ancient World*, Oxford 1930 (ny ut-gave i 1955). Under "Wrestling" (s. 181–196, Fig. 149–172) har han om-talt en rekke eksempler.

Denslags scener kan man av tek-niske årsaker ikke vise i fullplastisk skulptur. Der må man holde seg til mer tradisjonelle skjemaer med pa-rallelle figurer. De faller innenfor to hovedgrupper. Enten befinner tape-ren seg bak på vinnerens rygg i ferd med å bli kastet over dennes hofter eller skulder, eller også løfter vinne-ren taperen opp og holder ham foran seg som en forberedelse til å kaste ham i bakken (Fig. 10).

Først i hellenistisk tid kommer det større dristighet inn i grup-pene. De har ikke len-ger én forside og én bakside, men figurene krysser hverandre i forskjellige vinkler. Ka-rakteristisk er bryter-gruppen som er av-bildet på Fig. 11. Den er et fragmentarisk verk i marmor, funnet i den såkalte Schola di Traia-no i Ostia. Denne var



Fig. 10: *Brytere*, romersk statuett-gruppe i bronse, ant. etter gresk original.



Fig. 11: *Brytere*, gruppe i museet i Ostia.



Fig. 12: Bryter kaster motstanderen over sin skulder.
Attisk vase i British Museum.

sete for en organisasjon eller forening. Antagelig tilhørte den medlemmene av skipsbyggerlauget, *fabri navales*. Navnet Schola di Traiano har den fått fordi en statue av Trajan ble funnet der. Tilstedeværelsen av en keiserstatue i en slik kontekst er naturlig nok: den uttrykker lojalitet mot den romerske stat. Brytergruppen virker mindre logisk. Den kan enten være kjøpt som en del av inventaret i to privathus som lå på tomten der Schola di Traiano ble bygget ved midten av 2. årh. e. Kr., og brukt om igjen i en ren dekorativ kontekst, eller også kan den være havnet på funnstedet i senantikken. Man kan tenke seg at noen dengang fjernet gruppen fra sin opprinnelige kontekst for å hugge den opp på et tilfeldig valgt sted, i dette tilfelle Schola di Traiano. Nedre del, som man ikke har

funnet spor av, kan f. eks. ha gått i kalkovnene. Uansett virker gruppen stilistisk sett litt eldre enn Schola di Traiano (den dateres gjerne til Hadrians tid), så den kan neppe ha vært laget med henblikk på å utsmykke dette komplekset.

Brytergruppen befinner seg nå i museet i Ostia. Siden nedre del som nevnt mangler, er det ikke helt lett å se hva som foregår. Det er to unge menn som kjemper, og den underste er vinneren. Taperen ligger i rett vinkel over hans skuldre. Man har fremstilt øyeblikket like før han blir veltet over og kastet i bakken. Akkurat som i Nasjonalgalleriets gruppe har vinneren fått et grep om taperens arm (i dette tilfelle den venstre) og trekker den skrått over kroppen sin. Hva taperens høyre hånd har gjort, er usikkert.

Slik gruppen nå er oppstilt, står den rett opp og ned og har noe statisk over seg. Opprinnelig må vinnerens kropp ha vært bøyd noe mer forover, og han krummet knærne sterkt, slik et klassisk gresk vasemaleri viser (Fig. 12). På dette bildet er taperen i ferd med å skli av vinnerens skuldre. For å tydeliggjøre scenen lar vasemaleren taperen være parallell med billedplanet, mens han i virkeligheten må ha ligget i rett vinkel over vinneren slik Ostia-gruppen viser. Gardiner, hvis bok bildet er tatt fra, mener for øvrig at vinnerens huksittende stilling er overdrevet. Det skyldes kanskje plassmangel.

Den komplette statuegruppen må ha vært temmelig ”ovtung”, og presset på vinnerens ankler må ha vært betydelig. En slik gruppe lar seg best utføre i bronse, og det er da også den alminnelige oppfatning at Ostia-gruppen er en romersk kopi fra Hadrians tid. Originalen regnes som et verk i bronse fra første halvdel av 3. årh. f. Kr. Imidlertid er det også blitt foreslått at gruppen er et tilbakeskuende hadriansk verk, utført i tidlig hellenistisk stil. Da må man spørre seg hvorfor det er valgt marmor i utgangspunktet. Enten den er original eller kopi, må denne gruppen ha krevet minst én solid statuestøtte, kanskje plassert under vinnerens bak, noe som må ha skadet dynamikken betraktelig.

Enda dristigere enn Ostia-gruppen er en brytergruppe som bare er kjent gjennom romerske statuettkopier i bronse. Fig. 13 viser den ene av dem, i museet i Saint-Germain-en-Laye i

Frankrike. Den er et lokalt funn, og må en gang ha prydet hjemmet til en velstående familie i området. Den andre gruppen er i Nasjonalmuseet i Athen. De er såpass like at de må reflektere en felles original selv om de oppviser visse forskjeller. F. eks. er vinneren i Athen-gruppen en moden mann med skjegg, mens begge de kjempende i gruppen på Fig. 13 er unge og skjeggløse.

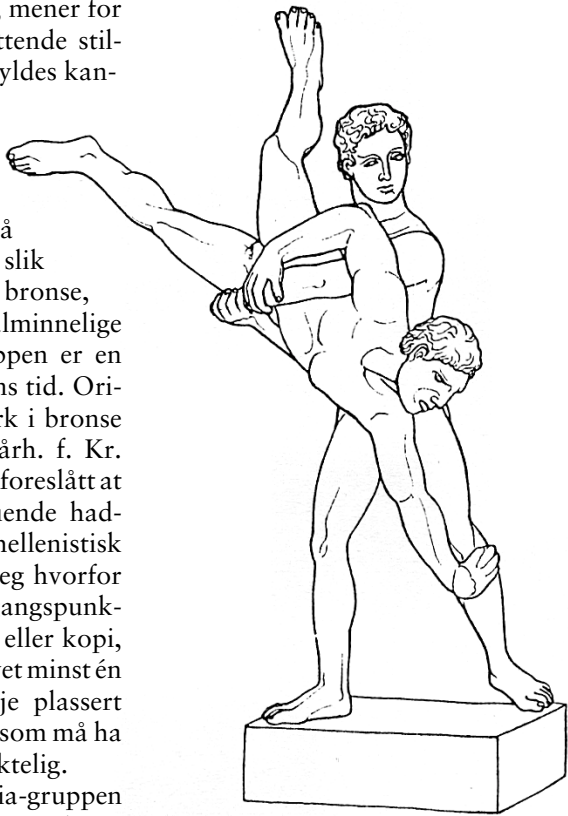


Fig. 13: Brytergruppe i statuettformat i Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales.

De to bryterne står i ca. 45 graders vinkel på hverandre. Fremstilt er øyeblikket hvor vinneren, som har løftet taperen opp, er i ferd med å slippe taket i ham. Taperen er i full fart på vei mot bakken mens han forsøker å ta seg for med høyre hånd. Gruppen skifter hele tiden karakter når man beveger seg rundt den, men det aspektet som vises på Fig. 13 er antagelig hovedaspektet, som lettest gir betrakteren inntrykk av hva som foregår. Siden to statuetter funnet på to helt forskjellige steder reflekterer samme motiv, selv om det er med visse variasjoner, har man ment at en kjent bronseoriginal ligger til grunn for begge. Originalen var rimeligvis et verk i full størrelse, antagelig fra 3. årh. f. Kr.

Den mest berømte brytergruppen fra antikken befinner seg i Uffizi-museet i Firenze (Fig. 14). Den er av marmor, og selv om det ikke finnes andre kopier, mener man at den går tilbake på en hellenistisk original i bronse. Gruppen er tettere og mer komplisert enn de foregående idet aksene stadig brytes. Begge parter har overkroppen delvis vridd i hver sin retning, og de har bena filtret inn i hverandre. Dessverre er gruppen i Firenze sterkt restaurert, og synes å ha fått sitt nåværende utseende på 1700-tallet. Den øverste bryterens høyre arm er tilføydd, og ingen av hodene er de

opprinnelige, selv om de synes å være antikke. Det å sette sammen antikke hoder og kroppar som passet sammen i størrelse var en ganske vanlig praksis, og restauratorene var ofte så dyktige at det kan være vanskelig å bedømme om et hode tilhører kroppen eller ikke. I Uffizi-gruppens tilfelle må man formode at de opprinnelige ansiktene i sterkere grad uttrykte kampens hete og anstrengelse. De nåværende udeltagende, klassiserende ansiktene ødelegger mye av den dramatiske effekten, for dette er en kamp uten nåde.

Egentlig er det galt å kalle disse mennene for brytere, slik det gjøres i de fleste lærebøker, for de er pankratisister. Det kan man se av den øverste mannens løftede høyre arm, som antagelig er korrekt restaurert med knyttet neve for å slå. Slag er ikke tillatt i bryting, men i pankration var det helt vanlig. Også det faktum at



Fig. 14: Pankratisister, gruppe i marmor i Uffizi-museet, Firenze.

begge de kjempende er på bakken, viser at de er pankratister. I bryting var jo kampen over når den ene part var kastet til jorden, men for pankratister var et fall ikke nok. Man måtte få motstanderen til å overgi seg, noe han gjorde ved å løfte den ene hånden, og den eneste måten å få ham til å gjøre det på, var å tilføye ham så sterke smerter at han ikke orket mer. Eventuelt kunne man sette ham ut av spillet ved å knekke en arm eller å trekke armer og føtter ut av ledd. Den øverste pankratisten på Fig. 14 løfter ikke bare hånden til slag, men vrir samtidig motstanderens arm bakover. For å se de to partenes reaksjoner, må man gå rundt hele gruppen, noe som er typisk for den mer avanserte hellenistiske skulptur.

Også Herakles og Antaios på Fig. 9 er pankratister og ikke brytere fordi de kjemper på bakken. Greske vasemalerier viser ofte Herakles i kamp med den nemeiske løve ut fra lignende pankratist-skjemaer. Også da bryter de på bakken. Somme tider langer løven ut et saftig spark og setter klørne i Herakles, for spark var også tillatt i pankration. Omtrent det eneste som ikke var tillatt, var biting, samt å presse motstanderens øyne ut av hulningene. På enkelte vasemalerier kan man riktignok se pankratister som prøver seg på slike knep, men da kommer en kampdommer straks ilende til for å stoppe dem.

Filostratos, som i 3. årh. e. Kr. skrev en bok med beskrivelse av malerier, bemerker at spartanerne i motsetning til grekerne ellers tillot både biting og utpressing av øyeeplet (*Imagines*, II,6, 33–35), dette fordi de

trenet med krig som formål. I de olympiske leker var slikt forbudt, sier han, men man tillot derimot kvelertak som var så harde at motstanderen faktisk ble kvalt. Det bildet Filostratos beskriver i Bok II, 6 har nettopp dette motivet idet det viser en særlig dramatisk episode som fant sted under den 55. olympiade, i 564 f. Kr. Pankratisten Arrikion ble offer for et kvelertak som drepte ham, men i dødsøyeblikket klarte han å dra motstanderens fot ut av ledd så han måtte gi seg. Kampdommerne gav Arrikion seieren posthumt (det var hans tredje i de olympiske leker), og ifølge Filostratos ble han ført til de lykksaliges verden dekket av arenaens støv.

De maleriene som Filostratos beskriver, skulle etter sigende ha befunnet seg i et privat kunstgalleri i Napoli. Det har vært mye diskutert om dette galleriet var reelt eller ikke, men Filostratos' beskrivelser er i hvert fall livlige nok. Når det gjelder Arrikions død og seier, begynner Filostratos med å beskrive landskapet i Olympia med det stadion hvor kampen foregikk. Der så man tilskuerne i forskjellige stadier av opphisselse og begeistring. Filostratos forteller at taperen var malt som om han var et lik, selv om det var han som overlevde, mens Arrikion hadde frisk hudfarge og smilte selv i døden.

Fullt så dramatiske scener som denne er ikke bevart i antikk kunst, men greske vasemalerier antyder at det kunne gå hardt for seg under pankration, den idrett som Filostratos beskriver som "den fagreste". Et fragment av et vasemaleri som jeg har sakset fra Norman Gardiner viser



Fig. 15: Pankratister i kamp, fragment fra attisk kylix i Berlin.

at den svakere part har fått et slag på nesen som gjør at han blør kraftig, og som en ekstra *touch* ser man at han bak på ryggen har fått et blodig avtrykk av vinnerens hånd (Fig. 15).

Når man brukte brytergrep både innen vanlig brytning og pankration, hvordan kan man da skille de to fra hverandre i billedkunsten? Det er ikke alltid like lett. Hva angår gruppen i Ostia (Fig. 11), har det vært påpekt at tolkningen er avhengig av hvordan man vil forestille seg den øvre ungguttens høyre arm. Hvis den var løftet til slag, er det pankration, hvis den tapende part derimot strakk armen ut for å dempe fallet, er det bryting.

Personlig er jeg enig med dem som mener at når den ene figuren i en gruppe tydelig skal til å kaste den andre til marken, har vi å gjøre med en brytergruppe. Det å falle var ensbetydende med å tape for en bryter, men det var det ikke for en pankratist. Derfor mener jeg at de gruppene hvor

den ene part løfter eller forsøker å løfte sin motstander, er brytergrupper. Når begge parter ligger nede eller har bena solid plantet i bakken, er de pankratister. Ut fra det bevarte materialet skulle pankratist-gruppene være litt mer populære enn brytergruppene, for de er mer tallrike. Det behøver ikke å skyldes at Filostratos' oppfatning av pankration som den fagreste av alle idretter var delt av de fleste. Snarere kan det henge sammen med at brytergruppene var vanskeligere å utføre på grunn av det store presset som ble lagt på den parten som løftet den andre. Når begge de kjempende ligger eller står på jorden, blir vekten jevnere fordelt, slik vi ser det i gruppen på Fig. 16. Den viser to pankratister. Vi kan merke oss noe vi har observert i de andre fremstillingene av denne idretten: nemlig at vinneren påfører taperen smerte. I gruppen på Fig. 16 prøver han å vri motstanderens arm rundt, slik det også skjer i Uffizi-gruppen (Fig. 14).

I tillegg presser han taperens hode ned.

Gruppen på Fig. 16 er én av flere kopier som åpenbart går tilbake på en felles original. Man mener at denne var i naturlig størrelse og i bronse, mens de bevarte gruppene, som også er i bronse, er i statuettformat. Gruppen danner en pyramide, noe som var populært i hellenistisk tid, og man har da også villet datere originalen til den perioden. I kopien på Fig. 16 er den seirende part kjennetegnet som Hermes. Han har små vinger på hodet, og mellom dem står et lotusblad. Denne kombinasjonen er typisk for Hermes slik han ble fremstilt i det ptolemeiske Egypt, og mange har ment at man her har en henspilling på

originalens proveniens. Hermes var beskytter av all slags kappestrid og konkurranse, og derfor stod bilder av ham oppstilt rundt om i palestraer og gymnasier, enten i hermeform eller som statuer.

Det er ikke usannsynlig at originalen til gruppen på Fig. 16 har hatt en slik oppstilling. Den (og det gjelder for andre grupper også) har neppe vært et minnesmerke over en seirende atlet. De tallrike statuene av seierherreer som stod oppstilt i de store panhellenske helligdommene som Delfi og Olympia, finnes ikke mer, men ut fra det vi kan slutte av bevarte statuebaser og ikke minst fra beskrivelser, spesielt de som Pausanias gir, må vi gå ut fra at seierherren alltid var

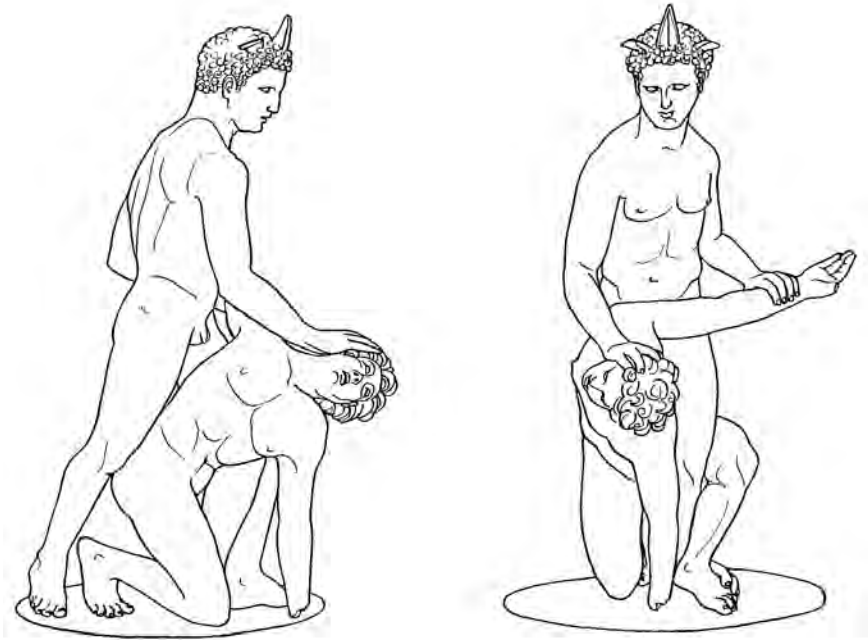


Fig. 16: Pankratister, bronsegruppe i statuettformat i det arkeologiske museet i Istanbul.

fremstilt alene. Det eneste unntaket var hestevaddeløp, hvor både hester og vognstyrer var fremstilt – rimelig nok, ettersom det dreide seg om et seirende lag. Men hvem ville gidde å bekoste en avbildning av taperen? Han hadde sin plass bare i generelle scener som viste idrettsleker, slik som vasemalerier og sarkofagrelieffer.

Det at kun vinneren var fremstilt, kan ha gjort det vanskelig for visse grupper å få sitt budskap igjennom. Selvsagt forkynte en innskrift på statuens base hvem som hadde vunnet, men det var ikke alle som kunne lese. Når statuen selv skulle bære budskapet, var det en fordel at idrettsmannen tilhørte en gruppe som hadde bestemte attributter, som f.eks. diskos eller boksehansker. Bryterne tilhørte ikke disse gruppene. De hadde ingen attributter, men bare sin egen kropp. Hvordan fremstiller man en bryter alene?

En statuetype som lenge var ansett som kandidat, er en som ble funnet i den berømte Papyrus-villaen i Herculaneum. Noen ganske små områder av villaen ble i 2003 åpnet for publikum, men de mest interessante ligger stadig inne i lavaen, slik de lå da de ble funnet på 1700-tallet. Ved å grave ganger i lavaen fikk man ut skulpturene, men selv om dette var en typisk rovgraving i tidens ånd, ble det laget en meget nøyaktig plan over villaen, og man redegjorde også for funnstedet til de enkelte skulpturene. Derfor kan man danne seg et godt bilde av hvordan en rikmannsvilla i senrepublikken og tidlig keisertid var utsmykket.

I den avdelingen av villaen hvor de fleste skulpturene befant seg, en rek-

tangulær peristylhage med et basseng i midten, stod det to bronsestatuer av unge gutter ved siden av en statue av Hermes. De to statuene er repetisjoner av samme type (Fig. 17). Den eneste forskjellen mellom dem er at den ene vender hodet svakt mot venstre mens den andre vender det mot høyre. Holdningen, de spenstige kroppene og nærheten til Hermes antyder at de to er idrettsmenn, men hva er deres idrett?

Som nevnt ble de lenge ansett for å være brytere. De står med hodene litt vendt mot hverandre med utstrakte armer og likesom venter på å nappes med hverandre, og kan minne om brytere som skal til å utføre de innledende manøvrene. Imidlertid er det også blitt foreslått at de er løpere. For den som har sett moderne kappløp, kan statuene fra Herculaneum virke lite samlet, med armer som synes å famle i luften og bena langt fra hverandre.

Nå er det så at startlinjen for løpere (grammé) er bevart i stein i flere antikke idrettsanlegg, blant annet i Olympia. Den har fordypninger til føttene, og disse fordypningene står temmelig langt fra hverandre sammenlignet med startblokkene på nåtidens idrettsbaner. Det kan tyde på at antikkens løpere hadde en lite effektiv start sett med våre øyne. Endelig er det blitt bemerket at statuene fra Herculaneum er svært slanke og smekre til brytere å være. Sammenlignet med mennene på Fig.7, f. eks., er det utvilsomt tilfellet. Her kan man riktignok innvende at sistnevnte er modne menn mens førstnevnte er efeber, og at de er utført i en helt annen stil



Fig. 17: Brytere (eller løpere?), bronsestatuer fra Papyrus-villaen i Herculaneum.

som foretrekker en slankere anatomi enn det massive arkaiske mannsideal. Spørsmålet om statuene fra Papyrus-villaen viser brytere eller løpere, må derfor stå åpent. Dupliseringen er et typisk romersk fenomen. Ikke sjelden finner man i romerske kontekster én og samme statuetype gjentatt, eventuelt med en speilvendt pendent. Ved å oppstille to statuer av idrettsmenn fikk man understreket kappestridsaspektet. Muligens skal plasseringen i peristylhagen påminne om at man også i det virkelige liv drev idrett der, eller snarere mer uforpliktende mosjon på romersk manér.

Også vår brytergruppe i Nasjonalgalleriet bør ha hatt tilknytning til et sted hvor man drev idrett. Da gruppen er stor og imponerende, har den antagelig vært et mer prestisjefregt

verk enn f. eks. gruppen i Ostia (Fig. 11) eller bronsestatuene fra Papyrus-villaen (Fig. 17). Man kan derfor tenke seg en oppstilling i en ikke-privat kontekst som et termeanlegg eller en palestra. Et spørsmål man også bør stille seg, er hvem bryterne kan ha vært. Var de bare pene unge menn i likhet med dem fra Ostia og Herculaneum, eller skulle de forestille bestemte personer?

Siden gruppen etter stilen å dømme kopierer en høyklassisk gresk original, vil jeg gå inn for sistnevnte hypotese. Generelle fremstillinger av typen Ostia-Herculaneum er typiske for hellenistisk mentalitet, mens man i det klassiske Hellas nok har foretrukket å skape en brytergruppe som henspilte på bestemte personer. Og siden seierherrene i idrettsleker ikke

lot seg fremstille som en del av en gruppe, blir en mytologisk tolkning den mest sannsynlige. I så fall er det flere muligheter å velge mellom, for mens boksing, som jeg tidligere har nevnt, nærmest er fraværende i mytologien (Klassisk Forum 2003:2, s. 13), er det ingen mangel på mytologiske brytescener.

I mytologien forekommer også kvinner som driver bryting. Et populært motiv på greske vasemalerier, særlig fra arkaisk tid, er brytekampen mellom Pelevs og Thetis, Achilles' foreldre. Havgudinnen Thetis var ikke så begeistret over å få en dødelig mann, så Pelevs måtte overvinne hennes motstand. Under kampen skapte hun seg om til forskjellige ville dyr, ja, til og med til en flammende ild. Pelevs slapp imidlertid ikke taket, og til slutt måtte Thetis gi seg. På diverse vasemalerier ser man de to som har tatt brytergrep på hverandre, mens de dyrene Thetis tok skikkelse av, ofte er fremstilt i mindre målestokk rundt paret.

Også ved en annen anledning deltok Pelevs i brytekamp mot en kvinne. Det var under kapplekene i forbindelse med gravferden til Pelias, halvbror til Jasons far Aison. Det var Pelias som sendte Jason av sted for å hente det gyldne skinn (for øvrig som et forsøk på å bli kvitt ham). Mytene om Pelias omtaler ham gjerne som slu og grusom, men uansett fikk han etter sigende en prektig likferd, der flere berømte helter tevlet i de tilhørende kapplekene. Pelevs' motstander i brytekampen var Atalante, en etter gresk oppfatning temmelig mannhaftig ung kvinne, hvilket tyde-

ligvis ikke la noen demper på menns beundring for henne. I tillegg til å utmerke seg som jeger under den kalydonske villsvinjakten opptrådte hun både som løper og bryter, og i kampen mot Pelevs var det hun som gikk av med seieren. Et bilde på en amfora i Berlin viser Pelevs og Atalante (Fig. 18). Det er fra det tidlige 5. årh. f. Kr. og er utført i svartfigur-stil, som på det tidspunktet var blitt noe gammeldags. Stilen viser tydelig forskjellen på de to kjønn idet Atalante har kritthvit hud mens Pelevs er svart. I motsetning til ham, som er naken, bærer hun det korte, nærmest truseaktige lendekledet som kjenner seg ut som kvinnelige atleter i gresk kunst.

De heltene som var mest kjent for sine bryteferdigheter, var imidlertid Herakles og Thesevs. Førstnevntes kamp mot Antaios er alt nevnt (Fig. 9). Herakles innlot seg også i brytekamp med elveguden Acheloos. Begge to ønsket å gifte seg med den vakre Deiraneia, datter av kong Oinevs i Kalydon, og Herakles beseiret sin rival. Acheloos opptrådte i skikkelse av en tyr med menneskehode og horn, og kampen endte med at Herakles brøt av det ene hornet hans. Også når Herakles overvinner den kretiske tyr, den nemeiske løve og det erymanthiske villsvin, bruker han ofte bryter- og pankratist-knep.

Enda mer enn Herakles var Thesevs forbundet med bryting. Det het seg at han ikke hadde Herakles' verdige korpus og muskelstyrke; han seiret hovedsakelig fordi han var en veltrent atlet. På vei fra sitt fødested Troizen til Athen møtte Thesevs en rekke farer i menneske- og dyreskik-

kelse. Røveren Skiron, som holdt til ved en smal og klippefylt vei, pleide å be de veifarende om å vaske føttene hans. Straks de hadde satt seg på huk foran vaskebekkenet, ekspederte han dem med et velrettet spark ned i havet, hvor de ble spist av en skilpadde. Thesevs klarte imidlertid ved hjelp av sine bryterferdigheter å kaste Skiron i havet, og det ble det siste måltid for skilpadden fra den kanten.

Ved Elevis ble Thesevs møtt av Kerkyon, som utfordret alle til dødelig brytekamp. Thesevs overvant ham naturligvis. På Fig. 19 ser vi en detalj av en kylix malt av den attiske vasemaleren Duris fra ca. 480 f. Kr. Til høyre har Thesevs akkurat klart å løfte Kerkyon for å kaste ham i bakken. Siden dette er en regulær brytekamp, er begge parter nakne, mens Thesevs bærer en kort chiton i scenen

til venstre, som viser kampen mot Skiron. Også her bruker Thesevs grep fra idrettens verden, i dette tilfelle pankration, der han løsner Skirons grep fra klippen som han klamrer seg til samtidig som han med den andre hånden griper om røverens ene ben. Spark var jo tillatt i pankration, men det kunne være et tveegget sverd hvis motstanderen som her fikk tak i benet ditt og vippet deg ut av balanse.

Innenfor en mytologisk ramme finnes det altså flere muligheter for en identifikasjon av bryterne i Nasjonalgalleriets gruppe. I Herakles' tilfelle kommer egentlig bare Antaios på tale, for han alene opptrer i ren menneskelig skikkelse. Da må man imidlertid forutsette at myten om at han suget kraft fra sin mor Ge, er romersk og ikke gresk, for ellers har det ingen hensikt å kaste ham i bak-



Fig. 18: Peleus og Atalante, svartfigurig amfora i Berlin.

ken. Antaios var imidlertid en kjempe, og det er jo ikke taperen i vår gruppe. Heller ikke vinneren har den muskelmasse som er typisk for Herakles. Han er muskuløs og veltrent, men ikke overvettes kraftig, så Thesevs blir kanskje mer sannsynlig. Arne Brenna har også foreslått at vinneren kan være Hermes, med støtte i gruppen som er avbildet på Fig. 16. Riktignok er det så at Hermes skal ha vært den som oppfant brytingen, men han har ingen navngitt mytisk motstander i motsetning til Herakles og Thesevs.

Hvis seierherren i Nasjonalgalleriets gruppe var Thesevs, kan originalen meget vel ha blitt til i Athen, som var den by helten var særlig knyttet til. Athen hadde i romersk tid billedhuggerskoler som i utstrakt grad arbeidet med å kopiere originaler fra byens glorverdige fortid, og i så fall vil de ha hatt lett adgang til et monument som viste deres lokale helt.

Marmoret i gruppen er aldri blitt analysert, men om det er pentelisk, kunne dette styrke en antagelse om at gruppen var blitt kopiert i Athen. På den annen side ble pentelisk marmor eksportert, og det samme var tilfelle både med gipsavstøpninger og -former etter greske originaler fra Athen og annensteds, så egentlig er det umulig å gjette på hvor originalen ble kopiert. Den kan også meget vel ha vært et av de mange kunstverkene som romerne røvet fra Hellas for å gjenopprette dem i Italia. Uansett har noen funnet det bryet verdt å kopiere den opprinnelige bronsegruppen i marmor, skjønt det må ha medført tekniske vanskeligheter, hvilket forteller endel om den romerske bestillerens interesse for akkurat dette motivet. Selv om romerne var mindre opptatt av fysisk fostring enn grekerne, likte de åpenbart å se på atleter, både i levende live og i statueform.



Fig. 19: *Thesevs i kamp med Skiron og Kerkyon, kylix av Duris i British Museum.*

Mirakler og papyrer i de dødes by

KNUT KLEVE

Hva er likheten mellom meg og Thomas Aquinas? Vi har begge levd en vesentlig del av vårt liv i Napoli og fremlagt ugjendrivelige bevis på Guds eksistens. Men det er også forskjeller. Jeg kommer antagelig ikke til å bli så berømt som Thomas. Thomas har fem gudsbevis, jeg har bare tre. Thomas tar utgangspunkt i kjensgjerninger alle mennesker har erfaring om, f.eks. at det finnes bevegelse (som så tilbakeføres til en første beveger, nemlig Gud), mens jeg henviser til mirakuløse hendelser. Thomas har forresten stjålet sine gudsbevis fra Aristoteles, mens mine er selvopplevet.

Som vidne til det første mirakel påkaller jeg Kari Skard. En lørdag formiddag for femti år siden satt Kari og jeg og drakk kaffe i U11. U11 står for Studentsamskipnadens kafeteria i Uranienborgveien 11, som lå rett rundt hjørnet for Halling Skole i Oscars gate. Vårt første klassiske institutt lå på Halling. Halling var en kondemnert skolebygning, men godkjent til universitetsbruk.

Vi samlet krefter til professor Leiv Amundsens dobbeltforelesning over Ciceros *Tusculanae Disputationes*. På den tid holdt professorene fremdeles forelesninger om lørdagen. Vi moret oss over en uvane professor Amundsen hadde med å sitere lange parallellsteder på latin uten overset-

telse, som vi studenter umulig kunne følge med i. (Parallellsteder er tekst-avsnitt som ligner hverandre og kan bidra til å forklare innhold eller syntaks.)

Professor Amundsen begynte sin forelesning, og det varte ikke lenge før det første parallellstedet kom. Kari og jeg satt på hver vår side av seminarbordet. Vi så på hverandre. Jeg gjorde en grimase. Og Kari brast i en hemningsløs latter hun ikke kunne stanse. Amundsen kikket forbløffet opp fra sine forelesningsnotater og ble sittende og betrakte Kari. Det var krise.

Professor Amundsen var slett ingen mann uten humor, men det var visse ting som var hellige, og som man

ikke spøkte med. Til disse ting hørte religion, gresk og latin, ”al sand Dan- nelses ædle og urokkelige Marmor- grundvold” (Wergeland, ofte sitert av professor Amundsen).

En dag moret studinene på Klas- sisk seg med å kle ut bysten av Octa- vian. (Bysten står fremdeles på lese- salen.) Han fikk rouge i kinnene, lebe- stift på munnen, rød topplue på hodet og rødt skjert om halsen med holmen- kollski på. Octavian var blitt en oslo- gutt, nettopp hjemkommet fra skitur i Nordmarka.

”Motbydelig,” sa Amundsen da han oppdaget den forvandlede Octa- vian. Han kledde av bysten, tok den under armen og vasket den egenhen- dig i instituttets vask på gangen uten- for. Men ennå i mange år satt rester av lebestift igjen på Octavians munn.

Nu avdøde Astrid Salvesen påtok seg skylden, og det kom til forlik med Amundsen.

Men altså: Kari. Jo lenger hun lo, desto mere krise ble det. Da skjedde underet. Plutselig sa Amundsen: ”Ja, men det *er* jo i grunnen ganske mor- somt.” Parallellstedet var hentet fra en komedie av Plautus!



Det andre miraklet skjedde for tyve år siden.

Min medarbeider Brynjulf Fosse og jeg var innkalt til en eksamen i kjemi i Roma for å vise at vår lim- metode virkelig kunne åpne de for- kullede papyrusrullene fra Hercula- neum. Kjemiprofessoren og hans hvit- kledde skare sto og betraktet oss med forventningsfulle, men akk så kritis- ke blikk.

Vi fikk utlevert en papyrusbit på størrelse med en lillefingernegl. *Var* det i det hele tatt skrift på biten? Jeg kunne ikke se noe. Poenget er at en papyrusrull bare er beskrevet på inn- siden. Limet måtte altså påføres på utsiden. Men hva var utside og hva var innside på den lille biten?

Professoren stilte sitt elektronmik- roskop til min disposisjon. Men der så jeg bare ned i en molekylverden som ikke fortalte meg noe om mitt problem. Heldigvis hadde jeg mitt eget bærbare, normale mikroskop med meg, og i det oppdaget jeg etter langvarig og intens stirring en liten prikk på kanten som kunne være en blekkflekk. Altså måtte vi prøve å smøre limet på motsatt side.

Så vi gjorde, og miraklet skjedde. Det øverste papyruslaget klebet seg til limet og løsnet, og en nydelig liten gresk bokstav kom til syne på motsatt side. Og de nydeligste små bokstaver fortsatte å komme ettersom vi smurte lim på lagene under. En ny æra i herkulanensisk papyrologi var opp- runnet.

Mitt tredje gudsbevis går helt til- bake til krigens tid. Jeg venter med det til slutt.



Den såkalte Papyrusvilla lå ved kysten nordvest for Herculaneum med utsikt over Napoli-golfen. Den ble begravet under vulkanen Vesuvus utbrudd i år 79 e. Kr. 1700 år etterpå, da kongen av Neapel lette etter kunstverker fra antikken, ble det funnet to tusen papyrusruller som først var blitt vannskadet og så forkullet.

Papyrusvillaen tjente i 1. årh. f. Kr. som landsted for den romerske adelsmann Lucius Calpurnius Piso Caesoninus. Medregnet peristyl har villaen vært mellom 150 og 200 meter lang. Som vår egen Røkke ville også Piso ha en litt romslig hytte.

Piso var tilhenger av filosofen Epikur. I Athen traff han epikureeren Filodem fra Gadara i Galilea og tok ham med til Italia hvor han opprettet et senter for epikureiske studier i Papyrusvillaen. De to tusen rullene var en del av senterets bibliotek. Nye utgravninger er nu planlagt i tillegg til dem som ble foretatt for ikke så mange år siden, og man håper naturligvis å finne flere papyrusruller.

Calpurnius Piso var Cæsars svigerfar. Cæsars kone het altså Calpurnia. Shakespeare-interesserte husker hen-

ne kanskje fra dramaet ”Julius Cæsar”. Som sin svigersønn var også Calpurnius Piso en politisk motstander av Cicero. Cicero har skrevet en tale ”Mot Piso” (*In Pisonem*). Den skal vi senere få glede av.

Av andre prominente gjester i Papyrusvillaen (for vi må jo regne med at Cæsar har vært på besøk og, om ikke bladd, så iallfall rullet i papyrene) kan nevnes Vergil. Av en nylig opprullet papyrus kan vi se at han og Filodem var nære venner.

Da papyrene ble funnet i 1750-årene, sendte kongen av Neapel bud på den geniale presten Antonio Piaggio, bibliotekar ved Vatikanet i Roma, for at han skulle finne en metode til å åpne rullene. Piaggio laget et fiskelim som han smurte på rullene. Det øverste papyruslaget festnet seg til limet og kunne trekkes av. Og slik videre med lagene innenfor.

I løpet av de neste hundre år ble 800 ruller åpnet med Piaggios metode. Man tok naturligvis de best bevarte rullene først. Men etterhvert ble papyrusmaterialet mere porøst, og Piaggios tynne fiskelim begynte å sive gjennom det øverste papyruslaget og tok med seg flere lag av gangen, ofte i store klumper. Dette har vi unngått ved å bruke et tykkere lim bestående av gelatin og eddiksyre, som tilberedes i forskjellige blandinger alt etter graden av forkulling i de enkelte papyrene. Kort sagt: Vårt lim trenger ikke gjennom det laget som skal tas av.

Hittil har vårt internasjonale team og lim i Napoli åpnet 200 ruller. Det er tusen ruller igjen som ikke er åpnet.

Vi har også utviklet en metode til å fjerne papyrusfragmenter som har lagt seg oppå teksten og skjuler for skriften under. Disse såkalte *soupposti* (latin: *supra posita*) kommer fra lag lenger inne i rullen. De kan tas av med en sterk alkoholblanding som ikke skader den skriften som ofte også finnes på fragmentene. Avtagningen av *soupposti* anser vi som noe av det viktigste vi har gjort i Napoli, fordi det i så høy grad letter lesningen av papyrene.

Vårt team er også med på å utvikle nye lesemetoder ved bruk av fotografi, mikroskopi, tekstsøking og billedmanipulering. Å lese de fragmentariske papyrene er en blanding av puslespill og kryssord, bare med den forskjell at løsningen ikke kommer i neste nummer. Lesningen krever tålmodighet, "eine unendliche Geduld" som Robert Philipsson har sagt. (Philipsson arbeidet med papyrene før krigen, under krigen ble han gasset i hjel i Auschwitz. Han var jøde.)

De fleste papyrustekstene er greske, bare en knapp tiendedel er skrevet på latin. De latinske papyrene er blant dem som er aller mest skadet og derfor minst utforsket. De har ligget spesielt utsatt til da slam og lava la seg over villaen og hermetiserte den.

De greske tekstene har endret vårt syn på epikureisk filosofi. Epikureismen er mindre dogmatisk og spenner over et langt større interessefelt enn man har trodd. Det kan vi se av Epikurs hovedverk "Om naturen" og Filodems og andre epikureiske filosofers

verker om etikk, logikk, retorikk, musikk, poesi, filosofihistorie og teologi. Av nyere utgivere nevner jeg Janko, Obbink, Sedley, De Lacy, Delattre, Gigante (nylig avdøde Marcello Gigante som i mange år ledet senteret for herkulanensiske studier i Napoli, og er den som har gjort mest for å publisere tekstene), Dorandi, Longo, Del Mastro. (Unnskyld alle navnene, men da jeg leste igjennom artikkelen, så virket det som det liksom bare var jeg som hadde gjort noe med papyrene.) Jeg legger til at vår egen Pål Tide-
mandsen arbeider med en utgave av Filodem, "Om gudene," første bok.

Det er noe filosofi i de latinske papyrene også. Spesielt viktig er Lukrets. De nylig funne papyrustekstene er åtte hundre år eldre enn de eldste håndskriftene fra middelalderen, de såkalte Oblongus og Quadratus. Det blir noen nye lesemåter.

Ellers er det ikke mye filosofi i de latinske papyrene. Den best bevarte og mest kjente papyrusen inneholder et hyldningsdikt (*De bello Actiaco*) om slaget ved Actium og Octavians kamp mot Antonius og Kleopatra. Det er utgitt flere ganger, og vår egen Egil Kraggerud har vist interesse for det. Fragmenter fra Ennius' *Annales* er også funnet, kanskje ikke så rart når vi vet at Ennius var et av Lukrets' viktigste forbilder. Det er også dukket opp deler av en tale som keiseren (vi vet ikke hvem) har holdt i Senatet, utgitt av Felice Costabile (det er altså ikke bare jeg som har utgitt de latinske papyrene heller).



Og, altså en komedie. Nærmere bestemt siste halvdel av en romersk komedie. Jeg har nå vært igjennom alle fragmentene. Men jeg vil utgi Lukrets først. Nettopp fordi vi kjenner Lukrets fra før, kan vi lære så enormt meget av ham om det som skjer eller kan skje med en tekst som først blir vannskadet, så klemt sammen på alle bauger og kanter, så forkullet og så til sist rullet opp. Resultatet hos Lukrets er et virvar av tekst jeg ikke hadde tenkt meg muligheten av. Det bør være et memento til de forskere som tror det er enkelt å finne ut hvor de tidligere omtalte *sovrapposti* opprinnelig hører hjemme. Pål omtaler i sin innledning til Filodems *Om gudene* en teori om hvordan man relativt lett kan måle seg til det. Kanskje det er så lett i de papyrene som er pent brettet av Vesuv. Men hører *Om gudene*, første bok, til dem?

Men nå til komedien. Navn på forfatter og tittel står innerst i papyrusen, noe som er vanlig. Forfatteren heter Caecilius Statius, og vi vet litt om ham fra før. 300 linjer fra hans komedier er sitert hos andre forfattere som Cicero og Gellius (*Noctes Atticae*). Vårt funn øker antall kjente linjer til mere enn det dobbelte, men de fleste linjene er dessverre ufullstendige.

Caecilius levde i 2. årh. f. Kr. Han var galler (hans morsmål var altså ikke latin), født i Milano, tatt til fange da romerne inntok hjembyen,

solgt som slave i Roma, senere frigitt, tok da sin herres navn, Caecilius Statius, venn av Ennius, som også skrev komedier.

Jeg var absolutt ikke forberedt på å finne en romersk komedie, og har mang en gang savnet Nils som jeg kunne spørre om all den metrikken og grammatikken jeg ikke skjønte. For Caecilius har hverken lest Eitrem eller brukt Rektorordboken. ”En dårlig latinist,” sier Cicero om ham (*malus auctor Latinitatis*). Men publikum må jo ha forstått ham ganske godt, for Caecilius ble den mest populære komedieforfatteren i tiden mellom Plautus og Terents. En senere kritiker setter ham til og med over Plautus og Terents. Men, som vi skal se, herom var meningene delte.

Komedien er skrevet på vers, som alle komedier i oldtiden, og Caecilius bruker de samme versmålene som Plautus og Terents. Sangpartier er dessuten lagt inn i teksten og utgjør en del av handlingen. En slags musikal, altså.

Caecilius er glad i saftige vitser, men han er ikke grovere enn Plautus. Det var lenge siden Aristofanes i *Ekklesiazousai* eller ”Kvinnene i folkeforsamlingen” (”Feministenes dikatur” foretrekker jeg å kalle den) kunne gjøre det til et gjennomgangstema at mannen sitter hjemme med forstoppelse mens konen overtar all makt i staten. Etter Aristofanes holder man seg over beltestedet.

Komedien har en dobbelttittel, en gresk og en latinsk, *Obolostates sive Faenerator*. Dobbelttitler er heller uvanlige, så jeg er kommet på den tanke at Caecilius kanskje har fore-

grepet vår egen Ludvig Holberg. Holberg bruker dobbelttitler for å få en komisk effekt: "Erasmus Montanus eller Rasmus Berg", "Jean de France eller Hans Frandsen". Kanskje det også er en motsetning hos Caecilius mellom et sjeldent og derfor fint gresk ord og et almindelig, simpelt latinsk: *Obolostates sive Faenerator* kunne da oversettes "Bankieren eller Snydenstrupen" eller "Finansmegleren eller Lånehaien." Jeg vil kalle komedien "Lånehaien," og jeg håper jeg har funnet gangen i stykket, så noenlunde.

Det virker som handlingen foregår i Roma. En embetstittel som nevnes, er romersk, og man betaler i sestertser, og ikke i athenske oboler. (*Obolostates* betyr egentlig "en som veier eller teller oboler". Det kan ha vært tittelen på det greske stykket Caecilius oversatte eller brukte som mønster for "Lånehaien".) Men vi skal snart treffe et reiseselskap som ankommer fra Smyrna, noe som kan tyde på at handlingen egentlig foregår i Athen. Det ville bare blitt for vanskelig for det romerske publikum med greske penger og embetsmenn.

Stykket handler om de to evig aktuelle temaer, penger og kjærlighet. En ung mann av det bedre borgerskap går hen og forelsker seg. Men piken er prostituert og tilhører en slesk hallik. Den unge mann låner penger av en tresk lånehai for å kunne være mest mulig sammen med sin pike, små beløp og store beløp, etterhvert så meget at han ikke engang kan betale renter (naturligvis ågerrenter). Hos den rike faren er der intet å hente. Han har lite til overs for søn-

nens eskapader. Faren truer endog med å gjøre sønnen arveløs til fordel for hans yngre bror, som er et dyds-mønster, alltid hjemme og hjelper pappa med forretningene. Moren er også med i stykket, men hennes rolle har det ikke lykkes meg å bestemme (et motsetningsforhold til ektemannen, skulle jeg tro, jfr. senere). Jeg er kommet til at det til sammen må ha vært tretten roller i stykket, samme antall som i Terents' *Phormio*.

Jeg har pløyd gjennom Plautus, Terents og Menander for å finne parallellsteder til "Lånehaien" som kan gi clues til handlingen, men ingen komedie har virket så inspirerende på meg som "Den spanske flue." Den har jeg sett om og om igjen. Det kan være innbilning, men jeg syns det er noe med den uvørne replikkføringen og de innlagte sangene som minner om "Lånehaien". Flere uttrykk hos Caecilius kan gå rett inn i en moderne komedie, f. eks. "Hellas har funnet opp kunsten (dvs. retorikken), men Gallia har funnet opp kjerra." Det minner om Orson Welles i "Den tredje mann": "Sveits' viktigste bidrag til kulturen er gjøket." (Vårt ord "kjerre" kommer forresten av latin *carrus*, opprinnelig et gallisk ord – at Caecilius selv var galler, gir replikken ekstra perspektiv.) Et annet eksempel er "Naturen etterligner kunsten". Det er som tatt rett ut av en Woody Allen-komedie: "Nature imitates art." Det fins flere eksempler, men de ville krevd så mange latin-sitater at jeg hadde gått rett i Amundsens felle.

Handlingen foregår den første dag i måneden. Det er betalingsdagen,

tristes Kalendae som Horats har kalt den. Vår unge mann befinner seg i samme situasjon som Strepsiades i Aristofanes' "Skyene", den forgjeldede bondemann som forfølges av lånehaier (*obolostatai* er nettopp det ordet Aristofanes bruker). Jeg måtte helt tilbake til Aristofanes for å finne parallellsteder.

Heldigvis har vår unge mann flere støttespillere, først og fremst familiens fiffige slave. Slaven vet alt om alle i byen, ikke minst om den korruperte dommer som kunne blitt brysom hvis lånehaien skulle finne på å anlegge sak for å få pengene sine tilbake.

En annen viktig hjelper er lånehaiens egen snyltegjest. Lånehaien har en svakhet: han er overtroisk. Han ofrer uavlatelig på gudenes alter, men er bestandig engstelig for at ofrene skal besudles av onde ånder. Men snyltegjesten har spesialisert seg på demonutdrivelse, noe som gir ham muligheter for å beskytte sin unge venn mot den griske lånehaien.

Snyltegjestens fordrivelseskunster består i voldsomme raserianfall som ender med at han kaster opp. Da forsvinner åndene, og snyltegjesten er dessuten klar til inntagelse av et nytt måltid hos lånehaien. Snyltegjesten er også en mester til å rape høyt. Det er nok en lyd åndene misliker.

Oppkast og raping som komiske virkemidler kjenner jeg ikke fra andre komedieforfattere, men Caecilius bruker det selv i en annen komedie. Gellius gjengir en scene fra Caecilius' *Plocium* ("Halsbåndet") om en mann som har en kone med dårlig ånde. Om kvelden, når han kommer fornyd hjem fra vertshuset, gir hun

ham et stinkende kyss så han må kaste opp all den deilige vinen han har drukket. Gellius siterer stedet for å vise Caecilius' mangel på smak i forhold til Menander.

Halliken er ikke fra byen, men en innflytter. Han er kommet fra Smyrna med sitt bordell bestående av den unge mannens kjæreste pluss en annen pike. Vi hører at de har vært utsatt for et skipbrudd underveis.

De to pikene klarer å flykte fra halliken. Skjult på en kjerre blir de brakt i sikkerhet på vår unge manns familiegård utenfor byen. Gårdsbestyreren hører også til den unge manns helpere. Her får hans kjæreste fødselsveer med barselsefer. Lege tilkalles, og vi får høre hvordan en anropelse av fødselsgudinnen Nona (gudinne for den niende måned) lyder, merkelig monotont: "Bevar henne, Nona, stå henne bi, se til henne, Nona, stå henne bi, se til henne, beskytt henne".

Alt går bra, men en ny fare dukker opp. Halliken har funnet gjemmestedet og krever sine piker tilbake. Men han er for sent ute. Det har vist seg at den unge manns kjæreste ikke er slave, men fribåren. Halliken er dermed en forbryter fordi han har hatt henne i sitt bordell. Ovenikjøpet viser den andre piken seg å være den unge manns søster, som ble bortført som barn.

Faren og broren endrer nu naturligvis helt holdning. Halliken blir dømt og må betale erstatning. Og de elskende kan inngå et lovformelig, romersk ekteskap.

Avslutningsscenen lar oss få innblikk i den romerske bryllupsseremo-

ni: Vigselmannen erklærer at intet er til hinder for ekteskapet. Bruden lover å være sin mann underdanig. Brudgommen får sine rettigheter opplest: han får ha bruden i sitt hus og dele hennes seng, men han må betale for henne (et indisium på at det eldste romerske ekteskap var betraktet som et kjøp).

Seremonien avsluttes med at vigselmannen ber brudgommen tre frem og kysse bruden. Å kysse bruden er altså en eldgammel seremoni.

Til aller sist kommer *cantor* (som er den skuespilleren som har fremført sangpartiene) frem og ber publikum gi en velfortjent applaus: *Ad modum vos plaudite!*

Det fins ingen rolleliste og heller ingen pesonangivelser foran replikkene. Navnene på personer får vi bare vite om hvis de forekommer i selve teksten. Slik vet vi at den fiffige slave heter Xanthias, snyltegjesten Laches, faren Simo og den pene piken Xystilis: "Hei, Xystilis" *heus, Xustilis!* "Ha det, Xystilis" *vale, Xustilis!* "Xystilis (jeg hadde nær sagt Mette-Marit), jeg elsker deg" *Xustilis mea!*



De fleste latinske papyrene er skrevet med store romerske bokstaver. Men ikke Lukrets og Caecilius. Jeg hadde uoverstigelige vanskeligheter med å lese dem til jeg oppdaget at de var skrevet med våre små bokstaver.

Men det var jo 800 år for tidlig! De små bokstavene skulle først komme på Karl den stores tid. Men det viser

seg altså at de "små" bokstavene har tilhørt et bruksalfabet som har vært anvendt gjennom tidene ved siden av de "store" bokstavene. Det kunne vært en spennende oppgave å skrive de små bokstavenes historie: "History of the Low Case Letters".

De latinske bokstavene tar mye mere plass i papyrene, de er større enn de greske. Det har fått meg til å tenke på en ondskapsfull historie Cicero forteller i "Mot Piso" om et selskap Piso skal ha holdt for sine greske filosof-venner. Grekerne ble presset sammen tre og tre på løybenker beregnet på to, mens verten slangget seg alene på sin løybenk. Menyene besto av seige kjøttslintrer, og gamle, stygge slaver vartet opp. Kanskje Piso også sparte på den dyre papyrusen til sine greske filosofer, mens en romersk adelsmann som Lukrets fikk all den papyrusen han trengte?



Da Antonio Piaggio ble tilkalt til Napoli i 1750-årene for å åpne papyrene med sin lim-metode, fikk han straks en fiende i papyrenes kurator, Camillo Paderni. Paderni hadde en raskere metode. Han delte papyrusrullen på langs med kniv og noterte det han mente han kunne lese på de to halvdelene. Så skavet han videre, noterte, og skavet igjen til det ikke var mulig å skave mere. Da var rullene ødelagt. En av våre oppgaver i Napoli har vært å ta vare på restene etter Paderni.

Da Fosse og jeg ble tilkalt til Napoli i 1980-årene for å åpne papyrene med vår lim-metode, var det også andre som visste bedre hvordan rullene skulle behandles. Så langt kan jeg si at egen suksess er bra, men andres fiasko er heller ikke å forakte. Den standhaftigste og mest besnærende idé er at det må være mulig å lese papyrene *uten* å rulle dem opp, med røntgen, ultralyd eller lignende. Det har vi prøvd med utstyr på Haukeland Sykehus. Resultatet er *nil*. Rullene er for kompakte, og hverken røntgen eller ultralyd klarer å skjelne mellom forkullet skrift og forkullet papyrus.

Men kanskje det kan la seg gjøre en dag? I så fall er det vi som må avpasse metoden til papyrene, akkurat som det var vi som i sin tid måtte avpasse limet til papyrene. Ingen andre kommer til å gjøre det for oss. Derfor mener jeg det alltid bør finnes et team i Napoli som spesialiserer seg på vannskadet og forkullet papyrus.

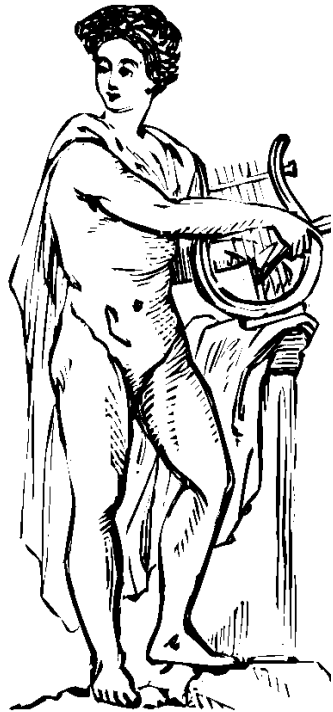


Til avslutning har jeg lovet et tredje gudsbevis.

Høsten 1943 satt jeg på Grini i den såkalte Jugendabteilung, hvor de yngste fangene var plassert. Som ungdommer flest fant vi på forskjellige spillopper. En var å sette et spann med vann oppå den halvåpne døren til brakkerommet. Nestemann som kom og skjøv på døren, fikk vannet over seg.

Dette var jo ikke særlig morsomt og dessuten meget farlig. For en kveld var det ikke en av våre egne kamerater som kom i døren, men selveste leirkommandanten, Hauptsturmführer Zeidler, på uventet inspeksjon med sitt følge av SS-menn. Skrekkslagne så vi mannen skyve på døren. Men ingen ting skjedde.

Herr Zeidler hadde ingen sans for humor, var dessuten sadist. Hadde Guds finger den gang ikke holdt spannet på plass, vet jeg ikke om jeg hadde lest papyrer i dag.



Crimen incesti

– vestalinnene og Roma

SISSEL UNDHEIM

Vestalinnenes fremste ”varemerke” var deres jomfrudom, de var *virgines Vestales*, og jomfrudommen skulle følge dem hele deres tjenestetid. En vestalinne som ikke lenger var jomfru ble straffet på strengeste vis, med en omstendelig seremoni der hun ble stengt inne i et underjordisk kammer og levende begravet. Men hvorfor var det så viktig for romerne at deres vestalinner forble jomfruer? Og hvorfor så drastiske tiltak om de ikke var det?

Aulus Gellius forteller i *Noctes Atticae* om kriteriene for utvelgelse av nye vestalinner og om seremonien kalt *captio*, der den unge prestinnen ble vigslet av *pontifex maximus*. Piken, som ved innvielsen skulle være mellom seks og ti år gammel, måtte oppfylle en rekke sosiale og fysiske krav som tilsynelatende skulle garantere at hun var plettfri og skikket for embetet. Gellius gjengir innvielsesformularet slik det ble fremsagt av *pontifex maximus* under seremonien: ”Som en som oppfyller alle lovens krav tar jeg herved deg, Amata, til Vestas prestinne, for å utføre de ritene som en vestalinne etter loven skal utføre på vegne av det romerske folk: *pro populo Romano Quiritibus*.” (*Noctes Atticae* I, 12.14).

Vestalinnene hadde vært knyttet til Roma siden byens spede opprinnelse

ved og på Palatinhøyden. Potteskår funnet i området der vi i dag finner restene av Vestas tempel bidrar til å datere den romerske Vestakulten tilbake til det syvende århundret fvt. Vesta og vestalinner figurerer også i byens opphavslegender. Det fortelles at kong Numa i sin tid opprettet kulten og embetet i Roma etter modell fra Alba (Plutark, *Numa* IX.5). Det var i Alba at Rhea Silvia, moren til Romulus og Remus, i sin tid var blitt tvunget til å være vestalinne, og det var som vestalinne (dog ikke som jomfru etter det som ifølge myten ble et skjebnesvangert møte med Mars), at hun fødte sønnene som fikk æren av å bli Romas grunnleggere. Det finnes indikasjoner på at det også kan ha eksistert Vestakult med egne vestalinner i byene Alba og Lavinium, men det er først og fremst prestinnene i Roma kildene forteller om, og etter



Relieffhode av vestalinne. (Fra Niels Hannestad, *Tradition in late antique sculpture*, Århus 1994, s.80).

hvert som byens posisjon vokser, fremstår kulten i Roma som den viktigste og kanskje også eneste av Vestakultene i Latium.

Vestalinnene var pålagt å forbli i tjenesten i trede år.¹ Som det fremgår av *pontifex maximus*' innvielsesformularer var vestalinnene vigset for å utføre riter på vegne av det romerske folk. De vokter den hellige ilden i Vestas tempel, som for romerne ble ansett for å være en garanti for byens velstand og eksistens. En rekke kilder forteller også at vestalinnene hadde ansvar for hellige gjenstander, de romerske *sacra*, også ofte omtalt under samlebetegnelsen *pignus im-*

perii. Disse var så hellige at kun vestalinnene hadde adgang til dem, og sannsynligvis nettopp av den grunn er det stor usikkerhet blant antikkens forfattere når det gjelder hva disse *sacra* bestod av, og om de i det hele tatt eksisterte. Som prestinner i den romerske statskulten var vestalinnene også sentrale deltakere i en rekke av de årlige ritene og offentlige seremoniene som skulle befeste og sikre Romas privilegerte posisjon under gudenes beskyttelse.

Prestinnene var tildelt en rekke særrettigheter. De var ikke underlagt noe mannlig familieoverhode, *patria potestas*, de ble tidlig fritatt fra *tutela* (formynderskap) og hadde i motsetning til andre kvinner rett til å sette opp eget testamente, noe som først i keisertid ble utvidet til å gjelde andre kvinner, og da kun under særskilte omstendigheter. Vestalinner kunne også vitne i rettssaker, de hadde spesiell tillatelse til å bruke vogn i byen, og de ble ledsaget av en *lictor* slik praksis var for romerske embetsmenn. I Circus hadde de egne sitteplasser, og i tillegg til å vokte de romerske *sacra* ble de også betrodd oppbevaringen av flere keiseres testamenter.

Flere av antikkens forfattere som omtaler vestalinnene har påpekt spenningen mellom prestinnenens privilegerte stilling og det strenge regelverket med tilhørende sanksjoner vestalinnene var underlagt. Ifølge

1) Etter dette var de fri til å forlate embetet og gifte seg. De færreste valgte likevel å gjøre dette, og de som gjorde det fikk et ulykkelig liv, forteller Plutark. Innskrifter fra graver og andre skriftlige kilder underbygger Plutarks utsagn og antyder at de fleste valgte å forbli i tjenesten fram til høy alder, gjerne livet ut.

Dionysius av Halicarnassus hadde fellesskapet tildelt dem en rekke be-
gunstigelser som gjorde at de ikke
følte noe ønske om ekteskap og barn,
men han understreker at det samtidig
var opprettet strenge straffer for vesta-
linnenenes ugjerninger (*Antiquitates
Romanae* II.67.3).

Avstraffelsen

Den verste ugjerningen en vestalinne
kunne begå var å krenke sitt jom-
fruløfte. En vestalinne som ikke len-
ger var jomfru kunne ikke bare frasi
seg sitt embete. Ved rettssak skulle
det avgjøres om hun var skyldig i
forbrytelsen som gikk under beteg-
nelsen *incestum*, og ble hun dømt
måtte hun bøte med livet. Plutark gir
oss en av de mest detaljerte skildrin-
gene av denne retterprosessen:

Prestinnen som vanærer sin jomfrudom
blir begravet levende ved Porta Collina,
hvor det like innenfor bymurene er en
jordbanke som strekker seg et stykke, på
latin kalles den ”aggr”. Her er et lite rom
konstruert under jorden, med inngang
ovenfra, og i dette rommet er det plassert
en benk med klargjort leie, en tent lampe
og noen små mengder (offergaver) be-
stående av livets nødvendigheter, slik
som brød, en krukke med vann, melk og
olje, som om de med dette fritar seg fra å
ha sultet til døde en person som er viet til
den helligste tjeneste.

De plasserer den dømte i en bærevogn
som dekkes fullstendig til og festes med
reimer utenfra slik at ikke en eneste lyd

kan slippe ut, så bærer de henne gjennom
Forum. Alle menneskene der viker tilbake
i stillhet og lar vognen passere, og de
følger dystert etter den uten å ytre en
eneste lyd. Det finnes ikke noe syn verre
enn dette, heller ikke noen dag er mer
alvorstung for byen enn denne. Når vog-
nen er båret fram til sitt bestemmelsessted
løser medhjelperne festene, og pontifex
maximus strekker sine hender mot him-
melen og utsier noen hemmelige bønner
for det skjebnesvangre øyeblikket. Så
fører han prestinnen, som er helt til-
dekket, frem til stigen som leder ned til
rommet. Deretter snur han seg bort sam-
men med de andre prestene, og når hun er
gått ned trekkes stigen opp og store
mengder jord kastes over slik at rommet
skjules og stedet blir jevnet med overfla-
ten omkring. Slik er straffen for dem som
fraviker sin hellige jomfrudom.

(*Numa* X.4–7, oversettelse ved forf.)

Til tross for vestalinnenenes nesten tu-
sen år lange historie i Roma har man
i kildene ikke kunnet identifisere mer
enn ni episoder der vestalinner ble
dømt og straffet i henhold til den
fremgangsmåten som Plutark beskri-
ver.² I noen av disse tilfellene ble mer
enn en prestinne levende begravet. Vi
vet at flere rettssaker endte med at
den mistenkte vestalinnen ble fri-
kjent, blant annet i rettssakene som
ble prosedert i 73 fvt. Da var de to
famøse herrer, M. Licinius Crassus
og L. Sergius Catilina, anklaget sam-
men med henholdsvis Licinia, som
var *Virgo Vestalis Maxima*, og vesta-

2) Fraschetti 1982 tar for seg de enkelte episodene. Han utelater bla. Tarpeia, saken mot Primigenia som ble fremmet av Symmachus (*Epistulae* IX 128 og 129), og straffen av de to søstrene Occlusata og Varonilla (Sveton, *Domitianus* 8.3–4). Disse vestalinnene ble ikke levende begravet, men ble henrettet på annet vis.

linnen Fabia, halvsøster til Ciceros kone Terentia. Det kom snart frem at Crassus ikke hadde pleiet omgang med den velstående Licinia for å tilfredsstillte kjødelige lyster, men heller sitt begjær etter rikdom og stadig nye besittelser, i dette tilfellet vestalinnens suburbane eiendommer. Den endelige bekreftelsen på dette kom da salget av vestalinnens eiendommer ble gjennomført like etter at de begge var blitt frikjent. Hva Catilina og Fabias affærer gikk ut på var derimot ikke så opplagt. Dessverre er det ikke bevart annet enn små, obskure hentydninger til hendelsene i de antikke kildene, men de lar oss ane omfanget av en potensiell skandale som ble unngått og kanskje neddyttet i ettertid. Man har spurt seg hvorfor Cicero ikke gjorde mer ut av den pikante episoden i Catilinas fortid i sine kjente taler, men her veide nok hensynet til svigerinnens omdømme tyngst, ikke minst fordi slik negativ oppmerksomhet knyttet til hans nære familie raskt kunne skadet Ciceros eget renommé.³

Antagelser om usedelig oppførsel blant vestalinnene resulterte gjerne

i stor furore, som i dag kunne vært selv de britiske tabloidavisene verdig. Mennene som var mistenkt for å være medskyldige i forbrytelsen, hørte i så å si alle kjente tilfeller til ridderstanden eller senatorstanden. Skyldspørsmålet ble avgjort ved rettsak der indisier, vitneforklaringer og tilståelse fra de mistenkte ledet fram til straff eller frikjennelse.⁴ Romerne straffet i de fleste tilfellene forbrytelsens mannlige part ved å la ham piskes til døde på Comitium.

Vestalinnenes ikke-jomfruelige affærer var utvilsomt et pikant emne for datidens romere. Heller ikke keisere gikk fri for spekulasjon om å ha pleiet usedelige forbindelser med vestalinnene. Nero ble beskyldt for å ha voldtatt en vestalinne med navn Rubria, mens Elagabal skal ha ønsket å gifte seg med Julia Aquila Severa, som keiseren ”flyttet” fra Vestalinnenes hus til keiserens soverom på Palatinen sammen med hellige gjenstander fra Vestas tempel. Lampridius forteller at ekteskapet mellom keiseren og vestalinnen skulle gjenspeile det guddommelige ekteskapet Elagabal hadde planlagt å arrangere

3) I *Catilina* 3.9 finner vi en knapp henvisning til skandalen, uten at den settes i forbindelse med verken Catilina eller Fabia. Se Lewis 2001. Henrik Ibsen leker uhemmet med forholdet mellom Catilina og vestalinnen i sitt første skuespill, der Fabia er omdøpt til det for fremstillingen mer passende navnet Furia.

4) Det er ingenting som tyder på at romerne benyttet seg av fysiske undersøkelser for å verifisere eller falsifisere vestalinnenes jomfrustatus i forbindelse med disse rettsakene. Fra senantikken av vet vi at denne typen undersøkelser ble foretatt av jordmødre i tilfeller der det var sådd tvil om kristne jomfruers jomfrudom, men både Augustin og Ambrosius fordømmer denne framgangsmåten, og hevder at den er svært problematisk og ikke minst står i fare for å fremprovosere det den er ment å forhindre. Det er heller ingen indikasjoner på at metoden Plinius d.e. nevner i *Naturalis Historia* 36.34 ble benyttet under forhøret av vestalinnene. Ifølge denne ville røyken fra brennende jett (et mineral) avsløre en som falskt utgav seg for å være jomfru. Se også Kelly 2000: 17–35 for andre måter å teste jomfrudom på i antikken og middelalderen.

mellom Vesta og hans egen gud, som også gikk under navnet Elagabal. Til romernes lettelse ble til slutt gudinnen Caelestis i stedet hentet fra Carthago og viet som brud til Vestas tiltenkte ektemann, slik at jomfrugudinnen ikke led noen skade. (Scriptores Historiae Augustae, *Elagabalus* III-IV). Hva som i ettertid skjedde med Rubria og Julia Aquila (vel å merke dersom de i det hele tatt eksisterte og historiene om dem ikke kun er levninger etter datidens sladder), fortelles dessverre ikke. Siden det var *pontifex maximus* og dermed keiseren selv som dømte i denne typen rettssaker, er det mest sannsynlig å tenke seg at de to vestalinnene unnslopp det underjordiske kammeret. Caracalla derimot, som i sin tid anklaget hele tre vestalinner for *incestum*, blir av Dio Cassius oppgitt som medskyldig i forbrytelsen i ett av tilfellene. (*Historia Romana* 78.16. 1–5). Det er påfallende at alle disse historiene dreier seg om keisere med mildt sagt lite smigrende ettermæle, og beskyldningene om deres usedelige affærer med vestalinnene bør kanskje helst ses i lys av deres biografers forsøk på å fremstille dem i mest mulig uheldig lys.

Vi kjenner til at tre andre vestalinner skal ha begått selvmord i møte med de alvorlige anklagene om *incestum*. Det var skjebnen til Cannutia Crescentia, en av de tre vestalinnene som ble anklaget av Caracalla i år 213. Det samme gjaldt Caparonia i 266 fvt og Floronia i 216. Fra republikkens tidligste fase fantes det også historier om at Vesta selv hadde grepet inn og på mirakuløse måter bevist

sine prestinners uskyld. Vestalinnen Tuccia demonstrerte sin ærbarhet ved å bære vann i en sil fra Tiberen til Vestas tempel. Aemilia, som ble mistenkt av pontifikene da flammene slukket, gjentente ilden mirakuløst ved å kaste et avrevet klesplagg på det kalde ildstedet. I Herodians versjon av fortellingen om Claudia, den berømte kvinnen som brakte Magna Mater til Roma ved hjelp av sitt belte da skipet med gudinnen grunnstøtte ved Ostia, fremstilles Claudia som en vestalinne som er beskyldt for *incestum*. I de fleste andre gjengivelser av fortellingen beskrives Claudia ikke som en vestalinne, men som en matrone beskyldt for utroskap og ukysk fremferd.

Incest og *incestum*

De strenge og omstendelige prosedyrene rundt avstraffelsen av ukyske vestalinner har engasjert flere forskere i moderne tid. Det har blitt fremmet en rekke hypoteser med det formål å gi en bedre forståelse av den særegne straffeprosessen, og den har blitt satt i forbindelse med forskjellige aspekter ved romernes religiøse og kulturelle kontekst. I henhold til de mest utbredte hypotesene knyttes vestalinnenes forbrytelse til tabuelagt incest og rituell urenhet, og de ukyske prestinnene har også blitt fortolket som *prodigia*, jærtegn, eller som syndebukker og menneskeoffer i kriseperioder for staten. En kort gjennomgang av noen av disse hypotesene kan dermed belyse det på alle måter ekstraordinære ved denne straffeprosessen.

Spesielt har begrepet *incestum/incestus* som betegnelse på ugjerningen en vestalinne kunne gjøre seg skyldig i vekket interesse. I hvilken forstand hadde lovovertredeisen noen forbindelse med incest i ordets mest brukte betydning? En velutbredt hypotese er at vestalinnene i symbolsk forstand ble regnet som døtre av samfunnet, slik at romerne så på enhver seksuell forbindelse med en vestalinne som en krenkelse av familiebånd. Et annet forslag går ut på at vestalinnenes *incestum* juridisk sett tilsvarte en form for *stuprum*, utukt, fordi de involverte parter i begge disse tilfellene var forhindret fra å inngå ekteskap på lovlig vis. (Cornell 1981:32–33) Det finnes også eksempler på at begrepet *stuprum* brukes synonymt med *incestum* for å beskrive vestalinnenes forbrytelse, men *incestum* er dog det begrepet som i overveiende grad benyttes av antikkens forfattere.

Seksuelle forbindelser mellom nære familiemedlemmer ble av romerne som oftest straffet med landsforvisning. Tacitus forteller om et tilfelle der den skyldige (mannlige) part ble kastet ned fra den tarpeiske klippen (*Annales* VI. 19). Det ser ut til at juridiske begreper, navn og omstendigheter kan ha forvirret datidens romere i like stor grad som dagens forskere. Sammenhengen mellom den legendariske Tarpeia, incest og vestalinnene virker på ingen måte opplagt, selv om tekster fra antikken

antyder at de ble koblet sammen på et vis. Blant annet fremstiller Seneca d.e. en fiktiv sak i sine *Controversiae* der en vestalinne blir kastet utfor klippen, men overlever. Både hos Propertis og Varro blir den infame Tarpeia, piken som i hine dager hadde forrådt Roma til fienden og gitt opphav til navnet på Capitols bratte stup, omtalt som en vestalinne.

Når Cicero skriver i *De Legibus* at pontifikene skal straffe incest med strengeste straff, dvs. med døden, er det ikke klart om han refererer til incest generelt eller bare til den forbrytelsen vestalinner kunne gjøre seg skyldige i. Siden han ikke selv spesifiserer, er det nærliggende å anta at dette ikke kun var myntet på vestalinnene.⁵ Mye tyder på at romerne anså incest som en grov krenkelse av guddommenes orden, og som andre grove forbrytelser lå den i grenseland mellom jus og religion. I en passasje hos Tacitus fortelles det at keiser Claudius ble gjort til latter da han, ikke lenge etter å ha giftet seg med sin egen niese Agrippina, foreslo å gjenoppta en gammel lov etter kong Tullius. Ifølge denne var det påkrevd at prestene i Dianas hellige lund i Nemi skulle utføre soningsriter i tilfeller der incest var oppdaget (*Annales* XII.8). Dessverre vet vi ikke når denne praksis gikk ut av bruk.

Episodene i republikansk tid der vestalinner ble levende begravet for *incestum* tyder på at romerne oppfattet

5) Det er viktig her å huske at Ciceros lover gjaldt hans idealstat og dermed ikke lar seg direkte applisere på reell romersk jus. Dersom pontifikene også dømte ved tilfeller av *incestum* utover sakene som gjaldt vestalinnene, ville en slik lovgivning hatt implikasjoner for pontifikenes juridiske mandat og maktposisjon.

tet en ukysk vestalinne som en trussel mot Roma by, fordi hun pådro seg gudenes vrede. Gudenes sanksjoner kunne igjen ramme alle Romas innbyggere. Vi finner her hentydninger til forestillinger om renhet og besmittelse som spilte en stor rolle i romernes religiøse forestillingsverden, og det er derfor verdt å se nærmere på disse sidene ved vestalinnenes lovbrudd.

Besmittelse og urenhet

Begrepet *incestum* var ikke bare forbundet med urovekkende overtredelser av seksuell karakter. Vi finner en rekke eksempler på at ordet i ulike varianter ble brukt av antikkens forfattere for å beskrive vanhelligelse eller handlinger som ble oppfattet som *nefas* i rituell sammenheng, uten at det nødvendigvis foreligger direkte seksuelle implikasjoner. Noen av disse eksemplene kan derfor bidra til å belyse avstraffelsen av *virgines incestae*.

I flere tilfeller omtales Publius Clodius Pulchers skandaløse forseelse under Bona Dea-ritene i 62 fvt med begrepet, som her henviser til hovedpersonenes vanære og religiøse krenkelse. Ritene var forbeholdt kvinner, men Clodius skaffet seg adgang til festen ved å komme forkledd som kvinne. Med sin tilstedeværelse satte han dermed hele den mystiske seremonien i fare. Et annet eksempel finner vi hos Livius. Han forteller om en bonde som har kommet for å utføre en ofring, men presten overtaler ham til å rense seg først: ”Hva er det du skal til å gjøre? Skal du uren (*inceste*)

gjøre et offer til Diana? Skal du ikke først dukke deg ned i det rennende vann?” (*Ab urbe condita* I.45.6). Hos Vergil advares Aeneas av Sibyllen: ”Der ligger for øvrig et avsjelet lik av en venn – akk! du vet ei – som smitter (*incestat*) hele din flåte med død” (*Aeneiden* VI.150 i Egil Kraggeruds oversettelse).

Det kommer i disse eksemplene fram at begrepet *incestum* og dets grammatiske varianter dekket et større spekter av tilstander som romerne oppfattet som skjendige og urene og som hadde innvirkning på forholdet til gudene. Likevel antyder ovennevnte eksempler ikke noen sanksjoner som tilsvarer den en *incesta* i vestalinnenes leir ble utsatt for. Vestalinnenes overtredelse fremstår som mye mer alvorlig, fordi den besmittelsen hun hadde pådratt seg ikke lot seg rense bort. Så lenge vestalinnene var pålagt å utføre hellige riter *pro populo Romano*, ville et brudd med de renhetsforskrifter de var pålagt å etterleve også kunne berøre menneskene de virket på vegne av.

Plinius d.y.’s øyenvitneskildring av begravelsen av Cornelia kan illustrere forestillinger om renhet og besmittelse i denne sammenheng. *Virgo Vestalis Maxima* Cornelia ble i år 91 anklaget og dømt for *incestum* av keiser og *pontifex maximus* Domitian. Ifølge Plinius hadde keiseren brutt med fastsatt praksis og felt dommen på sitt landsted ved Alba i stedet for i Regia, og uten å ha latt den anklagede selv være tilstede og bli hørt, noe som var vanlig i slike saker. I motsetning til Sveton (*Domitianus* 8.3–4) later Plinius til å tro på vesta-

lennens uskyld, nettopp på grunn av hennes oppførsel i tiden før henrettelsen. Plinius forteller at Cornelia hele tiden bedyret at hun var uskyldig, og i sine utrop henviste hun til keiserens militære seire som bevis på at hun hadde skjøttet sitt embete etter forskriftene. Argumentasjonen hennes viser til forestillingen om en forbindelse mellom vestalinnenenes virke og romerstatens velstand og fremgang, en forbindelse som berodde på at deres jomfrudom var intakt.

Da hun ble ført ned i det underjordiske kammeret forteller Plinius at stolaen hennes heftet seg fast, og da hun snudde seg for å løse den, bød boddelen henne hånden for å hjelpe. ”Hun avslo, vendte seg bort og for tilbake for hans vanærende berøring, som om hun var fullstendig ren og uberørt (*quasi plane a casto puroque corpore*). Som et siste bevis på sin uskyld, og med all den påpasselighet som sømmer seg bluferdighet, forsikret hun seg om at hun landet i en anstendig positur da hun falt.” (*Epistulae* 4.11). For Plinius opptrer vestalinnen med den anstendighet og dekorum som forventes av en vigslet jomfru, og det er hennes sterke reaksjon mot boddelens besudlende berøring som synes å overbevise ham om at prestinnen var utsatt for justismord. Boddelen, med sin tilknytning til døden og all den religiøse besmitelse romerne forbandt med den, representerer i så måte den hellige, kyske jomfruens ekstreme motpol i henhold til romernes renhetsforestillinger. Seneca illustrerer samme poenget i det oppdiktede ordskiftet om vestalinnen som overlevde henrettel-

sen ved den Tarpeiske klippe. Selv om det at hun ikke døde av fallet kunne tolkes som et bevis på hennes uskyld, fremmes det i den fiktive juridiske diskusjonen et argument om at hun likevel ikke kunne nærme seg de hellige ritene, fordi hun var besudlet av boddelens hånd. (*Controversiae* I.3.1: ...*carnificis manu incesta*...)

At det var viktig å beskytte de hellige ritene og gjenstandene som var i vestalinnenenes varetekt mot den besmittelsen en *incesta* representerte, antydes av Dionysius av Halicarnassus, som forteller at Rhea Silvia etter det fatale møtet med Mars ble rådet av moren til å late som om hun var syk, både for hennes egen sikkerhets skyld og av hensyn til de hellige gudene. Rhea Silvia holdt seg derfor borte fra ritene, og hennes plikter ble ivaretatt av de andre jomfruprestinnene. (*Antiquitates Romanae* 1.77.3–4). Dionysius lar det dermed komme frem at den romerske stammor til tross for den uvanlige situasjonen ikke satte de hellige ritene i fare. Livius, som gjengir omstendighetene rundt vestalinnen Minucias henrettelse, forteller at hun først ble mistenkt på grunn av sin klesdrakt, som ble oppfattet som usømmelig for en vestalinne. Hun ble så angitt av en slave og anklaget foran pontifikene, som befalte henne å holde seg borte fra de hellige ritene (*sacris abstinere*). Minucia ble til slutt dømt og levende begravet ved Porta Collina. (*Ab urbe condita* 8.15.7–8). Dersom Livius her skildrer en mer eller mindre standardisert prosedyre, noe det er fristende å anta, kommer det frem at det første tiltaket i denne prosessen var å

forhindre den urene vestalinnen i å profanere *sacra*, et begrep som her kan henspille både på de hellige ritene og de hellige gjenstandene som lå under vestalinnenes ansvarsområde.

Varsler og prodigier

Romerne anså en ukysk vestalinne som en potensiell fare for hele den romerske stat, fordi hun vekket gudenes vrede og dermed forstyrret *pax deorum*. Dette kommer klart frem i forbindelse med de to store skandalene i 216 og 114–113, da flere vestalinner ble henrettet. Tim Cornell mener disse hendelsene må ses i lys av politiske kriser og overopphetet religiøst hysteri i tiden før henrettelsene. Augusto Frascetti videreutvikler Cornells analyse og går gjennom de dokumenterte *incestum*-anklagene fra republikansk tid for å vise hvordan gudenes vrede på ulike måter kom til uttrykk og ble fortolket av romerne i disse tilfellene. Prodigier, som for romerne varslet gudenes vrede, tok gjerne dramatiske former som pestepidemier, feilslåtte avlinger eller store tap i krig. I andre tilfeller ble naturstridige fenomener, som regn av stein eller deformerte dyr og spedbarn oppfattet som prodigier. I artikkelen "Vestalinnenfrevel" (*Archiv für Religionswissenschaft* 22 (1923/24) 201–214) sammenlignet G. Wisowa en ukysk vestalinne med et *prodigium*, fordi hun utgjorde en trussel mot normalen, og straffeprosessen mot henne ville i så måte tilsvare elimineringen av de monstrose objekter som av og til utgjorde *prodigia*. Både Cornell og Frascetti

avviser denne tolkningen, men viser at det er forbindelser mellom de to fenomenene idet urovekkende prodigier foranlediget flere av incestumskandalene i republikansk tid. Det tydeligste tegnet på at en vestalinne ikke lenger var jomfru var at ilden i Vestas tempel slukket. Plutark forteller om et av de mest oppsiktsvekkende prodigiene som ble fortolket som et varsel om vakkende moral blant vestalinnene. En jomfru ved navn Helvia var blitt truffet av lynet mens hun var ute og red. Både hun og hesten ble drept av lynnedslaget, da hun ble funnet var hun så å si naken. Sko, ringer og hodeplagg var spredt



Vestalinnestatue fra Vestalinnenes hus, Forum Romanum. Foto: forf.

overalt, og også hestens seletøy var revet bort. Hun lå på bakken med tungen stikkende obskønt ut av munnen. De religiøse rådgiverne kom frem til at vestalinnene måtte ha pådratt seg en grusom vanære som også berørte ridderstanden. Like etter ble tre vestalinner anklaget av en slave som var eid av Vetutius Barrus, en av ridderne som var involvert i skandalen. Dette resulterte i at vestalinnen Aemilia ble dømt og henrettet i 114 og året etter led Licinia og Marcia samme skjebne. I etterspillet av dette prodigiet ble også to grekere og to gallere ofret ”til en ukjent og fremmed gud”. (*Quaestiones Romanae* 83). Også i 216 skal det samme menneskeofferet ha blitt utført på Forum Boarium, samme år som to vestalinner ble funnet skyldige i useadelig fremferd. Den ene ble levende begravet slik sedvane var, mens den andre begikk selvmord (Livius, *Ab urbe condita*, 22.57.2).

Vestalinnenens begravelse som menneskeoffer?

Det er flere som har påpekt likhetstrekk og forbindelser mellom romernes menneskeofringer og den praksis som knyttet seg til henrettelsen av ukyske vestalinner. Henrettelse av vestalinner blir tillagt en beroligende og balanseopprettende funksjon i perioder preget av krisetilstand og uro blant befolkningen. Maria Cristina Martini karakteriserer vestalinnenens forbrytelse som en *felix culpa*, en lykkebringende synd som var nødvendig for statens fornyelse når noe var alvorlig galt. Claire Lovisi støt-

ter en av de mest radikale fortolkningene i dette henseendet, og i sin artikkel hevder hun at vestalinnene utgjorde et reservedepot av jomfruer hvis hovedfunksjon var å ofres *pro salute populi Romani* i nasjonale krisetilfeller. Ifølge hennes tolkning var *incestum*-anklager ikke annet enn et historisk påskudd for å utføre menneskeofringer.

Det kan i denne diskusjonen være hensiktsmessig å benytte seg av Donald G. Kyles begrepsapparat, slik det presenteres boka *Spectacles of Death in Ancient Rome*. Han påpeker behovet for å skille mellom menneskeofringer på den ene siden og det han kaller rituelle henrettelser på den andre. Menneskeofringer er ifølge Kyle regelmessige ofringer til en gud eller kult som fordrer dette, mens rituelle henrettelser derimot er en reaksjon som fremprovoseres av visse dramatiske omstendigheter der drapet er et slags siste forsøk på å blidgjøre gudene. Begge disse formene for religiøst motiverte drap appellerer ifølge Kyle til guddommelig hjelp for å forhindre eller løse en krise, enten ved regelmessig gjentakelse eller ved at man fjerner en som har fornærmet gudene og forårsaket uro og sosial uorden. Kyle eksemplifiserer dette nettopp med episodene i 216 og 114/113. Gallerne og grekerne som da hadde måttet bøte med livet på Forum Boarium blir av Kyle regnet som menneskeofringer. Selv om disse drapene ikke ble utført med noen form for regelmessighet var de beordret av de Sibyllinske bøker og dermed et offer som var fordret av gudene. Vestalinnenens død, derimot,

betrakter Kyle som rituelle henrettelser. Både i 216 og i 114/113 ble vestalinnenenes oppførsel oppfattet som direkte årsak til problemene, og de skyldige prestinnene måtte derfor fjernes.

En annen betegnelse som lar seg bruke i denne sammenheng er synde-bukkbegrepet. I tillegg til henrettelse omfatter dette også symbolsk død i form av landsforvisning (jf. Valerius Licinianus' skjebne som beskrevet av Plinius d.y. i hans 4. epistel). Robert Parker identifiserer to typer av synde-bukkkfenomenet; i det ene tilfellet ble en person med spesiell verdi for hele samfunnet, så som kongen eller kongens datter valgt ut til (eller velger selv) å dø på vegne av befolkningen. Den andre typen går ut på at personen som på en eller annen måte skulle ha forårsaket gudenes vrede blir "fjernet", enten ved henrettelse eller landsforvisning (Parker 1983). Dette kan eksemplifiseres ved en gresk myte som har flere paralleller til omstendighetene rundt vestalinnenenes forbrytelse. En Artemisprestinne i Patrai brøt sitt kyskhetsløfte og veket med dette gudenes vrede, som rammet befolkningen i form av hungersnød og epidemier. Både prestinnen og hennes elsker ble derfor henrettet, og denne hendelsen var ifølge Pausanias opphavet til en årlig rite der en ung gutt og en ung pike ble ofret til gudene. I dette tilfellet ser vi hvordan en rituell henrettelse av de to som var ansett for å ha forårsaket ulykkene fremstilles som opphav til regelmessig menneskeofring.

Den store vekten flere forskere har lagt på det som må kunne kalles den ukyske vestalinnens nytteverdi som

synde-bukk og beroligende middel for en urolig og engstelig befolkning bør likevel ikke stå unyansert. Med tanke på de forholdsvis få episodene der vestalinner ble henrettet må byen og befolkningen ha gjennomlevd flere store kriser uten at vestalinner måtte bøte med livet. Et ensidig søkelys på henrettelsen av de ukyske vestalinnerne kan lett overskygge betydningen av deres virke som levende prestinner. Vestalinnenenes jomfrudom synes å ha hatt en kompleks og mangetydig symbolverdi i den romerske kulten, men gjennom kildenes skildringer av avstraffelsen av *virgines incestae* fremgår det at den rituelle renheten vestalinnene inkarnerte gjennom sin jomfrustatus var av overveiende betydning for deres embete. Det var denne renheten som i det store og hele lå til grunn for den tillit de var betrodd, som prestinner med ansvar for en kult hele Romas eksistens var sagt å hvile på. At kritiske blikk kanskje lettere ble rettet mot vestalinnene når noe ikke var som det burde, betyr ikke at vestalinnene automatisk ble dømt og henrettet i enhver krisesituasjon, slik en rekke forskere synes å implisere. Til tross for at episodene i republikansk tid kan relateres til ustabile samfunnsforhold der et so-ningsoffer utvilsomt kunne gi en beroligende effekt, viser omstendighetene rundt hver enkelt sak at kompliserte religiøse, sosiale og også politiske aspekter spilte inn på henrettelsene. Ikke minst gjelder dette i keisertid, der keiserens personlige maktmotiver kan ha hatt stor betydning, noe Plinius bidrar til å belyse i sin diskusjon av hendelsene under

Domitian.⁶ Selve rettssaken og de juridiske sidene ved *crimen incesti* antyder også at det var bevisbyrden mot den tiltalte vestalinne som i de aller fleste tilfellene var det avgjørende i domfellelsen.

Død eller levende?

Plutarks fremstilling av retterprosessen slik den er gjengitt ovenfor er utgangspunktet for Augusto Fraschetti analyse av selve seremonien der den ukyske vestalinnen ble levende begravet. Han viser hvordan symbolikken i seremonien på mange måter tilsvarte en romersk begravelse. Den tildekkede vestalinnen ble fra begynnelsen til slutt på mange måter behandlet som om hun allerede var død: et "begravelsesfølge" ledsaget det som kan sammenlignes med en bære til Porta Collina, der det underjordiske rommet ventet henne som en grav. Her var det, som Plutark forteller, satt frem små porsjoner med mat, og Fraschetti sammenligner disse med offergavene som ble satt frem ved gravene til avdøde personer. Pontifex maximus vendte seg bort og unngikk å se på prestinnen idet hun steg ned i det utgravde rommet, ifølge Fraschetti for å unngå å pådra seg smitte – som om hun allerede var et lik. Fraschetti konkluderer med at vestalinnen, i sosial forstand, allerede var ansett som død. Hun tilhørte ikke lenger menneskenes verden, men var overlatt til gudene, hvis vrede hun hadde pådratt seg.

Ifølge Vergils kommentator Servius ble vestalinnene begravet innenfor bymuren, en ære som ellers bare ble innvilget *imperatores*. (*Ad Aeneidem* XI.206). Til en viss grad oppfylte også retterstedet for den ukyske vestalinnen dette kravet, idet hun ble begravet ved *agger*, like innenfor Porta Collina. Området ble også kalt Campus Sceleratus, etter de forbryterske kvinnene som var begravet der. Seremonien synes hele tiden å spille på spenningen mellom vestalinnens hellige status og det som fremstår som hennes overskridelse av denne statusens fundament. I *Fasti* VI, 457–460 skriver Ovid: "Under denne keiseren [Augustus] skal ingen prestinne beskyldes for å ha tilsølt sine hellige bånd; ingen skal bli levende begravet. Slik forsvinner hun som er ukysk (*incesta*), hun skjules i jorden, den samme som hun har vanæret (*violavit*), for Vesta og jorden er samme guddom." Ovid antyder her en forestilling om at vestalinnen fremdeles tilhører gudinnen hun er vigset til, og derfor måtte hun også overlates til denne. Hun blir med andre ord ikke regelrett henrettet, men bare fjernet og overlatt til gudinnen som hun har krenket med sitt brutte jomfruløfte. Forestillingen om at romerne ikke drepte vestalinnene kommer også fram i Plutarks *Quaestiones Romanae*. I kap.96 spør han hvorfor de hellige jomfruene straffes med levende begravelse om de bryter sin kyskhets. Han presenterer to svaralternativer, også disse formulert som

6) Sveton synes derimot å berømme Domitians håndhevelse av de gamle lovene, som ifølge Sveton var blitt forsømt under hans bror og hans far. (*Domitianus* 8.3)

spørsmål: ”Er det fordi romerne brenner sine døde, og at det derfor var urett å overgi til ilden legemet til en som ikke har voktet den guddommelige ilden med kyskhets? Eller er det fordi de anser det som blasfemisk å ødelegge et legeme som er vigslat med de helligste riter og som sådan legge hånd på en hellig kvinne?” Det siste alternativet kan i så fall, slik Plutark synes å resonnerer, forklare hvorfor de i stedet sørger for at hun dør av seg selv, ved å plassere henne i det underjordiske kammeret sammen med en brennende lampe, et stykke brød og litt melk og vann. Han avslutter det lille avsnittet om prosedyrene rundt levende begravelse av vestalinnene med å fortelle at romerne, til tross for den omstendelige seremonien, ikke fullstendig lot seg befri fra overtroisk engstelse. For selv på hans tid, får vi vite, gikk det prester til stedet der vestalinner var begravet for å ofre til de døde. Dessverre lar han oss ikke få vite når disse ofringene ble utført eller hvilke prester som utførte dem.

Som greker undret han seg over måten romerne fjernet sine forbryterske prestinner på, men det er aldri noe spørsmål om hvorfor. For antikkens mennesker fremstod det som opplagt at en slik alvorlig krenkelse av den romerske religionen måtte straffes strengt, og at en jomfruprestinne som ikke lenger var jomfru måtte elimineres for å forhindre skaden hun kunne fremprovosere, eller gjenopprette en hun allerede hadde forårsaket. En vestalinne som hadde begitt seg ut på seksuelle eventyr, hadde tapt den ukrenkelighet hun var innehaver av, den samme som for romerne gjorde

hennes egnet til å tjene de hellige gudenes riter på vegne av det romerske folk. Hun var i høyeste grad uskikket til å ivareta sitt embete, men det var også umulig å la henne vende tilbake til en profan tilværelse så lenge hun var vigslat til å tjene og tilhøre gudene. Ut fra de religiøse forestillingene synes det dermed å ha vært bare en mulighet: den ukyske vestalinnens skjebne måtte overlates til Vesta og til gudene som hun tilhørte, for å straffes av dem.

Litteratur

- Cornell, Tim: ”Some observations on the *crimen incesti*”, *Le délit religieux dans la cité antique*. Roma, Collection de l'école Française de Rome 48, 1981: 27–37.
- Fraschetti, Augusto: ”La sepoltura delle vestali e la città”, *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*. École Française de Rome, Roma 1984: 97–128.
- Kelly, Kathleen Coyne: *Performing virginity and testing chastity in the Middle Ages*. London, Routledge 2000.
- Kyle, Donald G.: *Spectacles of Death in Ancient Rome*. London, Routledge 2001.
- Lewis, R.G.: ”Catilina and the Vestal”, *Classical Quarterly* 51, no.1, 2001: 141–149.
- Lovisi, Claire: ”Vestale, incestus et jurisdiction pontificale sous la République romaine”, *Mélanges de l'école Française de Rome. Antiquité*. Tome 110, 1998–2:699–735.
- Martini, Maria Cristina: ”Carattere e struttura del sacerdozio delle vestali: un approccio storico-religioso” (Prima parte) *Latomus* 56 (2) 1997: 245–263.
- Martini, Maria Cristina: ”Carattere e struttura del sacerdozio delle vestali: un approccio storico-religioso” (Secunda parte) *Latomus* 56 (3) 1997: 477–503.
- McDougall, J. Iain: ”Cassius Ravilla and the trial of the Vestals”, *Ancient History Bulletin* 6 no.1, 1992: 10–17.
- Parker, Robert: *Miasma. Pollution and purification in early Greek religion*. Oxford: Clarendon Press 1983.

Ilden fra Olympia

Bruken av antikken i legitimeringen av de moderne olympiske leker

MATHILDE SKOIE

En som virkelig forsto at antikken besto av mer enn ”døde ting som bare kan komme til liv gjennom opera”, var de olympiske lekers moderne far, Baron Pierre de Coubertin.¹ De olympiske leker er i dag kanskje et av de beste eksempler på antikkens symbolverdi utenfor de akademiske og ”finkulturelle” kretser. De er også et egnet studieobjekt for en som vil studere hvordan bruken av antikken alltid er en blanding av samtidige mål og spesielt utvalgte antikke midler.

Fortellingen om de olympiske leker, fra idéens spede begynnelse til dens gjennomføring og utvikling, er en fortelling om en prosess hvor antikken har blitt brukt for alt den er verdt. Og når lekene vender tilbake til Aten, er det naturlig nok den antikke laurbærkransen som står i sentrum for designprogrammet (fig. 1)

Tradisjonsbygging: De moderne lekene ”oppfinnelse”

På Aten-OLs offisielle web-sted møtes man med overskriften ”Athens 2004: Welcome home”. Siden de første moderne lekene fant sted i Aten 1896, er det klart at lekene nå vender hjem. Samtidig spiller dette mottoet

også på en annen type hjemkomst: Til tross for synkende kunnskaper om antikken vil vel de fleste heller assosiere kombinasjonen Hellas og OL med ”de gamle grekere”, enn med OL i 1896. Og dette styrkes ved web-sidens designprogram og lenker til informasjon om de antikke lekene.



Fig. 1.

1) P. de Coubertin, *Batailles de l'éducation physique*, s.90.

Men i hvilken grad kan man snakke om en ”hjemkomst”? De antikke lekene fant sted et helt annet sted enn Aten – nemlig Olympia i Elis. Ville antikkens olympiske vinnere ha kjent seg igjen i vår moderne olympiske tradisjon? Kan vi i det hele tatt snakke om en tradisjon fra de antikke lekene (første olympiske leker i 776 f.Kr., siste på slutten av 300-tallet e.Kr). Vi har å gjøre med en salig blanding av antikke og kvasi-antikke elementer hentet fra Aten og Olympia, fra gresk og latin, fra fortid og samtid. En av redaktørene for *Times Literary Supplement* kalte nylig lekene simpelthen ”the biggest nineteenth-century fake of all”.²

Et standardverk når man studerer tradisjoner og tradisjonsbygging er Eric Hobsbawm og Terence Rangers bok *The Invention of Tradition*. I denne boken viser forfatterne eksempler på hvordan fortiden blir påkalt og brukt for å legitimere eksempelvis monarkier, patriotisme og klasse. Fellestrekk ved disse prosessene er bl.a. en selektiv bruk av historien og nyvinninger under dekke av tradisjon. Begrepet ”invented tradition” er, som flere forskere har vært inne på, også en mulig modell for å forstå fremveksten av den olympiske tradisjon i moderne tid. Pierre de Coubertin kalte sin kampanje for olympiske leker en gjenopplivelse (*rénovation*) av de antikke lekene og fikk etter

hvert selv hedersbetegnelsen ”*Le Rénovateur*”.

Hvor mye var det av de opprinnelige lekene i de første moderne lekene og hvilke motiver som lå bak gjenopptakelsen? Antikkkforskerne Finley og Pleket sier det slik: ”Ikke mye ved disse første moderne olympiske lekene ... var virkelig ”olympisk”. Det var 42 konkurranser i ti sportsgrener med 285 deltakere ..., men bare løpekonkurransene, lengdehopp, diskos og bryting var ”lånt” fra de originale lekene; resten var enten ukjent i antikken eller ikke inkludert i de større lekene. All sin romantikk til tross, Coubertin hadde et samtidig mål, og hans plans suksess var avhengig av et realistisk valg av aktiviteter ... som passet hans egen tids atletiske interesser, ikke de som tilhørte en lenge død sivilisasjon. Det var den olympiske ’ånd’ eller den olympiske ideologi slik han oppfattet den, som skulle tjene hans mål, ikke den antikke olympiske realitet.” (s.4) Vi har altså med et høyst selektivt utvalg idrettsgrener. I tillegg kommer én nyoppfunnet antikk distanse: det berømte maraton-løpet. Et så langt løp var uhørt i antikkens idrettsleker og stred mot det antikke moderasjonsideal. Skjønt ved å ta den velkjente legenden om Ateneren som løp 42 km for å spre det glade budskap om seieren ved Marathon i 490 og gjøre det om til en moderne idrettskonkurranse,

2) Peter Stothard, ”Commentary”, *Times Literary Supplement* 27.02.04, s.15. Stothard spekulerte i samme artikkel også over om grekerne kunne ha et ytterligere motiv med sitt spill på hjemkomst: Kunne det også være et ledd i kampanjen om å bringe Partenonskulpturene hjem.

kunne denne nyvinningen likevel innskrives i en tradisjon. Som utvalget av konkurranser og oppfinnelsen av maraton-løpet viser, har vi altså å gjøre med både en ytterst selektiv bruk av antikken og med direkte nyvinninger med antikke ”forelegg” i byggingen av den olympiske tradisjon, helt etter Hobsbawm’s definisjon av en ”invented tradition”.

Ifølge Hobsbawm og Ranger var perioden mellom 1870 og 1914 en særlig produktiv fase for nye tradisjoner. Et eksempel de bruker er nettopp fremveksten av europeisk sport. Det er vel heller ikke tilfeldig at Major Wingfield, tennissportens far, lanserer sin nye sport med et gresk navn, *sphairistiké* (fra *sphaira*, ball). Den tidligere Pindar-forskeren David C. Young har nokså nylig vist at prosessen for å få til olympiske leker hadde pågått en stund med ikke ubetydelige greske forsøk og bl.a. to sett skandinaviske olympiske leker arrangert i Ramlösa i regi av Gustav Schartau på 1830-tallet. Likevel var det nettopp i denne perioden at tiden var moden for den olympiske idé, slik at Coubertin kunne bli den som førte olympismen fra retorikk til realitet. Her spiller mange forskjellige faktorer inn: For det første var franskmannen Coubertin en aristokrat med penger. For det andre kom franskmennenes militære faderer under den fransk-prøyssiske krig 1870–71 og synkende folketall (*dénatalité*). Cou-

bertin så mye av franskmennenes problem i deres utdanningssystem og mangel på fysisk fostring. For å bedre situasjonen grep Coubertin til to idealer: de antikke idrettsleker og de britiske boarding schools.³ Etter disse mønstre ville Coubertin fremme en *pedagogie sportive* som kunne fremme franskmennenes virilitet. Et virkemiddel for å få ungdommen på sin side, var gjenopplivingen av de olympiske leker – et element ved antikken som hadde fascinert den unge Coubertin selv. Og etter hvert ble dette hans hovedmål. En visjon av denne sammensmeltingen av Frankrike og det antikke Hellas kommer tydelig til uttrykk i det allegoriske maleriet av Coubertins far, Charles de Coubertin, som prydet forsiden på *Olympic Review* fra 1906–1914 (fig. 2). Her møtes Paris og Aten representert ved Eiffeltårnet og Erekteion. Legg merke til den prominente plassen den erkebritiske aristokratiske sporten polo har fått – et symbol på Coubertins britiske inspirasjonskilder.

I sitt olympiske prosjekt fikk Coubertin imidlertid også drahjelp av andre omstendigheter, den tredje faktoren jeg vil trekke frem som gunstig, nemlig utviklingen innen antikkforskningen. Selv om det antikke Olympia var blitt gjenoppdaget i 1766, ble særlig tyskernes utgravninger i perioden 1875–1881 banebrytende. Ikke minst funnet av Praxiteles’ Hermes-skulptur bidro til Olympias berøm-

3) Forskere har særlig vist hans påvirkning fra Thomas Hughes, *Tom Brown’s Schooldays* (1857), en roman om en britisk boarding school tuftet på homeriske idealer. Se Biddiss 1999, ss.126–128.



Allegorical painting dated 1896, commemorating the revival of the Olympic Games, by Charles de Coubertin,

father of Pierre, a well-known artist at the time. This painting, currently housed at the Olympic Museum,

featured on the cover page of the Olympic Review from 1906 to 1914. (Olympic Museum, Lausanne)

Fig. 2.

melse. Og på verdensutstillingen i Paris i 1889 var en modell av antik-kens Olympia utstilt. Coubertin var fyr og flamme over dette og skrev "Tyskland har brakt det antikke Olympia frem i lyset. Hvorfor skal ikke Frankrike kunne bringe til live dets fordums storhet?" Videre spilte franskmennenes funn av de delfiske Apollon-hymnene en ikke liten rolle ved den andre Internasjonale atletiske kongress i Paris i 1894.⁴ Her la man en fremføring av hymnen oversatt av Théodore Reinach og tonesatt med harper og kor av Gabriel Fauré inn i programmet. Som Coubertin selv bemerker: "Avspillingen av denne sakrale musikk skapte den ønskede atmosfære hos publikum. En subtil følelse spredte seg i auditoriet som om den antikke evrytmi kom til oss fra den fjerne fortid. På denne måten infiltrerte hellenismen hele hallen. Fra dette øyeblikk var kongressen dømt til å lykkes. Jeg visste at nå – bevisst eller ubevisst – ville ingen stemme mot en gjenoppliving av de olympiske leker."

Et fjerde moment som sikret suksessen, var det olympiske konseptets manøvrerbarhet og fleksibilitet i en periode der nasjonalismen var i fremvekst. Basert på den ideelle antikke tradisjon om våpenhvile under lekene og "antikken" som europeisk fellesgods ble en samling – selv etter initiativ fra en franskmann –

gjort mulig. Samtidig spilte nasjonalismen en ikke uvesentlig rolle for valget av sted for de første lekene. Mens Coubertin hadde tenkt seg at de skulle foregå i Paris under verdensutstillingen i 1900, fikk den greske utsendingen på kongressen i 1894 forsamlingen med på at de skulle holdes i Aten allerede i 1896. Dette var ikke en enkel prosess, og det så på et tidspunkt stygt ut for lekene (ikke minst pga. konflikten med tyrkerne), men her så bl.a. det danskættede kongeparet som hadde vært i Hellas siden 1863 sitt snitt til å henge seg på det hellenske toget og å innskrive seg selv i den greske arven. Bruken av greske folkedrakter under de første lekene vitner også om en markering av den relativt nye greske nasjonalstaten. OL kunne altså brukes både til å fremme overnasjonale og nasjonale interesser.

De "klassiske" symbolene

I Hobsbawms konsept "invented tradition" spiller ritualer og symboler en hovedrolle. I tradisjonsbyggingsprosessen fra de første lekene og fremover har nettopp bruken av seremonielle symboler vært særlig fremtredende. Forskjellige elementer ved det som har vært oppfattet som det antikke idealet, har vært trukket frem i mottoer, designprogram osv. ut fra varierende samtidige interesser.

4) To paianer til Apollon med musikalsk notasjon. For tekst og kommentar til disse, se W. D. Furley og J. M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, (Tübingen 2001). Interessant nok åpnet også det internasjonale symposiet "Sport ... The Third Millenium" i 1990 "thus establishing the link with the past", som det sto i *Olympic Review* 273 (1990).

De første moderne Atenske lekene hadde selvfølgelig det fortrinn at de hadde de antikke levningene rundt seg på alle kanter. De fleste konkurransene ble avholdt i Herodes Atticus' nokså nylig utgravede (1870) og for formålet nyrestaurerte panateneiske stadion fra 140-årene e.Kr. Lekene ble en episk suksess – ikke minst da en greker vant maraton-løpet og dermed fremsto som en ekte reinkarnasjon av den antikke løperen. Spiridon Loues var også den eneste som fikk en ekte antikk amfora i tillegg til sin sølvpokal som for øvrig var designet av den franske klassiske filologen Michel Bréal som også var initiativtager til maraton-løpet. Den utsatte premieutdelingen (værgudene var ikke på lekens side) ble åpnet med en fremføring av en ode etter mønster av Pindar som på 400-tallet skrev hylningsdikt til seierherrene blant annet i lekene i Olympia (de såkalte olympiske epinikier). Den nye hymnen var skrevet og fremført på gammelgresk av den unge Oxford-mannen G.S. Robertson som selv deltok i idrettskonkurransene. Alle vinnere fikk også en olivengren hentet fra Olympia. Av ytterligere kuriositeter som viser hvor sterkt man knyttet an til antikken og antikkvitenskapene ved disse første lekene, kan nevnes mottakelsen Harvard-laget fikk hos fru Schliemann.

Av de klassiske olympiske symbolene vi tar for gitt i dag; de olympiske ringer, tenningen av ilden, fakkeltstafetten, den olympiske ed, det olym-

piske motto og den olympiske hymne er de stort sett av nokså ny dato og med nokså tvilsom forankring i antikken. Bare to av disse symbolene var med i 1896-lekene, nemlig den olympiske hymne og ett av de tre olympiske motto.

Det mest kjente symbolet, de olympiske ringer, opptrådte første gang under de andre Aten-lekene i 1906 og fikk plass på det olympiske flagg i 1914. Disse har en meget interessant historie med tanke på bruk av antikken. Det blir ofte hevdet at Pierre de Coubertin fant det olympiske symbol inngravert på et steinalter i Delfi. Dette kan man for eksempel lese på web-sidene til "The Olympic legacy", en privat organisasjon som har spesialisert seg på fremveksten av de olympiske leker.⁵ Det står riktignok opptil flere steiner med olympiske ringer på i Delfi (fig.3),



Fig. 3: Stenalter fra Delfi satt opp i forbindelse med fakkeltstafetten i 1936.

5) <http://www.mediaconcerto.com/olympic/about/./about/index.php>

men disse ble plassert i forbindelse med fakkelfestet for Berlin-OL i 1936. Senere tiders besøkende kan imidlertid lett tro at de er antikke. I en artikkel med den treffende tittelen "This Great Symbol: Tricks of History" som utkom i 1992 ble dette "avslørt". Det interessante er selvfølgelig hvor lett denne koplingen har oppstått og hvor levedyktig den har vært.

Den olympiske ild kom på banen under lekene i Amsterdam i 1928. Denne ble tent i analogi med den antikke ilden som brant ved Hestiaalteret i *prytaneion* (bankettsalen) i Olympia under lekene. Et enda tettere bånd til antikken kom til under OL i Berlin i 1936 ved at ilden skulle hentes fra Olympia og bringes til vertslandet ved stafett. Fakkelfestet starter med en nøye koreografert seremoni i Altis (den hellige lund) i Olympia. Her tennes en ild ved hjelp av hulspeil som brenn glass slik at ilden kommer direkte fra solen. Deretter utfører 20 "prestinner" utvalgt fra den nasjonale opera og det nasjonale teater i antikk drakt en enkel danse-marsj til monoton tromming som fører ilden frem til ruinene av Zevs-tempelet (fig.4). En slik fakkelfestet var ifølge Finley og Pleket aldri del av antikke leker, derimot fantes det et rituell fakkelløp (*lampadedromia*) i forbindelse med religiøse fester, bl.a. Panathenaia. I dag følger også en kransenedleggelse på Coubertins gravsted i Olympia, dvs. der hvor hans hjerte er gravlagt. Dermed har ilden blitt "sanksjonert" både av de antikke og de moderne olympiske fedrene.



Fig. 4: Seremoniell tenning av den olympiske ild.

Den olympiske ed ble innført ved OL i Antwerpen i 1920. Også her har vi å gjøre med en blanding av gammelt og nytt. Under lekene i antikken var det normalt at alle deltakerne, deres trenere og fedre avla en ed foran alteret til Zevs Horkios (Zevs av edene) på at de hadde trent nok, dvs. 10 mnd. Den moderne ed ble skrevet av Coubertin selv og blir avgitt av én av utøverne på vegne av alle de andre. Her sverger deltakeren ikke på at han har trent nok (det moderne problemet er vel tvert imot at de ofte har trent for mye, jf. debatten om amatørstatusen), men på det som på godt norsk kalles "fair play". Den olympiske trossetningen om at det viktigste ikke er å vinne, fremsies derimot av en av dommerne. Dette høyst uantikke idealet formulerte

Coubertin etter å ha hørt en messe ved de olympiske leker i London 1908. Her kommer altså også en impuls fra den kristne sfæren inn.

Det berømte olympiske mottoet *Citius, altius, fortius* har også sitt opphav i en kristen sfære: Den første til å formulere dette var dominikansen Henri Dinon i 1891 da han delte ut en sportspris, men via den klassiske filologen Michel Bréal tok Coubertin det til seg, og det ble det offisielle olympiske motto allerede fra begynnelsen. Mindre kjent er et annet latinsk motto som den olympiske bevegelse tok opp: *mens fervida in corpore lacertoso* (et glødende sinn i en muskelsterk kropp) som et annet uttrykk for harmonien mellom kropp og sjel enn det vi finner i Juvenalitatet *mens sana in corpore sano*, som Coubertin mente var ”brukt av så mange fantasiløse talere” at et annet måtte finnes. Skjønt det måtte være på latin, for ”prestisje og kort-het” (Allerede Coubertin måtte forsvare sin bruk av latin: ”Vår tid som ikke lenger studerer latin og tror at man kan konsekvensløst glemme et språk – uten tvil kun en kortvarig villfarelse – har fortsatt å gripe til latinske mottoer ...”). Men særlig bruken av *fervida* (glødende) ble sett på som litt uheldig og stridende mot det harmoniske og balanserte greske idealet slik det ble oppfattet. Mottoet ble heftig debattert – t.o.m. av pave Pius XI – og slo heller aldri helt an. Et tredje latinsk motto kom til under utformingen av en særskilt afrikansk medalje. Her var det vanskelig å velge hvilket språk en innskrift skulle ha og man valgte da latin som i det

minste ”alle misjonærer og offiserer kunne forstå og oversette til sine underordnedes språk”. Videre argumenterer Coubertin nok en gang med ”prestisjen i det antikke eksempel”. Mottoet ble som følger: *Athletae proprium est se ipsum noscere, ducere et vincere* (Det er idrettsmannens kjenne-tegn å kjenne, å lede og overvinne seg selv). Nok en gang formulerer Coubertin sin filosofi ved hjelp av antikke hjelpemidler. Denne gangen ikke hans versjon av greske idealer, men latinsk språk.

Symbolverdi: Olympia versus Morgedal

Alle disse symbolene og seremonielle aspektene skapt i ”antikkens bilde” er viktige brikker i byggingen av det man kunne kalle de olympiske lekernes *ethos*. De både fremhever den antikke forankring og gjør lekene til noe mer enn kun et idrettsarrangement blant alle andre. At de er mer enn ren staffasje kan illustreres ikke bare med de ressurser som settes inn, men også de konflikter som oppstår når disse ritualene skal tilpasses nye kontekster. Et tilfelle som virkelig viste at ritualene hadde en betydning, var striden om OL-ilden i forbindelse med lekene på Lillehammer i 1994. Dette er en prosess som ikke upassende er beskrevet nettopp av en sosialantropolog, Arne Martin Klausen.

Ved vinter-OL i Oslo i 1952 tilførte Norge et nytt symbolsk element: en ekstra-ild fra Morgedal, skisportens vugge. En slik morgedalsk ild ble også sendt til Squaw Valley i 1960. Dette hadde morgedølene fått lov til

under forutsetning av at denne ilden ikke på noen måte ble kalt olympisk (en regel nedfelt i det olympiske charter). Problemer oppsto imidlertid da ilden som Lillehammers olympiske komité sendte ut fra Morgedal og gjennom hele Norge for det første ble omtalt som olympisk og, for det andre, foreslått sammensmeltet med ilden fra Olympia. Reaksjonene både fra Hellas og den internasjonale olympiske komité var sterke: "Dette ville være å latterliggjøre hele den olympiske ilden", sa OLs visepresident til *Dagbladet*.⁶ Ifølge IOC finnes det bare én olympisk ild, og den kommer ubesudlet fra Olympia. Her ble det både symbolkamp og såpeopera, og regien av ritualet ble avgjørende. Norges ambassadør i Hellas, OL-komiteén på Lillehammer (LOOC), kulturminister Kleveland m.fl. ble involvert i en heftig diplomatisk røre, men knuten ble til slutt løst ved hjelp av subtil koreografi: De to flammer skulle ikke lenger *blendes*, men *møtes* i Oslo. Fakkellbæreren som brakte ilden fra Olympia skulle gi sin ild til Morgedalsildbæreren og vice versa. Så skulle de hver for seg videre til Lillehammer hvor Morgedalsilden ankom dagen før den Olympiske ild ble fraktet via hoppbakken til flammearnet på Stapesletta. Et symbolsk problem får altså sin symbolske løsning, men at det i det hele tatt ble et problem viser hvilken kraft som ligger i det symbolske programmet.

Den olympiske ilden ville neppe hatt den samme styrke hadde den vært hentet fra for eksempel Amsterdam hvor den ble "funnet opp". Dens symbolske kapital ligger i dens kontakt med de antikke røttene og anknytningen til de antikke ritene, noe den moderne kledningen av seremonien i antikk gresk drakt bekrefter (jf. fig. 4).

Den antikke og Olympiske ånd

Fra å være en liten kuriositet på slutten av 1800-tallet har OL vokst til å bli en stor internasjonal "performance". Lekene har antatt enorme dimensjoner – ikke minst økonomisk – og studeres av forskere fra alle mulige vinkler. Mitt anliggende her har vært å peke på ett aspekt ved lekene, nemlig bruken av "antikken" i fremveksten og legitimeringen av dem. Denne bruken er som vi har sett høyst selektiv (utvalget av antikke sportsgrener), innholdsmessig endret (for eksempel den olympiske ed) og til dels fullstendig fabrikkert (ringene, ilden og fakkelløpet). Vi har også sett at det er et særdeles uspesifiserte antikk-begrep vi har å gjøre med; elementer fra Olympia, Aten og Delfi, både gresk og latin om hverandre. Sammen bidrar imidlertid symbolene og ritualene skapt i "antikken" til legitimeringen av den "olympiske ånd" eller "olympismen" som ikke bare et idrettsarrangement, men derimot, slik det fremgår av de olympiske

6) Sitert i Klausen 1995, s. 219.

prinsipper, en hel "livsfilosofi" (§ 2). I denne olympismen er de antikke lekene imidlertid kun ett element. Og det antikke idealet er sett gjennom mange slags briller – ikke minst en franskmanns, jf. fig. 2 – men som samlingspunkt og retorisk grep har nettopp dette elementet vært det som skulle til for å holde et så stort arrangement forholdsvis samlet.

Jeg velger å avslutte med den olympiske hymne i Halldis Moren Vesaas' meget frie og noe mindre pompøse gjendiktning. Hymnen er skrevet av den greske dikteren Kostas Palamas til musikk av Spyros Samaras og ble fremført under de første moderne lekene der den var slik en suksess at den rett og slett måtte gjentas. I hymnen er det ikke den olympiske ånd som blir påkalt, men rett og slett antikkens ånd! Dens ordlyd får stort sett tale for seg selv, men at den ikke er aldeles kraftløs viste bl.a. reaksjonene fra de norske geistlige som iflg. *Dagens Næringsliv* (10.02.1994) rett og slett var redde for at nordmenn skulle omvende seg til de hedenske gudene.

Ærverdige antikkens ånd olympiske skaper
Du som verner disse leikane
Stig ned til oss og vis deg.
Ja spreid ditt gygne lys ikring
vår jord og over din himmel
og ta imot vår helsing
til ære for deg.

Lat ditt lys få fløyme rikt
ned over fjell og dalar
Velsign dei stolte leikar
fyll dei med kraft og sjel

Lat laurbærkransen med dei vakre blad
få krone sigerherrens hovud
Ja lat den beste vinne
og kron hans kropp og sinn
Du ånd vår stolte far.

I fakkelens lys på fjellets topp
reiser vi eit tempel i antikkens ånd
Til dette tempel strøym inn
folk frå heile vår jord
til dette tempel som er vigd til deg
ærverdige ånd og skapar.

Hit kjem alle verdas folkeslag i dag
Hit kjem alle verdas folkeslag i dag
For å æra deg antikkens ånd.
Heile vår jord – Heile vår jord
vil helse deg ærverdige
Heile vår jord.

Utvalgt bibliografi

- Barney, R.K., "This Great Symbol: The Tricks of History", *Olympic Review* 301 (1992), ss. 627–631.
- Biddiss, M. "The invention of modern Olympic tradition" i M. Biddiss og M. Wyke (red.), *The Uses and Abuses of Antiquity* (Peter Lang 1999), ss.125–143.
- Coubertin, Pierre de (1863–1937), *Olympism. Selected Writings edited by Norbert Müller* (Lausanne 2000).
- Finley, M.E. og H.W. Pleket, *The Olympic Games: The First Thousand Years* (London 1976).
- Hobsbawm, E. og T. Ranger (red.) *The Invention of Tradition* (Cambidge UP 1993, 1st 1983) (speielt innledning + kap. 7 "Mass-Producing Traditions: Europe 1870–1914").
- Klausen, A.M. m.fl., *Fakkelstafetten – en olympisk ouverture* (Gyldendal 1995) (særlig kap. 1 "Innledning" og kap. 10 "Den 'rene' og den 'urene' ilden").
- MacAloon, *This Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games* (Chicago and London 1981) også tilgjengelig som pdf-fil her http://www.aaflo.org/10ap/NewsRelease10012001_frmst.htm.
- Young, D.C., *The Modern Olympics: A Struggle for Revival* (Johns Hopkins University Press 1996).

Fortæller de romerske forfattere os kun det vi gerne vil høre?

Refleksioner over kanon og overleveringsmekanismer

LARS BOJE MORTENSEN

Med udgangspunkt i det 19. og 20. årh.s filologiske, litterære og historiske videnskab må man naturligvis besvare spørgsmålet i titlen med et klart: Nej! Med vores akkumulerede og systematiske viden forsøger vi at lytte åbent til det de gamle fortæller os (selv om de jo strengt taget slet ikke snakker til os). Vi bilder os vel ind at man til alle tider har kunnet blive overrasket over antik litteratur. Men er vi ligeså opmærksomme på udvalget af forfattere som vores forgængere har foretaget for os? Med andre ord: stiller vi os kritisk til hvem der taler til os, og til de skiftende ideologiske og tekniske betingelser som har udgjort rammen om overleveringen?

Gængse fremstillinger af den antikke litteraturs overleverings- og receptionshistorie er præget af bagklogskab: det er historien om hvordan vores antikke forfattere blev overleveret helt frem til netop os. Den er også præget af en lineær kulturtænkning taget direkte fra oplysningstiden: enhver interesse for hedenske forfattere er en lille hellig ild som holdes ved lige indtil solen endelig begynder at skinne i renæssancen.

Med udgangspunkt i den romerske litteraturs overlevering og skiftende kanondannelser fra antikken til oplysningstiden vil jeg forsøge at problematisere denne lineære fremstil-

ling som har oplysningstidens idealer som entydigt sigtepunkt.

Indledning

Blandt de mange eventyrlige fortællinger i Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* finder vi sagførerens historie om den romerske kejserdatter, med det passende navn, Constantia. Kysk, kristen og vidunderlig må hun på grund af sit politiske værd finde sig i at blive gift bort til en syrisk sultan, under forudsætning af at han og hans undersætter konverterer til kristendommen. Efter brylluppet ud-sletter sultanens onde mor alle kon-

vertitterne og sender Constantia ud på et skib, dog udstyret med proviant og hendes romerske skat. Hun lander efter en meget lang sejlads til sidst i Northumbria i Nordengland hvor hun modtages af lokale hedninge; hun talte et slags latin, men alligevel forstod man hende, og den lokale konge viser sig at være den rigtige for hende – han springer straks ud som kristen og som ivrig tilhænger af afholdenhed i ægteskabet. Herefter følger en masse forviklinger, hvor bl.a. den engelske konge besøger sin svigerfader, kejseren i Rom.

Selv om historien foregår i en forholdsvis ubestemt eventyrtid, illustrerer den dog alligevel ganske godt nogle grundtræk ved høj- eller senmiddelalderens opfattelse af det gamle Rom: fra verdensmagten Rom kom først og fremmest kristendommen. Fortællingen kan læses som en myte om den romerske civilisations goder til barbarerne, og Constantias skat, som mirakuløst har overlevet alverdens farer, er det fristende at se for sig som en bogkiste hvor hele essensen af romersk-kristen visdom indeholdes.

Præcissamtidig med Chaucers *Canterbury Tales*, lige omkring 1400, var der en voksende og meget højroret gruppe af notarer, handelsfolk og embedsmænd i Norditalien som havde indledt en intens jagt på en anden gammel romersk skat. Renæssance-humanisterne så i den hedenske ro-

merske litteratur det perfekte samlingspunkt for deres sociale identitet. De hedenske vismænd, især Cicero og Vergil, repræsenterede den ubrydelige forening af filosofi og retorik, af indsigt og udtryk, som humanisternes samtidige universitetskultur ifølge dem havde ødelagt med uskøn aristotelisk filosofi. Humanisterne, som fx Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini og Lorenzo Valla, var ikke universitetsfolk og havde dermed indlysende grunde til at distancere sig fra universitetskulturen for at fremme deres egen position som lærde mænd der beskæftigede sig professionelt med retorik og diplomati, og som i forlængelse heraf skrev politiske, historiske, pædagogiske og moralfilosofiske traktater.¹ I denne proces fik de på en afgørende måde omdefinert romersk historie og litteratur. Det blev nu et ikke-universitært forskningsfelt i sig selv – alt hvad man kunne grave frem om de gamle romere var relevant. Det var et sekulært projekt i den forstand at det skulle udbygge identitetsfølelsen hos en gruppe med sekulære funktioner (selv om flere humanister i perioder var ansat hos paven), men det var på ingen måde en anti- eller ikke-religiøs bevægelse. Humanisternes tekstanon omfattede også de store retorikere blandt de romerske kirkefædre, fx. Hieronymus og Lactantius. Men den vægt de lagde på de hedenskeromerske forfattere var ny, og histo-

1) For humanisternes program som social selvretfærdiggørelse, jvf. Black 2001, fx s. 368.

rien om humanisternes omdefinering af kanon, deres fremdragelse af glemte latinske tekster og deres direkte reception af en mængde hidtil ukendte græske tekster – hovedsaglig til belysning af den romerske historie og litteratur – udgør naturligt nok et vigtigt kapitel i den klassiske filologis historie. Her begyndte den eksplícitte begejstring for hedensk litteratur og, stærkt hjulpet af bogtrykkerkunsten fra midten af 1400-tallet, den form for antikvarianisme som har præget store dele af klassisk filologi lige siden.

Flere generationer af klassiske filologer er vokset op med den faghistoriske fremstilling i Reynolds & Wilsons *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature* – en glimrende og kompetent gennemgang fra 1968, revideret 1974, og sidst stærkt revideret i 1991. Når jeg tager kritisk afsæt i den her, er det ikke fordi den ikke er utroligt nyttig, men fordi dens fortælling, eller plot om man vil, skaber en forståelses- og begrebsramme som let fører til alvorlige metodiske problemer – både hvis man vil forstå hvilke dele af den romerske litteratur vi egentlig besidder, og hvorfor den er blevet overleveret til os.

På den ene side er fremstillingen for bagklog. Det er som om at de romerske tekster vi kender, hele tiden har været på vej til os ved hjælp af en

række kopister og lærde som havde indset at de var bevaringsværdige i et langt perspektiv. Man tager på en måde den mere monumentale del af litteraturen (fx Horats og Vergil) på ordet i sin stræben efter eviggyldighed – det er som om de faktisk taler til os gennem to årtusinder, og hele tiden har gjort det. Men selv den mest indbildske forfatter i Rom kunne ikke drømme om en verden uden Romeriget eller latin som det eneste ordentlige alternativ til græsk. Det lyder måske lidt komisk, men her er vi jo ved et af filologiens centrale problemer – og en af skriftens magiske virkninger – at vi kan lytte til nogen som på absolut ingen måde taler til os. Sagt på en anden måde bliver det taget for givet at de romerske tekster vi har overleveret, i mere end tusind år har været integreret del af vores fælles europæiske fortid. De grundlæggende metaforer i bogen – og her er den symptomatisk for hele fagtraditionen – er ‘redning’, ‘overlevering’ og ‘lys og mørke’ (fx. ‘the dark ages’, ‘Carolingian twilight’ osv). Dermed fjernes blikket konsekvent fra de mere tidsspecifikke omstændigheder omkring kopiering, undervisning osv.² Denne synsmåde overvurderer efter min mening den kulturelle kontinuitet – det skal jeg komme tilbage til, og den understøtter det metodisk uheldige begreb ‘traditionen’ – eller den ‘klassiske tradition’ – som

2) Denne tendens er ligeså tydelig i den tyske pendant til *Scribes and Scholars*, Pöhlmann 1994 & 2003, og grunden er naturligvis den samme: at fokus udelukkende er på de filologiske konsekvenser vi skal drage af den problematiske overlevering, og ikke på en forståelse af de miljøer og kulturer som overleverede litteraturen.

alt for ofte bruges som forklaringsfaktor i uproblematiseret tilstand.³ Man stiller sig tilfreds med at historien er en si – og derfor nok har ført det vigtigste videre til os, i mængder nogenlunde proportionalt med afstanden fra os. Ikke alene den ringe overleveringsgrad, men også skiftende tiders kanoniske udvalg af det overleverede, bør gøre os meget mere utrygge ved at generalisere om den romerske litteratur i sig selv og om dens indflydelse på europæisk kultur.⁴

På den anden side præges fortællingen paradoksalt nok af en masse lykkestræf: hvis det ikke lige havde været for det og det middelalderlige bibliotek ville vi ikke have kendt til sådan og sådan. Det er selvfølgelig ofte umiddelbart rigtigt, men for det første er vi afskåret fra at kunne føre kontrafaktisk statistik på hvilke andre kopier eller tekster der under ændrede betingelser så ville have overlevet, for det andet gælder det om – som påpeget i en vigtig metodisk artikel af Esch – at anstrenge sig for at finde mønstre i overleveringschancerne inden man bare trækker tilfældet op af hatten. *Scribes and Scholars* kan selvfølgelig ikke lastes for denne undladelse, men fokuseringen på det der *heldigvis* er overleveret er symptomatisk for denne

dominerende måde at gengive overleveringshistorien på.

Overlevering eller modtagelse?

Lad mig i det følgende forsøge at skitsere nogle af de kulturelle brudflader i den 2000 år lange historie som efter min mening har en tendens til at forsvinde eller at blive underbelyst.

Implosionen af det romerske uddannelsessystem (500–600)

Det første og helt afgørende brud er hvad man kunne kalde implosionen af det romerske skolesystem som forløb ret hurtigt i 500-tallet. Systemet havde været på plads i over 500 år i hele den antikke verden og det bestod af tre led: først modtog man elementærundervisning af en *ludi magister* (*magister puerorum*), dernæst kunne man i ca 12–15 årsalderen gå hos *grammaticus*, og endelig hos en retor, evt. hos en filosof. Det vigtige i vores sammenhæng er *grammaticus*. Vi ved intet om hvor mange frie borgere der gik hos *grammaticus* – måske bare 10–30% men vi ved at der var en *grammaticus* i nær sagt hver by over hele riget og at han havde en vis status i lokalsamfundene.⁵ Her lærte man to ting: korrekt

- 3) Jvf. Mortensen 1998. En fin komparativ problematisering af 'traditionen' som agerende faktor for førmoderne tekstkanoners århundrede- eller årtusindlange levetid gives af Assmann & Assmann 1987.
- 4) For den tilsvarende ringe overlevering af græske klassikere, se Vatsend 2000 her i Klassisk Forum som på illustrativ vis gør rede for de græske skuespils overlevering og vurderingen af dem gennem tiderne.
- 5) En brilliant socialhistorisk analyse af *grammaticus*' funktion og position leveres af Kaster 1988.

sprogbrug og udlæggelse af digterne.⁶ De store skoleforfattere som Ennius, Accius, Lucilius, Terents, Cicero, Sallust, Livius, Vergil, Horats, Ovid, Tacitus, Juvenal osv. cirkulerede altså i ca 400–600 år i utallige uddrag og udgaver på papyrus, pergament, vokstavler osv, i hele riget. Dette gjaldt også en lang række andre forfattere som vi kun dårligt eller slet ikke kender.⁷ Ovenpå dette skolevæsen skal vi dertil lægge overklassens vedholdende flirt med dannelse. En stor mængde private bogsamlinger fulde af både værker inden for og uden for skolekanon var spredt over riget, og der blev passeret godt på dem ligesom på andre rigdomme. Denne interregionale senatorstand hvor mange havde litterær smag, gik også i opløsning i løbet af 500-tallet. Når vi nærmer os 600 er altså både det romerske uddannelsessystem og den dannede overklasse forsvundet i den blå luft.

Man vil ofte se ofte en teknisk og en ideologisk forklaring på tabet af store dele af den romerske litteratur. Den tekniske går ud på at al den litteratur som ikke blev overført fra

papyrusruller til pergamentcodices i senantikken, gik tabt.⁸ Indlysende rigtigt fordi 99% af den romerske litteratur er overleveret til os gennem pergamentcodices, men alligevel et vildledende perspektiv: for der må have været bunker af tekster som faktisk blev overført til codices i 4.–6. årh. som heller ikke har overlevet, og masser af biblioteker som havde hyldemeter fulde af tekster på papyrus som en aktiv del af deres bibliotek op til ca 600. Det er den manglende institutionelle vedligeholdelse af rullerne, bøgerne og bibliotekerne i det 6. årh. som bliver afgørende, ikke at der var nogen som glemte eller nægtede at få overført litteraturen til det nye medium i 3.–4. årh.

Den ideologiske forklaring går selvfølgelig på religionsskiftet i det fjerde århundrede. Men den kan heller ikke være fyldestgørende. Selv om de 300 år mellem Konstantin og den antikke verdens forvandling i det 6. årh. så adskillige forsøg på at erstatte den hedenske kanon med en kristen⁹ – berømtest måske Augustins skrift om *Den Kristne Lærdom (De doctrina christiana)* – var effekten egentlig

6) Quintilian Inst. 1.4.2: *recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem.*

7) Om den tabte latinske litteratur henvises der til Bardon 1952–56. Det burde være pligtlæsning for alle dem der dyrker den intertekstuelle fortolkningssport: besynderligt så godt overleveringen har lagt intertekstuelle studier til rette for os! For hele denne teleologiske holdning til materialet kan på det varmeste anbefales artiklen af Friedrich fra 1967 med dens velanbragte betragtninger over filologiens indbyggede tendens til ønsketænkning: netop det vi har overleveret giver mening i sammenhæng. I Pöhlmann 1994 & 2003, vol. II, 47 kan man læse det fantastiske udsagn at vi har adgang til stort set den samme latinske litteratur som Quintilian (dette kapitel er skrevet af P. Klopsch); det bliver direkte og eftertrykkeligt modsagt i samme værks bind I, s. 69–78 (af Pöhlmann).

8) *Scribes and Scholars* 1991, 34–36 & Pöhlmann 1994 & 2003, vol. I, 79–96.

9) Om tekstkanon som afgørende faktor i kulturel selvidentifikation i førmoderne samfund: Assmann 1992.

blot at kristne tekster i et vist omfang også kom ind i kanon. Der gjordes adskillige forsøg i det 5. og 6. århundrede på at versificere centrale bibeltekster efter klassisk mønster (Juvencus, Prudentius, Arator, Sedulius) netop for at de skulle vinde indpas på det eksisterende romerske systems præmisser – hos *grammaticus*. At den hedenske romerske litteratur blev både kopieret, brugt og læst helt op i det 6. årh. i hele middelhavsområdet fremgår bl.a. af grammatikeren Priscian fra Konstantinopel omkring 500 som i sit store værk citerer mængder af hedensk litteratur; det fremgår af forfattere som skriver i den traditionelle retoriske stil – mest berømt Boethius fra Italien i begyndelsen af det 6. århundrede og Venantius Fortunatus fra Gallien fra slutningen af århundredet; og af Isidor af Sevilla som omkring 600 i Toledo tydeligvis havde adgang til et stort bibliotek med nu tabt romersk lærdom. Mest iøjnefaldende er det dog dokumenteret i nogle eksisterende pergamentbøger eller fragmenter af dem af de centrale skoleforfattere som er kopieret i perioden mellem 400 og 600, heraf 7 af Vergil, 2 af Livius, 1 af Lucan, 2 af Plinius, 1 af

Terents, 1 af Plautus, 1 af Juvenal, og 1 af Cicero.¹⁰

De fleste af disse er formentling kopieret i Italien og mange af dem er pragtbøger skrevet i kapitæler, med tekster som ikke altid er af særlig høj kvalitet og som kun i få tilfælde kan være forlæg for de tekstversioner som vi kender til fra middelalderlige kopier; det tyder på at vi har at gøre med toppen af et isbjerg. Der må have eksisteret mange af denne type overklassebøger i det 5. og 6. århundrede, for slet ikke at snakke om hele underskoven af billige skolekopier som typisk har haft en ret kort levetid.¹¹

I perioden fra ca 600 til 750 har vi ingen vidnesbyrd om forfattere som bruger et velassorteret romersk bibliotek på samme måde som Isidor havde gjort og vi besidder ingen hele eller fragmentariske pergamentbøger af hedenske forfattere kopieret i dette tidsrum. Periodens skrifkultur er ikke så mørk som den ofte har været gjort til, men den baserede sig på nye spæde og regionalt spredte undervisningssystemer – alle sammen med kirkelig eller monastisk tilknytning.¹² Der blev kopieret skolebøger, fx kristne digtere som Sedulius, men der var ingen grund til at interessere sig for

10) Se Munk Olsen 1982–1989 under de respektive forfattere. Hertil skal lægges palimpsester (som falder uden for Munk Olsens fokus på de tekster som var tilgængelige i det 11. og 12. årh.), nemlig det berømte *De republica*-codex (Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 5757) og det ældste håndskrift med Plautus' komedier (Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 82 sup.).

11) Jvf. Pecere 1991 som klassificerer alle antikke papyrusfragmenter og codices af Vergil. Han advarer mod den forenklede opdeling i en 'vulgata'- eller skoleoverlevering og en lærd overlevering (s. 75), og henleder dermed opmærksomheden på mangfoldigheden i periodens bog- og teksttyper.

12) Jvf. Riché 1989.

hedenske digtere, for traditionen fra *grammaticus*' pensum var brudt. Man kan hævde at skolesystemets implosion i det 6. årh. afstedkom det som Augustin havde ønsket sig 150 år tidligere. Vi ved at Rom og Italien sås som et repositorium af lærdom og der er en kendt bogimport fra Rom til Northumbria i det 7. årh., men vist kun af kristne tekster.¹³ Nye kopier af klassiske romerske tekster begynder først at dukke op fra omkring 750 og i stigende omfang i 800-tallet.

Den karolingiske fetichisme (750–900)

Når den karolingiske epoke også er kendt som en renæssance er det netop fordi den genoptager kopieringen af hedenske romerske forfattere, og dermed – i *Scribes and Scholars*' sprogbrug – redder stort set hele den kendte romerske litteratur for os. Hvorfor karolingiske lærde egentlig skulle bruge tid og kræfter på at kopiere hedensk litteratur, er vanskeligt at forklare. Men før vi spekulerer over hvorfor de

gjorde det, så lad os ganske kort opsummere hvad der synes at være sket.

Fra perioden ca 750–900 besidder vi typisk mellem en og fem kopier af størstedelen af de kendte romerske klassikere. Kun Terents' komedier og Juvenals *Satirer* kan opvise 7 kopier, Lukans *Pharsalia* 10, og, som det eneste der virkelig gør indtryk, Vergils *Æneide* med 32 eksemplarer.¹⁴ Bortset fra Vergil er disse tal små i forhold til den patristiske litteraturs udbredelse i perioden.¹⁵ Den karolingiske bevægelse var først og fremmest optaget af at recipere og reproducere denne litteratur som et fundament for sin egen kultur. Klassikerreceptionen var et mere specielt og marginalt fænomen.

Hvor fik de karolingiske lærde deres tekstforlæg til klassikerne fra? Alt tyder på at de næsten alle sammen kom fra Italien og at de har været kapitælhåndskrifter fra det 5. eller 6. årh. Dette kan dels påvises ved hjælp af typiske skriverfejl i de karolingiske kopier, dels véd vi at flere af de eksisterende senantikke pergament-

13) Irlands og Englands rolle i overleveringen af hedenske tekster i det 6. til 8. årh. har været genstand for stor opmærksomhed. Den 'insulære' vej har særligt været fremhævet af palæografer som har konstrueret tabte forlæg i insulær skrift. Idag er man meget mere forsigtig med det, bl.a. fordi insulære kopier kan være produceret i irske klostre på kontinentet. To nyere fremstillinger, Holtz 1991 & Dumville 1995, giver referencer til de vigtigste momenter i diskussionen. Den første vurderer irlernes og angelsaksernes rolle ganske positivt, den anden er mere skeptisk. Det fremgår dog klart af begge at det i bedste fald er nogle få marginale tekster som kan være overleveret til os pga insulære kopier. I skrift- og bogkulturens historie er denne insulære guldalder af stor betydning, men ikke for overleveringen af den hedenske romerske litteratur.

14) Statistikker fra Munk Olsen 1991, s.117–122, suppleret for Vergils vedkommende med de to kendte fragmenter fra slutningen af det 8. årh., jvf. Munk Olsen 1985 s.699, A3 + A4.

15) Kirkefædre og de kristne digtere havde i modsætning til de hedenske forfattere også cirkuleret i et vist omfang i Vesteuropa før ca 750, jvf. fx Orosiusteksten som kan opvise 3 eksisterende eksemplarer for perioden (nr. 19, 105, 121 i Mortensen 2000), jvf. n. 12 ovf. om den insulære skriftkultur.

bøger befandt sig i det karolingiske kulturområde i det 9. årh. Ved gaveudvekslinger og måske ved regelret erobring er karolingerne kommet i besiddelse af forskellige skatte som må have overvintret i århundreder i italienske klosterbiblioteker helt tilbage fra dengang hvor disse tekster indgik i en levende kulturel sammenhæng i det 5. og 6. årh. Det har ikke været nogen enkel opgave de karolingiske lærde har stillet sig selv, når de skulle kopiere ofte vanskeligt læselige tekster uden ordadskillelse, men vi kan i retrospekt kun være taknemlige for at de gjorde det.

Vores taknemlighed bør dog ikke forlede os til at tro at karolingerne forstod rækkevidden af deres tekstarbejde. Faktisk tyder alt på at de ikke var særligt interesserede i teksterne og det karolingiske lærdomsprogram kunne sagtens klare sig uden hedenske digtere. Ensretning af skriftkulturen, liturgien osv havde glimrende forbilleder i kirkefædrene og før den karolingiske bevægelse havde den store lærde fra begyndelsen af 700-tallet, Northumbrieren Beda, skabt et sammenhængende og slidstærkt grundlag for kristen visdom helt uden brug af hedenske forfattere.¹⁶

Vi kender ikke direkte til karolingerens motiver – vi har kun håndskrifterne samt nogle ganske få vidnesbyrd om aktiv interesse for den romerske litteratur, bl.a. Einhards berømte biografi over Karl den Store som har sit tydelige romerske forbillede. De lærde i det 8. og 9. århund-

rede kan have fået vakt lidt nysgerrighed om de gamle digtere gennem de grammatiske håndbøger de brugte, som ofte indeholdt citater fra Vergil, Horats osv. Men den eneste ideologiske konvergens vi kan iagttage er den imperiale retorik hos Vergil – den kan have vakt en vis genklang hos de frankiske herskere. Ellers må vi konstatere at de få lærde der er tale om satte pris på disse eksotiske tekster som en lille og lukket elitær hobby uden de store konsekvenser. Denne hobby som vi kan se tynde spor af i det 9. årh., kan dog ikke have været den primære baggrund for importen af italienske pragtbøger med ældgamle skoletekster. Den skal snarere ses i et større kulturelt udvekslingsmønster med Rom og andre italienske centre. I sine bestræbelser på liturgisk ensretning efter romersk standard importerede Karl sangere fra Rom for at belære de lokale og han importede søjler m.m. fra Ravennas ruiner til hjemlig genbrug. De gamle bøger var formentlig en del af pakken, opnået ved gaveudveksling med pave, biskopper og fyrster, og evt. givet videre som gaver til enkelte klostre i karolingerriget. Dette er spekulativt, men vi skal efter min mening snarere forestille os nogle ret tilfældige bøger lande i karolingiske klostre end en slags bevidst håndskriftjagt i Italien. Og hvad gør man i et benediktinsk kloster med et skriptorium når man modtager en gammel og fin bog fra en højtstående velynder? Man kopierer den til Guds ære.

16) Jvf. Mortensen 2003.

Den såkaldte karolingiske renæssances 'redning' af den romerske litteratur var altså mere en sidegevinst og vi bør måske snarere tale om den karolingiske fetichisme. Karolingerne modtog en bogskat som ikke gav nogen integreret mening i deres kultur – og bortset fra Vergil lå teksterne også stort set ureciperet hen i hundrede år eller mere. Man kan hævde at karolingerne ikke egenhændigt var overleveringens krumtap for de foretog næppe noget særligt bevidst udvalg af tekster – her var rammerne sat af den senantikke tekst- og bogkultur – og deres indsats fik kun betydning fordi der var nogen senere som begyndte at bruge de karolingiske kopier, hvilket først skete i betydningsfuldt omfang i det 11. og 12. årh.

Den middelalderlige humanisme (1050–1200)

Selv om Terents, Juvenal og Horats begyndte at blive læst i visse skoler allerede i det 10 årh., skal vi frem til midten af det 11. årh. før vi ser en bred vifte af romerske forfattere til skole- og studiebrug. Dette afgørende fremstød, uden hvilket den karolingiske indsats ville være forblevet en blindgyde, passede ind i den generelle udvidelse og differentiering af skriftkulturen som er karakteristisk for perioden mellem ca 1050 og 1200 som vi kan kalde den middelalderlige humanisme eller det 12. årh.s renæssance. Nu blev de romerske klassikere læst, brugt og kopieret i et omfang og i en bredde så der ikke var nogen vej tilbage. De blev efterlignet, fortolket og i stigende grad sat ind i

deres historiske kontekst. Den antikvariske ånd som vi kender fra det 15. årh.s renæssance, dukker glimtvis op hos nogle fremtrædende lærde som John af Salisbury og William af Malmesbury m.fl. og mere marginale romerske forfattere bliver således inddraget i de lærde studier. Nu ser vi både sproglige, kunstneriske, filosofiske og ideologiske konvergenser mellem romerne og deres middelalderlige læsere.

Renæssancehumanismen (1350–1500)

Uden den middelalderlige humanisme ville renæssancehumanismen være utænkelig. De to bevægelser delte på mange måder en beundring for romernes fortællinger, deres moralfilosofi, og deres retoriske virtuositet på latin – en beundring der trådte i baggrunden i det 13. og 14. århundrede som var præget af streng videnskabelighed på den ene side og opblomstringen af folkesprogslitteratur på den anden. Og med hensyn til håndskriftsfund kan man sige at renæssancehumanisterne fik de sidste tekster som gemte sig i karolingiske kopier, frem i lyset. Men renæssancehumanisternes udbasunering af begejstringen for alt der var romersk, deres fremdragelse af græsk litteratur i et helt nyt omfang samt den antikvariske akkumulation som følge af trykkekunsten – alt dette skabte epoke. Men sat på spidsen kan man sige at uden den renæssancehumanistiske bevægelse ville vi have kendt meget romersk litteratur, men uden den middelalderlige humanisme muligvis intet.

Oplysningstiden (1700–1800)

Latinen forblev et vigtigt litterært medium i Vesteuropa frem til begyndelsen af 1700-tallet, og derfor var dialogen med de romerske klassikere både naturlig og levende. Den græske litteratur var nu blevet kendt og meget studeret, ofte gennem latinske oversættelser, men begejstringen for romerne var dog uantastet. Dette gælder måske i særlig høj grad i oplysningstiden, selv om det netop var her at latinens endegyldigt måtte vige pladsen for fransk og tysk som kulturdebattens hovedsprog. I oplysningstiden nåede den ideologiske konvergens med de romerske klassikere pludselig nye højder, for nu blev de for første gang brugt i antikirkeligt øjemed. Den deisme som Voltaire og andre af de store oplysningfolk favoriserede var netop det som de kunne aflytte i Ciceros filosofiske traktater – synes oplysningstænkerne i hvert fald selv. Skulle man vælge antikkens største bog stod valget for Voltaire imellem *Om gudernes natur* (*De natura deorum*) og *Om pligterne* (*De officiis*) – begge af Cicero.¹⁷ På trods af periodens indgående kendskab til græsk litteratur og til filosofernes begejstring for den tidlige græske filosofi som en slags første oplysningstid, var det romerne som med deres politiske universalitet, deres midtsøgende og eklektiske moralfilosofi og deres mangel på metafysiske spekulationer stod uantastet på oplysningstidens parnas. Men *det* var også

sidste gang romerne udgjorde den vigtigste del af vores kulturelle identitet, for med den holderlinske, wolffske og humboldtske græcitettsbegejstring og den derefter følgende *Altertumswissenschaft* var det pludselig grækerne der fortalte os det vi helst ville høre – og være. Et kapitel jeg skal lade ligge her.

Hvad er det vi gerne vil høre?

Lukrets og Seneca

Lukrets

Lad mig tage to forfattereksempler for at konkretisere et par af de receptionshistoriske pointer. Den første er Lukrets, Ciceros samtidige, og forfatter af det storslåede epikuræiske læredigt *Om verdens natur* (*De rerum natura*). På linje med sin beundrede læremester, Epikur (341–270 fvt.), ønsker Lukrets at frigøre sine læsere for frygt – nemlig frygten for gudernes straf. Guderne findes, men tager sig ikke af vores sager. Hvis vi forstår at mennesket er en del af naturen, og at vores eventuelle ulykker ikke skyldes at vi har brudt en kontrakt med guderne, vil vores sind falde til ro. Verden styres af deterministiske principper – mennesket dog ikke helt. Undervejs analyserer Lukrets atomlæren, kulturens opståen, drømmenes væsen, kosmologi og meget mere – alt sammen med stor poetisk kraft.

Lukrets blev reciperet i sin romerske samtid og eftertid og stod, for-

17) Gay 1966, 94–126 – om ‘philosophes’ og romerne, fx s. 97: ‘It was the affinity of one literary elite for another’.

mentlig, som en efterlignelsesværdig pioner i læredigtgenren.¹⁸ Både digtere, filosoffer og kristne forfattere interesserer sig gennem de næste 600 år for ham. De kristne har en særlig interesse for Lukrets' kritiske holdning til den hedenske kult, mens andre lader sig inspirere sprogligt og formmæssigt, grammatikere citerer ham for hans arkaiske sprog osv. Selv om epikuræismen som bevægelse næppe var livskraftig i de sidste århundreder af antikken, må man altså konkludere at Lukrets bl.a. i kraft af sine poetisk-sproglige kvaliteter har holdt stand i skolesystemet. Omkring 600 viser Isidor af Sevilla stadig førstehåndskendskab til ham. Der må altså i senantikken have eksisteret hundredvis af kopier i middelhavsområdet, både på papyrus og pergament, både til skolebrug og til privat studium.¹⁹

Så er der helt tavst indtil vores 3 karolingiske håndskrifter som alle er kopieret i det 9. årh.²⁰ Analysen af disse tre håndskrifers indbyrdes forhold er berømt i filologihistorien fordi Lachmann i sin udgave af Lukrets fra 1850 for første gang kunne præsentere en udtømmende forklaring efter den stemmatiske metode. Her kunne

det fælles ophav for de tre rekonstrueres fysisk, side for side.²¹ Det er senere erkendt at dette fælles ophav må have været tidlig karolingisk, og det igen må være kopieret efter et senantikt kapitælhåndskrift. Den beskedne karolingiske interesse for teksten – vi ved bl.a. at den irske lærde Dungal ved Karl den Stores hof korrigerede den i et af håndskrifterne – satte sig ingen spor ud over det 9. årh. – og Lukretsteksten blev heller ikke inddraget af de middelalderlige humanister i det 11. og 12. årh. De få karolingiske håndskrifter lå nu bare i nogle bogskabe i franske og tyske klosterbiblioteker indtil Poggio Bracciolini i 1417 triumferende kunne fremdrage et af dem som et sensationelt fund.²² Herefter spredte kopierne sig som en lynild i Norditalien. For renæssancehumanisterne blev Lukrets et yndet og nyttigt supplement til Ciceros beskrivelser af de antikke filosofiske skoler og et pejlemærke for periodens omfattende didaktiske poesi.

Først i 1700-tallet fandt Lukretsteksten dog sine flittigste læsere, idet oplysningstænkernes placerede ham helt centralt i deres kanon. Hans antireligiøse retorik var gefundenes Fressen for dem, og hans grundtanke

18) En fin karakteristik gives af Tooley 1996, 107–108.

19) Stumper af en papyrusrulle fra Herculaneum med (formentlig) hele Lukretsteksten er identificeret for nylig af Kleve 1989.

20) Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Voss. lat. F.30 ('Oblongus', ca 800–825, med korrektioner af Dungal, †827, kopieret i nærheden af hoffet); Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Voss. Lat. Q.94 ('Quadratus', 800–850, Nordfrankrig); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 107 + København, Det kongelige Bibliotek, Gl. Kgl. s. 211, 2o (850–900, snarest Norditalien).

21) Jvf. Reynolds 1983, 219.

22) Poggios håndskrift var ikke et af de 3 nu eksisterende, men også karolingisk og tekstligt forbundet med de tre ovennævnte.

om at videnskabens lys skal drive frygten for guderne bort, var som talt ud af deres mund. Hans stjerne steg så højt at en kardinal Polignac udsendte en officiel kirkelig traktat med titlen Anti-Lucretius og at den første eksplisite ateistiske afhandling, *Systeme de la nature* (forfattet af Holbach), i 1770 blev anklaget for at “udvide Lucretius’ system”.²³

I 1800-tallet svandt beundringen i takt med begejstringen for grækerne og den videnskabelige udforskning af græsk filosofihistorie. Lukrets var vigtig på den måde alle romere var vigtige, nemlig som kilde til forståelse af grækerne, men i denne holdning var der indbygget en konstant irritation over romerne som det næstbedste – en irritation der står i stærk kontrast til 1700-tallets lettelse over at man slap for de tekniske dele af filosofien og glæden ved at man kunne nyde den latinske poetiske retorik i fulde drag.

Seneca

Filosoffen og statsmanden Seneca, som blev tvunget til selvmord af Nero i 65 evt., fik en uhyre stor læserkreds både i antikken, middelalderen og nyere tid, men det var typisk nok læsere som lagde vægten på forskellige aspekter og dele af forfatterskabet. Seneca formidlede sit stoiske livssyn i både naturfilosofiske og moralfilosofiske traktater og i essayistiske breve. Endvidere leverede han tragedier til det rige sceneliv på Neros tid –

mørke, blodige og barokke tragedier som kredser om skæbnen og om livsbetingelserne under forblændede herskere. De er formentlig ret specielle i romersk sammenhæng, men er kommet til at stå for os som eksemplet på romersk tragik – blot fordi den 300 år lange romerske tradition før Seneca ikke overlevede antikken. Prosaskrifternes sententiøse og specielle stil har vundet mange tilhængere gennem århundrederne – ligesom hans indtrængende appel til stoisk selvdisciplin, holistisk kosmologi og deraf afledte skæbnetro. Jeg skal ikke her forfølge hans mangesidede forfatterskab, men blot gøre opmærksom på et par signifikante skift i receptionen af *Brevene til Lucilius* og af *Tragedierne*.

Beskæftigelsen med Seneca i den senromerske litteratur var omfattende, og hans skrifter har utvivlsomt spredt sig over det meste af riget. Ligesom for Lukrets betød kristendommen ikke nogen krise for tekstudbredelsen, ja i Senecas tilfælde blev den ovenikøbet hjulpet yderligere på vej ved hjælp af en fiktiv korrespondance mellem filosofen og apostlen Paulus som blev komponeret i det 4. årh. Referencen i *Apostlenes gerninger* (18.12–17) til et møde mellem Senecas bror Gallio og Paulus var for fristende for en lærd kristen til at lade ligge. Brevvekslingen kastede nok så meget et skær af klassisk vismand over Paulus som den gjorde Seneca til næsten-kristen. Med det romerske uddannelsessystems sammenbrud går

23) Gay 1966, 104–105.

dog en stor del af Senecas skrifter tabt bl.a. en tredje afdeling af *Breve til Lucilius*.²⁴ Den middelalderlige overlevering af de resterende to afdelinger af *Breve* (nr 1–88 & 89–124 fordelt på ialt 20 bøger) er kompliceret, men hovedtrækkene bringer ingen overraskelser: Vi har igen intet før nogle karolingiske kopier som blev produceret i miljøet omkring Ludvig den Fromme (Karl den Stores søn), men disse kopier fører ikke til noget særligt før vi kommer til det 12. årh. Her spreder teksten sig over hele det latinske Europa i samme takt som den fiktive korrespondance med Paulus breder sig.²⁵ Interessant nok kan vi fx se en blomstrende Seneca-interesse hos cistercienserne som ellers holdt sig på sikkerhedsafstand af hedenske forfattere, og netop her kan vi se koblingen af interessen for *Breve til Lucilius* og *Breve til Paulus*.²⁶ I det 12. årh. ser man også at tekster om og af Seneca finder sammen i samlehåndskrifter. Med andre ord bliver Seneca endnu engang kanoniseret i en kristen sammenhæng – noget han kunne leve højt på igennem hele renæssancen. Tunge Senecalæsere er Montaigne – hos hvem netop det filosofiske essay efter Senecas facon bliver en konstituerende litterær faktor – og rækken af nystoiske nederlandske tænkere omkring 1600 med Justus Lipsius som et højde-

punkt. Men her var Seneca stadig den romerske filosof som var kompatibel med grundlæggende kristne synspunkter. For oplysningstænkerne i 1700-tallet ændrer denne position sig 180 grader: Hos Diderot bliver Seneca slet og ret den tænker der retter de afgørende slag mod præstestandens greb om de svage i samfundet.²⁷

Tragikeren Seneca påkaldte sig ingen interesse i tidlig og høj middelalder – naturligt nok, kunne man sige, for en i antik og moderne forstand teaterløs epoke. Men da de få middelalderlige kopier blev trukket frem i begyndelsen af det 14. årh. var Senecateksten faktisk med til at skabe den interesse for det antikke teater, som i det 15. årh. skulle føre til genoplivningen af teatertraditionen. De næste par hundrede års europæiske dramatik ville have set betydeligt anderledes ud uden kendskabet til Senecas tragedier, det gælder fx Shakespeare, Corneille og Racine. Igen kastes Seneca først ned fra piedestalen med Altertumswissenschaft-vendingen omkring 1800. Herefter bliver Senecas tragedier nærmest pinligt dårlige i sammenligning med Aischylos og Sofokles. Som en udløber af denne tradition er dramaerne i det 20. årh. af den filologiske ekspertise blevet relegeret til at være læsedramaer – de er så usammenhængende at de ikke kan have være beregnet

24) Måske 5–7 bøger, jvf. Spallone 1995, 169; i denne afhandling gives der en grundig behandling de tekniske aspekter af den middelalderlige overlevering, herunder de konklusioner man kan drage af boginddelingen i relation til overførslen fra ruller til codices.

25) Munk Olsen 1991, 86–89.

26) Munk Olsen 1984.

27) Gay 1966, 151.

for andet end det filosofiske studerekammer. Først nu er flere forskere begyndt at anerkende deres oprindelige status som levende dramatik.²⁸

Sammenfatning

Lad mig prøve at samle nogle af trådene sammen. For det første er det misvisende i det lange receptionsperspektiv at operere med renæssancer som et løst samlebegreb for forskellige opsving i interessen for hedenske forfattere. Motiver og kulturel sammenhæng var højst forskellige. Det var ikke kulturelt mørke, i oplysningstidens forstand, eller kristendommens skyld som gjorde at 'vi' mistede store dele af den romerske litteratur, det var implosionen af det romerske uddannelsessystem. Det var ikke et glimt af sandhedens lys som fik de karolingiske lærde til at kopiere vores romerske forfattere, det var snarere en fetichistisk respekt for gamle bøger hvis indhold de ikke i første omgang kan have forstået meget af. Men i det 12. årh. indgår en del hedenske romere som en autoritativ og meningsfuld ballast for udfoldelsen af latinsk retorik og for natur- og moralfilosofien. Tilsidst åbnes blikket for 'alle' (i vores forstand) romerske tekster i det 15. årh. hvor det gamle Rom kommer til at stå som en afgrænset kulturrepøse med sin uforlignelige forening af visdom og retorik. Bogtrykkerkunsten bliver dertil en afgørende faktor for videreudviklingen af denne antikvarianisme. Fortællin-

gen om tre renæssancer, den karolingiske, det 12. århundredes og det 15. århundredes, har skygget for en bedre forståelse af forskelligheden i konstellationerne mellem institutionelle, tekniske og ideologiske faktorer.

Ligeledes kan der være grund til at problematisere overleveringsbegrebet fordi det fokuserer så ensidigt på den afleverende part. Man kan tværtimod hævde at det er den modtagende part som skaber dynamikken i teksthistorien.

I forlængelse heraf må man også minde om at receptionshistorie egentlig falder i to helt forskellige afdelinger. Ganske vist taler man oftest om at en forfatters *Nachleben* begynder den dag han dør, men når vi har at gøre med ældre litteratur hvor vi ikke har umiddelbar adgang til teksten, går der et vigtigt skel mellem den nære og den fjerne receptionshistorie. Den nære reception kan lære os noget om værket selv, fordi det er skrevet inden for netop den forståelseshorisont som de nærmeste eftertid læser det i. Derimod er den fjerne reception – den som foretages i radikalt anderledes sproglige og kulturelle sammenhænge – i første række mest relevant for de senere epokers kulturhistorie. Vi kan godt kalde det forfatterens virkningshistorie, men virkningen skabes ikke af ham selv – den skabes af dem der læser og lytter.

Eftersom vi kun kan lytte til romerne gennem mange århundreders forstærkelse af signalet, med dertil hørende forvrængning, er det til gen-

28) Jfv. Kragelund 1999.

gæld vigtigt at danne sig et indtryk af skiftende tiders kanondannelse. Jeg har forsøgt at skitsere nogle af de afgørende transformationer og sorteringsmekanismer som den romerske litteratur har været igennem. Kanondannelsen i henholdsvis senantikken og højmiddelalderens skolevæsen var stærkt medvirkende til at forme det beskedne udvalg af romerske forfattere vi kender idag. Men den overordnede forståelsesramme og prioriteringen blandt de eksisterende tekster er også bestemmende for hvad det er vi hører. Når Lukrets' og Ciceros deistiske skepsis repræsenterede idealet af antik litteratur for oplysningstænkere, så var den begrebsramme styrende for opfattelsen af romersk litteratur generelt. Når Seneca i det 12. årh. blev kombineret med en korrespondance med Paulus, hørte man noget andet i hans ægte skrifter end hvis han ikke havde haft dette fine stempel som næsten-kristen. Når den græske filosofi og de græske tragedier var det højest opnåelige ideal i det 19. årh, så er selv den mest velvillige læsning af Seneca eller andre romere mærket af skepsis. Så måske kan vi ikke besvare mit indledende spørgsmål med et så rungende nej som vi sikkert gerne ville – måske er vores lytteevner alligevel stærkt præget af det tekstudvalg som en fjern og nærmere fortid, med helt forskellige prioriteringer, har lagt til rette for os.

Den romerske litteratur er en uvurderlig skat som nu også er skyllet op på vores kyst – efter at den er landet mange andre steder hvor den er blevet pakket om efter andre principper end vores. På trods af vores tiltro til

en videnskabelig og kritisk læsning må et blik på receptionshistorien derfor advare os mod at tro at ind- og udpakningen af det overleverede ikke er meget styrende for læsningen. Men vi kan jo trøste os med at en helt klinisk og objektiv forståelse af de romerske klassikere først bliver mulig når vi har mistet enhver interesse for dem – og så videnskabelige er vi vel ikke blevet endnu?

Litteraturliste

- Albrecht, Michael von, 1994: *Geschichte der römischen Literatur, von Andronicus bis Boethius, mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit. I-II (Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage)*. München.
- Assmann, Jan & Assmann, Aleida 1987: 'Kanon und Zensur als kultursoziologischen Kategorien', Assmann, J. & A. (eds), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie des literarischen Kommunikation II*, München, 7–27.
- Assmann, Jan, 1992: *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Politische Identität in Frühen Hochkulturen*, München.
- Bardon, Henry, 1952–1956: *La littérature latine inconnue. I: L'époque républicaine. II: L'époque impériale*, Paris.
- Black, Robert, 2001: *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge.
- Dumville, David N. 1995: 'The Early Mediaeval Insular Churches and the Preservation of Roman Literature: Towards a Historical and Palaeographical Reevaluation', in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, eds. O. Pecere & M. D. Reeve, Spoleto, 197–237.
- Esch, A., 1985: 'Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodi-

- ches Problem des Historikers', *Historische Zeitschrift* 240, 527–570.
- Friedrich, Wolf-Hartmut, 1967: 'Philologen Als Teleologen', repr. 1977 in *Dauer Im Wechsel*, eds. C. J. Classen and U. Schindel, Göttingen, 22–35.
- Gay, Peter, 1966: *The Enlightenment – an Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, New York.
- Grafton, Anthony, 1991: *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450–1800*, Cambridge, Mass.
- Holtz, Louis, 1991: 'La transmission des classiques latins: De l'antiquité tardive à l'époque carolingienne', in *Itinerari dei testi antichi*, ed. O. Pecere, Roma, 85–104.
- Kaster, R. A., 1988: *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Los Angeles.
- Kleve, Knut 1989: 'Lucretius in Herculaneum', *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi*. 19 (1989) 5–27.
- Kragelund, Patrick, 1999: 'Senecan Tragedy: Back on Stage?', *Classica et Mediaevalia* 50, 235–247.
- Mortensen, Lars Boje, 1998: 'Working with Ancient Roman History: A Comparison of Carolingian and Twelfth-Century Scholarly Endeavours', *Gli Umanesimi Medievali. Atti Del II Congresso Dell' "Internationales Mittelaltererkomitee"*, ed. C. Leonardi, Firenze, 411–20.
- Mortensen, Lars Boje, 2000: 'The Diffusion of Roman Histories in the Middle Ages. A List of Orosius, Eutropius, Paulus Diaconus, and Landolfus Sagax Manuscripts', *Filologia Mediolatina VI-VII (1999–2000)* 101–200.
- Mortensen, Lars Boje, 2003: 'The study of Medieval Latin literature — an expanding field of little impact?', *Mediävistik in 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der Internationalen und Interdisziplinären Mittelalterforschung*, eds. Hans-Werner Goetz and Jörg Jarnut, München, 135–47.
- Munk Olsen, Birger, 1982–89: *L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles. Tome I: Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IXe au XIIe siècle. Apicius-Juvénal. Tome II: Livius-Vitruvius, florilèges, essais des plume. Tome III,1: Les classiques dans les bibliothèques médiévales. Tome III, 2: Addenda et corrigenda, tables*, Paris.
- Munk Olsen, Birger, 1984: 'The Cistercians and Classical Culture', repr. 1995 in B. Munk Olsen, *La réception de la littérature classique au Moyen Age (IXe-XIIe siècle)*, Copenhague.
- Munk Olsen, Birger, 1991: *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto.
- Pecere, Oronzo, 1991: 'Antichità Tarda E Trasmissione Di Testi. Qualche Riflessione', in *Itinerari dei testi antichi*, ed. O. Pecere, Roma, 55–83.
- Pöhlmann, Egert, 1994 & 2003: *Einführung in die Überlieferungsgeschichte und in die Textkritik der antiken Literatur. Band I: Altertum. Band II: Mittelalter und Neuzeit*. Darmstadt.
- Reynolds, L.D. & Wilson, N.G., 1991 (3rd ed.): *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford.
- Reynolds, L.D. (ed.), 1983: *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford.
- Riché, Pierre, 1989: *Ecoles et enseignement dans le Haut Moyen Age. Fin du Ve siècle – milieu du XIe siècle*, Paris.
- Spallone, Maddalena, 1995: 'Edizioni' tardoantiche e tradizione medievale dei testi: il caso delle *Epistulae ad Lucilium* de Seneca', in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, eds. O. Pecere & M. D. Reeve, Spoleto, 149–196.
- Toohy, Peter 1996: *Epic Lessons. An Introduction to Ancient Didactic Poetry*, London.
- Vatsend, Kyrre, 2000: 'Klassisk gresk drama og ettertidens bedømmelse', *Klassisk Forum* 2 (2000), 25–41.

Praxiteles' Hermes i Olympia

– fra rekonstruktion til dekonstruktion

BENTE KIILERICH

Pausanias omtaler ved sit besøg i Olympia adskillige statuer, opstillet i det arkaiske Heratempel: efter først at have nævnt skulpturer i guld og elfenben, som han anslår at være ganske gamle, skriver han at “senere blev der opstillet en statue i marmor af Hermes som holder Dionysosbarnet, et værk af Praxiteles” (Paus. V, 17, 3).

Da de tyske udgravere i 1877, mellem anden og tredje søjle på nordsiden af Heratempel, fandt resterne af en lidt over legemsstor marmorstatue med netop dette tema, var det uundgåeligt at identificere denne med værket, som Pausanias havde tilskrevet den berømte attiske skulptør Praxiteles. Statuen var brækket i knæleddet, og fra under knæet var kun bevaret den højre fod; også den oprindeligt løftede højre arm manglede (fig. 1). Ved at samle delene kunne rekonstrueres en ca 2,11 m høj statue af guden Hermes som bærer sin lillebror vinguden Dionysos på armen. Barnet rækker ivrigt hånden op efter den genstand som Hermes holdt i sin højre hånd, sandsynligvis en drueklase, som motivet er gengivet på et maleri fra Pompeji. Det fremgik at plinten ikke var den oprindelige; hvilket kunne tyde på at der var tale om en sekundær opstil-



Fig.1: Hermes fundet i Olympia i 1877.

ling. På et eller andet tidspunkt var nogle skulpturer bragt til Heraion, som på Pausanias' tid i det 2. århundred åbenbart havde fået en delvis museal funktion.

Nogle problemer

Hermes-statuen er langt fra ukompliceret. Hvis dette er en sekundær opstilling, hvor stod den så først? Statuen ligner ingen kultstatue – og hvor fandtes der eksempelvis en helligdom for Hermes? Det er betegnende at der ikke ser ud til at have eksisteret egentlige templer for Hermes, guden for rejse, veje, passager, overgange, grænser og gåder. Han var de handlendes og de rejsendes beskytter – transport og kommunikation ville man vel sige i dag. Især blev Hermes dyrket i form af de karakteristiske hermer. Selv om man alternativt forestiller sig en placering i en helligdom for Dionysos, som fandtes uden for Olympia, er problemet ikke løst, for hovedpersonen er jo klart Hermes, hvorimod Dionysos næsten blot bliver en attribut til denne. Hermes-figuren er langt fra de ophøjede, klassiske gudebilleder, som vi forestiller os de kolossale chryselefantine statuer af Zeus og Athena, som Phidias skabte. Hermostypen hører til den “ny” tid, den senklassiske periode på 300-tallet, hvor guderne bliver mere menneskelige og de guder som mennesket har et mere personligt forhold til, så som lægeguden Asklepios, Dionysos og Hermes, vinder i popularitet i forhold til de alt for fjerne Zeus, Athena, Artemis og Apollon, som sidder utilnærmelige på Olympien.

Hermes, som nonchalant holder sin lillebror, er på den ene side en fraværende, drømmende yngling, på den anden side er han tilstede i vort rum, fanget i en manieret positur, ikke frosset fast i et evigt, urørligt guddommeligt moment. Fysisk er figuren mer langstrakt og mindre artikuleret end eksempelvis typen “Polyklets Spydbærer”. Til trods for en veludviklet fysik, er dette ingen atlet, for posituren antyder ikke at Hermes skulle være parat til nogen fysisk anstrengelse. Statuen besidder “une grace robuste” (Perrot, 31), som på en eller anden måde ikke kommer til klart udtryk: hvad er det egentlig figuren skal formidle? Og ikke mindst hvem er det som har forsøgt at formidle det? Er det Praxiteles?

Græsk eller romersk?

Ifølge de skriftlige kilder, overleveret gennem Plinius og andre, var Praxiteles en af de mest berømte senklassiske græske billedhuggere, aktiv omkring 360–330. Han var fra Athen, søn af billedhuggeren Kephisodotos (hvis Eirene og Ploutos er bedst bevaret i den nyklassicistiske bearbejdning af Cavaceppi). Praxiteles' søn også kaldt Kephisodotos og måske hans sønnesøn var også skulptører. Ifølge Plinius arbejdede Praxiteles mest i marmor, men også i bronze. Hans kendetænde er – som moderne forskere har opfattet det – den elegante S-linje og sfumato overfladen, begge træk vi finder i Hermes. Praxiteles er berømt for at have skabt den første storskulpturelle nøgne kvindestatue, den knidske Afrodithe, og hvis elskerinden

Phryne stod model, er han også een af de første vi hører om, som benyttede levende model. Ingen af Praxiteles' statuer er bevaret – med een mulig undtagelse. Den eneste mulige undtagelse er netop Hermes med Dionysosbarn fra Olympia.

Snart efter fundet viste der sig forsigtig tvivl: var det en original eller en kopi? I 1931 blev i en række artikler i *American Journal of Archaeology* fremsat argumenter for og imod originalitet. Dette skete delvis som følge af at Carl Blümel i 1927 havde argumenteret for at skulpturen var senere end klassisk tid. Nogle lagde vægt på stilistiske, andre på tekniske kriterier. Af de tekniske argumenter kan nævnes tilhugningen af Hermes' rygparti, måden træstubben er forarbejdet på – ja, det faktum at der i det hele taget er en træstub, det vældig store draperi (stort med tanke på at Hermes tænkes bevæge sig rask gennem luften), samt den tekniske *Ansatz*, som forbinder dette draperi og statuens lår; elementer som alle hver på sin måde virker negativt ind på statuens eurytmi (fig. 2).

Andre argumenter går på hårbehandlingen, et luftigt sfumato hår som kan være et tegn på et marmorhoved udformet efter en model i bronze, endvidere babyens hoved, som finder bedre paralleller i det romerske end i det græske materiale – ikke mindst fordi der kun er et begrænset antal børneskulpturer fra klassisk tid. Endelig spiller sandalen en vigtig rolle. Også i antikken skiftede moden og ifølge sandaleksperter (Wallace 1940) kom den indkurvede sål og andre detaljer i designet ikke på mode før efter

omkring år 300 og var først virkelig fashionabelt i 2. århundred (vi skal vende tilbage til fodtøjet). Der er altså flere punkter som kan diskuteres. Forestiller vi os statuen i bronze er det teknisk muligt at fjerne en god del af staffagen i form af træstub og draperi. Draperiet er indholdsmæssigt ikke logisk: hvis Hermes var på vej til nymferne med sin lillebror ville han



Fig.2: "Praxiteles' Hermes", museet i Olympia.

rimeligvis have klædt sig i sin mer praktiske korte rejsekappe. Drape-riets primære funktion synes at være afstivning samt ikke mindst en fremvisning af marmorskulptørens virtuost dygtige stofbehandling.

De to hovedsynspunkter i 1931 var: at dette er den originale statue af Praxiteles, henholdsvis at dette er en romersk kopi efter enten en marmor- eller bronzestatue af Praxiteles. Snart kom et tredje forslag på banen: Blümel, som først havde ment der var tale om en kopi, hævdede i 1944, til dels på grund af argumenterne omkring sandalen, at vel var dette "Praxiteles Hermes", men det drejede sig om en helt anden Praxiteles, en skulptør som var virksom i Pergamon i hellenistisk tid, omkring 2. århundrede.

Selv om der stadig er røster som taler for at statuen er et værk af Praxiteles, er man i de seneste årtier tilbøjelig til at finde nye varianter: dette er hverken et værk fra 4. århundrede af Praxiteles, eller et værk af en hellenistisk Praxiteles, ej heller en romersk kopi efter Praxiteles. I stedet associeres statuen med perioden umiddelbart følgende Praxiteles: en elev eller slægtning, muligens Praxiteles' søn eller sønnesøn (Stewart 1990, 177). Andre placerer statuen mere upræcist og generelt: "hellenistisk eller romersk" (Ajootian 1996, 103f). Sagen er altså langt fra afgjort.

En antik forfalskning?

I problemet med at klassificere eller diagnosticere statuen i Olympia viser der sig endnu en mulighed, som jeg hermed vover at lancere blandt andet

med udgangspunkt i den omstændighed, at den oprindelige basis ikke er bevaret. Plinius giver både under bronzestatuerne (*Naturalis Historia* 34, 69–71) og marmorstatuerne (*idem* 36, 20–23) en oversigt over værker af Praxiteles, og fremhæver specielt den knidiske Afrodithe. Hermes nævnes ikke. Det er først omkring Pausanias' tid at koplingen mellem skulpturen i Olympia og Praxiteles' navn er sket.

Phaedrus skriver i *Fabulae Aesopiae*: ".... som nogen kunstnere i vort århundred gør, som opnår højere pris for sine arbejder, hvis de skriver Praxiteles på sin nye marmorstatue" (V., prolog). Martial nævner i 1. århundred "nye statuer signeret Phidias, Polyklet og Praxiteles". Hestetæmmerne, Monte Cavallo-dioskurerne, på Quirinalen i Rom blev på et tidspunkt udstyret med indskrifterne *opus fidae* og *opus praxitelis*. Her har vi et eklatant eksempel på en manipulering af fakta og fiktion. Det er vigtigt at associere et værk med et berømt kunstnernavn for at højne dets værdi.

Vi kan altså ikke helt udelukke muligheden af at den statue som vi i dag kan se på museet i Olympia er en antik forfalskning, i betydningen et værk som skal gå for at være af Praxiteles, men ikke er det.

Original eller kopi?

Hvilken betydning har det så for den moderne betragter, om den pågældende statue er skulpteret omkring år 350 af en kunstner som hedder Praxiteles eller skabt på et eller andet tidspunkt mellem 3. århundrede f.Kr. og Pausanias' besøg i Olympia i det 2. årh. e.Kr?

Om man klassificerer Hermes i Olympia som en “original” af Praxiteles eller som en “kopi” i en stil associeret med Praxiteles har betydning både for den æstetiske og ikke mindst for den økonomiske vurdering af værket: Hvis statuen er senklassisk (4. årh. f.Kr) anses den for udtryk for noget nyt; hvis den er fra romersk tid, associeres den ikke længere med begreber som originalitet eller kvalitet. “En dårlig original eller en god kopi” var Stanley Casson’s konklusion i 1931, underforstået at man forventer mere af en græsk kunstner end af en romersk. Cassons vurdering er betegnende for tidligere tiders syn på forholdet mellem græsk og romersk: hvis kvaliteten i et værk var godt, blev det formodet skabt i Hellas, hvis kvaliteten var mindre god, skyldtes det sandsynligvis, mente man, den ifølge sagens natur mindre gode kopi, som arbejdede på italisk jord.

Inden for studiet af den klassiske arkæologi blev der tidligere skelnet ganske skarpt mellem græske såkaldte originaler og romerske værk, kategoriseret som kopi, replik, variant, parafrase, pastiche eller plagiat. Det er velkendt at romerne lavede kopier eller rettere variationer i diverse format efter ældre statuer. Da de fleste græske statuer i bronze for længst er smeltet om på grund af metallets værdi, er “kopierne” naturligvis af stor interesse som kilde til oplysninger om de tabte “originaler”. Men problemet er, at man ofte for entydigt har opfattet romerske skulpturer blot som kilder til tabte græske statuer, og ikke set dem som visuelle manifestationer med en egen værdi. I de seneste

år er synet ændret og de fleste ser mere nuanceret på fænomenet (fx Marvin 1997). Romernes referencer til græsk kunst er ikke ensbetydende med mekanisk kopiering; ved at citere og parafrasere ældre kunst og til dels ændre de gamle “modeller” – f.eks. ved at placere et portræthoved på en gudekrop – skabte romerne ny kunst til nye formål. Lidt på samme måde som det gøres i dag.

Paolini’s Hermes

Flere refleksioner og variationer over Hermes er dukket op på den moderne kunstscene. I det metafysiske maleri benytter den græskfødte, italienske kunstner de Chirico ofte antikke elementer, eksempelvis ses Hermes’ hoved i maleriet *Malinconia ermetica* (hermetisk melankoli) fra 1919 (fig. 3).

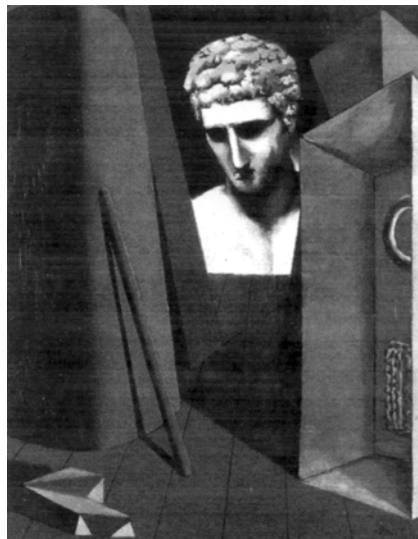


Fig.3: De Chirico, *Malinconia ermetica*, 1919. Paris, Musée de la Ville.

Hermes' hoved indgår også i en fotomontage – med en nøgen dame, som den amerikanske fotograf Paul Outerbridge gav titlen *Phoenix rising* (1937) (fig. 4). Vi skal her koncentrere os om senere og især skulpturelle fremstillinger.

Den italienske kunstner Giulio Paolini, født 1940 i Genova, er tilknyttet den såkaldte *arte povera* retning, som opstod i Italien på slutningen af 1960-tallet. Denne er ikke en bestemt stil, men består af forskellige kunstneres meget forskellige kunstudtryk, både figurative, nonfigurative og konceptuelle. Ordet "fattig kunst" associerer til materialbrug, som specielt i tidlige arbejder ofte var enkle materialer som papir, jord,

gips og cement, i modsætning til den "klassiske" kunsts højværdige bronze og marmor.

Paolini som arbejder med mange medier, fra skulptur til installation, maleri, grafik og foto, har i flere værker fra 1970- og 1980-tallet referencer til kendte antikke skulpturer. I en række kompositioner har han citeret den antikke statue i Olympia. I *Mimesi* fra 1976 er opstillet to identiske gipskopier af Hermes-statuen. Dionysosbarn, træstub og draperi, samt restaureringerne fra under knæet er fjernet (fig. 5). Betragteren er gennem denne reduktion på en måde tilbage ved essensen af det antikke billede, og måske endnu nærmere den oprindelige græske version af Hermes-

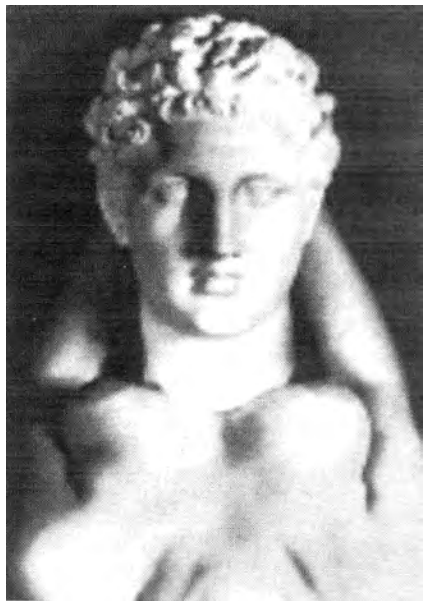


Fig.4: Paul Outerbridge, *Phoenix rising*, 1937. Detroit, Institute of Art.



Fig.5: Giulio Paolini, *Mimesi*, 1976-, Nantes.

motivet end Hermes i Olympia? De to figurer står overfor hinanden, men der er ingen kontakt mellem dem indbyrdes. Man kan spørge, hvad Paolinis hensigt har været. Når Paolini placerer to identiske eksemplarer af den samme antikke skulptur side om side, har han udtalt, at han ikke ønsker at være den som har skabt eller fundet disse skulpturer, men observatøren som opfatter afstanden mellem dem og opfatter alle de mulige relationer eller mangel på relationer mellem billedet og os (Poli 1990, 39).

Et andet værk består af to identiske gipsafstøbninger af Hermes' hoved, også det med titlen *Mimesi* (1975).

Stillet over for hinanden er de to "Praxiteles Hermes"-hoveder løsrevne fragmenter, rester fra fortiden som er transporteret eller transplanteret til nutiden. Tilstedeværelsen af to identiske figurer ændrer det fysiske aspekt af den antikke figur. Fordoblingen tvinger betragteren til at se figuren på en anden måde, ikke længere som et unikt billede, men som noget, der lader sig mangfoldiggøre i det uendelige.

I en collage med titlen *studio per Ritratto dell'artista come modello* fra

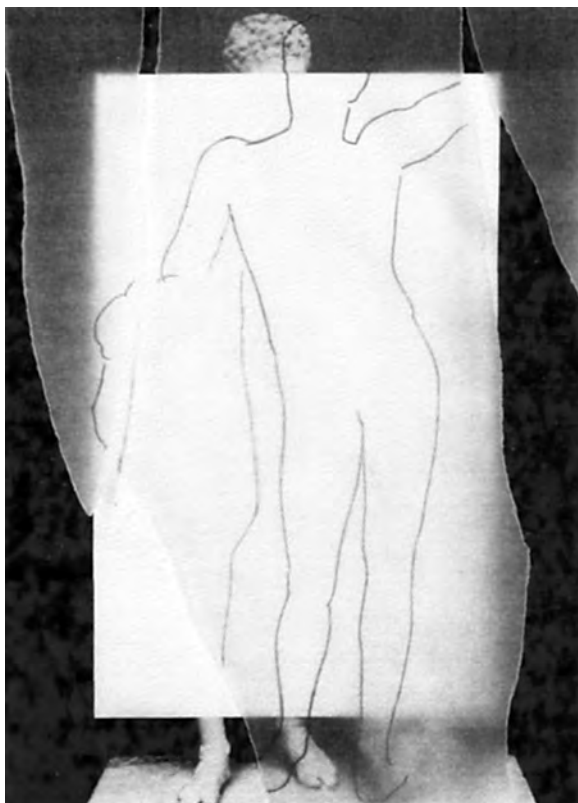


Fig.6: Giulio Paolini, *Studie til Portræt af kunstneren som model*, 1980.

1980 anes lagene, konturerne som skrælles af, når man bevæger sig ind til kernen (fig. 6). Over et foto af skulpturen er lagt et stykke hvidt karton, og der over et kalkerpapir med en blyantstegning af en rygvendt Hermes. De to figurer er atter i konfrontation, men på grund af laget imellem opnås ingen kontakt. Vi genkender den antikke "ikon" og dermed aktualiseres flere plan: et antikt og et moderne og konfrontationen bliver ikke blot mellem antik og nutid men også mellem antikforsker og kunst-

forsker. I Paolinis hænder skifter for-
men fra at være antik til at blive
samtidskunst.

At referere til ældre kunst er be-
tegnat citationisme, et ord som dog
har fået en negativ klang. Kunstnere
har til alle tider bygget videre på
forgængernes resultater, men direkte
utilslørede citater er specielt udbred-
te i den postmodernistiske æstetik. En
stor del af nyere kunst er af en slik
karakter at billedet refererer til et
eller flere allerede eksisterende bille-
der og på generel vis kan siges at
referere til hele kunsthistorien og den
etablerede kunstpraksis. Ofte er der
mere end et enkelt citationslag. I oven-
nævnte "Portræt af kunstneren som
model" kan man ane reminiscenser
af de Chirico, som ofte har arbejdet
med Hermes-figuren, blandt andet i
"Selvportræt med buste af Mercur"
(1923). Det er næppe heller et tilfælde
at en Paoliniudstilling i 1985 bar det
chiricoske navn *Melanconia ermeti-
ca*. Kunsten bliver en evig reference
til kunsten, en evig dialog med tidli-
gere kunstneres arbejder.

Paolini har benyttet mimesis-moti-
vet flere gange, blandt andet to Venus
d'Medici gipsafstøbninger, stillet op
over for hinanden. Om modellen er
Hermes, Afrodite eller som i andre
værker Athena er ikke det afgørende
for Paolini. Betydningen ligger i at
reflektere over en kendt statue og lade
dennes transcendens komme til ud-
tryk på forskellig vis, specielt gen-
nem fordobling, mimesis. Den ene
Hermes er en mimesis af den anden
og vice versa. Den ene figur er en kopi
af den anden og begge er kopier efter

Hermes i Olympia, som eventuelt selv
er en kopi, eller variant, eller pas-
tiche efter et nu tabt værk.

Men om vi accepterer Paolinis
kopier som originale værk, bør skulp-
turen i Olympia vel også ses som en
original – om end den næppe er en
original Praxiteles.

Lemmerz' Hermes

Den dansk-tyske skulptør Christian
Lemmerz, født i 1959 i Karlsruhe, har
på 1990-tallet skabt en version af
Praxiteles' Hermes, som ikke er en
direkte kopi, men en parafrase omar-
bejdet på væsentlige punkter (fig. 7).
Lemmerz har fjernet resterne af Her-
mes' kønsorganer og givet guden en
højhælet sko på den venstre fod i
stedet for sandal. Ved at give statuen
en højhælet sko har Lemmerz grebet
ind i rekonstruktionen af en antik
"ikon", hvis sandaler som omtalt
også udgjorde et problem i tolknin-
gen af de kronologiske omstændig-
heder omkring statuens tilblivelse.
Hermes får selvfølgelig et ironisk
vrid gennem disse indgreb. Skulptu-
ren opfordrer – som med Paolinis *Mi-
mesi* – betragteren til ikke bare at se
samtidsbilledet, men se igennem det-
te tilbage på den antikke skulptur, og
se denne i et nyt lys. Følgelig kan vi
sige at Lemmerz' og Paolinis Hermes
aktualiserer nogen af de problemer
som går på den antikke Hermes' om-
diskuterede "status", og ikke mindst
på det vage begreb personstil. Det er
vanskeligt at tale om Praxiteles' stil,
hvis vi ikke har et eneste værk bevaret
fra hans hånd.



Fig.7: Christian Lemmerz, Hermes, ca.1998.

Tilbage til Pausanias

I billedet af Hermes samles en række transcenders, nedslag fra en ukendt statue X. Udgangspunktet for fremstillingen af Hermes i Olympia kan

være en bronzestatue. Der er som sagt ingen kilder som nævner en bronze-Hermes af Praxiteles; derimod udførte hans far, Kephisodotos, som var aktiv omkring 370, en bronzestatue

af Hermes med Dionysosbarn (Stewart 1990, 276). Blev Praxiteles' navn sat på et værk, som er en senere variation over en billedtype som går tilbage på Kephisodotos' statue, fordi Praxiteles i eftertiden var blevet mere berømt end sin far?

Det er vanskeligt at sige hvilket nummer i rækken af Hermes'er skulpturen i Olympia er. Som i Paolinis collage gemmer Hermes sig og unddrager sig vort blik. Fra antikken har vi kun bevaret denne ene version i Olympia, i sig selv interessant med tanke på at værket skulle have været et "mesterværk" (i hvert fald som historien omkring det konstrueres i håndbøgerne om græsk skulptur, hvor "Praxiteles' Hermes", sammen med værker af kunstnere som Leochares og Lysippos – af hvilke heller intet egenhændigt arbejde er bevaret, indgår som en vigtig brik i en udvikling fra klassisk til senklassisk tid).

Hvis Pausanias havde skrevet sin "guidebog" i det 20. og ikke i det 2. århundrede havde man måske kunnet få oplysninger af typen: "I museet står en Hermes i marmor, et værk af Praxiteles og to statuer af Hermes, værk af Paolini" og "senere blev tilføjet en androgyn Hermes, et værk af Lemmerz". Og hvem ved om han oven i købet kunne have antydnet at "Praxiteles' værk er en kopi af Paolinis"?

Ved at inddrage de (post)moderne versioner af Hermes, bliver det åbenbart at kategorier som original og kopi ikke altid er brugbare værktøjer ansigt til ansigt med antikke skulptu-

rer og vi øjner de mange problemer, som ligger i tolkning og mistolkning af statuen i Olympia.

Litteratur

- Adam, Sheila, *The Technique of Greek Sculpture*, 1966.
- Ajootian, A., "Praxiteles", i O. Palagia, & Pollitt, J.J., *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge, 1996, 91–129.
- Blümel, Carl, *Griechische Bildhauerarbeit*, JdI, Erg.heft, 11. 1927.
- Blümel, Carl, *Der Hermes eines Praxiteles*, Baden-Baden 1944.
- Carpenter, R., e.a., "The Hermes of Praxiteles", *American Journal of Archaeology* 35, 1931, 249–297.
- Cuzin, J.-P., e.a., *L'après l'Antique*, Paris 2000.
- DiStefano, E., red., *L'ombra degli dei. Mito greco e l'arte contemporanea*, Napoli 1998.
- Kiilerich, B., *Græsk skulptur – fra dødelik til hellenistisk*, København, 6. udg. 2002.
- Kiilerich, B., "Fra græsk original til samtidskunst", i: *Antikkens Grenser. Kompendium ANTG 101*, Universitetet i Bergen 2004.
- Kiilerich, B., "From Greek Original to Modern Pastiche. The Reformulation of the Classical Statue in Contemporary Art", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* (under udgivelse 2004).
- Marvin, M., "Roman Sculptural Reproductions or Polykleitos: The Sequel", i: A. Hughes, E. Ranfft, eds., *Sculpture and its Reproductions*, London 1997, 7–28.
- Perrot, G., *Praxitele*, Paris s.a.
- Poli, F., *Giulio Paolini*, Torino 1990.
- Ridgway, B.S., *Roman Copies of Greek Sculpture. The Problem of the Originals*, Ann Arbor 1984.
- Stewart, A., *Greek Sculpture*, Yale 1990.
- Wallace, M., "Sutor supra crepidam", *American Journal of Archaeology* 44, 1940, 218–221.

Vår klassiske oversettelsestradisjon

150 års frigjørelse fra Danmark

EGIL KRAGGERUD

Fra min første tid på Klassisk institutt i Tidemands gate, høsten 1958, hørte jeg snart navnet Thorleif Dahl omtalt med stor respekt. Dahl var noen år eldre enn mine lærere, ikke egentlig klassiker, men utdannet ved Det kongelige Frederiks som filolog og historiker (norsk, fransk og historie hovedfag). Dahl hadde drevet reklamebyrået Sverdrup – Dahl, velkjent for hver eneste noe eldre kinogjenger her til lands på grunn av dets Merkur-logo som bebudet at mørkets opplevelser ville begynne.

Thorleif Dahl hadde sett at mange sentrale verk i menneskehetens litterære overlevering aldri var blitt oversatt til vårt språk. Norge bar ennå mange tydelige spor av å ha vært en kulturell provins under Danmark. Dahl var i stand til å gjøre noe med denne beklagelige situasjon. En lykkelig kombinasjon av idealistisk dannelse og forretningssans endte med et generøst fond med det uttrykkelige formål å få mer eldre, klassisk litteratur på norsk. Fondet ble opprettet gjennom et gavebrev i 1956. Sammen med Leiv Amundsen satte Dahl opp en spesifisert liste over hva som burde komme. Fire områder skulle være prioritert: Antikken, europeisk middelalder, norrøn middelalder og tiden fra renessansen til 1800.

“Norske” og norske oversettelser, fru Blom

Tilstanden før fondet ble opprettet, er utførlig dokumentert av Rebekka Hammering Bang i hennes bibliografi *Antikken i Norge 1814–1950*. Rebekka Hammering Bang var universitetsbibliotekar og klassisk filolog. Hennes bibliografi åpner for spørsmål av typen: Når fikk vi den første utgitte oversettelse av en gresk tragedie “på norsk” – jeg er fristet til å ta frem hele pleonasmen: “på norsk av en norsk nordmann fra Norge”?

A. M. S. Arctander

Ifølge bibliografien fant begivenheten sted i ubemerket stillhet i samme år som Henrik Ibsen utga sin *Peer Gynt* i København (!), nemlig i 1867.

Da kom nemlig Sofokles' *Filoktetes* ut i Trondheim (Throndhjem), oversatt og forlagt av den da 19 år gamle "candidatus artium" Adolf Mauritz Steenbuch Arctander. Trykkeriet han brukte lot noe tilbake å ønske fra norsk synsvinkel: Det hadde ikke norsk-dansk "æ", men brukte konsekvent broderfolkets "ä".

Unge Arctander, som var født i Nordland (jf. Arct-ander), skulle snart gå inn for det teologiske studium, men kom aldri til å praktisere som prest. Han var blitt grepet for sterkt av folkehøyskoletanken. Oversettelse av klassikere, om enn ikke de antikke, ble hans annet livskall. Han ble, som Eyvind Berggrav uttrykte det i sin biografiske artikkel (*NBL 1*), en «målmann av hele sin sjel ... en steil idealist ... ildfull og urolig», for øvrig den første oversetter av Goethes *Faust* (I og II) til nynorsk (1911–21) og en nær venn av Viggo Ullmann.

Hans *Filoktetes* viser oss i et nøtteskall situasjonen så sent som 50 år etter løsrivelsen fra Danmark: Det lesende publikum i Norge var en del av det *danske* bokmarked. Den dannede klasse klarte seg godt uten "norske" oversettelser. Behovet ble fortsatt dekket nesten helt og holdent ved import sørfra. Var det i det hele tatt noen grunn til å etterlyse en forandring? Norske oversettelser ville uansett knapt være til å skille fra de danske. Men skolen og dens behov nærret åpenbart et frigjøringsbehov hos enkelte. Sofokles' *Filoktetes* var eller kunne være pensum. Det hendte man leste dette drama i original i Frederik Moltke Bugges skoleutgave med noter på norsk; den samme Bugge

hadde forresten skapt stort rabalder med sin radikale oversettelse av Iliadens fire første bøker noe tidligere (se E.K. «Antikke heksametre i moderne drakt» i P. Qvale m. fl. (red.) *Det umuliges kunst. Om å oversette*, Oslo 1991, s. 33 ff.). Arctander var forsiktigere, men den hårde *k*'s våpendrager var han til fulle: ikke bare "makt", "jakt", "vakt", "kløkt", "buk" "näk"te" (=nekte), men også "pålagt", "dyktikt", "som sakt". Slike norvagismer i stavemåten signaliserte at ambisjonen ikke var å vinne innpass på det dansk-norske fellesmarked. Da den gamle Fredrik Gjertsen (f. 1831) og den 23 år yngre Peter Østbye (med sin oversettelse av *Oidipus i Kolonos*) tok opp igjen Sofokles i 1890-årene, var man så omtrent tilbake i den danske fold. Fornorskingsstrevet hos en Bugge og en Knut Knudsen, for ikke å snakke om en Ivar Aasen, hadde virket polariserende: Man var seg rundt århundreskiftet bevisst om at Norge hadde et overveiende konservativt litterært språk på den ene side (med ansette skikkelser som Kielland, Ibsen, Lie og Bjørnson) og et folkemål som hadde fått høy litterær rang på den annen (Aasen, Vinje, Garborg). Oversetterne måtte velge side: Arctander valgte landsmålet, hans venn Viggo Ullmann riksmålet.



Henning Junghans Thue

Arctander i all ære, men han var allikevel ikke den første norske tragedieoversetter. Hammering Bang overså en tidligere utgivelse. Bakgrunnen er ganske kuriøs – men i grunnen tragisk. Da professoren i gresk ved det Kongelige Frederiks, den 44 år gamle Frederik Ludvig Vibe søkte og fikk rektoratet ved Kristiania Katedralskole i 1848, ble hans embete utlyst som et lektorat. Det var ingen andre søkere til stillingen enn den 12 år yngre Henning Junghans Thue, en reseptiv språkbegavelse og en ytterst allsidig humanist. Han hadde vært en av de første universitetsstipendiater, ikke egentlig i klassisk filologi, men i «den klassiske Archæologi og Mythologi samt de nyere Sprogs Literaturhistorie». En universitetsstilling i europeisk litteratur ville ha passet Thue fortreffelig.

Thue fikk bare tre semestre på Universitetet før helsen ble for dårlig. Han begynte med å gjennomgå Aischylos' *Choëphoroi*, "Sonofferbærerinderne" ble den håpløse tittel på norsk. Da Thue døde i begynnelsen av 1851, fantes en ferdig oversettelse blant hans etterlatte papirer. Hans gode ungdomsvenn Marcus Jacob Monrad utga den i det smale bindet «Efterladte Arbeider» i 1853.

Slik lyder åpningen, for øvrig fragmentarisk bevart, i Thues oversettelse:

Du Underverdens Hermes, røgt din Faders Hværv;/ bliv paa min Bøn min Frelser og min Bundsforvant;/ thi nu jeg atter hjemvendt er til dette Land./ Men til min Fader beder jeg her ved hans Grav,/ at han vil lytte til

mig, agte paa min Bøn - / Jeg vier denne Lok til Inachos som Fosterløn,/ og denne anden vier jeg som Sorgens Tegn.

Østbye gjorde det slik 73 år senere med retusjerende mesterhånd og flytende metrum, men også med en tilbøyelighet til velklingende fraser:

Aa Hermes, du som vandrer ned til dødes bol/ og ser min far som engang var en mægtig drot,/ dig ber jeg, vær min hjælper, staa mig naadig bi;/ ti hjem til Argos kommer jeg fra fremmed land/ og staar paa denne grav og roper til min far/ at han skal høre mig og lytte til mit ord/ og ta imot en sorgens gave fra sin søn,/ den lokk jeg lægger her som offer paa hans grav.

«røgt din faders Hværv», «og ser min far som engang var en mægtig drot». Man kunne ha et helt seminar om den forskjellige oppfatning av første linje som Lloyd-Jones tar slik: «Hermes of the earth, you who watch over your father's kingdom ...»

To rettskrivningsreformer i begynnelsen av det 20. århundre gjorde sitt til å befeste "riksmålet" som et selvstendig språk vis-à-vis dansk. Landsmålet fikk frem sine oversettelser, en ærefull tradisjon jeg lar ligge for denne anledning. Med all mulig aktelse for Gjertsen lar jeg Østbyes innsats etter første verdenskrig være begynnelsen til en egen oversettelses-tradisjon på riksmåls-/ bokmålsiden: Mellom 1920 og 1928 kom følgende i dobbelt forstand klassiske oversettelser fra den gamle rektor i Drammen: *Iliaden* (1920), *Odyseen* (1922), utvalgte idyller av *Theokrit* (1922), Aischylos' *Orestien* (1926), Euripides (5 tragedier) 1928.

Hva har vi Thorleif Dahls Fond å takke for?

Prosaen var det verre med. Dreyers Forlag tok et par rosverdige initiativ som jeg ble kjent med som gymnasiast (Platons *Staten*, Apuleius' *Det gyldne esel*). Var det snakk om Herodot, virket ikke Falkenstjerne og Hude (1897–1906) særlig fristende, Gertz (1897–1900) var veien til Thukydid. Romerne var det ikke like- re med: Veien til dem gikk også gjennom pæredanske oversettelser som: Lefolii (1894–96) til Sallust, Rasmus Møller (tidlig 1800-tall) til Livius, Hovgård til Tacitus (1885–89). Viggo Ullmann hadde riktignok oversatt Ammianus Marcellinus (1–3) og et utvalg av Plutarks biografier. Ammianus Marcellinus begynte å utkomme i Arendal, men de to siste bindene kom ut i København.

Som historiker og fondets første formann i tiåret frem til sin død i 1967 pekte Thorleif Dahl på de antikke historikere som et sentralt satsningsområde. Pretensjonen var å skape noe som svarte til hva danskene hadde hatt siden slutten av 1800-tallet med sitt *Selskab for historiske kildeskrifters oversættelse*. Tilgang til historikerne har alltid vært en forutsetning for en nærmere forståelse av antikken, både for filologer, historikere og arkeologer og allment kulturinteresserte. I løpet av Kulturbibliotekets første 10–15 år – og ikke minst takket være Henning Mørlands sagnomsuste effektivitet – fikk vi på norsk et helt historikerbibliotek: Herodots *Historie* 2 bind (Mørland 1960) – det første verket oversatt for den nyetablerte serien, Thukydid's *Pelo-*

ponneserkrigen 2 bind (Mørland 1962), Xenofons *Hellensk historie* (Mørland 1966) og *Anabasis* (Mørland 1967), Caesars *Gallerkrigen* (Rosbach 1964) og *Borgerkrigen* (Fjeld 1994), Sallusts *Catilina* og *Jugurtha* (Width 1963), Plutarks *Livsskildringer* 3 bind med i alt 26 biografier (Mørland 1967–1968 [16 biografier er ikke oversatt ennå]), Svetons *Romerske keisere* (Mørland 1974). Keiserbiografiene så lenge ut til å bli Mørlands svanesang for serien. Men etter et opphold samlet han seg til å gjøre også Tacitus' *Annales* (under tittelen *Årbøkerne*). Dermed ble Trygve Widths *Agri- cola* og *Germania* fra 1967 supplert [*Historiae* mangler fortsatt]). For ikke lenge siden kom Josefus' *Jødenes historie* som et meget velkomment nytt tilskudd (Lassen 2002).

16 bind historie og biografi er altså hittil utkommet i Thorleif Dahls Kulturbibliotek; etter salget å dømme har noen av disse bindene vært blant de mest etterspurte i Kulturbiblioteket. Herodot, Thukydid, Caesar er alle kommet i nyopplag. I skrivende stund står Herodot og Caesar for tur på nytt. Undertegnede vil som redaktør søke å bygge videre på denne tradisjonen. Ammianus Marcellinus' fascinerende historieverk (det ufullstendig bevarte *Res gestae*) fra siste del av 300-tallet e. Kr. kan ventes i nyoversettelse. Cornelius Nepos' mer beskjedne *De viris illustribus*, velkjente for alle begynnerstudenter i latin, er også på beddingen. Polybs historieverk, den hellenistiske historieskrivnings betydeligste navn, vil bli et løft, men også denne store torso av et historieverk er endelig kommet

i gode oversetterhender. Går vi litt lenger frem i tid, er Appians verk om den romerske borgerkrig vel verd å ta fatt med, kanskje i kombinasjon med deler av Cassius Dio.

Foreløpig har vi en smertelig lakune i og med at Livius' historieverk mangler. Carl Frederik Engelstad bemerket den samme mangel med en viss snert i et foredrag ikke lenge før han døde: «Av en eller annen grunn har biblioteket ikke fått med seg Titus Livius blant de romerske historikere.» Jeg vil antyde at grunnen nok har noe med størrelsen av oppgaven å gjøre. Da er det desto gledeligere å kunne meddele at de fem første bøkene forhåpentlig snart er klar til utgivelse. Etter første pentade vil planen være å få oversatt bøkene 6 til 10 og 21 til 30. Hvis noen av Klassisk Forbunds latinere føler seg kallet (ja, nettopp "kallet"), er det tillatt å henvende seg til meg. Inngangskravet vil være en prøveoversettelse av et parti på 10–20 sider.

Også den filosofiske litteraturen er etter hvert blitt sterk i serien. Xenofons *Erindringer om Sokrates* var noe av det tidligste (Mørland 1967), og en rekke Platon-oversettelser av Egil A. Wyller ble også tidlig støttet av fondet: *Charmides*, *Laches*, *Lysis*, *Alkibiades*, *Faidros*, *Ion*, *Parmenides*. Nå danner de en slags grunnstamme i den nye serien av Platons samlede fra Vidarforlaget. Fra antikkens sene århundrer er innslagene færre: Et utvalg Plotin (Ludin Jansen 1971) og Boëthius *Filosofiens trøst* (Kraggerud 1981) er bare som en begynnelse å regne. Cicero er det blitt sørget vel for som rett og rimelig er: På begynnel-

sen av 70-tallet oversatte Mørland et bind *Brev* og én samling *Taler* (*Pro Roscio*, *Pro Milone*, *Pro lege Manilia*, *In Catilinam* (1. tale), dessuten 1. og 2. tale av de *Philippiske*). Av Ciceros filosofiske skrifter utga Mørland *Om pliktene* og *Cato Maior* (ett bind). Senere fulgte den pensjonerte lektor Oskar Fjeld opp med *Om staten* og *Samtaler på Tusculum*. Det siste tilskudd fra Fjelds hånd er *Om gudenes natur* og *Om vennskapet* som da blir den sjettede Cicero-utgivelsen i kulturbiblioteket. Ciceros *Om pliktene* er opptatt i Bokklubbens Kulturbibliotek og er forhåpentlig utkommet den dagen dette leses av Klassisk Forbunds medlemmer.

Det gresk-romerske er ingenlunde uttømt med det som har vært nevnt ovenfor. Her er noe for enhver smak, er man fristet til å si: Trygve Sparre oversatte i 1971 *Trimalchios middag* fra Petronius' *Satyricon*. Else Schjøth har gitt oss *Aetherias/ Egerias reise til Det hellige land* (1991), og fra omtrent samme periode har vi Augustins *Bekjennelser* (Oddmund Hjelde 1961) som kom i et tredje opplag i 1992. De noe mindre leservennlige bøkene 11 til 13 i verket var ikke tatt med i denne utgaven. Erik Sjøstad har oversatt dem, og en nyttig utgivelse av det fullstendige verk står for døren.

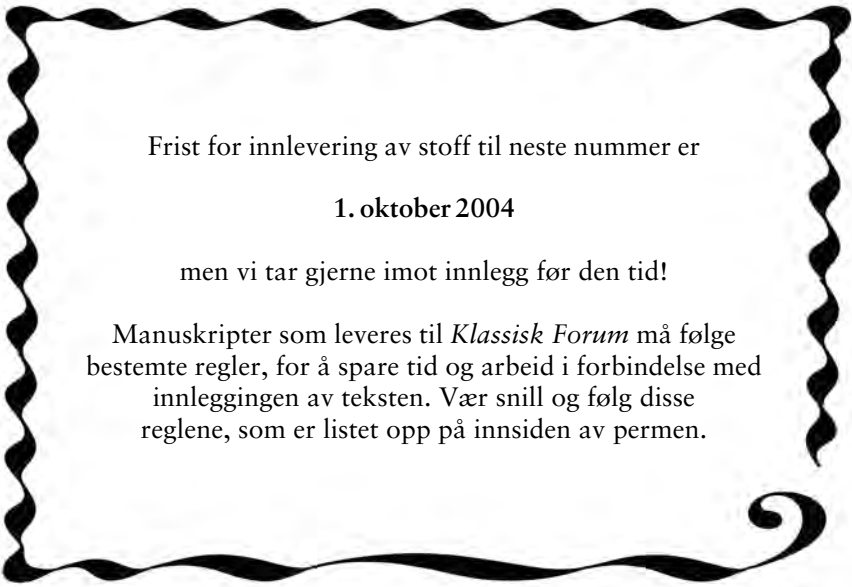
Overgangen til den latinske middelalder er umerkelig. Den kristne senantikk peker fremover. Erik Gunnes oversatte Augustins og Benedikts klosterregler under tittelen *Klosterliv i Vesten* (1986). Else Schjøth oversatte englendernes latinske klassiker, Beda Venerabilis' *Anglernes kirkes*

historie (1979), Anne Kathrine Frihagen og Bjørg Tosterud har stått for to sentrale middelalderske historieverk, Adam av Bremen (full tittel: *Beretningen om Hamburg Stift, erkebiskopenes bedrifter og øyrikene i Norden* (1993) og Paulus Diaconus' *Lombardenes historie* (2003). Et utvalg av Bernhard Clairvaux og Jacobus de Voragine populære *Legenda aurea* står på programmet og har fått sine oversettere. Men for fremtidige over-

settene på dette område, vil det være mer enn nok å ta av.

Endelig må det ikke glemmes at Trygve Sparre ga oss to renessanseklassikere, Erasmus av Rotterdams *Dårskapens lovtale* (1981) og Thomas Mores *Utopia* (1982). Prost Einar Grimms oversettelse av Erasmus' *Colloquia familiaria* ble reddet fra glemsel takket være fondet (1983).

Kort: Vi har ikke lenger noen grunn til å skjemmes i det nordiske selskap.



Frist for innlevering av stoff til neste nummer er

1. oktober 2004

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.

Det greske teater: gamle myter og nye idéer

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

(Del I)

J. RASMUS BRANDT

“Ja, ja, De kan tro mig, om De vil; men sandhederne er slet ikke nogen sådanne seiglivede Metusalemmer, som folk bilder sig ind. En normalt bygget sandhed lever – lad mig sige – i regelen en 17–18, højest 20 år; sjelden længer”. Slik legger Henrik Ibsen ordene i doktor Stockmanns munn under et borgermøte i 4. akt av *En folkefiende*. Ibsen tenkte i den sammenheng antagelig mest på politiske sannheter. Arkeologiske sannheter er ofte mer langlivede. Det tar heller 18–20 år, om ikke mer, å luke sannhetene ut, som tilfellet har vært med sannheten om utviklingen av det greske teater.

I denne artikkelen skal jeg prøve å sammenfatte hvorledes moderne forskere de siste 100 år har forestilt seg det greske teaters arkitektoniske utvikling. Jeg har delt artikkelen opp i tre akter med en epilog: I første akt (“I orkester”) vil jeg ta for meg utviklingen av teatrets grunnform, i den andre (“På scenen”) scenebygningens utvikling (= Del I), mens jeg i den tredje (“Bak kulissene”), med utgangspunkt i visse scenetekniske hjelpemidler, vil lede diskusjonen over til epilogen, der jeg vil drøfte

kort et teknisk problem knyttet til den romerske politiker Gaius Curios’ meget spesielle dreibare teatre (= Del II).

Men før vi kaster oss ut i fremstillingene og diskusjonene kan det kanskje være på sin plass å friske opp den antikke teaterarkitekturens terminologi.

Teatret er en rituell bygning opprinnelig knyttet til Dionysos-kulten. Det klassiske greske teater besto av tre hovedelementer (Fig. 1): *theatron/cavea*, de halvsirkelformede tilskuerplassene (mange moderne teaterfors-

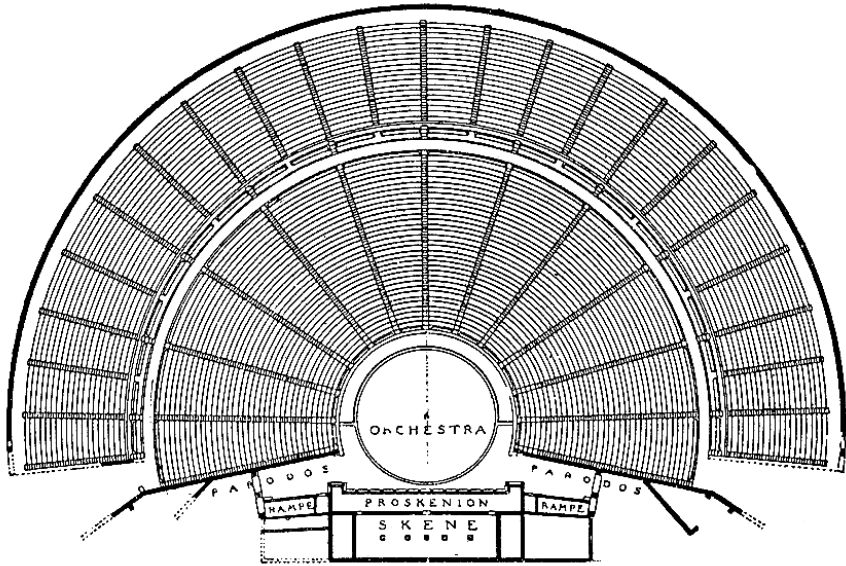


Fig. 1: Teatret i Epidaurus (reprodusert fra M. Bieber 1961, 71, fig. 271).

kere bruker i stedet ordet *koilon*, men det er ikke helt bra ettersom det er en nygresk oversettelse av det latinske ordet *cavea*); *orchestra*, danseplassen for koret, som i sin klassiske utforming var sirkelrund; *skenen/scaena*, scenen med scenebygningen for skuespillerne. I det greske teater lå disse tre elementene som selvstendige arkitektoniske enheter, men i det romerske smeltet de sammen til én organisk enhet med orchestraen redusert til en halvsirkel. Mellom orchestra og theatron løp en dreneringskanal, *eupirius*.

Det greske theatron lå i en bakkeskråning, men hadde ofte oppbygde kvaderstensmurer, *analemmata*, der halvsirkelens ender stakk frem utover den naturlige skråningen. Den klassiske romerske *cavea*, derimot, var bygget opp fra flatmark i støpe-

verksteknikk. Theatron var som regel delt i to/tre horisontale felt, kalt nedenfra og oppover *ima*, *media* og *summa cavea*. Skillet mellom dem var markert ved en bred, horisontal korridor *diazoma*. Radiært stilte trapper *klimaks/klimakes* delte tilskuerplassene inn i sektorer kalt *kerkis/kerkides*. På første benk fantes ofte spesielt uthugne stoler i sten (*proedria*), æresplassene for byens ledere, viktige embedsmenn og/eller Dionysos-presteskaper. Mellom theatron og scenebygningen lå en bred tilførselsled, *parodos*, til bruk både for tilskuerne før og etter forestillingene, og for skuespillerne under oppførelsene.

Scenen lå på en opphøyet plattform, *logeion* med en fasadevegg, *proskenion*, mot orchestra. Bak scenen lå så en bygning, den egentlige

skene, med dører, *thyromata*, for skuespillernes inngang til og utgang fra scenen. Der hadde de også sine omkleddningsrom. I det romerske teater ble denne bygningsfasaden, *scaenae frons*, rikt utsmykket med arkitekturelementer som søyler, knekkete bjelkelag, nisjer med segment- og trekantgavler o.l. I en fase av teatrets historie hadde scenebygningen fremskyvende vinger kalt *paraskenia*.

Første akt: I orkester

I 1886 publiserte den tyske antikkhistoriker Albert Müller en bok om det greske teater. Der refererte han til et brev fra datidens store kjenner av antikkens arkitektur, den tyske arkitekt Wilhelm Dörpfeld (som bl.a.

hadde samarbeidet med Heinrich Schliemann i Troja og Tiryns og med Ernst Curtius i Olympia). I brevet slår Dörpfeld fast at Dionysos-teatret i Athen (Fig. 2) som det eldste kjente teater opprinnelig hadde en sirkelrund orchestra eller danseplass. Ti år senere ga han ut sin bok om teatret der han la frem arkeologiske bevis for denne påstanden, en påstand som siden er gått ukritisk inn i alle håndbøker om det greske teater. Men som den italienske teaterforskeren Carlo Anti skrev femti år senere: “Det finnes ingen absolutt og definitiv sannhet, i et hvert fall ikke i arkeologien. Vår viten er alltid relativ, ja faktisk meget relativ. Det viktige er at den ikke blir fossilisert, men at den beveger seg”. Og han fortsatte: “Når en

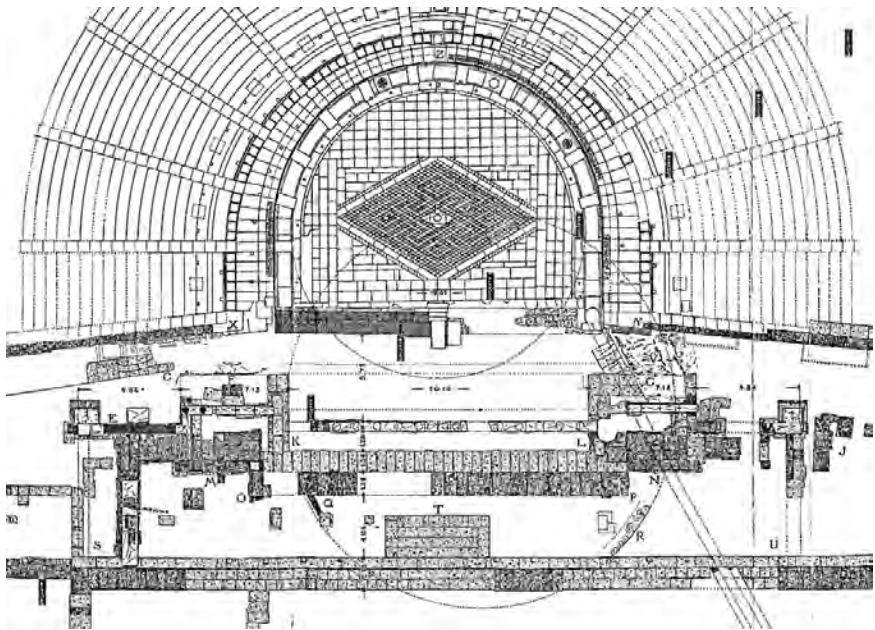


Fig. 2: Dionysos-teatret i Athen. Dörpfelds plan (reprodusert fra Dörpfeld & Reisch 1896, pl. I).

idé blir bifallt av håndbokslitteraturen er øyeblikket inne for å re-eksaminere den fra bunnen av, for det er nesten sikkert at den ikke lenger svarer med forskningens fremgang”.

Så la oss starte fra bunnen av og re-eksaminere den moderne historie om det greske teaters utvikling – og bunnen alle starter fra er Dörpfelds publikasjon av Dionysos-teatret i Athen utkommet i 1896.

Dionysos-teatret i Athen, som lå ved foten av Akropolis sydskråning, ble i alt vesentlig grad frilagt av den greske arkeolog Rhousopoulos i årene 1862–1865 med en liten tilleggs-kampanje 13 år senere. I 1886 startet Wilhlem Dörpfeld sine arkeologiske undersøkelser som skulle vare i 9 år. Inntil han begynte var det en alminnelig oppfatning blant antikkforskerne at det utgravde teatret var fra det 5. århundre og sete for fremføringen av Aischylos’, Sofokles’ og Euripides’ tragedier og Aristophanes’ komedier. Men Dörpfeld kunne påvise at det hovedsakelig stammet fra det 4. århundre, og antagelig var oppført under statsmannen Lykurgos rundt 330 f. Kr. Ikke bare det, men gjennom en grundig analyse av alle bevarte bygningsrester kunne Dörpfeld skille ut fem byggeperioder for teatret: 1. 6./5. årh. (denne dateringen synes å være et av de få sikre dateringsholdepunkter for teatret, for under de nåværende tilskuerplassene er det funnet rester av en oppkastet jordvoll med attisk sort- og rødfigur-keramikk som ikke synes å være yngre enn ca. 500); Dörpfeld la også inn noen mindre endringer i denne første fasen ned mot midten av 400-tallet; 2. Lykurgos;

3. Hellenistisk; 4. Tidlig-romersk (Nero); 5. Sen-romersk. – Det er resultatet av ombygningene i fase 2–4 som er best synlige for oss i dag.

Jeg vil ikke her bruke papir på å beskrive alle de utgravde restene. Jeg vil komme tilbake til de viktigste i tur og orden etter hvert som argumentene presenteres. Men i parentes bemerket er det verdt å være oppmerksom på et vesentlig forhold om Dionysos-teatret og om dets sentrale rolle i debatten om det greske teaters fremvekst. Teatret ble gravet ut i en tid da monumentet selv var viktigere enn de jordlagene som innkapslet det og som gjennom sine plasseringer i forhold til hverandre og gjennom daterbare gjenstandsfunn i dem skulle kunne ha gitt arkeologene et langt klarere bilde av teatrets bygningshistorie enn det vi har i dag. Nå sitter vi tilbake med bare tilfeldig bevarte bygningsrester som eneste grunnlag for rekonstruksjons- og dateringshypoteser.

Frem til Dörpfelds arkeologiske undersøkelser av Dionysos-teatret i Athen var antikkforskerne mest opptatt av å diskutere det antikke teater ut fra den romerske arkitekt Vitruvs (1 årh f. Kr.) overleverte beskrivelser. Men det man den gang ikke var klar over, og som det ennå skulle ta lang tid for forskerne å fatte, var at den kanoniske form Vitruv beskrev ikke gjaldt det greske teater i klassisk tid på 400-tallet f. Kr., men slik det tok form i senklassisk og tidlig hellenistisk tid 100–150 år senere.

Med Dörpfeld ble grunnlaget lagt for en ny oppfatning av teatrets arkitoniske utvikling og teaterforsk-

ningen skulle fra nå av dele seg i to baner, den litterære (som bygger på de antikke tekstene, ikke minst analyser av tragediene og komediene) og den arkeologiske (som bygger på de arkitektoniske levningene), to baner som ikke alltid har vært like lett forenlige. Det er den arkeologiske banen vi i stor grad skal følge her.

Fra det øyeblikket Albert Müller i sin lærebok om det greske teater forsommeren 1886 lot publisere Dörpfelds tanker om en opprinnelig rund orchestra i Dionysos-teatret i Athen, var løpet lagt for den tyske arkitekten. Om Dörpfeld i de etterfølgende ti år frem til sin egen publikasjon av teatret skulle ha gjort seg andre tanker, var han bundet til sin grunnidé, ikke så meget kanskje på grunn av det publiserte brevet, mer fordi den autoritative tyske antikkforskeren Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf (forøvrig Theodor Mommsens svigersønn) samme høst 1886, antagelig inspirert av brevet, lot trykke en liten artikkel om Aischylos' scene der han fastslo at korets runddans, *kýklios chorós*, som teaterspillet var vokst frem av, opprinnelig mest naturlig og passende hadde foregått på en rund plass og at en slik rund plass var lett å mure opp.

Forbildet for Dörpfeld var teatret i Epidauros avdekket i 1881 (se Fig. 1), et teater vi idag antar ble bygget rundt 300 f. Kr. og som fremstår som den mest klassiske av alle antikke teaterbygninger. Dette teatret hadde en sirkelrund orchestra, men i sin søken etter beviset for en tilsvarende rund orchestra i Dionysos-teatret, det antatt eldste av alle greske teatre, fant Dörpfeld ikke annet enn en ter-

rassering (se Fig. 2) kantet med noen få polygonale blokker av kalksten lagt i en svak kurve ca. 4 m lang (mur R), et svakt huggespor i klippen (V) og en brokke av en annen mur i kalksten (Q). Beviset var tynt, men han rekonstruerte ut fra murstumpene og huggesporet en sirkelrund orchestra med en diameter på rundt 24 m.

Dörpfelds publikasjon av Dionysos-teatret møtte en del kritikk i samtiden, ikke på grunn av den runde orchestra, men snarere fordi han forestilte seg det tidlige teateranlegget fra 5. årh. f. Kr. som ganske primitivt: tilskuerne satt ifølge ham på trebenker i en halvsirkel i skråningen ovenfor orchestraen, og scenebygningen var også i tre, muligens satt opp og tatt ned mellom hver teaterfestival. Det passet dårlig med det bildet man hadde av samtidens arkitektur ellers, der utbyggingene på Akropolis og ellers i Athen under og etter Perikles syntes lite forenlige med en slik primitivisme innen teaterarkitekturen.

Med Dörpfelds innsats i Dionysos-teatret var grunnen lagt for en sterk tysk presens innen teaterforskningen, noe som i 1928 resulterte i Heinrich Bulles grunnleggende og dyptpløyende bok om det greske teatret, *Untersuchungen an griechischen Theater*. Han hadde ingen innvendinger mot den runde orchestraen, men førte den tilbake til rundt 560 f. Kr. og den senere tyrannen Peisistratos' tidlige maktposisjon i Athen. Likeledes forestilte han seg at den første monumentaliseringen av teatret måtte ha foregått under Perikles drøye hundre

år senere, en monumentalisering som han så i samband med statsmannens bygging av det lille overdekte Odeion, eller lokale for musikalske oppførelser like ved siden av, og som var blitt gravet ut i årene 1914–1921.

Ikjølvannet av Bulle's store arbeid startet tyske arkeologer et større teaterforskningsprosjekt som i 1930-årene førte til grundige publiseringer av flere teatre i Hellas, samt en fornyet undersøkelse av teatret i Athen. Forfatteren av denne siste undersøkelsen i 1936, Erwin Fiechter, brakte inn en rekke nye observasjoner i de bevarte bygningssporene, som vi skal se nærmere på etter hvert, men først og fremst tilbakeviste han at murene R (som han kalte støttemur SM1) og Q (= J3) var avgrensningen for en

sirkelrund orchestra, huggesporet V kunne han dessuten ikke gjenfinne. Sammen med mur D (= SM3) utgjorde mur R bare en generell terrassemur med tilhørende rampe innenfor hvilken den sirkelrunde orchestraen lå, men for denne orchestraen kunne han ikke bringe arkeologiske bevis, det var noe han tok for gitt (Fig. 3). I denne tolkningen fikk han full støtte fra en annen tysk arkeolog, Armin von Gerkan, men ingen av dem klarte å frigjøre seg fra sine fortidige mestres grunnidéer. Det hadde heller ikke Curt Fensterbusch klart to år tidligere da han leverte sitt bidrag om *theatrum* til grunnpilaren i tysk og internasjonal antikkforskning, Pauly-Wissowas *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Der

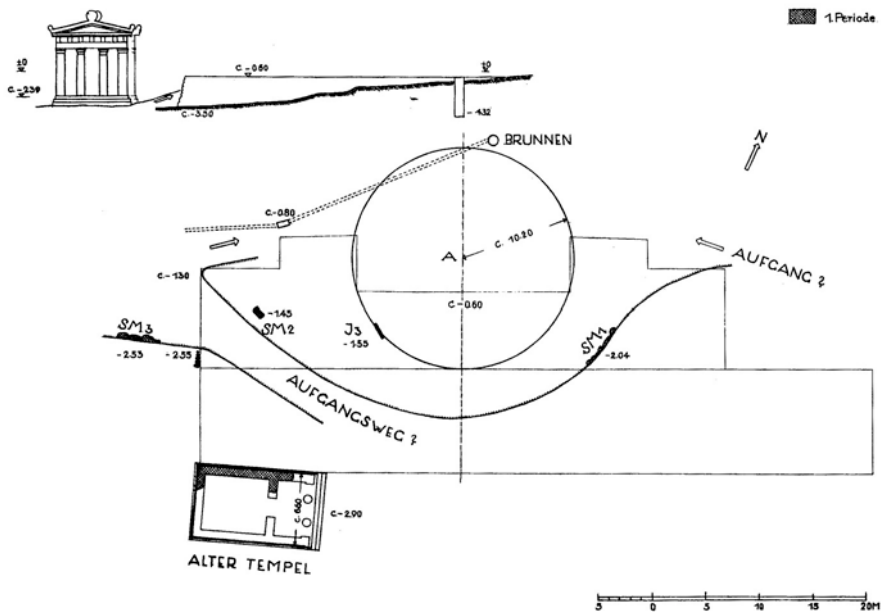


Fig. 3: Dionysos-teatret i Athen. E. Fiechters rekonstruksjon av det eldste teater 6./5. årh. f. Kr. (1936) (reprodusert fra Fiechter 1936, pl. 16).

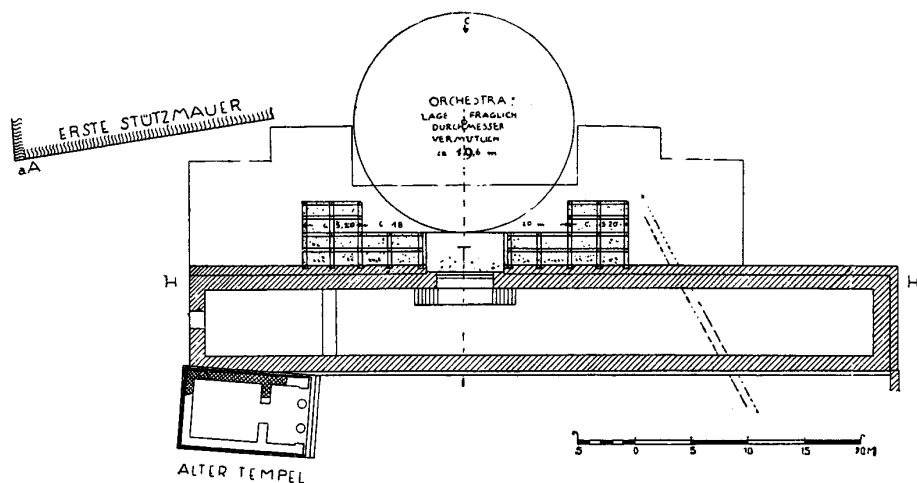


Fig. 4: Dionysos-teatret i Athen. E. Fiechters nye rekonstruksjon av det «perikleiske» teater (reprodusert fra Fiechter 1950, fig. 7).

skrev han at det greske teater hentet sin opprinnelse fra orchestraen, den runde plassen koret danset på. Wilamowitz-Möllendorf var død bare noen få år tidligere og Dörpfeld levde fremdeles: deres ånd hang ennå som en svøpe over teaterforskningen.

Fiechters publikasjon ble godt mottatt av kritikerne og blant de bemerkninger som ble gjort var det ingen som riktig tok opp til diskusjon den postulerte, nå ikke lenger dokumenterbare sirkelrunde orchestraen. Men Fiechter selv var begynt å tvile på den opprinnelige orchestraen, og like før sin død i 1948 skrev han om det eldste teatret, datert til 6./5. årh. av Dörpfeld: “Hypotesen om denne eldste orkestrasirkelen må nå endelig oppgis. Den har forårsaket mange unødige teorier... Hverken orchestraens form, størrelse eller plassering er kjent for oss”. Han fjernet følgelig

orchestrasirkelen fra sin nye rekonstruksjonstegning, men klarte likevel ikke å ta den fulle konsekvensen av sin egen nyervervede arkeologisk-kritiske holdning på dette punktet. På rekonstruksjonstegningen for teatrets neste byggefase, ifølge Fiechter utført 460–450 under Perikles, er sirkelen tilbake igjen (Fig. 4), og det eneste holdepunkt han har, synes ikke å ligge i forbindelse med orchestraen, men i forbindelse med theatron, der den første dokumenterte analemma-veggen i vest (C = aA), en vegg som ligger 2–3 m foran og parallelt med analemma-veggen (A = wA) til det halvsirkelformede teater vi ser idag, og som Fiechter hevdet var bygget av Lykurgos i det 4. årh. Siden de to analemata ligger parallelt bør følgelig det theatron de begge hørte til ha hatt samme form. Den første analemma-veggen er bygget i en lokal

konglomeratsten kalt *breccia*, det vil si i samme materiale som den store hallen U (= H) som Fiechter identifiserte som den første permanente scenebygningen. Følgelig burde de to bygningselementene høre til samme byggeperiode, dvs. til Perikles' angivelige store ombygninger som ble satt i direkte relasjon til byggingen av Odeion like ved siden av, uten andre holdbare arkeologiske dateringsholdepunkt.

Dessverre rakk ikke Fiechter før sin død i 1948 å lese Carlo Antis bok som jeg siterte fra innledningsvis; den var kommet ut bare et år tidligere. Anti prøvde å føre teatrets opprinnelse tilbake til Kreta til de minoiske

palassene i Knossos, Gournia og Phaistos (det siste for øvrig gravet ut av italienerne). Han forestilte seg at L-formede trappeanlegg utenfor disse palassene var påtenkt for tilskuere som deltok i rituelle forestillinger. Han antok derfor også at de eldste greske teateranleggene fra arkaisk og klassisk tid i Hellas opprinnelig kanskje ikke hadde hatt en rund, men en rettlinjert form. Med utgangspunkt i sine studier av teatret i Syrakus på Sicilia, der han ut fra bevarte dreneringskanaler i klippen hadde identifisert dets første orchestra fra tidlig 5. årh. f. Kr. til å være trapesoid i formen (Fig.5), gjenkjente han i den skråstilte kanalen øst for mur R en

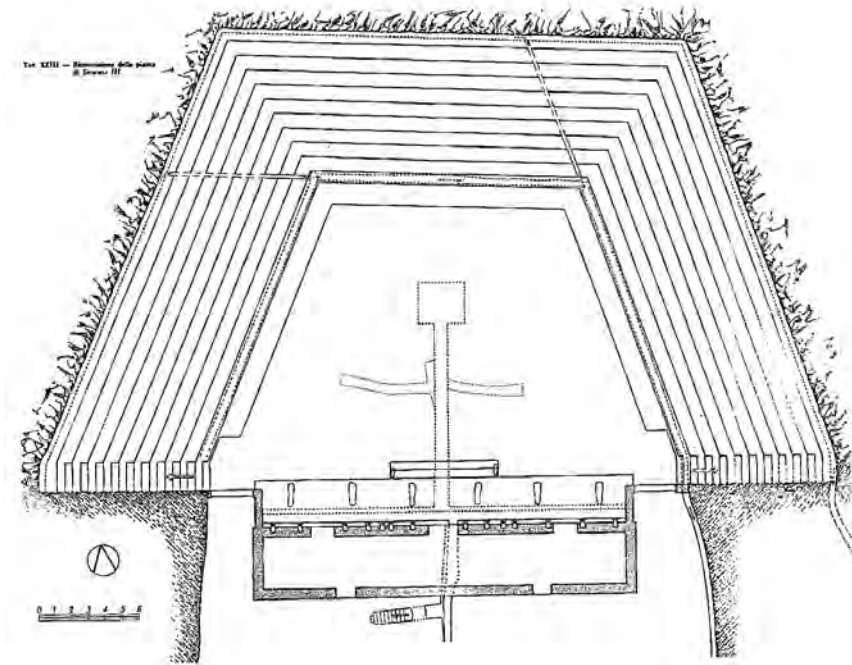


Fig. 5: Syrakus. Plan over det aischyleiske teater (reprodusert fra Anti & Polacco 1981, pl. XXIII.

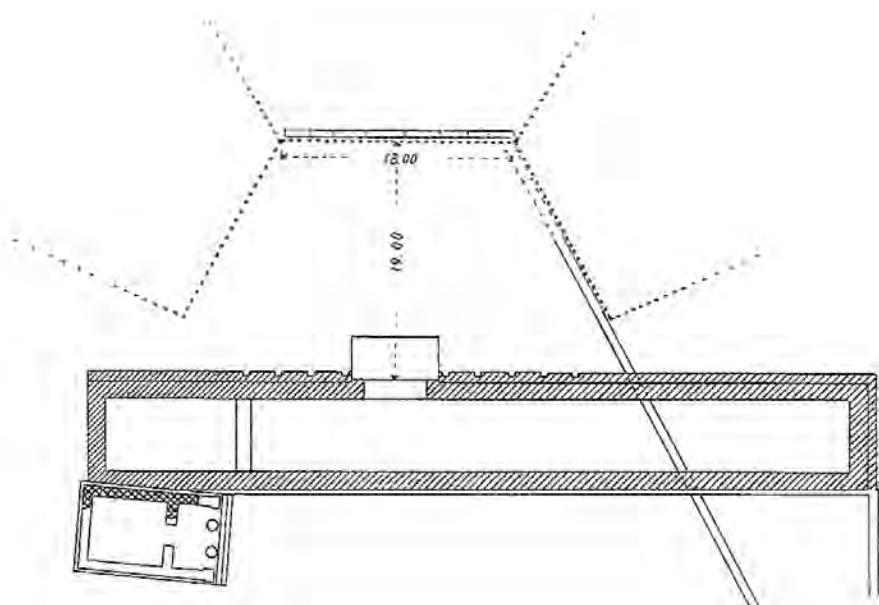


Fig. 6: Dionysos-teatret i Athen 6./5. årh. f. Kr., som rekonstruert av C. Anti 1947, 67, fig. 18.

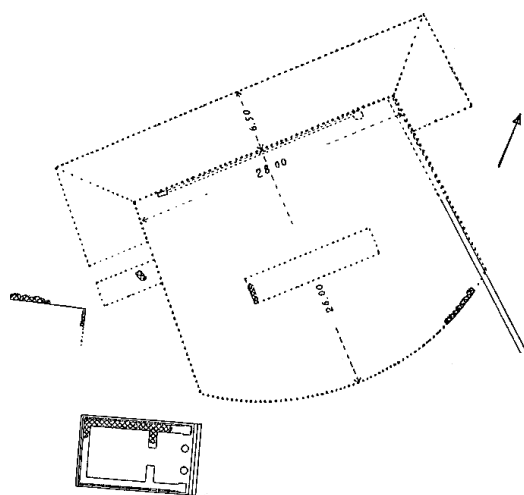


Fig. 7: Dionysos-teatret i Athen fra ca. 534 f. Kr., som rekonstruert av C. Anti 1947, 61, fig. 17.

likeformet orchestra også for en tidlig versjon av Dionysos-teatret i Athen (Fig. 6).

Han gikk sågar et skritt videre og postulerte med utgangspunkt i den samme dreneringskanalen en rektangulær orchestra for det eldste Dionysos-teatret (som han daterte til 534 f. Kr., året da Dionysos-kulten ble innført i Athen av Peisistratos) (Fig. 7), men noe forskjøvet i forhold til den etterfølgende trapesoide løsnin-gen. Dreneringskanalens forlengelse treffer i rett vinkel en annen kanal med tilhørende brønn, to kanaler Anti tolket som eupirier ved foten av tilskuerplassene. Kanalen med brønnen er merket på Fiechers rekonstruksjons-tegninger, men ikke på hans generalplan og skal siden ikke være funnet igjen. Støttemuren R

(= SM1) ble i denne versjonen redusert til å være en enkel terrassemur uten forbindelse med orchestraens form. Den første sirkelrunde orchestraen i Dionysos-teatret daterte Anti under tvil til slutten av det 5. årh. f. Kr. Det eneste holdepunkt han hadde for dette var den første analemma-veggen, den samme veggen som Fiechter hadde datert til Perikles' tid.

Men Anti hadde flere gode kort på hånden. I sin publikasjon for drøye hundre år siden kunne Dörpfeld utover Dionysos-teatret vise til 12 andre teatre, der alle uten et hadde en sirkelrund orchestra. Unntaket var Thorikos på sydøsthjørnet av Attika, et monumentalt teater i sten med et slags grunt, langstrakt U-formet theatron og rektangulær orchestra,

velkjent allerede fra midten av 1800-tallet (Fig. 8). Men dette teatret ble sett på som atypisk til tross for at det ikke var det eneste med en slik form. To andre attiske provinsteatre av langt mer beskjedne dimensjoner var blitt gravet ut i de samme årene som Dörpfeld var virksom i Athen. Det ene lå i Ikaria i det nordlige Attika (Fig. 9), det andre i Rhamnous på østkysten. Begge teatre besto av en liten rettlinjet theatron-jordvoll. Ved foten av denne ble det funnet rettlinjeformede proedria-seter i sten, mens orchestraen var avgrenset av en liten rettlinjet terrasseringsmur (bevart i Ikaria, men ødelagt i Rhamnous). Det var også tilfellet i Thorikos. Dörpfeld overså de to provinsteatrene fullstendig, antagelig fordi de

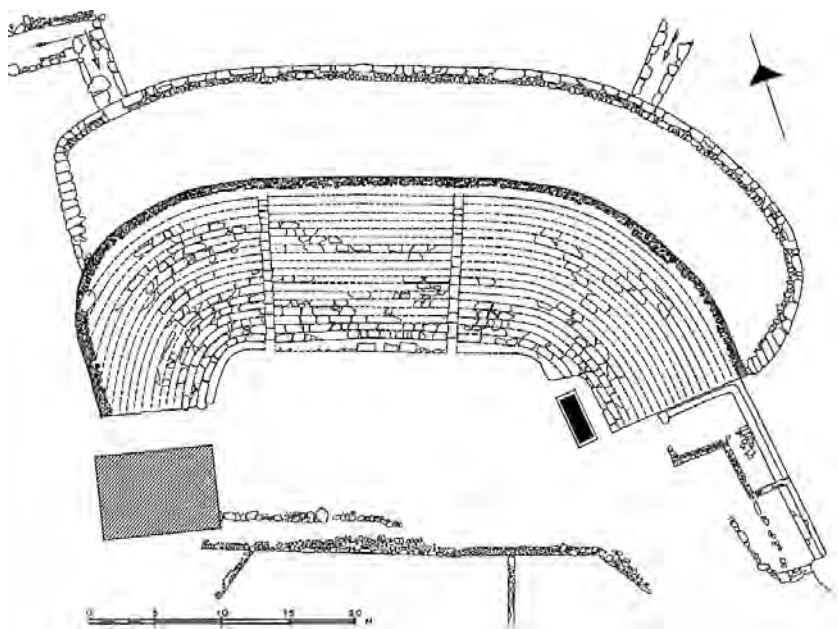


Fig. 8: Thorikos. Plan over teatret (reprodusert fra Travlos 1988, 437, fig. 550).

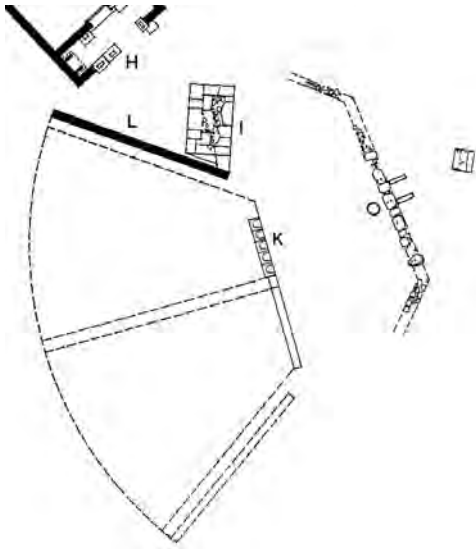


Fig. 9: Ikaria. Plan over teatret (reproduisert fra Travlos 1988, 88, fig. 98).

bevarte restene var så små og ubetydelige og lite forenlige med det bildet han hadde av det greske teatret fra utgravningene i Epidaurus og i Athen. Bulle derimot beskrev Ikaria- og Rhamnous-teatrene i sin bok i 1928, men han omtalte dem som den enkleste form for teater, en urform, som kanskje gikk lenger tilbake enn dikteren Thespis' dager, dvs. tilbake til før år 534 f. Kr. da dikteren vant seiersprisen under den første dionysiske teaterfestivalen i Athen. At Thespis kom fra Ikaria bestyrket idéen om et tidlig teater der.

Den samme Bulle hadde under sine undersøkelser i Dionysos-teatret i Athen funnet rester av noen rettlinjede proedria-seter med innskrifter. Innskriftene ble opprinnelig datert til før midten av 400-tallet og i motsetning til Bulle kunne Anti bruke setene

som argument for sin teori om et trapesoid Dionysos-teater fra Aischylos' tid. Året etter Antis publikasjon ble innskriftene identifisert som joniske og følgelig omdatert til slutten av århundret, noe som indirekte svekket Antis teorier – for om man skulle kunne ha akseptert en rektangulær form på Dionysos-teatret i begynnelsen av 400-tallet, ville det ha vært vanskeligere ved slutten, etter Perikles' store byggeprogrammer, som mange mente også inkluderte teatret. Antis sak ble heller ikke bedre ved at datidens store kjenner av gresk arkitektur, amerikaneren William Dinsmoor, på samme tidspunkt brukte proedria-setene til å foreslå at Dionysos-teatrets theatron opprinnelig ikke hadde vært formet som en ekte halvsirkel, men som et halvsirkelformet 9-kantet polygon, det vil si at mellom hver av de radiært stilte trappene, klimakes, løp stenbenkene rettlinjert uten kurvatur. Dörpfelds runde danseplass var tydeligvis for godt innarbeidet i forskernes bevissthet til at den kunne likvideres av noen tilfeldig bevarte sitteblokker.

Antis revolusjonerende idéer fikk en meget blandet mottagelse og han ble kritisert av alle for grove arkeologiske unøyaktigheter i mange av sine argumentasjoner. Sterkest i sin kritikk var den store teaterkjenner i tiden, engelskmannen sir Charles Pickard-Cambridge. Han sa uten skånser at "jeg vil bli meget forbauset om det trapesoide teatret erobrer en permanent plass i noen som helst lærd historie". Men så hadde han også en sak å forsvare. I 1946, året før Antis bok kom ut, hadde han med utgangs-

punkt i Dionysos-teatret gitt ut en meget omfattende og grunnleggende historie om det greske teatret, der han med unntak av noen mindre observasjoner fullt ut støttet Fiechters førkrigs-løsning med bibehold av en sirkelrund orchestra i Dörpfelds ånd.

Den amerikanske arkitekturhistorikeren William A. McDonald var derimot langt mer nøktern i sin kritikk og erkjente at Anti hadde et viktig poeng: "Dogmet om den opprinnelige sirkelrunde orchestraen er blitt klarere utfordret enn noen gang tidligere. I virkeligheten kan man si at dogmet om den opprinnelig rettlinjede orchestraen nå er formulert, og kanskje allerede med mer bevis enn det som er tilgjengelig for å forsvare den andre teorien". En annen stor teaterkjenner, Margaret Bieber, gikk endog så langt som å si at Anti hadde rett i at frem til slutten av 400-tallet f. Kr. brukte grekerne rektangulære og ikke halvrunde tilskuerplasser. Men i 1961, da annen og reviderte utgave av hennes bok om det greske og romerske teater kom ut, falt hun tilbake i den tradisjonelle folden og støttet den sirkelrunde orchestra-løsningen. Og slik skulle den allmenne oppfatningen om det greske teatret bli stående ennå noen år.

Forskningen rundt det greske teatret var kommet inn i den absurde situasjonen at anklageren måtte frembringe bevis mot en påstand som forsvareren ikke kunne dokumentere – og beviset måtte være arkeologisk, det vil si frembrakt under kontrollerte stratigrafiske utgravninger med funn som kunne gi sikre dateringer. I Dionysos-teatret hadde man bare udaterte

mur-rester å gå etter og i teatret i Syrakus likedanne uthugninger, der selv en entydig relativ kronologi mellom byggeperiodene var vanskelig å gi.

Det endelige vendepunktet for idéen om den opprinnelig rektangulære orchestraen kom i 1973. Da fant den amerikanske arkeologen Elizabeth Gebhard under det senklassiske teatret i Poseidondhelligdommen i havnebyen Isthmia på det korinthiske neset en trapezoid formet orchestra (ca. 11x14 m.) avgrenset av dreneringskanaler (Fig. 10), et anlegg hun kunne datere til før 390 f. Kr. De attiske provinsteatrene sto ikke lenger utenfor den tradisjonelle teaterbyggnings-tradisjonen, med ett var de blitt en del av den og deres reviderte dateringer, den eldste fasen i Thorikos datert til slutten av 500-tallet f. Kr., og Ikara- og Rhamnous-teatrene til 400-tallet f. Kr. behøvde ikke forklares bort. Og til disse tre eksemplene fra Attika kunne tilføyes andre teatre, som f.eks. de i Tegea, Argos, Chaironeia, Phlius, Morgantina og Syrakus. Danseplassen i det greske teatret var opprinnelig ikke rund, men rektangulær eller trapesoid, en form som for noen år siden er blitt ytterligere understøttet ved utgravningene av et lite provinsteater like sydøst for Athen i Trachinos. Det jordoppkastede teatret er U-formet, orchestra rektangulær, og det er bevart så meget av scenebygningen at vi nå med større sikkerhet også kan begynne å si noe om dens utseende – men mer om det i annen akt.

Vi kan derfor nå rekonstruere Dionysos-teatrets to første byggefaser

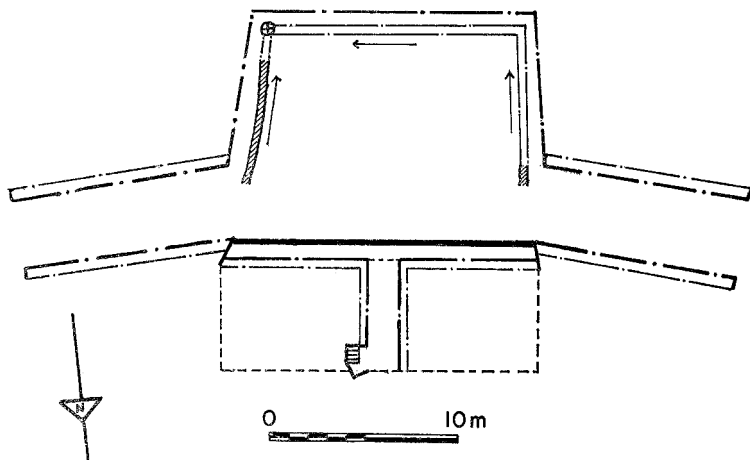


Fig. 10: Isthmia. Plan over det eldste teater (reprodusert fra Gebhard 1974, 439, fig. 5.

som følger: 1. 6./5. årh. rektangulær/trapesoid orchestra med tilhørende theatron, der tilskuerne satt på trebenker. 2. En mindre ombygging ble foretatt på slutten av 400-tallet, da de rettlinjede proedria-setene i sten ble tilføyet.

Men når ble så den sirkelrunde orchestraen innført? Som antydnet over har det blant tvilerne av den opprinnelige sirkelformen ikke vært noen entydig mening. Etter revurderinger innførte Fiechten den midt i det 5. årh. f. Kr., Anti satte den under tvil til slutten av det samme århundre, men ingen av dem kunne fremføre overbevisende arkeologiske bevis. Etterat idéen om den opprinnelige sirkelrunde orchestraen nå endelig er likvidert mener man idag at den først ble innført med Lykurgos' totale ombygning av Dionysos-teatret rundt 330 f. Kr., senere etterfulgt av de store teatrene i Epidauros og i Megalopolis på

Peloponnes. Dateringen som jeg skal komme nærmere inn på i neste akt, baserer seg på nye oppfatninger om når *breccia*-hallen U (= H) og den eldste analemma-veggen i samme sten ble bygget.

Men hvor stammer den runde orchestra-formen fra? Som antydnet innledningsvis, mente Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf at formen ble bestemt av korets runddans, *kýklios chorós*, mens den engelske arkeolog A.D. Ure mente at orchestraens form kunne føres tilbake til det sirkelrunde treskegulvet som senter for eldgamle fruktbarhetsritualer. Men siden vi nå har påvist at teatret opprinnelig ikke hadde en sirkulær form, så faller disse to teoriene. Vi må derfor vende blikket andre steder.

Siden teatret er bygget for å huse en stor forsamling mennesker der det er viktig at alle kan se og høre godt det som foregår på scenen, er det

nærliggende å tro at den sirkulære formen, som akustisk sett er mer vellykket enn den rettlinjede, kan ha lånt sin form fra politiske forsamlingslokaler. Her ser det ut til at de greske koloniene i vest har vært banebrytere i utviklingen av en ny type offentlig arkitektur.

Et meget særegent anlegg er de senere år avdekket i Metapont ved

Taranto i Syd-Italia. Anlegget, som ligger på byens agora (torv) og hvis første byggeperiode går tilbake til 6. årh. f. Kr. med en påfølgende stor ombygning i det 5. årh., består av en stor, nær sirkelrund oppkastet jordvoll rundt en rektangulær plass med brede *dromoi*, eller tilførselsganger (Fig. 11). Det er alminnelig enighet om at bygningen ble reist for politiske

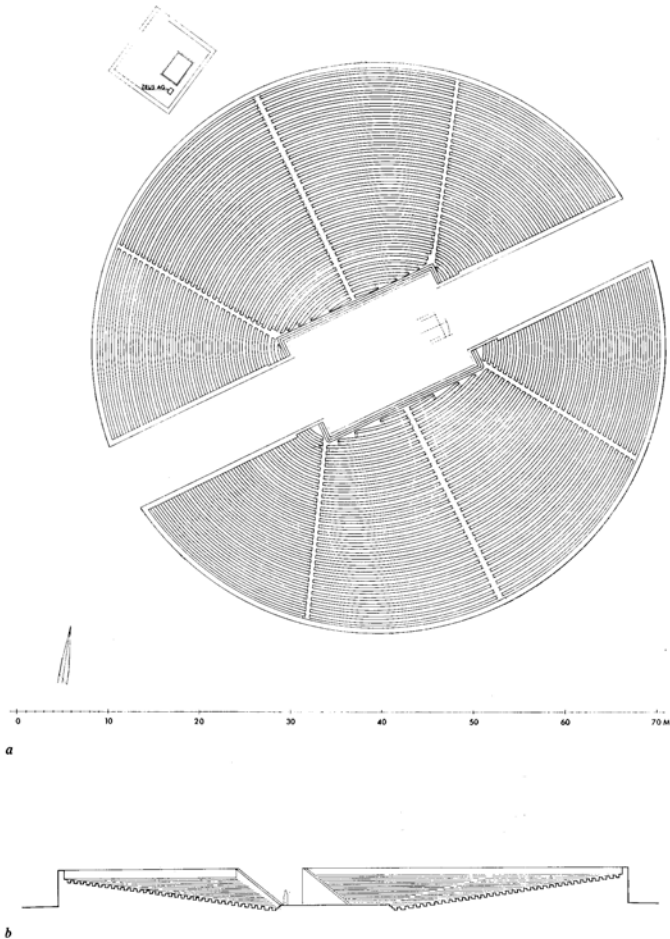


Fig. 11: Metapont. Plan over ekklesiasterion-teater anlegget (reprodusert fra Mertens & Siena 1982, 18, fig. 32.

formål og tjente som en folkeforsamlingsbygning (*ekklesiasterion*) i ordets videste forstand. Men den kan som sekundær funksjon også ha tjent til teateroppførelser, idrettsleker, o.l. til folkets underholdning. Et lignende anlegg med en sirkulær og ikke rektangulær sentralplass datert til etter midten av 400-tallet, er nylig avdekket også i Paestum, og et tredje, kanskje også det fra samme tid, i Agrigent, på Sicilia. Det er heller fra slike store, sirkelrunde folkeforsamlingsbygninger man i dag forestiller seg at det halvsirkelformede teatret har utviklet seg, men der den sirkelrunde formen var upraktisk fordi den ikke ga plass til en scenebygning.

At det er innen folkeforsamlingsbygningene man skal søke teatrets form, kan muligvis understøttes med ytterligere to observasjoner. – 1) Som vi så i Metapont og som tilfellet også er i Paestum, ligger de to store sirkelrunde anleggene på byens agora/torv. Også i Athen ble de første teateroppførelsene i det 6. årh. f. Kr. vist i en egen bygning på Agora, en bygning som i tillegg tjente som møtested for folkeforsamlingen. Det første teatret lå altså ikke i sydskråningen under Akropolis. Bygningen ble flyttet dit først ved sekelskiftet etter at tretribunene på Agora under en forestilling hadde rast sammen og forårsaket mange dødsfall. Med denne flyttingen ble folkeforsamling og teater delt, folkeforsamlingen fikk sitt eget sete på Pnyx. – 2) Etter at det sirkelrunde anlegget i Metapont i begynnelsen av 300-tallet ble oppgitt, reiste det seg i slutten av det samme århundret et nytt anlegg på

samme sted, et halvsirkelformet teater med sirkelrund orkestra.

Slutt første akt.

Andre akt: På scenen

I diskusjonen om den runde eller rektangulære orchestraen har scenebygningen spilt en perifer rolle i argumentasjonene. Men det betyr ikke at den ikke har vært like meget omdiskutert som orchestraen når det gjelder form og utseende. Og diskusjonene er ennå ikke avsluttet.

Som nevnt i første akt hevdet Dörpfeld i sin tid at scenebygningen i Dionysos-teatret i Athen i klassisk tid (400-tallet f. Kr.) var laget av tre, en oppfatning han ble sterkt kritisert for i samtiden, men her var han kanskje nærmere sannheten enn i påstanden om den runde orchestraen.

Diskusjonene om scenebygningens form og utvikling har vært mer omfattende og kompliserte enn tautrekkingen om orchestraens form. Jeg vil derfor ikke lage en historisk gjennomgang av de fremførte meningene på samme måte som med teatrets form; i stedet vil jeg konsentrere meg om enkelte sentrale teorier og belyse disse ut fra hva man i dag har av viten. Diskusjonen vil i første rekke dreie seg om Dionysos-teatret i Athen og teatret i Syrakus – to teatre som ikke bare kan dokumentere flere byggeperioder, men som i sine forskjellige byggeperioder synes å ha en del fellestrekk. Det mente i hvert fall Carlo Anti og hans elev Luigi Polacco.

Før jeg presenterer deres idéer er det dog viktig å ha in mente at liksom for Dionysos-teatret så mangler vi

også for teatret i Syrakus et arkeologisk dateringsmateriale som skulle gjøre det mulig å understøtte teoriene. Der man i Athen har bevart et mylder av mer eller mindre godt bevarte murer, sitter man i Syrakus med et virvar av uthugninger i klippen der det er ennå vanskeligere enn for murers vedkommende å etablere en relativ kronologi mellom de forskjellige inngrepene.

Ut fra analyser av Aischylos' tragedier synes det idag å være en generell enighet om at den eldste scenebygningen stammer fra hans tid, og det er ikke umulig at Aischylos, som også var scenesetter, kan ha hatt en finger med i utformingen av den. Grunnlaget kan ha blitt lagt i stykker som *Perserne*, *Syv mot Theben*, og *Hiketidene* i 460-årene f. Kr., og fant sin form med trilogien *Orestien*, oppført i 458, der handlingen i en tragedie for første gang foregår foran et kongepalass, som i *Agamemnon* (palasset i Argos), og et tempel, som i *Eumenidene* (Apollons og Athenas templer i henholdsvis Delphi og Athen). Uenigheten gjelder hvorledes scenebygningen så ut. Var den av tre, eller var den av sten?

Anti og Polacco følger Fiechter og mener at den lange smale hallen (U) i syd bygget i *breccia* utgjorde denne tidlige scenebygningen. Dateringen bygger på noen attiske rødfigur-skår angivelig fra 440-årene, funnet i gjenfyllingen av en dyp grøft som lå parallelt og i flukt med hallens nordvegg, skår som dessverre ikke er sannsynlig publisert og som ingen idag synes å vite hvor befinner seg. Men la oss følge de to italienernes argumentasjon.

Sydhallen, eller scenebygningen, hadde ifølge dem to grunne, fremskytende paraskenier, og veggen mot scenen var forsterket. I flukt med forsterkningsveggen var det gravet ned i klippen en ca. 1.80 m dyp grøft, 5 m bred og 30 m lang, det vil si den var like stor som selve scenegulvet (logeion) og den er blitt kalt en scene-grøft. I grøftveggen mot scenebygningen finnes 10 slisser plassert med relativt jevn avstand mellom hver; slissene fortsatte opp i veggen over og tjente antagelig som spor til innlagte solide, tilskårne trestokker eller master, der slissenes svalehaleform låste stokkene til veggen. Scenegrøften var overdekket med et scenegulv av tre og burde følgelig være laget for å gi plass til sammenrullede kulisser, som gjennom en åpning mellom scenegulvet og -veggen kunne heises opp ved hjelp av tremastene i forsterkningsveggen.

I teatrene i Korinth og i Syrakus kunne Anti og Polacco også påvise scenegrøfter fra det 5. århundre tilsvarende den i Athen. I Syrakus er grøften så godt bevart at det kan være grunn til å titte litt nærmere på den (se Fig. 5). Scenegrøften er forbundet med en annen som krysser den i rett vinkel og tjente som adkomstgrøft under scenebygningen for personalet ansvarlig for heising og firing av kulisser. På den andre siden av scenegrøften fortsetter den frem til et lite kvadratisk rom midt under orchestraen. To sidegrøfter langs denne grøftarmen tjente antagelig til å bringe skuespillere overraskende opp av jorden inn på «scenen» (i dette tilfellet inn på orchestraen), mens enderommet er

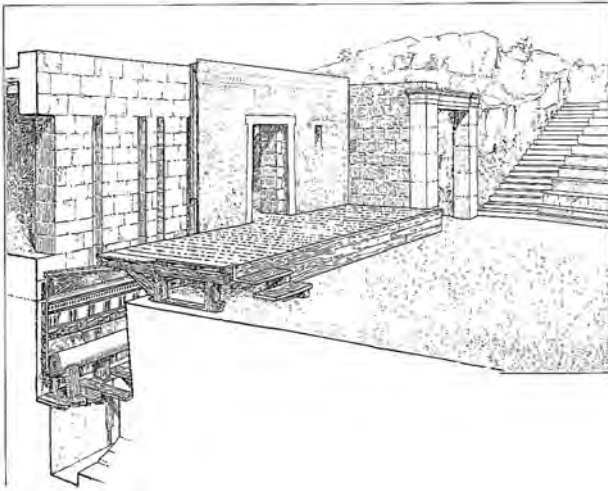


Fig. 12: Syrakus. Rekonstruksjon av den "aischyleiske" scene med scenegrøft og sammenrullet kulisse (reproduisert fra Anti & Polacco 1981, pl. XXIV).

blitt kalt en resonanskasse: over rommet skal det ha vært bygget en treplattform som chitarodene og lyrespillerne sto på når de fremførte sine sanger.

Scenegrøften var 3.06 m dyp, 1.12 m bred (altså meget smalere enn i Athen) og snau 21 m lang. Scenen var noe større og er ut fra spor i klippen beregnet til å ha vært 2.80 x 22.00 m. I scenegrøftens bakvegg, plassert nær symmetrisk om teateranleggets akse, finnes 14 svalehaleformede slisser for tremaster. På et nivå 1.83 cm ned fra toppen av scenegrøften var det et trinn på hver side, 0.27–0.30 m bredt, som gjorde at den nedreste delen (1.23 m dyp) av grøften ble meget smalere. Trinnene dannet muligvis støtter for et tregulv som de sammenrullede kulissene kunne hvile på, mens den dype, smale nedgravningen kan ha tjent som oppsamlingsgrøft for vann i tilfelle regn (Fig. 12).

Om det er riktig at scenebyggingen med den foranliggende grøften i Athen kan tilskrives Aischylos slik Anti og Polacco mente, så er det rimelig grunn til å anta at det var han som overbragte idéen til skaperen av teatret i Syrakus, under et av sine tre besøk på Sicilia.

Et viktig argument til støtte for denne teorien er en notis hos Vitruv (7, praef. 11) der det står at atheneren Agatharkos en gang da Aischylos lot oppføre en tragedie, malte scenebildet og laget en kommentar til det, noe som ledet filosofene Demokritos og Anaxagoras til å skrive om det samme og forklare de perspektiviske prinsippene. Agatharkos hadde altså malt en kulisse med en perspektivisk fremstilling, og bruken av perspektiviske fremstillinger i maleriet ble etter dette, skal vi tro Vitruv, så sterkt knyttet til teatret at perspektivmaleri ble kalt *skenographía*, scenemaleri.¹

1) Aristoteles, *Om diktekunsten*, 4.16, sier at det var Sofokles som innførte scenemaleriet (*skenographía*). Ordet *skenographía* på gresk kjennes bare fra dette sted hos Aristoteles.

Fortellingen antyder at scene- eller kulissemaleri kan ha vært i bruk allerede under Aischylos – og én måte å fremstille det på kan nettopp ha vært på slike sammenrullbare lerreter som foreslått av Anti og Polacco. Slike baktepper, laget for et fåtall teateroppførelser av gangen, kan i tilfelle meget vel ha stått som en utfordring for kunstnerne til å eksperimentere, noe de antagelig har vært mer tilbakeholdne med under utførelsen av de store offentlige maleriene, enten det var dem vi kjenner fra Stoa Poikile i Athen, fra knidiernes *lesche*, eller klubbhus, i Delphi, eller fra andre steder der kunstneren kan ha følt seg sterkere bundet av etablerte konvensjoner.

Til tross for den sinnrike konstruksjonen hadde scenegrøften ifølge Anti og Polacco ingen fremtid, selv om de mener den overlevet ned til det følgende århundret både i Korinth og Syrakus. Det krevde stor fysisk innsats å hugge den ut, dessuten er det mulig at en slik grøft skapte mange praktiske problemer under heising og firing av kulisene, som for eksempel ujevnt trekk og skjeve belastninger som kan ha skadet både master og kulisser.

I Dionysos-teatret i Athen rekonstruerte de to italienerne som nevnt den opprinnelige scenebygningen formet med to fremskytende paraskenier med indre rom. Under Perikles i den tredje fjerdedel av det 5. årh. f. Kr. skal scenegrøften ha blitt fylt igjen og et nytt scenehus med to små paraskenie-fløyer bygget. Et smalt rom ble lagt på utsiden av fløyene slik at bakveggen gikk i flukt med den nye

sceneveggen. Sammen med fløyrommets bredde var lengden på dette rommet innvendig rundt 13 m, eller noe over halvparten av den drøyt 20 m lange scenen.

Wilhelm Dörpfeld hadde allerede i 1896 sett for seg at disse to rommene ble benyttet til oppbevaring av en skyvekulisse, eller en *scaena ductulis* (Fig. 13), et begrep lånt fra den sentantikke latinske grammatiker, lærer og kommentator Servius (*in Vergilii Georgica*, 3.24.). Gjennom åpninger mellom fløyrommet og det nye side-rommet og mellom fløyrommet og scenen skulle ferdigmonterte kulisser kunne skyves på hjul inn på scenen, en halv lengde fra hver side, og festes i sceneveggen. Det var en enklere måte å løse kulisseproblemet på enn den dype scenegrøften. Og Dionysos-teatret var angivelig ikke det eneste stedet der en slik skyvekulisse skulle ha blitt brukt.

I teatrene i Megalopolis og Sparta på Peloponnes, i sin tid datert til rundt midten av 300-tallet f. Kr., kunne de to tyske teaterforskerne Heinrich Bulle og Erwin Fiechter, senere støttet av Anti og Polacco, påvise en egen utvikling av skyvekulisseeidén.

På den ene siden av scenen, i flukt med sceneveggen, finnes det både i Megalopolis (Fig. 14) og i Sparta en stor bygning, en tanke lenger enn scenebygningen selv. Fra innskrifter på taktegl funnet inne i bygningen i Megalopolis vet vi at den bar navnet *skenotheka*. Bulle og Fiechter mente at skenoteket tjente til å oppbevare skyvekulisser, som herfra kunne trilles inn foran scenebygningen i hele

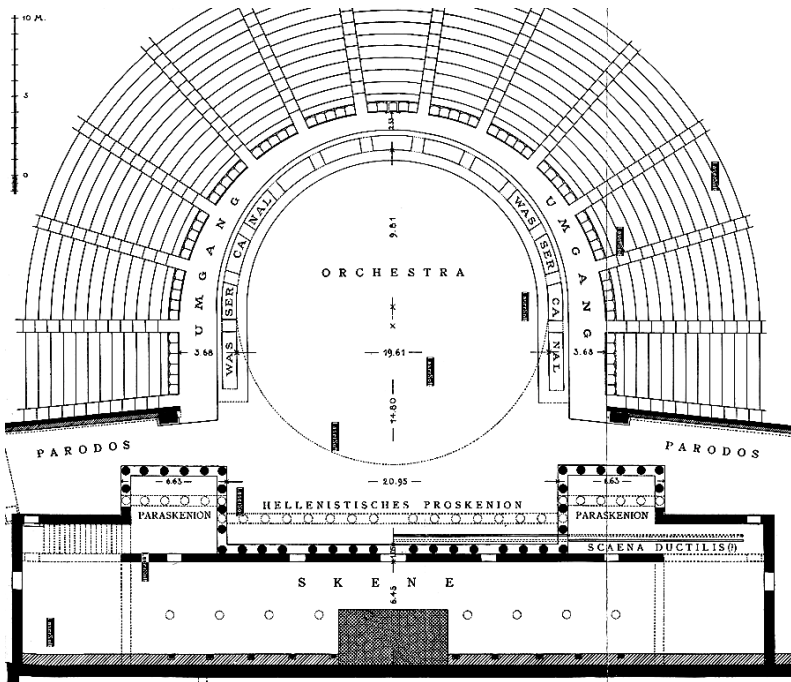


Fig. 13: Dionysos-teatret i Athen. Dörpfelds rekonstruksjonsplan (reprodusert fra Dörpfeld & Reisch 1896, pl. II).

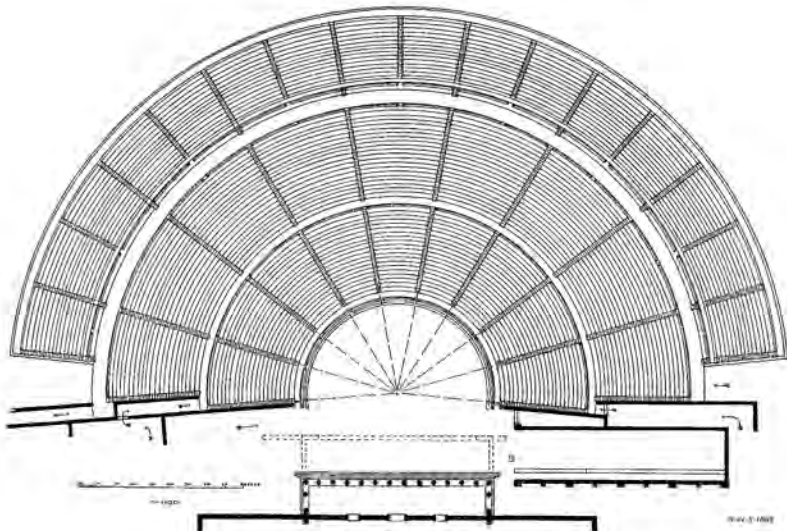


Fig. 14: Megalopolis. Plan over teatret (reprodusert fra Fiechter 1931, 19, fig. 10).

sin lengde; ikke bare det, de så for seg at hele scenen med gulv og kulisser ble trillet inn langs stenskinner, som et tog ut av sin togstall (Fig. 15). Ett bevis for denne skyvesceneneteorien fant Bulle i Sparta der han observerte noen stenblokker med 15 cm brede spor i. Siden en del av disse lå på linje både utenfor og inne i skenoteket, mente han de måtte utgjøre rester av et skinessystem.

Idéen fikk få tilhengere og ble sterkt imøtegått i en artikkel i *American Journal of Archaeology* for snau 20 år siden. Men nylig avsluttede undersøkelser av teatret i Sparta bekrefter Bulles observasjoner (Fig. 16). Undersøkelsene gir i tillegg indirekte støtte til en tilsvarende løsning Anti postulerte for teatret i Syrakus.

Etter at scenegrøften ble oppgitt i det aischyleiske teatret i Syrakus, ble

det på hver side av scenen og i flukt med denne hugget inn en 3.30–3.50 m bred og 25.5 m lang grøft med den følge at noe av tilskuertribunen forsvant (Fig. 17). Bunnen i grøften er svakt hellende og har to smale og dype, parallelle kanaler, definert som “hjulspor” som ligger 1.70 m fra hverandre. Hvis interpretasjonen er riktig, kan grøftene som er litt lengre enn den gamle scenens lengde, ha vært oppbevaringssted for hver sin skyvekulisser med scenegulv, og med grøftebunnens svake helning ville det ha vært lett å trille dem i tur og orden inn foran scenebygningen ved scene-skifte.

Anti og Polacco hadde ingen arkeologiske holdepunkt for å datere denne ombyggingen, men ved å sammenholde ulike antikke kilder prøvde de å nøste opp en dateringstråd. Tråden

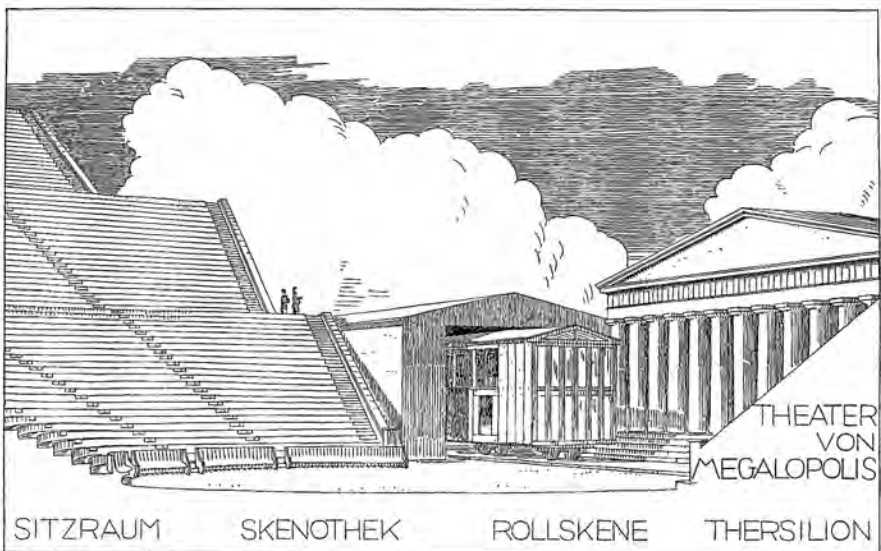


Fig. 15: Megalopolis. Rekonstruksjon av teatret med skyvekulisser (reprodusert fra Fiechter 1931, pl. 6).



Fig. 16: Sparta. Skinner for skyvekulissen i teatrets vestre del (foto: JRB).

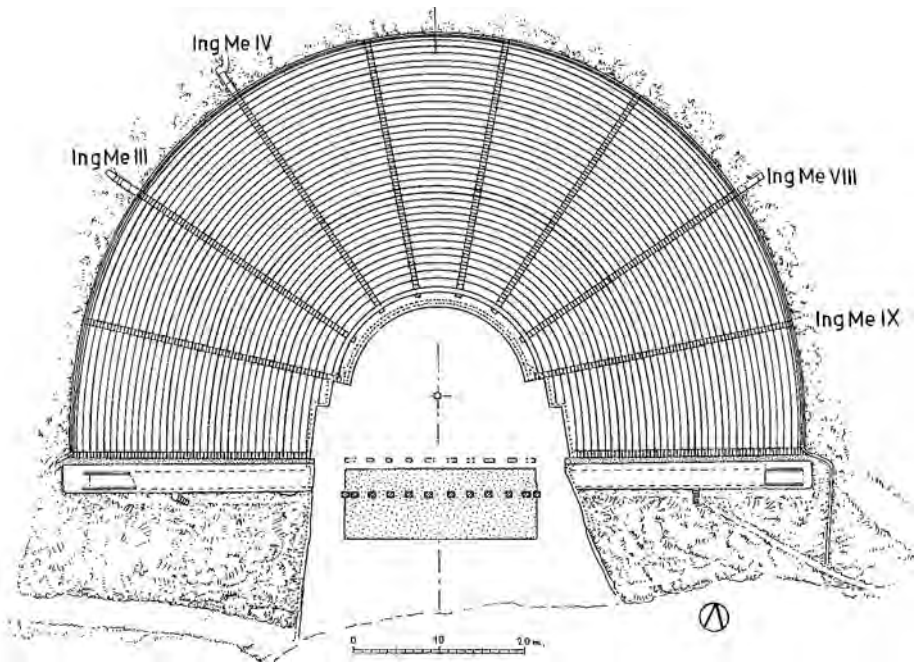


Fig. 17: Syrakus. Rekonstruksjon av teatret med uthugninger for skyvekulisser (reprodusert fra Anti & Polacco 1981, pl. XXV).

startet i Megalopolis, der teatret som de mente var reist i nær tilknytning til den store møtehallen Thersilion for det arkadiske forbundet rundt 350 f. Kr., var bygget ikke bare for sceniske fremførelser, men også for å tjene som politisk forsamlingssted. En tilsvarende funksjon mente de også teatret i Syrakus kunne ha fått rundt 340 f. Kr. etter frigjøringskampene ledet av Timoleon mot tyrannen Dionysios II. I så tilfelle kunne det tenkes at det nettopp var Timoleon, som opprinnelig var fra Korinth og sikkert velkjent med det nye teatret i Megalopolis, som ga idéen til den nye utformingen av teatret i årene etter fredsslutningen.

Antis og Polaccos teorier er spennende og fantasirike, og de er konsekvente når det gjelder å se en sammenheng mellom utviklingen av teatrene i Athen og i Syrakus. Men som nevnt innledningsvis mangler de et hvert sikkert dateringsgrunnlag; selv de politisk-historiske begrunnelsene, hvor besnærende de enn kan synes, er bygget mer på ønsketenkninger enn hårde fakta. Det finnes for eksempel ikke noe arkeologisk grunnlag for å datere teatret i Megalopolis til ca. 350; de få arkeologiske holdepunktene som finnes peker mot en tid etter 300 f.Kr. La oss derfor glemme disse teoriene nå og se hva de seneste forskningsresultatene kan fortelle om scenebygningen – og igjen må vi vende tilbake til Dionysos-teatret i Athen.

I skråningen like nedenfor teatret ligger et Dionysos-tempel som kan oppvise minst to byggefaser. Den eldste går tilbake til slutten av 500-tallet f. Kr., mens den yngste, etter funn av keramikkskår under murene,

nå ser ut til å kunne dateres til etter midten av 300-tallet f. Kr., antagelig fra Lykurgos' tid. Murene til dette yngste templet er reist i *breccia*-sten, den samme sten som var brukt i teatrets sydhall (U) og i den eldste analemma-veggen. Hvis vi kan anta at *breccia*-stenen skriver seg fra en og samme byggeperiode, må sydhallen og analemma-veggen også dateres til Lykurgos' tid. Dette betyr at om scenebygningen før Lykurgos var utført i sten, så er alle spor etter den slettet – mest sannsynlig var den blitt utført i tre. En liten indirekte støtte for denne oppfatningen kan muligens finnes i byggeregnskapene fra teatret på øya Delos, der det fremgår at scenebygningen fra ca. år 300 var i tre, og først i 269 f. Kr. ble erstattet med en i sten.

Hvis disse antagelsene er riktige, betyr det at den eldste kjente scenebygningen i sten i Athen besto av en lang hall med paraskenier. Fra denne tiden møter vi en slik planløsning også en rekke andre steder, f.eks. i teatrene i Segesta og på Monte Iato på Sicilia. For dette siste teatret som er gravet ut i 1960- og -70-årene, mener de sveitsiske utgraverne å ha funnet scene-gulvet, som bare var hevet noen få centimeter over orchestraen. Først 100 år senere ble det hevet 2.5–3 m. Vi vet ikke med sikkerhet om logeion i Athen var plassert lavt eller høyt, sammenligninger med andre nærliggende teatre taler for en høy løsning.

Elizabeth Gebhard mener at det eldste teatret i Isthmia med trapesoid orchestra hadde en hevet logeion, og dette kan støttes av teatret i Trachinios, der den bevarte scenebygningen

fra 300-tallet viser tydelig at scenegulvet lå hevet rundt 2.5 m. over bakken. Et godt eksempel på en slik løsning kan vi se i teatret fra 200-tallet f. Kr. i Amphiareios' helligdom i Oropos i det nordøstlige Attika (Fig. 18). Men vi kan bare spekulere på om denne løsningen var en nyskaping eller bare en oversettelse i sten av de eldre tre-scenene.

Hvorledes skal vi så forholde oss til Anti og Polaccos scenerekonstruksjoner og til Dörpfelds og Bulles *scena ductulis*-teori? De nye undersøkelsene i Sparta synes å støtte den siste teorien, men vi mangler ennå en sikker datering for når den bevegelige scenen ble brukt. Det er ikke fremkastet alternative forklaringer til scenegrøftene i Athen og Syrakus, men hvis funksjonen er riktig tolket, antyder de nye dateringene av breccia-arkitekturen i Dionysos-teatret at Antis og Polaccos kronologier må revurderes.

Men for ikke å komplisere forholdene mer enn de allerede er blitt, kan vi nå uten å gå i detaljer trekke følgende konklusjon på de to første

aktene: Dionysos-teatret i Athen har i sin arkitektoniske utvikling fulgt det samme mønsteret vi kan finne i andre samtidige teatre, og før Lykurgos kan vi på arkeologisk grunnlag utskille tre byggeperioder:

1. Like etter 500 f. Kr. hadde teatret en rektangulær- eller trapesoidformet orchestra med tilsvarende formet theatron med sitteplasser av tre; en første scenebygning av tre ble reist rundt 460.

2. På slutten av 400-tallet fikk dette teatret tilføyet proedria-seter i sten.

3. Rundt år 330 f. Kr. under Lykurgos finner vi for første gang en sirkelrund orchestra og en scenebygning med paraskenier. Scenebygningen var bygget i sten og som i eldre teatre kan logeion, scenegulvet, ha vært hevet 2–3 m over bakken. Og med Athens sentrale posisjon i utviklingen av drama og scenekunst skulle dette lykurgiske teatret bli stående som en slags modell for senere teatre.

Slutt annen akt.

(Fortsettes i neste nummer av Klassisk Forum.)



Fig. 18: Oropos. Teatret i Amphiareios' helligdom (foto: JRB)

Tanker om latinpedagogikk i dagens Norge

EINAR WEIDEMANN

Latinundervisningen i norsk skole på 1900-tallet har i stor grad fulgt et visst mønster, både så lenge vi hadde latinlinjen, og etterpå – i trangere tider for de klassiske fagene – hvor latinen har overlevd på enkelte videregående skoler som valg- eller studieretningsfag.

På starten av 2000-tallet må vi konstatere at en del ting har forandret seg, mye til det verre, mye til det bedre, vil nok mange si. *Fluctuat nec mergitur* (Omtumles på bølgene, men synker ikke) kan være et passende ordtak for å beskrive de klassiske fagenes stilling i dagens Norge. Det er iallfall ingen tvil om at interessen for latin og gresk i kongeriket fremdeles er levende, om ikke overveldende. Men vi trenger en diskusjon om hevdvunnen undervisningspraksis.

Det finnes neppe noen universell løsning på hvorledes en lærer bør undervise. Mye avhenger av lærerens personlige erfaringer og pedagogiske tilnærming. Latinundervisningen vil derfor selvsagt variere fra skole til skole, der hvor den fremdeles eksisterer.

Trenger vi gjøre noen forandringer i latinundervisningen i forhold til tradisjonell praksis? Som latinlærer i

skolen sammenhengende fra 1972, og med mange års praksis som timelærer i latin ved universitetet i Trondheim har jeg gjort meg opp noen tanker om dette når det gjelder egen undervisning. Jeg finner liten grunn til å forandre rutiner som har fungert bra gjennom alle tider, og som fremdeles gjør det. Jeg tror fremdeles mange velprøvde undervisningsformer i latin kan fungere godt – faktisk de fleste. Men på enkelte felter bør det være plass for nytenkning og fornyelse. Spørsmålet er: Er det mulig å forenkle undervisningen i latin uten at den faglige kvaliteten blir forringet? Det kommer jo an på hva man mener med kvalitet, og om dette kan det selvsagt herske delte meninger.

I denne artikkelen tar jeg utgangspunkt i latinundervisning i den videregående skolen, men mye av det som sies bør også ha gyldighet for begynnervkursene på universitetsnivå.

Mål for undervisning

I korte trekk vil jeg regne følgende som viktige når det gjelder latinundervisning:

1. Grammatisk forståelse.
2. Kunne lese, oversette og forstå latinske tekster, både adapterte og originaltekster.
3. Få innsikt i ordkunnskap (det å kunne latinske ord og uttrykk utenat, studere oppbygningen av latinske ord og se sammenhengen mellom latin og moderne språk).
4. Få innsikt i antikkens kultur, og derved sette språket inn i en større sammenheng.

I praksis vil arbeidet med disse målene gå om hverandre.

Et overordnet mål må være å se hvorledes latinfaget kan sees i sammenheng med andre fagområder, men tverrfaglighet oppnås selvsagt ikke uten faglighet.

Om grammatikk

I Norge har det bygd seg opp en bastant motvilje mot formell lærdom, blant annet mot matematikk og grammatikk. Derfor har vi kunnet spore en manglende motivasjon for å lære fremmedspråk. Mange forsøk er gjort på å føye seg etter disse trendene og drive språkopplæring der grammatikkdelen er blitt minimalisert eller sløyfet helt. Men for å si det på godt trøndersk: "De' bli' fårr tatlat," dvs. for tafatt, hjelpeløst. Det kan nok gå bra der hensikten er å lære et moderne språk bare til turistbruk. Men om en akter å drive det litt lenger enn dette, er grammatikkforståelse fremdeles

en viktig bestanddel, riktignok i ulik grad, avhengig av hvilket språk det dreier seg om. Selv om et språkstudium selvsagt dreier seg om så uendelig mye mer, nytter det ikke å fare over grammatikken med en harelabb hvis man vil oppnå gode resultater. For å øke interessen for fremmede språk bør det norske folk ikke skånes for grammatikk, men heller stimuleres. Her bør det tas et nasjonalt krafttak, dersom kompetansen i fremmede språk skal bedres. Det er viktig å opparbeide en positiv holdning til grammatikk. Dette kan ofte være en vanskelig, men slett ingen umulig oppgave. Den påstanden tør jeg våge.

En elementær innføring i latin kan betraktes som et lite kurs i allmenn språkkunnskap. Det kan komme godt med også med tanke på studier av moderne språk. For å forstå strukturen i latin er det viktig å beherske den terminologi som er nødvendig. I forhold til tidligere tider er det mange elever og studenter som ikke har kjennskap til helt sentrale grammatiske begreper. Det er ikke alltid fordi de mangler evne og vilje, men rett og slett fordi de aldri har hørt om slike begreper i sin skolegang. Som lærer gjelder det da ikke å hensynke i melankoli, men å erkjenne de faktiske forhold og gjøre det beste ut av situasjonen. Grammatiske forkunnskaper bør ikke være en forutsetning for å gi seg i kast med latin. Det skal kunne være mulig å starte fra scratch dersom motivasjonen er til stede. Den nødvendige forståelse av begreper må bygges opp trinn for trinn, så systematisk som mulig. Et viktig prinsipp er å gjøre seg ferdig med ett

trinn før man går videre, i den grad dette lar seg gjennomføre. Det kan være fornuftig å bruke den tid som trengs for å forklare alle nødvendige begreper, og ikke ta for gitt at ting er kjent blant elever og studenter fra før.

Det stilles krav til den som vil lære latin, men det bør være rimelige krav, tilpasset samlet arbeidsbyrde og den tid som er stilt til rådighet for læring.

Opplæring i grammatikk kan effektiviseres ved at læringen tar utgangspunkt i begreper som ordenes bøyingsstamme, kasus- og personendelse, morfemer for tempus/modus og infinitte former. På denne måten kan det bli lettere å holde oversikten. I stedet for å høre hver enkelt elev om de har lært sine bøyingsmønstre, tilbringer jeg en time hver uke med klassen i skolens datarom. Med øvingsprogrammet Drillat trener elevene på bøyning av substantiv, verb, pronomener og syntaks. (Drillat er et DOS-program, men fungerer fremdeles utmerket i Windows, også i den nyeste versjonen. En variant av Drillat er Trimlat, som utgis av Aschehoug.) Syntaksoppgavene, som består av setninger der person- og bøyingsendelser skal fylles ut, foreligger også i papirutgave. Med disse lar jeg klassen arbeide i fellesskap etter hver leksjon i begynnerboka. På denne måten får elevene selv kontroll med hva de kan og hva de burde ha kunnet til ethvert tidspunkt, og jeg som lærer får også en viss oversikt.

Målet er å vise at grammatikk faktisk kan være gøy, selv om det krever en del slit og pugg. Det dreier

seg ikke bare om å vite hvordan, men også hvorfor. En kommer ikke gratis til kunnskap, men har en jobbet noenlunde systematisk, vil en kunne sitte igjen med en god følelse av å ha lært noe som har et vidt anvendelsesområde langt utover latinfaget.

Jeg velger å bruke formlæren som basis for min latinundervisning. Planen er å bygge opp et skjelett som gradvis får kjøtt og blod. Men grammatikk må selvsagt læres i sammenheng med en tekst. Hvis denne inneholder et tema som beskriver antikkens kultur og levemåte, vil det danne en god ramme om den formelle delen av faget.

0-3-5-modellen i videregående skole

Etter at det i 1981 ble slutt med den tradisjonelle latinlinjen ved min skole, har vi i mange år hatt latin med modellen 0-5-5, det vil si 5 timer pr. uke i andre og tredje klasse. De siste tre-fire årene har vi redusert time-tallet noe, slik at elevene leser latin tre timer i annen klasse, og fem timer i tredje, dersom en velger å fortsette med faget. Faktisk har dette fått et positivt utslag. Tidligere hadde vi en svært vekslende oppslutning om latin, men aldri har vi hatt så mange latinelever som nå. 3-timersmodellen gjør nemlig at flere finner plass til faget på timeplanen, og dessuten går det an for elever å starte med latin i tredje klasse. Mange velger denne muligheten. Noen vil nok si at latin-faget bare blir en kuriositet med så få timer. Den påstanden våger jeg å bestride.

I løpet av 3-timerskurset rekker vi som regel å gjennomgå alle deklinasjoner, konjugasjoner, kasus, samt alle finitte og infinitte former av verbet. En del av formllæren gjenstår for dem som fortsetter med faget i 3. klasse.

3-timerskurset forsøker jeg å gjennomføre etter følgende plan:

- 1 time gjennomgåelse av nytt stoff, lesning, oversettelse og analyse av tekst.
- 1 time arbeid med syntaksoppgave.
- 1 time med datamaskin, arbeid med Drillat.
(Av og til brukes enkelte timer i sin helhet til å gjennomgå kulturelle temaer, for eksempel ved å vise lysbilder eller video.)
- 5-timerskurset i 3. klasse prøver jeg å organisere på følgende måte:
- 4 timer ukentlig tekstlesning, ordkunnskap eller arbeid med eksamensoppgaver.
- 1 time ukentlig kulturhistorie.

Om begynnerbok i latin

Tradisjonelt inneholder en begynnerbok forholdsvis mye tekst knyttet til hver leksjon, der glosene oppgis første gang de forekommer, men gjentas ikke. Personlig syns jeg dette mønstret passer dårlig inn i min pedagogiske virkelighet. Når tekstene blir for lange, kreves det uforholdsmessig mye tid og krefter å behandle dem skikkelig. Jeg velger et opplegg med forholdsvis korte tekster i hver leksjon. Derfor foretrekker jeg å bruke en egenprodusert lærebok hvor hver setning er skrevet på en linje, og hvor

glosene er oppført i ordboksform under hver tekstlinje. Glosene oppgis hver gang de forekommer. Under glosene er det avsatt plass hvor den norske oversettelsen kan skrives. Å lære latinske gloser utenat er viktig, og dette vies også en del oppmerksomhet. Men i begynnerkurset velger jeg å la grammatikken komme mest mulig i fokus, slik at progresjonen i faget blir mest harmonisk. Det er viktig å få en økonomisk utnyttelse av den disponible tid, slik at undervisningen kan gjennomføres noenlunde etter den oppsatte plan.

Om lærebok i 5-timerskurset

Jeg foretrekker et tekstutvalg som består mest av adapterte tekster med mytologisk innhold, men i vårsemestret blir det også tid til litt av Caesars gallerkrig og litt poesi (Catull og Horats). Også i dette kurset er tekstene utstyrt med mye glosehjelp. Ordkunnskapen, som også er en god støtte for innlæring av morfologi, behandles systematisk. Den kommer inn som en integrert del av tekstlesningen.

Om 5-timerskurset for øvrig

I eksamensoppgavene er oversettelse av en lettere latinsk tekst en viktig bestanddel. Ved å arbeide ofte med slike oversettelser får elevene trening i å bruke ordbok.

Som sagt, et språk er mer enn bare grammatikk. Den kulturhistoriske delen av latin faget er viktig, og kan omfatte emner som epos, filosofi, drama, arkitektur og skulptur i antik-

kens Hellas og Roma. Her er lysbilder og video kjærkomne hjelpemidler. Kulturhistorien kan virke som en oase i all den formelle læringen, og denne variasjonen i faget kan bidra til økt innsats i fagets mer anstrengende disipliner. I likhet med ordkunnskap inngår kulturhistorie som en del av eksamen.

Med en tidsramme på 3 + 5 timer latin over to år bør det i rimelig grad være mulig å gjennomføre målene som er laget for faget. Det er klart at vi ikke rekker å lese på langt nær så mye autentisk latin som vi gjorde på det tradisjonelle gymnasiet, hvor det på 1970-tallet var et timetall på 6-9-9 for latin. Men faget er utvilsomt blitt mer allsidig og interessant, og er i tillegg til sin egenverdi et nyttig støttefag i mange andre faglige sammenhenger.

Min erfaring vedrørende latineksamnen er helt entydig: De elever som har et solid grep om grammatikken får de beste karakterene.

Om bruk av adapterte og autentiske tekster

I tradisjonell latinundervisning er det svært om å gjøre å komme i gang med lesning av originaltekster så raskt som mulig etter at elementærkurset er tilbaketrukket. Det å lese adapterte latintekster blir av mange i det klassiske miljøet møtt med stor skepsis. Da kan man heller la være å lese latin, blir det sagt. Hvorfor? Noen god begrunnelse for en slik holdning har jeg ennå ikke kommet over. Selvsagt hører det med å lese originaltekster, det som er den virkelige latinske

litteraturen. Likevel tror jeg det skader mer enn gagnar når en elev eller student skal gi seg i kast med autentiske tekster på et for tidlig tidspunkt i latinstudiet. Foruten de grammatiske utfordringene vil en også møte tolkningsproblemer når tekstene skal oversettes. Dertil kommer at de tilgjengelige tekstutgavene som regel er meget sparsomt utstyrt med glosehjelp. Enkelte tar naturligvis slike utfordringer på strak arm, men mange vil føle at utbyttet vil bli dårlig, fordi slitet med disse tekstene vil bli uoverstigelig. Svært ofte er det grammatiske grunnlaget fra elementærkurset ikke helt på plass ennå. Derfor er det som regel fruktbart å lese en del adapterte tekster som et mellomstadium etter grunnkurset. Gode tekster vil være de som har en ryddig og oversiktlig syntaks, relativt korte perioder, men som har et rikt ordforråd og et variert utvalg av grammatiske fenomen, og som dessuten forteller en enkel, men interessant historie. Slike tekster må ofte lages, og det går an – selv om det stundom kan by på problemer (det kan faktisk gå over stokk og stein, men det er fullt mulig «å rette opp feila fra i går,» for å sitere Prøysen). Ved å arbeide med adapterte tekster har eleven eller studenten anledning til å repetere formlære og syntaks, og derved konsolidere form-læren. I alle nybegynnerkurs i moderne språk legges det opp til å lese enklede tekster før den klassiske litteraturen i språket blir lest. Hvorfor kan ikke det samme gjøres på latin?

Jeg tror at folk flest ønsker å lære latin på grunn av den innflytelse dette språket har øvd på ettertiden, ikke

først og fremst for å bli kjent med tekstene til Caesar, Cicero, Sallust og Livius. Men jeg vil selvsagt ikke bestride verdien av å lese latinske originaltekster når basiskunnskapene er blitt gode nok. Likevel, for dem som har ett eller to semester latin bak seg, venter det en tøff oppgave når de skal ta fatt på autentiske tekster. Selv om du har til din rådighet kommentarer med en sparsom gloseliste, alfabetisk glossar bakerst i boka, ordbok og oversettelse, vil du med iherdig innsats på en dag sannsynligvis ikke komme stort lenger enn en teksts side. Mange vil føle at det blir for sært å bruke så mye tid på dette, og de går lei. Fra universitetene i Norge vet vi at relativt mange tar basisemnet i latin, men også at relativt få fortsetter med faget. Mange potensielt interesserte går derfor tapt for mer avanserte latinstudier. Jeg tror tidsaspektet er en avgjørende faktor i denne sammenhengen.

Også på dette plan mener jeg mye kan gjøres for å legge forholdene bedre til rette, enten det gjelder elever, studenter eller andre interesserte. Det gjelder spesielt folk som ikke har mer enn et par års fartstid i latinens verden, for det er viktig å ta hensyn til de særnorske forholdene når det gjelder klassiske språk. Skal du lære latin vil du stå atskillig sterkere etter fire – fem år med faget enn etter ett eller to år! Også de første originaltekster man møter kan etter min mening med fordel utstyres med oppgitte gloser i en mye større utstrekning enn hva som er tilfelle i dag. Selvsagt kan de vanligst forekommende ord sløyfes i disse gloselistene.

Et verb bør oppføres både med grunnbetydning og eventuelt den spesielle betydningen det har i den aktuelle sammenhengen. Oversettelsene bør ligge så nær opp til den latinske teksten som mulig. For mange setningers vedkommende blir det nødvendig med to versjoner: en ordrett oversettelse og en gjengivelse på god norsk.

I tradisjonell latinundervisning legges det sterk vekt på nytten av å bruke ordbok, ikke minst for å utvikle bevisstheten om at et ord kan ha mange forskjellige betydninger. Dette argumentet har selvsagt gyldighet fremdeles. Et latinsk leksikon er selvsagt et must, og det må brukes hyppig. Det kreves en viss øvelse å bruke en latinsk ordbok. Men jeg stiller spørsmål om hvor mye tid som bør brukes til å slå opp i ordbøker og leksikon på bekostning av andre ting.

Hvor mye glosehjelp bør gis? Det er vel naturlig å følge en gylden middelvei her. For eksempel: På Norges Teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU) i Trondheim tilbys latin som en del av Bachelorstudiet. Etter innføringskurset skal studentene kunne de 300 mest brukte ordene i latin. Da er det naturlig å sløyfe disse ordene i gloselister som lages til tekstene beregnet til påbygningskursene, for eksempel i middelalderlatin, klassisk prosa eller poesi.

Er man novise i latinfaget, bør man i stor utstrekning kunne bli lost gjennom de første originaltekstene. Men det endelige målet er jo å kunne forstå disse tekstene uten noen form for hjelp. Og etter hvert som de forskjellige ferdigheter utvikles, vil det

bli mulig å arbeide raskere med latinen, og derved bli mindre avhengig av kommentarer og oppgitte gloselister. Det vil også gi et grunnlag for mer avanserte studier. Og heldigvis finnes det fremdeles noen som velger å gjøre det!

Etterord

Det faller kanskje enkelte tungt for brystet at såpass elementær opplæring vektlegges så mye på en institusjon som et universitet, som ideelt

sett burde konsentrert seg om utdanning på et noe høyere nivå. Men det er et faktum at landets universiteter har måttet overta mye av den undervisning som gymnasene tidligere tok hånd om. Slik er det, enten vi liker det eller ikke. En positiv effekt er iallfall at på denne måten kan latinen leve videre, også i Norge. Vi trenger folk som driver studier av gresk og latin på et høyt plan, men vi skal også huske på at mange har stor glede av kunnskaper i disse språkene selv på et forholdsvis elementært nivå.



Hestetramp og rotak

JOHAN HENRIK SCHREINER

I 420-åra intervenerte atenerne i en strid mellom greske stater på Sicilia, saktens for å vinne fotfeste her borte i vest. For om ikke Sicilia fløt helt over av melk og honning, så var øya i alle fall et rikt kornkammer. Men atenernes forsøk førte ikke fram, og i 415 vedtok folkeforsamlingen å prøve igjen, nå med en mye større styrke.

Til å lede ekspedisjonen utpekt athenerne Alkibiades som var selve drivkraften bak foretaket, Nikias som rett nok talte imot det hele, men bar seier, *nike*, i navnet sitt, og en herre ved navn Lamakhos. Men Nikias ga seg ikke, og på et nytt møte i folkeforsamlingen forsøkte han å stoppe hele ekspedisjonen, eller i det minste måtte ikke Alkibiades være en av lederne. Dette har vi fra Thukydid. Denne historikeren legger Nikias en tale i munnen og lar ham hevde at Alkibiades er reint for ung til slik kommando, og at han bare er ute etter økonomisk vinning for å dyrke sin kostbare lidenskap for veddeløpshester. I litteraturen møter vi for øvrig en annen kar med den kostbareste hestedilla, nemlig poden Pheidippides som i Aristofanes' komedie *Skyene* driver sin arme far til fortvilelse og bankerott, men sverger ved Poseidon Hippias, hesteguden, at han er glad i ham.

Så lar Thukydid Alkibiades ta til motmæle. Han viser til de store tjenestene han angivelig har gjort for

Athen, og går naturligvis ikke med på at hans unge år skulle tale imot ham. Han minner om de olympiske lekene året før, i 416. Her satte han ny rekord med å delta på hippodromen med intet mindre enn sju firspann og fikk første, andre og fjerde plass. Og han utfoldet en prakt som var innsatsen verdig. På det viset vant han stor ære for seg selv, heter det, samtidig som han gjorde staten stor gagn når grekerne fikk et overveldende inntrykk av Athens rikdom og styrke. Seier på hippodromen med firspann var det aller gjeveste man kunne oppnå i Olympia. Seierskransen gikk ikke til vognstyren, men til hesteeieren. Her var det altså ikke muskler og raske bein det sto om, men en velfylt pengepeng. Olympisk seier og overdådig pengeforbruk var altså argumenter Alkibiades brukte for å få kommandoen. Det var bare virkelige rikinger gitt å kunne skaffe seg og trene fire hester, å sende firspannet med vogn og reservedeler til Olympia, å leie vognstyrer osv. osv. Men vår

venn Alkibiades var ikke snauere enn at han sendte i vei minst 28 hester og en mengde utstyr – langs landeveien eller til sjøs, det skulle vi gjerne ha visst. Vi kjenner ikke motivene til hver enkelt av de athenerne som i folkeforsamlingen stemte for å gi Alkibiades kommandoen i felttoget mot Sicilia, mange av dem små borgere som saktens hadde mer enn nok med å holde hodet over vannet og tjene til det daglige brød. Men Alkibiades visste sikkert hva han gjorde da han brukte olympisk triumf og ostentativt luksusforbruk som argument. For øvrig skal Alkibiades, som slett ikke var noen kroppslig svekling, ha sagt i en annen sammenheng at han bare ville delta i hesteveddeløp og aldri i øvelser som løp og kast og bryting. Der kunne han nemlig risikere å møte atleter av lav ætt, fra små stater eller uten utdanning! Dette storstilte og ambisiøse felttoget til Sicilia i 415 skulle ende langt verre enn det i 420-åra: full katastrofe og det reine Stalingrad i 413, og to år seinere var et alvorlig vingestekket Athen atter i krig med Sparta. Krigen endte i 404 med nytt katastrofenederlag – slutt for godt på stormaktsstillingen og for en stund slutt på demokratiet. Kunne alt ha gått annerledes hvis flertallet av athenerne i folkeforsamlingen i 415 hadde stemt med duen Nikias og ikke for hauen Alkibiades og hærtoget mot Sicilia? Kunne historiens vei vært en annen om athenerne heller hadde brukt mot ham de kostbare sju firspannene og den overdådige luksusen? Det er ikke lett å bli klok på mentaliteten i det fenomenet som heter det athenske demokratiet.

Vi har ingen rester av hippodromen i Olympia, men den skal ha vært drøye 1500 meter lang og 320 meter bred. Løpet i firspann gikk over tolv runder, skjønt 'runde' er neppe ordet, for det var ikke svinger som på travbanen og Øvrevoll hos oss. Vognene med to hjul skulle runde et merke i hver ende, og der gikk det gjerne hett for seg. I det første veddeløpet vi møter i litteraturen, hos Homer under kampekene til ære for den falne helten Patroklos, greier faktisk fire av de fem tospannene å komme velberget i mål. Men i Sofokles' tragedie *Elektra* er det bare ett av ti firspann som er så heldig, og helt over støvleskaftene går det når vi et sted hører om vognstyreren til kong Arkesilaos i libyske Kyrene som konkurrerte mot førti andre firspann og var ene mann til å nå mål. Det var ikke nasjonale uttaker til olympiaden slik som hos oss, så for alt vi veit kan andre rike athenere ha kommet med sine firspann til Olympia i 416 da Alkibiades stilte med sju. Vi aner ikke hvor mange ekvipasjer som totalt kunne møte til tevlingene, eller hvordan man stelte seg når deltakerne var for mange til å sendes i vei på én gang. Det vi veit er at det var flere veddeløp på hippodromen enn firspann med voksne hester. Det var altså en hel arme av hester omkring under olympiadene hvert fjerde år. Veddeløpshester som sikkert krevde skikkelig medbragt fôr; det var nemlig skralt med beite å oppdrive nær helligdommen i Olympia i august/september, etter den heite og tørre greske sommeren.

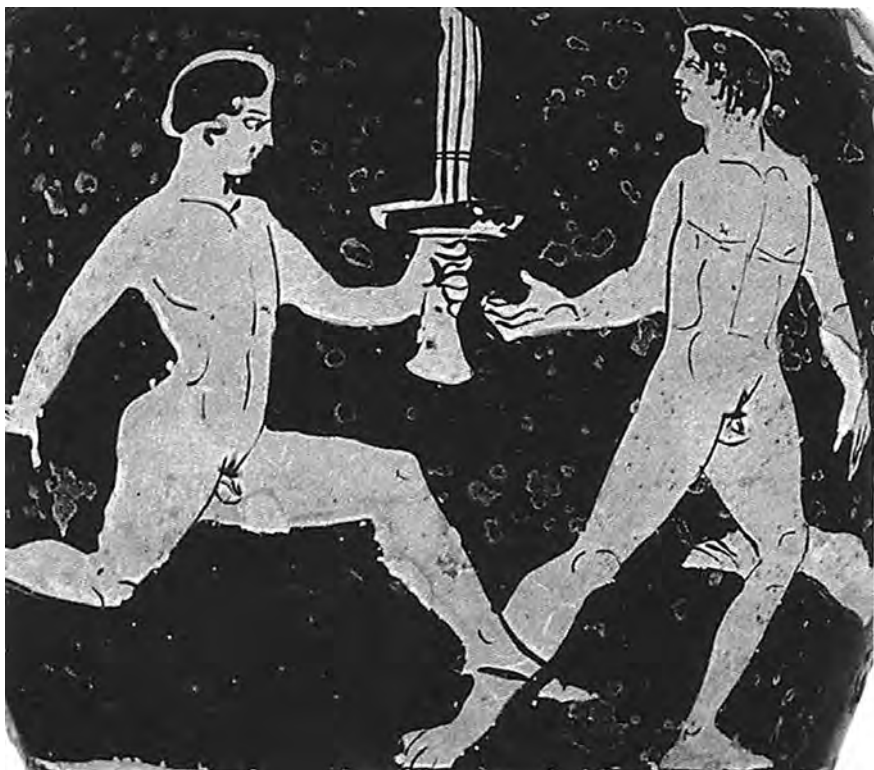
Hesteveddeløpene foregikk den første av de fem dagene som lekene



Firspannet like for det runder merket.

varte, og ble innledet med et strålende opptog. Men selv om firspann var det aller gjeveste, kalte ikke krønikeskriverne året 416 f.Kr. for 'året da Alkibiades seiret med firspann', men 'året da Exainetos fra Akragas (Agrigento på Sicilia) seiret i løp over et stadion', et lengdemål på snau 200 meter. Dette løpet foregikk på den mest høytidelige dagen, den tredje da Zeus ble æret med et offer av intet mindre enn hundre okser. (Mann som Zeus var, krevde han okser, ikke kuer.) Mange andre øvelser kom til med tida, men stadionløpet var den mest opprinnelige, og stadion gikk bort til Zeus sitt alter. Løpet var et 'førstemann til alteret' og vinneren hadde

æren av å tenne ilden på alteret. Seinere ble stadion flyttet noe bort fra alteret. Lekene var stadig en del av kulten for Zeus, men flyttinga av stadion er kanskje uttrykk for at den religiøse sida av idretten etter hvert ble tonet noe ned. Likevel fortsatte sikkert gudfaderen Zeus å glede seg over tevlingene, og ikke minst var han i hundre når de hundre oksene ble slaktet og ofret. I dag vandrer vi selv rundt i et sobert og velleid Olympia som tar seg aller best ut om våren, når mandeltrærne blomstrer, før sommerheten og turiststrømmen setter inn. Og i det praktfulle museet beundrer vi i andekting ro skulpturene i det reine hvite marmor. Zeus, derimot,



Stafett i Athen. De ti fylene tevler om å komme først og tenne ilden på alteret.

han var omgitt av arkitektur og kunstverk bemalt i sprakende farger der han satt i templet sitt, og sin største tid hadde han i sommerheten under lekene hvert fjerde år til hans ære, når helligdommen vrimlet av vrinskende hester og brølende okser, av tilreisende atleter og tilskuere i tusentall – skapninger på to og på fire med det til felles å måtte gjøre sitt fornødne et sted. Og snobben Alkibiades, han feiret sin strålende seiersfest i stanken, mens fluene surret alle vegne.

Olympisk idrett var individuell idrett, og Alkibiades' sju firspann opererte ikke som et lag. Men under lekene i Athen var det stafettløp med fakkelløp som stafettpinne, for å komme først og tenne ilden på alteret. Stafettlagene var de ti fylene som de athenske borgerne var inndelt i. Til de andre øvelsene i lekene i Athen var grekere fra andre stater hjertelig velkomne, særlig de store stjernene på idrettens himmel. Men stafetten var for athenere alene, i likhet med tevingen i roing. Roerne konkurrerte

ikke med egne kapproingsbåter slik som i våre dager, men med treradårete krigsskip, hvert med 170 roere og tretti mannskap. I krigen kunne roerne være en blandet skare av athenske borgere av ulik status, av ikke-borgere bosatt i Athen, av frie fremmede og i noen tilfeller slaver. Men i regattaen stilte trolig hver fyle med et mannskap av bare sine egne medlemmer. Lekene i byen Athen og regattaen i Pireus var til ære for Athens skytsgudinne Athene, men vi finner også tevlinger ute i Attika. Herakles hadde sine atletiske leker ute ved

Marathon, og Poseidon sin egen kapproing ved Sounion. Poseidon var jo ikke bare hestegud, men også havgud. Han ble æret av athenerne med tevlingene ved Sounion, og vårt utmerkede klassiske forbund fulgte opp med fest for ham i roklubben på Bygdøy i januar. Det vakre templet hans ved Sounion er stedet der man i dag ynder å skue solnedgangen. Men som pasjonert roer gjennom en årreke skulle jeg gjerne ha byttet bort flere vidunderlige solnedganger mot å bivåne en eneste regatta for Poseidon.



Relieff med roere i treradåret krigsskip.

Bokanmeldelse

Antikke samfunn i krig og fred. Festskrift til Johan Henrik Schreiner. Red. Jon W. Iddeng. (Skrifter utgitt av Det norske institutt i Athen, 6.) Oslo: Novus forlag, 2003. ISBN 82-7099-378-6. 254 s.

Johan Henrik Schreiner – som inte behöver närmare presentation i dessa spalter – hyllades välförtjänt med en festskrift till 70-årsdagen i november i fjol. Det har blivit en vacker bok, illustrerad och inbunden, med ett tjugotal artiklar som är tematiskt ovanligt väl sammanhållna för att ingå i en festskrift. Redaktören Jon Iddeng har stor heder av initiativ och genomförande, och inte minst för att han tillsammans med Athen-institutets chef Knut Ødegård, också han antikhistoriker, har återupplivat NIA:s norskspråkiga skriftserie efter nästan tio års dvala. Det enda jag saknar (och som de tidigare volymerna i serien hade) är presentation av bidragsgivarna, illustrationsförteckning (med källangivelser) och register. I gengäld har boken förstås en omfattande Tabula gratulatoria.

Redaktören har i maskopi med *Klassisk Forums* redaktör lurat av Schreiner själv en kort artikel som inleder samlingen: ”Greske historikere: Vitenskap eller litteratur?” Där får vi en avslappad genomgång av de

teman som engagerat honom efter hovedfaget i gresk, och uppenbarligen fortsätter att göra det: källproblematik i samband med 400-talets två stora grekiska krig och mellanliggande femtioårsperiod av ”fred”. I känd stil underdriver han sin egen insats och överdriver väl sin roll som ensam rebell. Det hade nog varit till fördel för boken om hemlighetsmakeriet hade fått vika för en öppen beställning av en artikel som hade gett Schreiner möjlighet att mer djupgående redogöra för sin syn på antikhistorisk forskning, för sitt eget vetenskapliga credo – som rimligtvis inte kan ha förblivit så oförändrat genom mer än fyrtio år som han i den föreliggande skissen vill ge intryck av.

Samlingen avslutas med en bibliografi över Schreiners publikationer sammanställd av Gunn Haaland. Däremellan hyllar 19 kolleger honom med artiklar som rör sig över hela antiken, men i huvudsak har krig (och krigs förspel eller efterspel eller natur) som tema. Några statistiska uppgifter kunde kanske vara av

intresse för att i någon mån contextualisera festföremålet. Drygt hälften av bidragsgivarna är till professionen antikhistoriker, medan de övriga ser ut att fördela sig någorlunda jämnt mellan klassiska filologer och klassiska arkeologer/konsthistoriker. Inte mindre än fem är verksamma vid danska universitet (men ingen i Sverige eller Finland), inom Norge dominerar naturligt nog Oslo stort över Bergen: 11 (inräknat de utstationerade institutcheferna) mot 3.

Resten av det utrymme som är tillmätt denna anmälan skulle kunna fyllas med en förteckning över författarnamn och titlar på bidragen, försedd med summariska domar över underhållningsvärde eller vetenskaplig kvalitet. Här skall dock i stället följa ett ohämmat subjektivt urval av teman och poänger som denne läsare – i fortsättningen kallad ”jag” – har funnit speciellt intressanta eller värda att uppmärksamma. (För slutsatser *e silentio* varnas dock uttryckligen.) Det jag har fastnat för är inte nödvändigtvis sådant som har mest med festskriftens huvudtema att göra. De som har antik krigshistoria som specialintresse finner ändå sin väg till boken.

En festskrift är inte det ställe där man först letar efter lämplig pensumlitteratur. Men det finns här ett par bidrag som man gärna skulle anbefalla studenter, eller sig själv, som förberedelse inför exkursioner till medelhavsvärlden. Erik Østby ger en solid arkeologisk genomgång av de platser och monument i Grekland som speciellt förknippas med perserkrigen och deras efterspel: Marat-

hon, athenarnas skattehus och andra monument i Delfi, Akropolis, allt med nyttiga bibliografiska referenser. Han kommer också med några roande och tänkvärda kommentarer om förhållandet mellan de akademiska disciplinerna antikens historia och klassisk arkeologi, i Norge ju (i motsats till i Sverige) institutionellt åtskilda och därmed gärna polariserade mot historie- resp. konstvetenskap.

Mindre förutsägbart är det kanske att i Siri Sandes bidrag under den generella rubriken ”Romersk statskunst i senantiken – tradisjon og fornyelse” finna en detaljerad konsthistorisk guide till Konstantinopel i tiden mellan Konstantin och Justinianus, särskilt de olika kejsarfora och deras monument (Theodosioskolonnen osv.). Ett intressant teoretiskt perspektiv anläggs också, när R.R.R. Smiths begrepp ”det neutrala rummet” dras in i jämförelsen mellan Rom och Konstantinopel för att förklara varför de första kyrkobyggnaderna inte placeras i det traditionella centrum. Här finns dessutom sådana lärorika russin i kakan som läsare av Sandes ”Antikviteter” i *Klassisk Forum* lärt sig uppskatta; denna gång har jag fäst mig vid digressionen om det kristna Chi-Rhomonogrammets användning på tandpetare, mynt, amuletter och sköldar.

Bland de konstvetenskapliga bidragen vill jag nämna också Marina Prusacs utredning om myntbilder och statyer av soldatkejsaren Gallienus vilka hon vill tillskriva en nyckelroll i utvecklingen mot den senantika konsten. Hon belyser återanvänd-

ningen av tidigare kejsarstatyer (Augustus, Hadrianus) ur både ideologisk och teknisk synvinkel; bl.a. förklaras de skarpa kanterna mellan hårfäste och ansikte och den uppåtvända blicken, som senare blev mode, som ett direkt resultat av omarbetningen, ”gjenbruken”.

Det ömsesidiga förhållandet mellan krig (*polemos*), sjöroveri (*lêisteia*) och plundringståg (*sylê* eller *rhysia*), från Homeros till slutet av den hellenistiska perioden, analyseras textnära och samtidigt perspektivrikt av Vincent Gabrielsen. Vi får inblick i de antika motsvarigheterna till Genèvekonventionen och andra regleringar av modern krigsföring och de gränsöverskridelser som i praktiken ägde rum mellan de tre huvudformerna för ”organiserat våld”. Förhållandet mellan krig och moral blir belyst, liksom i Tormod Eides studie av *stasis* och *pleonexia*. Eide tar sin utgångspunkt i Platons *Lagarna* och gör intressanta jämförelser mellan krigsdiskursen där och hos Thukydidens. *Stasis*, inbördeskrig, ser både filosofen och historikern som det mest fördärvliga, medan mellomstatliga krig närmast kan ses som oundvikliga: ”i virkeligheten lever enhver stat bestandig, etter naturens lov, i en uerklært krig mot enhver annen stat”, menar kretensaren Kleinias hos Platon (*Leg.* 626a). Eide ger också några glimtar av förändringar i synen på Thukydidens i senare decenniernas forskning, från ”den saklige og objektive bestrakter” till moralist och Athen-kritiker; detta är något man kunde ha önskat att Schreiner hade tagit upp i inledningskapitlet.

Medan den antika krigsföringens grymhet, som exempelvis massakern på Melos, leder till moralisk debatt i Athen, blir samma fenomen i det assyriska riket periodvis använt till bloddrypande terrorpropaganda riktad till presumptivt olydiga vasaller eller ovilliga bundsförvanter. Detta belyses i Jørgen Christian Meyers bidrag med rikliga citat ur kungliga inskrifter och andra dokument från ca 1300 till slutet av 600-talet. Det handlar om masshalshuggning och upphopning av de avhuggna huvudena runt murarna av den intagna staden, om raffinerade tortyrmetoder i fall där enkel avlivning inte ansågs avskräckande nog, och om förintelse t.o.m. av förfädernas benknotor. ”Jeg flæede alle de stormænd, som havde gjort oprør mod mig, og spredte deres hud over højen. Nogle spiddede jeg på pæle på højen...”, eller om dem vilkas liv skonades: ”Af nogle huggede jeg arme og hænder, andre deres næse, øre og lemmer; andre igen skar jeg øjnene ud på.” Även om Meyer någon gång låter sig förledas till att tala om kungarnas ”sadism”, är det den retoriska användningen av grymheterna i propagandamässigt syfte han betonar. Det är för övrigt, då som nu, inte bara stridande enheter som drabbas: ”For civilbefolkningen har det ikke på noget tidspunkt været attraktivt at være på den tabende side”, säger Meyer med bokens starkaste understatement.

Om det assyriska riket utgör början av bokens tidsspann, finner vi vid dess slut den moderna konstruktionen av Spartacus-gestalten i politik, konst,

skönlitteratur och film, som Jesper Carlsen belyser med valda exempel, däribland förstås Kirk Douglas-filmerna från 1960 i regi av Stanley Kubrick. Han resumerar också den moderna forskningens växlande syn på ledaren för slavupproret i Italien 73-71 f.Kr., med statistik över Spartacus-forskningens ups and downs, avhängigt av politiska konjunkturer och epokbildande händelser som Berlin-murens fall. Men inget är så glömt som det nära förflutna, vem minns väl vinterspartakiaden i Oslo 1928 (inte heller Carlsen) eller vet längre varför fotbollslaget Spartak Moskva heter just så? (Den som reagerar mot termen "det nära förflutna" om tjugotalet, skall veta att Schreiner talar om "den nylig gjenfunne Aristoteles" när han menar papyren med athenarnas statsförfattning som kom i dagen 1890!)

Jag hade också åtskilligt nöje av att återuppliva bekantskapen med Cicero och hans ovänner i Stig Oppedals bidrag, "*Cedant arma togae*" ("la våpnene vika for togaen", med fortsättningen "la kransen vike for hyllest"). Denna verslinje (som Oppedal av okänd anledning envisas med att kalla "strofe") ur Ciceros förlorade hexameterdikt om sitt eget konsulat stöts och blöts i den politiska debatten under långa tider, även om det inte går att formulera lika elaka kommentarer till den som till den andra bevingade versen ur samma

epos, *O fortunatam natam me consule Romam*.

Om man till sist som tankeexperiment skulle fråga sig vilka bidrag som särskilt kan ha appellerat till festskriftens mottagare själv, blir jag svaret skyldig. Här finns förvisso inte mycket som direkt berör den period och de källkritiska frågeställningar som han har prioriterat i sin egen forskning. Utifrån rubrik och inledning trodde jag ett ögonblick att Tønnes Bekker-Nielsens diskussion av slaget vid Alesia år 52 f.Kr. skulle komma närmast metodiskt. Författaren säger själv: "for Johan er historiske begivenheder ikke noget der hænder, eller indtræffer, eller sker. Historien *finder sted*." Själva lokaliseringen av historien, i detta fall Caesars sista slag mot gallerna, är alltså vad hans bidrag skall handla om. Men Bekker-Nielsen biter sig inte fast i textstället hos Caesar eller tar på sig fältstövlarna, utan ger oss i stället en initierad berättelse om de moderna försöken att bevisa, genom utgrävningar, topografisk analys och toponymisk spekulation, var Alesia egentligen låg. Poängen är hur nationella och lokala politiska intressen och prestige har styrt både historikerens debatt och arkeologernas spadar. Bekker-Nielsen antyder att också regionalpatriotismens Norge kan ha något att hämta i denna sedelärande historia.

Tomas Hägg

Res coquinaria

GUNN HAALAND

I antikken hadde de – i hvert fall grekerne – et litt ambivalent forhold til fisk. De hadde noen ideer om at fisk var uspiselig fordi den spiste mennesker – Plinius (9.91) forteller for eksempel at blekkspruten var veldig aggressiv overfor skipbrudne og dykkere. Pythagoreerne satte sågar forbud mot å spise rød mulle.

Likevel forteller både litteraturen og arkeologiske funn at fisk har vært spist og verdsatt i alle perioder i antikken (men som mat er den fraværende hos Homer!). Kildene med opplysninger om fisk og sjømat er mange – *Athenaeus* har en egen bok (7) viet sjømat, og *Archestratus* fra Syrakus (eller Gela) skrev et

dikt som nærmest er en gastronomisk rundreise til steder hvor du finner den beste fisken eller skalldyret.

Apicius har to bøker viet sjømat, Havet, *Thalassa* (9) og Fiskeren, *Halieus* (10), men det er fra bok 4 (*Pandecter* som vi kanskje kan oversette med Alt mulig) jeg har hentet oppskriften denne gangen:



Fiskegryte

(*Minutal marinum*)

Til 4 personer trenger du:

- 800 g fiskefilet
- ½ l fiskekraft eller -buljong
- 2 dl hvitvin
- 2 ss liquamen eller 2 ts Nuoc mam
- 4 ss olivenolje
- 1 stor purre
- 1 kopp frisk koriander (ca en halv bunt)
- sjønesler
- 2 ts tørket løpstikke (eller 2 ss frisk hakket)
- 2 ts tørket oregano

La filetene koke (trekke) i 5–6 minutter i olje, kraft, hvitvin og liquamen. Ta dem opp og legg dem til side. Du kan bruke torskefilet, rødspette (eller kanskje steinbitfilet).

Snitt purren – med hodene, sier Apicius, dvs du bruker både den grønne og gule delen av den. Finsnitt korianderen. Jeg ante ikke hva jeg skulle bruke for sjønesler, men fiskehandleren hadde et japansk produkt som het Sea weed. De kommer i flate ark som du kan dele i strimler. Det er nok med et ark. La dette koke i

væsken til purren er myk, del fiskefiletene i biter og la koke med de siste par-tre minuttene, sammen med oregano og løpstikke (hvis du bruker frisk løpstikke må den koke sammen med purren og korianderen).

Til slutt jevner du gryten med 2 ss maizennamel rørt ut i kaldt vann (eller se på pakken for dosering) og gir det hele et oppkok. Ifølge Apicius skal du drysse pepper over før gryten serveres. Vi vil vel gjerne smake den til med salt og pepper. Server brød til.



