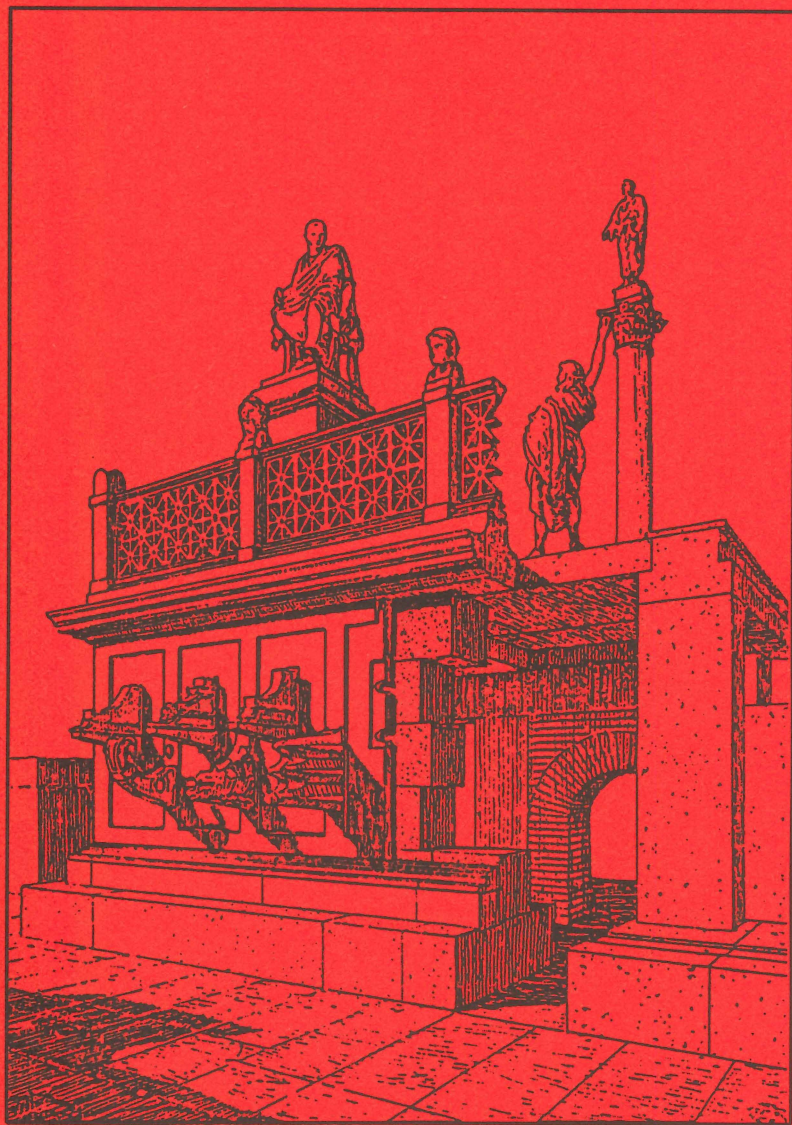


KLASSISK FORUM



2005 : 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 korrekturen 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*

KLASSISK FORUM

2005: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@ifikk.uio.no, eller til redaksjonen (se nedenfor). Innbetalingsblankett blir da tilsendt.

Styremedlemmer:

Johan Henrik Schreiner (leder), Oslo

Hilde Hauland (kasserer), Oslo

Anders Pio Pethon, Oslo

Mathilde Skoie, Oslo

Tone Steen, Drammen

Gjert Vestrheim, Bergen

Gunhild Vidén, Trondheim

Varamedlemmer:

Dag Haug, Oslo

Vibeke Roggen, Oslo

Catharina Stabel, Oslo

Redaktør: Gunn Haaland

Layout: Alice Sunneback

Redaksjonens adresse:

Klassisk Forum,

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

Postboks 1020, Blindern

0315 OSLO

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

Innhold

Fra Styret	4
Axel Boethius	6
SIRI SANDE	
Fridrik Thordarson 77 år	23
TRYGVE SKOMEDAL	
Eirik Vandvik og antikken	25
JON HAARBERG	
Chiragan – en problematisk samling af antik skulptur	37
BENTE KIILERICH	
Ibsens Tusculanum	52
EGIL KRAGGERUD	
Vandringar i bakevja	62
BJØRN TEIGEN	
En verdenshistorie i miniformat: Aulus Gellius XVII, 21	70
PER PIPPIN ASPAAS	
Apollo Belvedere – romersk kopi etter gresk original?	79
LENA ULGENES	
James Joyces Ulysses: Homer som pynt, stillas og tema	84
BJØRN TYSDAHL	
Pastoralen: Arkadia i våre hjerter	91
MATHILDE SKOIE	
Bokomtaler	105
Res coquinaria	113
GUNN HAALAND	

Fra Styret

Vårt klassiske forbund kan i år juble over å ha eksistert i et helt snes år. Årsmøtet blir i Oslo lørdag 22. oktober, og om kvelden feirer vi jubileet et sted ute på byen. Hold av dagen og vent på nærmere opplysning når det nærmer seg.

Forbundets dobbelte siktemål er å arbeide for latin og gresk på skole og universitet, og å fremme interessen for antikken i samfunnet generelt. Det er dessverre ikke stort vi har kunnet gjøre for latinen i skolen i disse årene. I likhet med forbundet blir selv entusiastiske latinlærere noe eldre med årene, og når de trer inn i pensjonistenes skarer, står skolefaget latin lagelig til for hogg. Drømmen er yngre folk med latin i fagkretsen som da ivrer for å holde latinen oppe på sin skole, for ikke å si de som strever for å få latin tilbake på skoler der den et stykke tid har ligget død. Eia om dette var mer enn luftig drøm. I skolesystemet arbeides det med nye læreplaner i alle fag. I videregående skole blir det et nytt system som sikter mot større fordypning og minner litt om det gamle linjegymnasiet. Det blir mulig å velge latin/gresk, som kan tas over tre år. Et utvalg ledet av Vibeke Roggen, varamedlem til styret i vårt forbund, er i gang med arbeidet med læreplanen for latin/gresk.

Vi gratulerer Mathilde Skoie og Dag Haug, medlem og varamedlem i vårt styre, med stilling som amanuensis i latin på universitetene i henholdsvis Bergen og Oslo. I Trondheim kan lærere i klassiske fag forsvinne uten å ha nådd noen aldersgrense, og vi krysser fingre for at ikke dette skal føre til at stillinger blir inndratt. Samtidig er vi spent på hvordan det går med de klassiske fagene på det nye universitetet i Stavanger.

Når det gjelder interessen for antikken i samfunnet, er den vel ikke hos oss som i Danmark og andre utmerkede land. Men vi vil ikke klage, og er ubeskjedne nok til å tro at forbundet har bidratt til å fremme denne interessen.

Det er blitt tradisjon å feire en av antikkens guder hvert år i januar, og i år var endelig turen kommet til en gudinne - ingen ringere enn Afrodite/Venus. En sterk aften, naturligvis, der vår alles Hilde Sejersted på fornøyleg vis talte gudinnens sak, og operasanger Gjøril Songvoll fulgte opp med festlige sangnummer. Guder som til

nå ikke er blitt feiret av forbundet, venter i spenning på hvem som får æren til neste år. Vi har også tradisjon med et seminar på Blindern en lørdag i mars. For to år siden var emnet Kvinner i antikken, i fjor Olympiske og andre konkurranser, og i år Antikken i litteraturen, med foredrag av Egil Kraggerud, Bjørn Tysdahl og Mathilde Skoie. De to sistes bidrag står å lese i dette nummer av Klassisk Forum. Vi ønsker deg god lesing. Igjen fikk vi høre Gjørils vakre røst, denne gang med tonefølge av Jesper. Som vanlig var seminaret godt besøkt, og folket virket vel belåtnet. Styret vil være glad for ditt forslag til passende emne for neste års seminar. Også glad dersom liknende seminarer gikk av stabelen andre steder enn på Blindern. Kom igjen i de andre universitetsbyene! En tredje tradisjon er ekskursjonen hvert annet år for å se på spor av de gamle grekerne og romerne. Etter Sør-Frankrike

i 2001 og Kroatia i 2003 er turen i år kommet til Jordan. Alle de heldige som har kommet med på turen, gjør ikke annet enn å telle dager til avreisen 2. oktober.

Det er ingen selvfølge at forbundet fortsatt vil kunne sende ut posten på andres regning. Heller ingen selvfølge at vår enestående redaktør Gunn fortsatt kan lage Klassisk Forum for en så billig penge som til nå. Vi må nok før eller senere være forberedt på å sette opp årskontingenten fra den svimlende summen av kr. 150,- Når du frydefullt leser dette nummer av vårt tidsskrift, send da en varm tanke til vår utrettelige Gunn og til de navnløse som stiller opp for å putte i konvolutter og få posten i vei. Vi kan glede oss over et jevnt stigende medlemstall i forbundet, men er også glade når siste konvolutt kan lukkes og posten kan gå ut.

Styret ønsker medlemmene en makeløs sommer.

Johan Henrik Schreiner



Axel Boethius

SIRI SANDE

Itidligere numre av *Klassisk Forum* har jeg skrevet om H. P. L'Orange og hans virksomhet som inspirator for private samlere og offentlige museer (han kjøpte også inn gjenstander for Nasjonalgalleriet). Jeg nevnte da at L'Orange ikke baserte seg på konvensjonell skjønnhet, men foretrakk objekter av forskningsmessig interesse selv om de var fragmentariske og istykkerslåtte. Portrettet på Fig. 1 og 2 danner intet unntak fra regelen. Det er et typisk "L'Orange-hode" som bare er delvis bevart, men det er ødelagt på en estetisk tilfredsstillende måte, om man kan si det slik, så de mest karakteristiske trekkene er igjen.

Hodet kommer fra L'Oranges egen samling. Han samlet nemlig selv også. De fleste av hans gjenstander er relativt små bortsett fra et par stykker, og de er stort sett av høy kvalitet. Noen av gjenstandene fra L'Oranges samling ble solgt etter hans hustrus død i 2003, mens andre ble igjen hos familien, og hodet på Fig. 1 og 2 tilhører sistnevnte kategori.

Det er av finkornet marmor med en bevart høyde på 24,7 cm, og det er kjøpt i Roma i likhet med de andre gjenstandene i L'Oranges samling. Isenantikken eller middelalderen har en vandal åpenbart gått løs på hoet med øks og kløvet det i to diagonalt med et velrettet slag. Sett fra høyre side (Fig. 2) er det lite igjen av hodet idet størsteparten av bakhodet, øret og kinnnet mangler, mens munnen mirakuløst har reddet seg.

Ser man hodet forfra (Fig. 1) eller fra dets venstre side, blir inntrykket et helt annet. Bortsett fra haken og nese-tippen er de vesentlige trekk bevart. Vi ser en middelaldrende mann med et bestemt uttrykk i ansiktet. Leppene er lett sammenpresset og øynene ser rett frem for seg. Iris er innrisset med en tynn linje mens pupillen dannes av to sammenhengende borhull. "Bønneformet" kaller man denne typen pupill. Vi kan ellers merke oss et karakteristisk trekk ved mannen: han er helt hårløs. Ikke bare er han flintskallet og uten skjegg; selv øyenbrynhårene mangler. Det eneste trekk som bryter den skallete issens glatte flate er en innrisset X nokså høyt oppe i pannen over høyre øye. Hvis trykke-kvaliteten i *Klassisk Forum* er så noenlunde, bør dette tegnet være synlig på Fig. 2.



Fig. 1. "Axel Boethius". Hode i marmor fra H.P.L' Oranges privatsamling.



Fig. 2. "Axel Boethius"-hodet sett fra høyre side.



Fig. 3. Axel Boethius.

Det var utvilsomt arret og skalletheten som gjorde at L'Orange i sin tid kjøpte dette hodet, som han kalte "Axel Boethius" fordi han syntes det lignet hans svenske venn og kollega. Jeg kjenner bare Axel Boethius fra fotografier, og jeg finner ikke likheten så påfallende. Faktisk synes jeg at portrettet ligner vel så mye på L'Orange selv. Jeg inkluderer to bilder, ett av Axel Boethius og ett av L'Orange (fig. 3–4), så får leseren bedømme selv. Når jeg synes at Axel Boethius ligner mindre på portrettet enn L'Orange, er det kanskje fordi han smiler svakt på bildet, mens L'Orange i likhet med portrettet er alvorlig.

Hvem var Axel Boethius? Han var L'Oranges 14 år eldre venn og kollega, født i 1889 og død i 1969. De to



Fig. 4. Hans Peter L' Orange.

hadde en god del til felles. Begge levde til de ble 80 (Axel Boethius døde riktignok litt før sin fødselsdag), og begge hadde en viss krigersk bakgrunn. L'Orange gikk på krigsskolen, mens Axel Boethius i 1918 dro til Finland som frivillig i finnenes krig mot russerne. Begge ble den første bestyrer av et skandinavisk institutt i Roma, og Axel Boethius var utvilsomt en inspirasjonskilde for sin yngre kollega og venn i det stykket etter som svenskene fikk sitt institutt allerede i 1926, mens Norge måtte vente mer enn 30 år før landet fikk sitt institutt i Roma i 1958.

I mellomkrigstiden, da L'Orange bodde i Roma, oppholdt han seg mye på det svenske instituttet, som i likhet med det norske startet nokså beskjedent i en leid leilighet før det fikk et

eget hus. Det skjedde ikke under Axel Boethius' bestyrertid, men først under hans etterfølger Einar Gjerstad (1935–1940). Både det svenske og senere det danske instituttet ble tilbudt tomt av den romerske kommune i Valle Giulia på grensen til Borghese-parken, og faktisk fikk Norge samme tilbud da man søkte italienske myndigheter om tillatelse til å opprette et norsk institutt i Roma. Men de norske myndigheter, ivrige som de er etter å presse den siste skattekrone ut av folk, nektet å gi de private donatorene skattefritak for deres bidrag, og det ble derfor ikke noe av at et norsk institutt fikk bygge på egen tomt. I stedet måtte man i 1962 kjøpe en allerede eksisterende villa på Gianicolo da man måtte utvide instituttet, som i likhet med det svenske hadde startet i en leid leilighet.

Selvfølgelig har det norske institutt en praktfull utsikt, og nærheten til det amerikanske akademi med sitt store bibliotek er et stort pluss. Dessuten holder man til i et strøk av Roma hvor det er liv og menneskelig aktivitet i motsetning til Valle Giulia, hvor man må gå et godt stykke for å komme til en butikk eller et apotek, og hvor det ikke er spesielt hyggelig å komme tilbake sent om kvelden på grunn av forskjellige mer eller mindre lyssky aktiviteter i Borghese-parken. Dengang man ennå bodde på det norske instituttet, var det nok mange som var glade for at det ikke lå i Valle Giulia. Medaljens bakside er at det er umulig for det norske institutt å ekspandere fysisk, mens svenskene og danskene kan bygge ut på sine store tomter.

I likhet med det norske institutt ble det svenske til ved hjelp av forente anstrengelser fra offentlig og privat hold, og en av de store pådriverne i 1920-årene var daværende kronprins Gustav Adolf. Han gav også en sum penger som gjorde det mulig å virkeliggjøre idéen om et svensk institutt i Roma. Etter at Gustav Adolf var blitt konge, var han ikke snauere enn at han gikk inn for et norsk institutt i Roma også. Det gjorde han ved å gi en av de potensielle donatorene, skipsreder Nils Astrup, et mer eller mindre diskret vink om at noe burde gjøres. Når det gjelder klassisk arkeologi i Norge, må man si at de svenske kongene har vært langt mer generøse enn det norske kongehuset. I tillegg til Gustav Adolfs innsats kan nevnes at Oscar II gav universitetet i Christiania en samling egyptiske og mediterrane antikviteter i 1880- og 1890-årene. Kanskje vi skulle forblitt i unionen med Sverige? – skjønt det er vel helligbrøde å ytre noe slikt under 100 års-jubileet for unionsoppløsningen.

Oscar IIs forsøk på å la milde mediterrane vinder tilflytte det norske samfunn ble som kjent resultatsløst. Norges nye stat og kongehus ble i stedet preget av Fridtjof Nansen, som løp på ski i alle slags kalde egner med rimfrost i barten. Nåtidens er det på mote med såkalt katafraktisk historieskriving, d.v.s. at man teoretiserer over hva som ville skjedd hvis eller hvis ikke (hvis Luther hadde dødde av difteri som barn, hvordan var det blitt med reformasjonen?). Personlig tenker jeg på hva som ville skjedd hvis Fridtjof Nansen hadde falt ned i en

bresprekk på Grønland i ung alder, men det ville vel bare dukket opp en annen av samme type.

Men tilbake til det svenske institutt. Siden Gustav Adolf var pådriver og dessuten donator, var det også han som kom til å bestemme at det første svenske instituttet i middehavsområdet skulle ligge i Roma. Andre ønsket et institutt i Athen, men Gustav Adolf, rådet av den kjente religionshistorikeren Martin P. Nilsson, ville ha det i Roma, og slik ble det. Hadde valget falt på Athen, ville Axel Boethius kanskje endt som bronsealder-ekspert, for i begynnelsen av sin karriere deltok han i de britiske utgravningene i Mykene, og publiserte også arbeider om mykensk arkitektur. Etterat han ble bestyrer ved det svenske institutt i Roma, gikk interessen gradvis over til italiisk materiale.

Om Axel Boethius ikke akkurat kunne kalle seg prehistoriker innenfor de italiske kulturene, foretrakk han periodene før romersk keisertid. Innenfor etruskisk og republikansk arkitektur skrev han noen av sine viktigste verk, og det var derfor ikke tilfeldig at nettopp han ble bedt om å skrive første del av den store boken om etruskisk og romersk arkitektur som ble utgitt i serien *Pelican History of Art*. Den britiske forskeren John Bryan Ward-Perkins tok for seg keisertidens arkitektur i samme bindet. Første opplag av boken, som heter *Etruscan and Roman Architecture*, utkom i 1970, året etterat Axel Boethius døde. Han rakk akkurat å få med seg første og annen korrektur samt redigeringen av billedmaterialet, men opplevde ikke selve publiseringen av

boken, som er blitt et standardverk som stadig blir trykt i nye opplag.

De av leserne som har tatt eksamen i "gammeldags" klassisk arkeologi, husker kanskje en annen bok av Axel Boethius som var på pensumlisten: *Hur Rom byggdes under antiken*. Første opplag utkom i 1938, og det finnes også en engelsk versjon under navnet *The Golden House of Nero* (1900). Her tar Axel Boethius særlig for seg romersk boligarkitektur, og trekker paralleller mellom den antikke leiegård (*insula*) og senere italienske bolighus helt opp i nyere tid. Han var opptatt av *taberna*-systemet med åpne butikker og verksteder i første etasje som lå som en slags buffere og beskyttet de mer lukkede leilighetene i annen etasje mot byens skitt og larm. Onde tunger hevdet at Boethius bygget sin forskning på to premisser: 1) Butikker vender ut mot gaten. 2) Trapper fører opp til høyere liggende etasjer.

Imidlertid gjør man Axel Boethius urett hvis man vil redusere hans forskning på den måten. Hans analyser av arkitekturen er langt mer subtile, og faktisk skrev han ikke bare om arkitektur, men om alt mellom himmel og jord, bare det dreide seg om antikken. En bibliografi publisert i forbindelse med en nekrolog av Arvid Andréén i tidsskriftet til det pavelige akademi for arkeologi i 1970 omfatter hele 171 titler (A. Andréén, "Commemorazione di Axel Boethius", *Rendiconti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia*, XLII, s. 3–19). Hans interesse viste seg også rent praktisk ved at han satt i en rekke komitéer, råd og utvalg, og han var medlem og æresmedlem av diverse

utenlandske akademier, institutter og selskaper.

Alle medlemskapene og oppgavene Axel Boethius tok på seg, viser hans sosiale side. Han var en dyktig foreleser som var i stand til å kommunisere med sitt publikum, og han skal også ha vært en meget vennlig mann. Beretninger fra det svenske instituttets tidligste år skrevet av de som dengang var unge forskere og studenter, understreker nettopp den vennlighet som Axel Boethius og hans kone viste i denne pioner-perioden, da man hadde det nokså enkelt. Likevel, eller kanskje nettopp derfor, var alle fylt av energi og entusiasme. Axel Boethius' datter, Renate Wrede, har utgitt sine barndomserindringer fra denne tiden, under tittelen *Mitt romerska lejon*, som utkom i Helsinki i 1970 (en norsk oversettelse, *Min romerske løve*, utkom på Gyldendal året etter). Også disse erindringene gir inntrykk av et sosialt liv hvor studenter, stipendiater og kolleger av Axel Boethius nærmest var medlemmer av en utvidet storfamilie.

Axel Boethius kom til å prege det svenske instituttets opplegg for undervisning og veiledning i årene som kom, og to ganger vendte han tilbake for å overta bestyrerstillingen i Roma, først i 1952–53 og så i 1955–57. Han ble derfor en meget innflytelsesrik mann i det svenske arkeologiske miljøet, så det var ikke rart at L'Orange satte pris på hans vennskap. Kanskje var det Axel Boethius som foreslo for Gustav Adolf at han skulle presse litt på potensielle norske donatorer så også Norge kunne få et institutt i Roma. Selve innspurten for

å få til et norsk institutt fant jo sted akkurat i Axel Boethius' siste bestyrerperiode.

Men selv om Axel Boethius var en internasjonalt kjent forsker og en sosial person, har han naturligvis intet med vårt portrett å gjøre. "Axel Boethius" var L'Oranges personlige navn på akkurat dette portrettet, men typen som sådan har faktisk et eget navn, og det er "Scipio Africanus". Det finnes nemlig en rekke romerske mannportretter som alle har det til felles at de kombinerer en total mangel på hårvekst med ett eller flere arr plassert på forskjellige steder på skallen, og resten av artikkelen skal handle om denne portrett-typen. Jeg kaller den "type" selv om terminologien kanskje ikke er helt korrekt idet man gjerne bruker denne betegnelsen om flere portretter av samme person som går tilbake på samme original. Det spesielle med "Scipio Africanus-typen" er at selv om de enkelte versjonene tilsynelatende virker nokså like, er det snakk om forskjellige personer.

Hva har nå Karthagos erobrere å gjøre med portretter av flintskallede menn? Den som først satte typen i forbindelse med Scipio Africanus, var den kjente romerske antikvar Ennio Quirino Visconti (1751–1818). I sin bok *Iconografia romana* som utkom i hans dødsår, publiserte han en byste i Capitolmuseet. Den viste en skallet og skjeggløs mann med arr over venstre tinning. Nederst på bysten står det et smalt panel med innskriften P. COR. SCIPIO. AFR. Visconti koblet denne bysten til et hode i grønn basalt i Palazzo Rospigliosi som også var skallet og skjeggløst.

Dette hodet skulle være funnet i Litternum i nærheten av Cumae. Der hadde Scipio et gods, og dit trakk han seg tilbake etterat han i 187 f. Kr. var blitt anklaget for å ha vært innblandet i en bestikkelsessak. Livius (XXXVIII,56) forteller at det fantes en statue av Scipio i Litternum. Den berømte historikeren så til og med statuen med egne øyne, etterat den var revet overende av en storm. Hva var da mer naturlig enn å tenke seg at det grønne basalhodet stammet fra Scipio-statuen? Tidligere tiders antikvarer bygget alltid på litterære kilder, og hvis en antikk forfatter sa at det fantes et portrett på det og det sted og det faktisk ble funnet et portrett på det stedet, gikk man straks ut fra at nettopp dette portrett var det som ble nevnt i den skriftlige kilden.

Man hadde altså da to portretter, hvorav det ene var funnet på et sted hvor det i antikken fantes et portrett av Scipio Africanus, og det andre bar en innskrift med den store feltherrens navn. Siden de begge var skjeffløse og skallete, var det klart at de viste samme mann. En moderne portrettforsker ville straks oppdaget at de viste to forskjellige personer, men på 1800-tallet var man ikke så nøye på fysiognomiske likheter. Heller ikke la man brett på at Livius et sted faktisk uttrykkelig sier at Scipio, så langt fra å være skallet, faktisk hadde langt hår (XXVIII, 35). Beskrivelsen skrev seg riktignok fra Scipios yngre år, så man kunne selvfølgelig tenke seg at han senere ble skallet. De to "Scipio Africanus-portrettene" viser en mann som er godt opp i årene, og hvis de virkelig forestilte Scipio,

måtte de vært laget mot slutten av hans liv (han var noe over 50 da han døde).

Viscontis Scipio Africanus-identifikasjon holdt seg lenge, til tross for at den er beheftet med alvorlige svakheter. Den største angår innskriften på bysten i Capitolmuseet. Denne bysten har vært kjent fra 1500-tallet, men ingen før Visconti har bemerket innskriften – til tross for at den ble studert av store kjennere som Winckelmann. Johann Jacob Bernoulli, som man vel kan betegne som grunnleggeren av virkelig seriøs forskning på greske og romerske portretter, gikk i sin bok *Römische Ikonographie I* (Stuttgart 1882) inngående inn på Scipio Africanus-typen, og etter hans mening er innskriften på Capitol-bysten av nyere dato, antagelig fra slutten av 1700-tallet eller begynnelsen av 1800-tallet.

Det ville ikke være første gang noe slikt skjedde, for det er evidens for at ikke bare ble antikke portretter forsynt med falske innskrifter idet de ble brakt ut på markedet, men også portretter som alt stod oppstilt i private og offentlige samlinger, kunne bli "fjonget" opp med en innskrift. Nasjonalgalleriet har et portrett av en type som viser dikteren Pindar, og denne typen gikk lenge under navnet "Julian Apostata" fordi en herme i Capitolmuseet antagelig på tidlig 1700-tall ble forsynt med innskriften IANUS INPEATOR, noe som ble tolket som en feilstaving av den senantikke keiserens navn.

Visconti nøyde seg ikke med å kombinere hodet i Palazzo Rospigliosi og bysten i Capitolmuseet, han

gikk lenger og trakk inn et pompeiansk veggmaleri (Fig. 5). Bildet viser en gjestebudsscene hvor en fylldig kvinne til høyre synes å ha fått for mye å spise og drikke. I hvert fall ser hun ut til å føle seg uvel. Bak henne lener en mann seg frem ytterst til

høyre i billedplanet, mens man lenger til venstre, rett foran en lakune, ser en mann som er vendt mot damen. Han er skjeggløs og virker skallet, i hvert fall på forhodet. Bakhodet mangler, så man kan ikke se om han hadde hårvekst der.

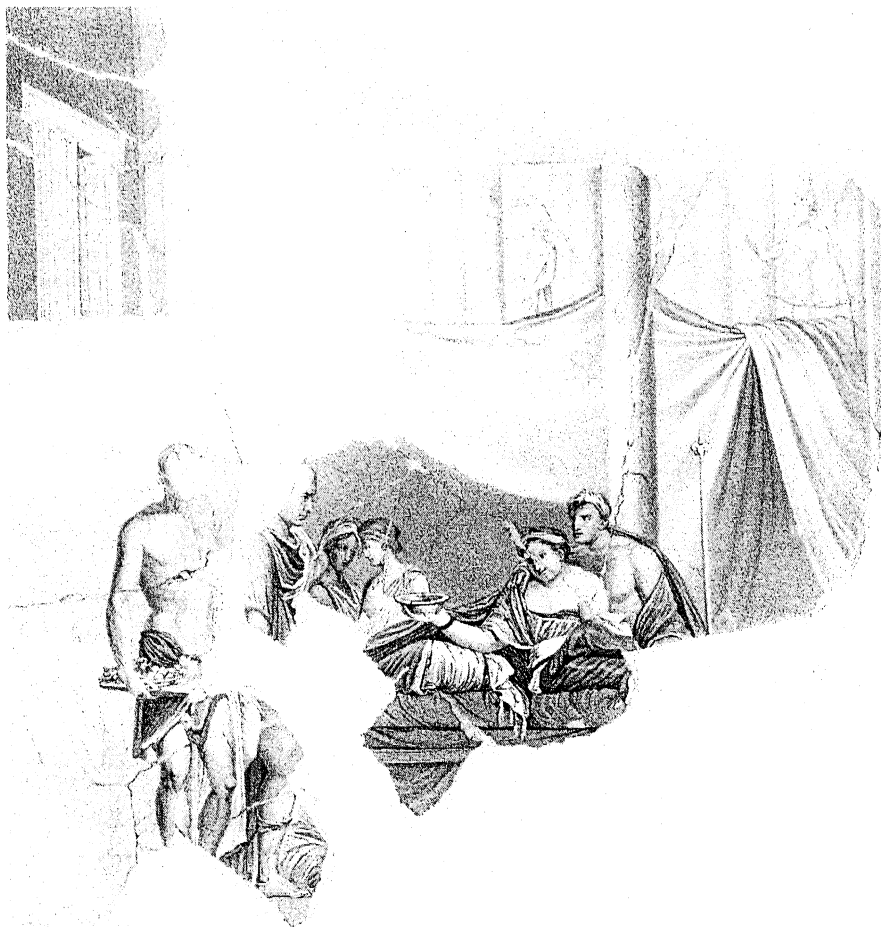


Fig. 5. "Sophonibas død"- veggmaleri fra Casa di Giuseppe II, Pompei. Nå i Nasjonalmuseet i Napoli.

Denne mannen satte Visconti i forbindelse med "Scipio Africanus-portrettene", og mente at man her hadde for seg en dramatisk scene som fant sted under Scipios afrikanske felttog. Å tolke damen på bildet slik jeg har gjort, ville være utenkelig for en 1800-talls antikvar, for den utbredte mening var at de gamle romerne var altfor opphøyde og seriøse til å male bilder av en slik frivol karakter (riktignok måtte man innrømme at de laget pornografisk kunst, men denne ble holdt godt skjult for allmennheten og var bare kjent av den indre krets). Når damen på bildet så ut som hun følte seg uvel, var det fordi hun faktisk *var* uvel, ja til og med døende. Visconti tolket nemlig scenen som Sophonibas død, en riktig tårepersehistorie som ble populær under renessansen og faktisk avfødte flere tragedier. Historien om Sophoniba er fortalt av flere antikke historikere. Mest kjent er Livius' versjon i bok XXX, som rimeligvis var den som inspirerte Viscontis tolkning.

Hos Livius er Sophoniba en bifigur i historien om Massinissa (ca. 230–148 f. Kr.) Han tilhørte massylerne (eller *maesulii*, som de heter på latin), en øst-numidisk folkegruppe, og var sønn av en fyrste. I begynnelsen av sin karriere kjempet han på karthagernes side under kampene mot romerne i Spania. Den karthagiske hærfører Hasdrubal skulle ha lovet ham sin datter Sophoniba til ekte, og ifølge Diodorus Siculus (XXVII, 7) ble de sågar gift. Da romerne beseiret punerne og gjorde ende på deres dominans i Spania, gikk Massinissa imidlertid over til fienden og lovet

Scipio sin støtte i forbindelse med dennes planlagte felttog til Afrika. Massinissa hadde bruk for sterke forbundsfeller. Han planla å bli massylernes hersker, men hans bror var ute i samme ærend. Imidlertid var det ingen av disse to som fikk makten, men en vest-numidisk fyrste ved navn Syphax. Han hadde tidligere vært romernes venn, men gikk den motsatte vei av Massinissa og støttet seg nå på karthagerne, og som pant på samarbeidet fikk han Sophoniba til ekte av Hasdrubal. Slike politiske allianser har vært vanlige fra antikken av og helt opp i våre dager, like til konger og fyrster mistet all politisk makt. Det ble forventet at bruden skulle påvirke sin ektemann politisk og om nødvendig også i kulturell og religiøs henseende, slik at han fortsatte å være vennlig stemt mot hennes tidligere fedreland og familie. Sophoniba ble sagt å være meget dyktig i så måte. Diodorus Siculus omtaler henne som en kvinne som var flink til å knytte menn til seg, og som en sann karthagisk patriot som ikke lot noen anledning gå fra seg til å tale *for* Karthago og *mot* romerne.

Under felttoget i Afrika fikk Massinissa ram på sin rival idet Scipio overlot det romerske og numidiske kavaleriet til ham og romeren Laelius forat de skulle beseire Syphax. Denne hadde slått leir i nærheten av Cirta, som var hovedstaden i hans rike. Ved forente anstrengelser lyktes det Massinissa og Laelius å slå Syphax, som ble brakt i lenker til Scipios leir. I mellomtiden gikk Massinissa inn i Cirta, hvor han ble møtt av Sophoniba. Av hans utseende og

drakt forstod hun straks at han var numidier, og hun gikk bort til ham og omklamret hans knær mens hun appellerte til deres felles etnisitet, for å bruke et moderne uttrykk.

Hun sa at hun ville stole på en mann som i likhet med henne selv var født i Afrika, og bad ham om at hun måtte slippe å bli romernes fange, om så døden var den eneste måte å unnsnippe på. Da Massinissa fant sine knær omklamret av en vakker kvinne som attpå til var hans forhenværende forlovede (skjønt de aldri hadde truffet hverandre), ble han øm om hjertet, ikke bare av medlidenhet, men også av forelskelse, og lovet å redde henne fra romerne. Det er typisk for numidiere å være så ubeherskede når det gjelder kjærlighet, bemerket Livius i en bisetning. Massinissa mente at en mulig utvei var å gifte seg med Sophoniba, og det gjorde han da også på stående fot. Da Laelius kom inn i Cirta, var ekteskapet allerede et faktum. Laelius ble så oppbrakt at han straks ville sende Sophoniba til Scipios leir, men Massinissa fikk overtalt ham til å la henne bli hvor hun var, så fikk Scipio bestemme over hennes endelige skjebne.

I mellomtiden var Syphax blitt ført frem for Scipio. Da denne påminnet ham om hans tidligere vennskap med romerne, la han all skylden på Sophoniba, som hadde fordreiet hodet på ham med sin Karthago-propaganda. Nå var det trolig at Massinissa ville gå samme vei, mente Syphax, ettersom han nettopp hadde giftet seg Sophoniba. Denne tiraden gjorde rimelig nok Scipio betenkt, og da Massinissa kom til hans leir, sa

han strengt at det ikke kom på tale å gi Sophoniba spesialbehandling selv om hun nå var hans hustru: hun var og ble romernes bytte, og skulle sendes til Roma i likhet med sin forrige ektemann Syphax. Dette betydde selvfølgelig at hun ville bli ydmyket gjennom å bli ført i Scipios triumf. Scipio (eller snarere Livius) får også flettet inn noen ord som skal vise romernes overlegenhet når det gjelder å motstå fristelser. Livius lar nemlig Scipio gi Massinissa en liten preken om verdien av selvkontroll og avholdenhet. Dette er egenskaper som Massinissa mangler, og derfor kaster han seg hodestups inn i ekteskapet med Sophoniba. Livius lar leseren forstå at Scipio er skuffet over sin forbundsfele, fordi han selv (altså Scipio) aldri forelsket seg i noen kvinnelig fange under sitt felttog i Spania.

Ved Scipios ord trakk Massinissa seg tilbake til sitt telt. Derfra kunne man høre høylytte sukk og stønn, og til slutt, etter et spesielt høyt stønn, sendte Massinissa bud på en slave. Denne hadde i sin varetekt den gift som konger vanligvis har for hånden, som Livius sier, og Massinissa bad slaven gå til Sophoniba med giften (det fremgår ikke helt klart om hun stadig befant seg i Cirta eller var blitt brakt til Scipios leir). Uansett ble slaven bedt om å fortelle henne at Massinissa gjerne skulle ha oppfylt sin plikt som ektemann overfor henne, men da han var blitt forhindret i dette, kunne han bare oppfylle hennes ønske om å slippe å falle levende i romernes hender. Giftbegeret var hennes, så fikk hun bestemme selv.

Da Sophiniba fikk denne beskjeden, svarte hun at hun mottok denne bryllupspresangen. ”men,” sa hun, ”det hadde vært lettere for meg å dø hvis jeg ikke hadde giftet meg i min begravelse.” I disse ordene lå det selvfølgelig en bebreidelse mot den nybakte ektemannen. Siden han likevel ikke var i stand til å beskytte henne, kunne han like godt latt hele bryllupet være. Dette er selvsagt Livius’ (eller hans kildes) ord og ikke Sophonibas, men de fleste vil vel føle at hun hadde vært uheldig med sine menn. Den første la skylden på henne med det samme det begynte å gå dårlig for ham (et opplegg som vi kjenner helt tilbake til Adam og Eva), og den andre kom ikke en gang selv med beskjed om at han ikke kunne hjelpe henne, men sendte en slave.

Nå må man si til Massinissas forsvaret at han kanskje sendte slaven nettopp for å gi Sophoniba muligheten til å velge mellom et ydmykende liv og en ærefull død. Romerne var fullt klar over at han hadde lovet henne at hun ikke skulle falle levende i deres hender, og om de så ham på vei til henne, ville de rimeligvis ha kommet ham i forkjøpet og bortført henne så hun ikke skulle unnsnippe sin tiltenkte skjebne. Hvorom allting er, så tømte Sophoniba giftbegeret uten å blunke.

Sophoniba kan ligne en proto-Kleopatra, og muligens har minnet om den egyptiske dronningen farget Livius’ bilde av henne. Begge kvinnene kommer fra det nordlige Afrika, begge er vakre og forføreriske (vel så mye ved sin tale som ved sin skjønnhet), begge har sterke politiske inte-

resser og begge velger døden i nederlagets time fremfor å bli paradert på en ydmykende måte i seierherrenes triumf. Under renessansen, da man hadde sans for heroiske kvinneskikkelser, opplevde Sophonisba (hun fikk en ekstra S i navnet) en viss interesse, og det ble skrevet tragedier om henne, som nevnt. Folk oppkalte også sine døtre etter henne. Den mest kjente bærer av navnet er malerinnen Sophonisba Anguissola (1527–1625). Faren hennes het faktisk Amilcare (Hamilcar), så man kan lure på om det var noen spesiell interesse for punerne innen familien, eller om farens karthagiske navn gav ham ideen til å gi sin eldste datter et karthagisk kvinnenavn.

Når Visconti mente å kunne se historien om Sophonibas død i maleriet på Fig. 5, må det skyldes at han var oppsatt på å finne flere fremstillinger av Scipio Africanus som kunne støtte hans hypotese. Ifølge Visconti skulle man se den omsorgsfulle og sørgende brudgom Massinissa bak kvinnen med begeret, men han var jo ikke til stede da hun døde, og langt mindre var Scipio Africanus å se ved hennes dødsleie. Den pompeianske maleren ville sikkert vært forbauset hvis han hadde visst hva senere forskning hadde fått ut av hans verk. Det er jo ikke en gang sikkert at kvinnen på bildet føler seg uvel, selv om det virker slik. Kanskje ville maleren i virkeligheten bare fremstille en kvinne som vellystig lente seg tilbake på putene mens hun tømte et beger vin. Det bør påpekes at kvinnens ansikt er sterkt skadd, så hun kan godt ha sett gladere ut opprinnelig.

Viscontis Scipio Africanus-hypotese ble svært populær, og en mengde portretter av skallete menn ble identifisert som Scipio-portretter. I sin bok fra 1882 tar Bernoulli med hele 40 fullplastiske hoder eller byster. Disse fullstendig hårløse mannshodene har tydeligvis appellert til fantasien opp gjennom tidene, for det fantes ikke nok av dem til å dekke behovet hos samlere. En hel del av "Scipio Africanus-portrettene" har senere vist seg å være forfalskninger. Spesielt hodet i Palazzo Rospogliosi har vært en populær modell for disse. Allerede Bernoulli mistenkte ektheten til flere av kandidatene på sin liste, og senere er det blitt foretatt flere "opprensninger", i 1905 av W. Dennison (*American Journal of Archaeology* 9, 11–43) og i 1977 av K. Fittschen (*Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlin 1977, under nr. 22). I tidens løp er imidlertid nyoppdagete portretter av typen kommet til som erstatning for dem som er blitt utelatt. Antallet skulle være en 30–35 stykker ut fra mine beregninger. "Scipio Africanus-portrettene" er fremdeles beheftet med mye usikkerhet.

Forat et portrett skal kunne sies å tilhøre denne typen – eller kanskje man skulle si gruppen – bør det etter min mening være fullstendig hårløst, ikke bare skal det være skallet og skjeggløst, også øyenbrynshårene skal mangle. Dessuten bør portrettet ha et arr eller merke. Dette sitter et eller annet sted på skallen, vanligvis over tinningen, men det kan også befinne seg andre steder. Dessverre er det bare Dennison i sin artikkel fra

1905 som systematisk har redegjort for antall arr og deres plassering. I noen tilfelle er det umulig å uttale seg fordi publikasjonene om de enkelte portretter ikke nevner noe om arr, og i andre tilfelle kan man ikke undersøke saken fordi hodene har en slik oppstilling (høyt oppe på en vegg, f. eks.) at man ikke kan se om de har et arr.

I min publikasjon av "Axel Boethius" (*Greek and Roman Portraits in Norwegian Collections*, Roma 1992, nr. 72, s. 87–88) har jeg referert at arret omtales for noe over halvparten av portrettene vedkommende. Om 3 sies det at de har et arr, men ikke hvor det sitter. 11 har et arr over høyre tinning eller på høyre side av skallen, 2 (ett er portrettet i Palazzo Rospogliosi) har et arr på venstre side, 2 har et arr midt i pannen og 2 har et dobbelt arr. Når arret sitter på siden av hodet, har det form av en X eller en T, mens arrene midt i pannen er formet som en enkel fordypning eller rille. I sistnevnte tilfelle er det mulig at arrene simpelthen skyldes en skade (på den portrettede) eller en ulykke, mens de X- og T-formete arrene tydelig er bevisst forårsaket.

Hva betyr disse arrene, eller er det snarere en form for tatovering? Disse kan være av to typer, de som har fargestoff prikket eller sprøytet inn med en nål under huden, og de som er risset inn med et spisst redskap slik at man får en relieff-effekt i huden. Den siste typen, som kalles arr-tatovering, er vanlig i Afrika, og i antikken var tatoveringer (eller arr) særlig knyttet til Nord-Afrika. I Piazza Armerina-mosaikkene på Sicilia, som

er laget av et nord-afrikansk verksted, ser vi diverse *putti* og amoriner med en X midt over neseroten (Fig. 6). Det kan bemerkes at den dag i dag forekommer tatoveringer i Nord-Afrika. De skal være typiske for berber-kvinner, etter hva jeg har forstått. I antikken, derimot, sees slike merker bare i ansiktet på menn. De gir inntrykk av å være risset direkte inn i huden, så det er kanskje mest korrekt å kalle dem arr, men det kan

tenkes at det var fargestoff i dem også for å gjøre dem mer synlige.

Et berømt eksempel på et X-format arr i pannen er feltherren på den såkalte store ludovisiske slagsarkofag, som nå står oppstilt i Palazzo Altemps i Roma (Fig. 7). Monumentet stammer fra keiser Gallienus' tid. Et samtidig portrett av en ung mann med X i pannen som tidligere befant seg i Konservatorpalasset, er av noen blitt tolket som et portrett av felther-



Fig. 6. Amorin med en X tatovert over neseroten. Mosaikk fra Piazza Armerina.



Fig. 7. Feltherre med X-formet arr i pannen. Fra Den store ludovisiske slagsarkofag, Palazzo Altemps, Roma.

ren på sarkofagen, men de to er ikke så like at man kan si de viser samme mann. Begge har imidlertid hår på hodet i motsetning til "Scipio Africanus-portrettene". Kanskje antyder arret at de var nord-afrikanere, for et ualminnelig grimt terrakottahode i Bardo-museet i Tunis, også det fra det 3. årh. e. Kr., har en stor X på venstre side av pannen. Hodet har ganske kortklippet hår etter tidens soldatkeiser-mote, men mannen er ikke skallet.

Som vi ser, kunne mannportretter både med og uten hår være forsynt med arr over pannen eller tinningen, men de hårløse er i overlegent flertall. Det faktum at de fullstendig mangler hår, gjør dem vanskelige å datere, for frisyren er et av de viktigste dateringskriterier for antikke por-

treter. Hoder uten hår er vanskeligere å skille fra hverandre, og det er vel også derfor man lenge trodde at alle "Scipio Africanus-portrettene" viste samme mann. Det kan man også observere i det virkelige liv. Når jeg ser gruppebilder av buddhismunker, som er glattbarbert både på haken og hodet, må jeg innrømme at de ser svært like ut i mine øyne. Og munkene har i hvert fall øyenbryn. Når også de blir barbert bort, forsvinner et viktig karakteristikum i det menneskelige ansikt. Vi tenker kanskje ikke så mye på øyenbrynene, men det er klart at de bidrar til å prege ansiktet. Tenk bare på Bjørnstjerne Bjørnsons buskete bryn, eller de sammenvokste brynene til den meksikanske malerinnen Frida Khalo, som er gjentatt i hennes mange selvportretter.

Alle "Scipio Africanus-portrettene" viser alvorlige menn i satt alder. De kan derfor lett få et preg av "sur gubbe" som er karakteristisk for republikanske mannportretter, og noen forskere har da også ment at de eldste representanter for gruppen går tilbake til republikken. Andre mener at man ikke finner eksempler på disse portrettene før flavisk tid (69–96 e. Kr.). Selv heller jeg til den siste oppfatningen. Det er ingen mangel på sure gubber i flavisk tid. Den første flavier, Vespasian, grep bevisst tilbake på republikanske idealer i sitt portrett og skjulte ikke sin alder, og han kom til å danne en trend som holdt seg gjennom resten av perioden, i noen tilfelle kanskje som en bevisst avstandstagen fra Domitian, som lot seg inspirere av Nero i sitt portrett.

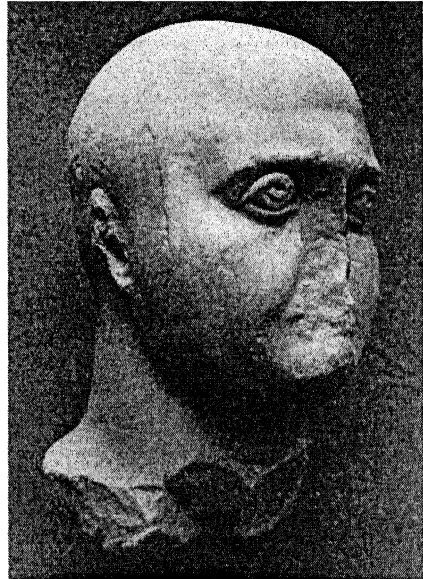


Fig. 8. Marmorhode i Gubbio, Umbria. ca. 300 e.Kr.

Det seneste eksempel jeg kjenner på et "Scipio Africanus-portrett" med arr, er et hode i byen Gubbio i Umbria, som synes å stamme fra tiden omkring 300 e. Kr. (Fig. 8). Hodet, som viser en usedvanlig lite pen mann med et fett, likesom oppustet ansikt og store, utstående øyne, ble i sin tid publisert av L'Orange ("Un ritratto della tarda antichità nel Palazzo dei Consoli di Gubbio", *Atti del secondo Convegno di Studi Umbri*", Perugia 1965, s. 137–150; gjenoptrykt i *Likeness and Icon* (red. H. Torp), Odense 1973, s. 78–90). L'Orange har datert hodet til en langt senere periode, nemlig midt på 500-tallet e. Kr., og ville identifisere det som et portrett av evnukken Narses, Justinians feltherre, mannen (eller kanskje det hadde vært mer politisk korrekt å kalle ham personen) som

tilføyde goterkongen Totila og hans hær et knusende nederlag i 555 og dermed satte stopp for det gotiske herredømmet i Italia.

Hodet i Gubbio er ikke ulikt enkelte kulerunde portretter som viser keiserlige personer fra 500-tallet, så man kan i og for seg skjønne L'Oranges datering. Identifikasjonen med Narses, som er mindre opplagt, kom han frem til ved å hevde hodet hverken kunne vise en greker, romer eller germaner, og at det derfor kunne passe på Narses, som var armener (ikke særlig smigrende for dette folket), og fedmen mente han var betegnende for en evnukk.

Nå hadde L'Orange neppe sett en evnukk (det har heller ikke undertegnet), men hans oppfatning av dem var basert på litterære kilder, som gjerne omtaler dem som late og dvaske.

Kanskje er vårt syn på evnukker influert av kastrede hankatter, som jo pleier å bli store og fete. Hvorom allting er, Narses var L'Oranges kandidat som modell for Gubbio-portrettet, og da Narses var feltherre, sammenlignet han ham med en del feltherreportretter, deriblant faktisk også myntbilder av Scipio Africanus. Nå var det ingen som lenger trodde at de skallete portrettene viste denne romeren, så det var ingen grunn til å vente at L'Orange skulle få noen som helst assosiasjoner til "Scipio Africanus-portrettene". Men han har åpenbart ikke sett arret over portrettets høyre tinning, for han nevner det ikke i sin publikasjon. Arret er da også svært vanskelig å se, og det er ikke synlig på illustrasjonene i L'Oranges artikkel. Selv oppdaget jeg det ved en ren tilfeldighet da jeg for mange år siden besøkte museet i Gubbio og fant hodet liggende i et vitrineskap.

Hadde L'Orange sett arret, ville han kanskje vært mer forsiktig med å identifisere hodet som Narses, som var kristen, for det er den alminnelige mening at arrene på "Scipio Africanus-hodene" viser tilhørighet til en eller annen pagan kult. De to vanligste hypotesene er Mithras-kulten og Isis-kulten. Hva førstnevnte kult angår, kan det godt passe med en datering av de tidligste portrettene til flavisk tid, for det var i den perioden Mithras-kulten fikk fotfeste i romerriket.

En av de mest kjente forkjemperne for Mithras-teorien var den tyske portrettforskeren Helga von Heintze. I en artikkel fra 1957 ("Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr., 4", *Römische Mitteilungen* 63, s. 69–

91) hevdet hun at flere Commodus-portretter skulle ha en liten X innrisset på pannen. Commodus var innviet i Mithras-kulten, og dens tilhengere skal ha hatt en eller annen form for arr eller merke. Helga von Heintze skapte en situasjon som var analog med en som jeg tidligere har nevnt i et nummer av *Klassisk Forum* (2003:2, s. 17), hvor Rhys Carpenter mente å ha sett en gresk signatur på hansken til en bokserstatue i Termemuseet i Roma. I begge tilfelle er det bare forfatteren selv som har kunnet se disse tegn og bokstaver. Om arrene på "Scipio Africanus-portrettene" er tegn på tilhørighet til Mithras-kulten, kan man i hvert fall ikke bruke Commodus-portretter som bevis.

Teorien om at "Scipio Africanus-portrettene" viser Isis-prester, er mer utbredt, og etter min mening den mest sannsynlige. Det er skriftlig belagt at de – eller i hvert fall noen av dem – hadde arr, og det er også kjent at de fjernet alle hår på hodet, inkludert øyenbrynshårene. Det finnes også billedfremstillinger av dem som viser at de var fullstendig glattbarberte og skallete.

Også for Isis-kultens vedkomme-nde er det sannsynlig at man først begynte å lage portretter av prestene i den flaviske perioden. Riktignok går kulten tilbake til republikkens tid, men dengang bestod prestskapet mest av innflyttere fra Egypt, ser det ut til, personer som neppe hadde råd til eller ønske om å la seg selv fremstille i marmor. Under Augustus og Tiberius ble kulten direkte uglesett, og bortsett fra et kort mellomspill under Caligula synes den å ha hatt

liten prestisje. Den fikk imidlertid et nytt oppsving under Domitian.

I maktkampen som fulgte Neros død, var denne keiser mens han ennå var en ung mann, ute i hardt vær og holdt på å bli grepet av soldatene til Vitellius, en av rivalene til hans far Vespasian. Sammen med sin onkel Sabinus søkte Domitian tilflukt i en Isis-helligdom på Kapitol, hvor han forkledd som en av gudinnens prester unngikk å bli oppdaget (Suetonius, *Domitian*, 1). Hvis det var så at Isis-prestene fjernet alle hår på hodet, kan man forstå at Domitian klarte å stikke seg bort. Man vet ikke hvordan Domitian så ut før det flaviske hus overtok keisermakten, men forfengelig som han var, hadde han sikkert en motefrisyre som lignet den som Nero bar i sine siste leveår. Når denne ble fjernet og Domitian opptrådte som én av flere skallete prester, må det ha vært svært vanskelig å kjenne ham igjen. I takknemlighet mot Isis lot Domitian gjenoppbygge ikke bare Isis-helligdommen på Kapitol, men også gudinnens store helligdom på Marsmarken. Begge var blitt skadet av brann.

Under flavierne opplevde Isis-kulten et kraftig oppsving som vi f.eks. kan se i gudinnens helligdom i Pompeii, som ble begravet av aske to år før Domitian kom på tronen. Det må også være blitt mer prestisjepreget å være prest for gudinnen, og man kan tenke seg at prestskapet etterhvert ble mer selvbevisst og begynte å la seg portrettere i likhet med andre som hadde råd til det. Hvis Suetonius' beretning er riktig og Domitian faktisk forkledd seg som Isis-prest, ble det antagelig også mer *comme il faut*

å la seg fremstille helt uten hodehår. Når en keiser i sin ungdom hadde opptrådt slik, kunne man ikke lenger stigmatisere Isis-prestenes utseende, selv om mange sikkert fremdeles oppfattet det som merkelig. Jeg vil derfor mene at både historiske og billedlige kilder taler til fordel for at "Scipio Africanus-portrettene" viser Isis-prester. Det passer også at det sist kjente portrettet av en slik prest er fra tetrarkisk tid, for fra og med den kristne Konstantin må Isis-kulten ha mistet prestisje, selv om den var populær blant folket til langt ut i senantikken.

Selv et bare delvis bevart portrett-hode som hverken viser Axel Boethius eller Scipio Africanus, kan fortelle en lang historie. Siste ord i "Scipio Africanus"-debatten er forøvrig ennå ikke sagt. For å få satt skikkelige rammer for dateringen av gruppen burde man gjennomgå samtlige portretter i den grad de er tilgjengelige, for å fjerne eventuelle forfalskninger. Hva angår identifikasjonen, vil det kanskje dukke opp et portrett en gang (i en Isis-helligdom, f. eks.) som bedre kan sannsynliggjøre den ene eller den annen hypotese. Selv heller jeg som sagt til den tanke at "Axel Boethius" viser en Isis-prest. For å ta dateringen til slutt, viser det faktum at portrettet har plastisk utformet iris og pupill, at det tidligst kan være hadriansk. Selve utformingen av iris og pupill og modelleringen av ansiktsmuskulaturen tyder imidlertid på et litt senere datum. Jeg vil gjette på severisk tid (en annen stor periode for egyptiske kulturer, forresten), og nærmere bestemt den siste del av perioden, d.v.s. 220- eller 230-årene e. Kr.

Fridrik Thordarson 77 år

Mandag 7. mars fylte Fridrik Thordarson 77 år. Dagen ble markert med en mottakelse i kantinen i HF-bygget, Universitetet i Oslo, der mange kolleger og tidligere studenter av Fridrik hadde samlet seg for å hylle ham.

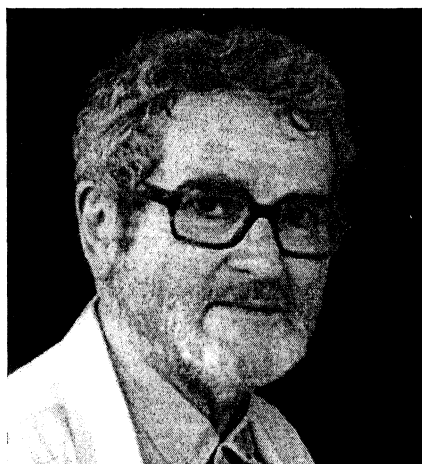
Fridrik fikk overrakt et prektig festskrift, *Haptačahaptāitiš*, (Oslo : Novus, 2005), redigert av to av hans tidligere studenter, Dag Haug og Eirik Welø, og Trygve Skomedal holdt en strøken *Oratiuncula* på latin. *Klassisk Forum* vil også gjerne delta i hyllesten og takke Fridrik for mange bidrag i årenes løp, og det gjør vi ved å trykke Skomedals hilsen til jubilaranten – uten oversettelse! Det er noe å bryne seg på for noen hver...

Ad Fridericum

Te, Friderice amice, primum ante multa lustra in instituto studiorum classicorum in via Tidemanniana sito cognovi. Ego linguae Graecae studui, tu res etiam remotiores mihi ignotas tractasti, neque tunc saepe collocuti sumus. Postea autem, sodales, linguae Sanscriticae ambo una studuimus, antequam in Islandiam ad linguam illam discendam proficisci consilium cepi. Fridericus me adjuvit labore inter oves in villa rus-

tica mihi comparando, quod optimum modum linguae discendae esse existimavi.

Postea intellexi Fridericum rebus multo pluribus quam antea suspicatus sum operam dare. Eum unum e pluribus linguarum antiquarum vel longin quarum studiosis Islandicis esse, qui in universitate studiorum Osloensi locum studendi invenissent, certior factus sum. Fridericus vir more vere Islandico et linguae et alias



res humanas totius mundi tractans mihi visus est. Non solum linguam Latinam et Graecam veterem et Sanscriticam et Iranicas varias antiquas et hodiernas didicerat, sed etiam Graecam hodiernam et nescioquas Caucasicas, nec non litteras et res gestas harum gentium tractaverat. Nescieram num Islandicis rebus studisset, sed brevi tempore interjecto comperi Fridericum in compositione Islandica diligentissimum esse. Exempli gratia mentionem facio, quod fortasse Osloae parum notum est, eum narrationem veterem de Daphnide et Chloe nec non narrationes populares Graecas recentis temporis elegantissime in linguam Islandicam vertisse.

Mirum videri potest Islandum antiquis et remotis linguis studentem in Norvegiam, ubi etiam Latinum non lingua sed morbus habetur, ad his studendum transmigrasse. Sed in ordine historicophilosophico huius studiorum universitatis homines docti fuerunt (et nunc etiam sunt), qui tales res humanas dignas quae indagentur esse existimarent. Contrarium dictu, interdum studiosi Islandici plures quam Norvegici tales artes Osloae docentur.

Nunc autem, ineunte novo millennio, et haec mutari videntur. Quod antea in nostra terra morbus habebatur, nunc etiam apud magistratus nostros parum fructuosum vel potius parum quaestuosum societati hominum existimari potest. Moderatores etiam universitatis nostrae quaerere videntur utrum talia studia operae pretium sint, quod vereor ne ominosum sit. Quanti pretii studia omnia Friderici sunt? Sed juvenes Islandici et nunc Osloam in hanc universitatem veniunt ad linguas morbidas legendas, quod nobis spem redintegrare potest. Etiam nos, qui hic congregati sumus, non solum commercium inter res humanas esse existimantes, officia et scripta Friderici maximi pretii facimus.

Fridericus non solum indagator curiosus et doctus, sed etiam amicus et sodalis eorum est qui cum eo studuerunt vel ab eo didicerunt. Testimonio huius rei liber donaticius est.

Að lokum vil ég mæla fyrir skál Friðriks og óska honum hamingju um ókomin ár.

7. 3. 2005
Trygve Skomedal

Eirik Vandvik og antikken*

JON HAARBERG

I en artikkel han skrev under krigen, i 1942, beklager Vandvik seg over den norske kulturtilstanden: Hvor er det blitt av antikken? Står kanskje ikke det norske samfunnet i en kulturtradisjon som har sitt opphav i Hellas på 700-tallet før Kristus? En tradisjon som ble videreført av romerne? Og som kan følges opp gjennom den europeiske middelalderen og renessansen, helt frem til vår egen tid? Har vi ikke en *arv* å forvalte?

Tilsynelatende ikke. I alle fall glimrer antikken i Norge med sitt fravær. Nabolandene, derimot, er bedre stilt. I Sverige og Danmark publiseres stadig nye oversettelser og populære «opplysningsskrifter» som inviterer til det Vandvik kaller «ein klassisk åndsheim». Situasjonen innenfor den norske litteraturen er symptomatisk for kulturtilstanden. Den eneste forfatteren som fra tid til annen sneier innom den klassiske åndsheimen, er lyrikeren Olaf Bull. Men hvor ekte er nå egentlig hjemlengselen når han fremstiller den greske vindguden Dionysos som om han var en sørpe full homerisk kyklop, og når han attpå til surrer med stavemåten av navnet? For hos Bull heter ikke vinguden Dionysos, men *Dionysios*, det samme

som en viss tyrann på Sicilia 300 år før vår tidsregnings begynnelse. Den klassiske filologen krymper seg. Han krymper seg slik klassiske filologer så ofte gjør når verden kommer til kort i dannelse. For er det noe filologer har rede på, så er det hvordan ord staves, og hva de egentlig betyr. Filologer er, som Seneca, den romerske filosofen, uttrykte det for snart to tusen år siden, nærsynte grammatikere som henger seg opp i arkaiske ord og sære metaforer, eventuelt historikere uten sans for vesentlighetskriterier. Filologer er med andre ord faglige pirkestikker, hvis selvfølelse er omvendt proporsjonal med dannelsen i samfunnet for øvrig.

Spørsmålet om Vandvik og antikken blir i dette perspektivet også et spørsmål om hva det vil si å være

* Foredrag under Eirik Vandvik-dagene i Suldal (Sand) lørdag 16. oktober 2004

filolog, og da i særdeleshet *klassisk* filolog, dvs. en forvalter og fortolker av de tekstene som vi har fått overlevert fra den greske og den romerske antikken. Denne i seg selv filologiske ordforklaringen er neppe helt overflødig, for ordet «filolog» tilhører i dag knapt nok dagligtalen. Det forbindes gjerne med adjektivet «knusk-tørr», og derfor er det bare noen få selvplagere som frivillig kaller seg for filologer. I den grad ordet lever, er det som organisatorisk betegnelse på den gruppen akademikere som arbeider med språk, litteratur og historie, enten det nå er på skoler eller universiteter. Men pass på: Filologer må for all del ikke forveksles med filosofer. For filosofer, de arbeider ikke med utforskningen av husfliden i Brabant, de er opptatt av de *store* spørsmålene i livet, om det skjønne og det gode, om væren og ikke-væren (også kalt liv og død). Prestisjeforskjellen er inntil nylig bevart i utdannelsessystemets nomenklatur: Hovedfagskandidater ved Det historisk-filosofiske fakultet har fått tittelen *and. philol.* – *candidatus philologiae* – hva enten de har studert filosofi eller språk eller litteratur. Doktorgraden, derimot, er filosofisk, enten den tas av en lingvist, litteraturviter eller filosof. *Dr. philos.* heter det, dvs. nå etter hvert *Ph.D.* Prestisjeforskjellen er blitt tydeligere også fordi de fleste filologer etter hvert er kvinner, mens nesten alle filosofer er menn. Nå vel. Det gamle spørsmålet om forholdet mellom filosofien og filologien, som ble aktualisert av Seneca og på 1800-tallet så ettertrykkelig av Nietzsche, skal vise seg også å ha betydning for

filologen Eirik Vandvik og hans faglige virksomhet på 1930-, -40- og -50-tallet. Jeg kommer snart til det.

Som antikkforsker og klassisk filolog lot Vandvik seg engasjere på mange felt. Han begynte med latinsk syntaks – en undersøkelse av det som i grammatikken fortsatt har en latinsk betegnelse: *genitivus* og *ablativus qualitatis*, altså «kvalitetens» genitiv og ablativ. Han forsøkte å finne ut hvorfor og når det samme uttrykksbehov kan tilfredsstilles ved to ulike kasus. Genitivuttrykket *vir maximi animi*, som betyr «en mann av stor tapperhet» alternerer i tekstene med *vir maximo animo*, som betyr det samme, men med tapperheten i ablativ istedenfor genitiv. Spørsmålsstillingen er interessant nok, men åpner knapt for de store perspektiver innenfor latinsk grammatikk. Likevel – eller nettopp derfor – fikk Vandvik mye skryt for dette arbeidet, både da han skrev det og som hovedfagsstudent fikk tildelt Kongens gullmedalje, og i retrospekt av professor Eiliv Skard, som holdt minnetalen over ham i Videnskaps-Akademiet. Skard karakteriserer arbeidet som «solid». Det «klarlegger og rydder opp». Og han fortsetter: «Særlig fortjenstfullt var det at Vandvik på en ganske annen måte enn sine forgjengere visste å definere kategorier som før hadde hatt meget flytende grenser.» Filologer har hatt tradisjon for å være ordsmennesker. Forskningsresultater er ikke å forakte, men «klart definerte kategorier» overgår likevel alt. For taksonomisk stringens truer ingen og kan dermed regnes som en kardinaldyd, spesielt innenfor

den tyske tradisjonen, som rådet grunnen ved Universitetet i Oslo. Paradoksalt nok er det altså i det første store arbeidet han leverte, der han var på det mest uselvstendig konforme og minst ambisiøse som forsker, at Vandvik fikk best uttelling. Som karrierefremmende manøver var denne avhandlingen en genistrek.

Det andre store arbeidet, doktoravhandlingen, har også språklig emne. Men denne gangen dreier det seg om metrikk, ikke syntaks. Vandvik utforsker senar-verset hos den romerske komedieforfatteren Plautus og da speielt forholdet mellom versets betonte stavelser (den såkalte *ictus*) og talespråkets normale betoningene (såkalt aksent). For disse betoningene står ofte i motstrid til hverandre. Vi kjenner fenomenet fra norske dikt: Det som på vanlig talemål heter «sjømann», heter i sanglyrikken oftest «sjómánn». Også dette emnet har begrenset interesse utenfor den innerste metrisk-filologiske krets. Slik sett kunne man kanskje tro det ville være velegnet for karrierebygging, men slik gikk det ikke. Doktoranden erstattet nemlig det håndfaste aksent-begrepet med et mindre håndfast begrep om «rytme», og rytme er ikke en objektiv størrelse av den typen filologer har verdsatt høyest. Dermed kom innsigelsen med forutsigelig konsekvens: Vandvik var «subjektiv». Han som så flott hadde ryddet og systematisert de syntaktiske kategoriene i den første avhandlingen, synes å ha blitt vidløftig i den annen. Her bidro han slett ikke med orden og system, snarere tvert imot.

Det tredje og siste av hans større arbeider innenfor den klassiske filologien er ikke språklig i det hele tatt. Han vender seg fra syntaks og metrikk til litterær analyse, et sprang som i dag ville vært noe bortimot utenkelig for en antikkforsker. Interessant nok er dette arbeidet heller ikke skrevet på tysk, men på engelsk. Språkskiftet kan selvsagt forklares med den tyske nasjonalsosialismen som i mellomtiden hadde hjemsoekt vårt land, men det markerer samtidig en vending bort fra den spesifikt tyske ordensfilologien. Den litteraturvitenskapelige avhandlingen er nemlig intet mindre enn en ambisiøs nylesning av Aiskhylos' tragedie *Den lenkede Prometheus*, hvor forfatteren oppmerksomt påpeker den brede romantiske stripen i resepsjonshistorien. Kanskje er ikke den menneskevennlige titan en uproblematisk helt og Zeus en unådig tyrann, slik fortolkere og diktere har villet ha det til. Vandviks tese virker frisk og nærmest forut for sin tid. Men den uforbeholdne rosen uteble. Muligens kan dette forklares ved den ulykkelige omstendighet at fortolkningshistorien til denne tragedien er knyttet så tett opp til det filologiske attribusjonsspørsmålet: om tragedien virkelig er skrevet av Aiskhylos. En engasjert lesning har tradisjonelt hatt svak beviskraft i slike attribusjonssammenhenger. På ny ble Vandvik bedømt som «subjektiv».

Eiliv Skard antyder i minnetalen at Vandvik etter hvert vendte seg mot formidlingsoppgaver fordi såkalt «spesialforskning» egentlig ikke lå for ham. Rett ut skriver han at det i

ettertid er naturlig å se hele Vandviks klassisk-filologiske forskningsinnsats «som en forberedelse til det arbeid med den norske middelalderlatinitet som han etter hvert samlet seg om og som han i de siste år ofret seg helt for». Nå ja. Skards form for historisk-skrivning kan her utmerket godt betraktes som en *vaticinatio ex eventu* – en spådom på grunnlag av utfallet. Like naturlig kunne det være å anlegge et institusjonelt perspektiv, dvs. å se saken i lys av interne universitetsforhold. Inntil professoratet i middelalderlitteratur ble lyst ledig i 1948, lå Vandviks eneste mulighet til å få akademisk salt i maten i den klassiske filologien. At middelalderprofessoratet skulle lyses ut, var ingen selvfølge, for det professoratet hadde vært Fredrik Paasches personlige etter at han i politisk protest hadde frasagt seg professoratet i tysk litteratur. Paasche var avgått ved døden fem år før, i 1943. Eiliv Skard må ha spilt en avgjørende rolle for det som så skjedde, for det var faktisk han som var fakultetets dekanus i disse årene. Selv fikk han omdefinert sitt professorat fra «klassisk filologi» til «antikkens åndshistorie». Det filologiprofessoratet som dermed ble ledig, søkte Vandvik i tvekamp med Henning Mørland, og Mørland ble foretrukket. Kanskje fordi hans filologi var «tyskere» enn Vandviks, men kanskje like mye fordi middelalderprofessoratet etter Paasche samtidig ble gjenopplivet og Vandvik kunne tilsettes i det. Dessuten er det jo slik at ansettelse i filologi ved Universitetet i Oslo vanligvis følger ansiennitet. Den ett år eldre Mørland

hadde faktisk stått på vent seks år lenger enn Vandvik.

Mørland tiltrådte sitt professorat 1. januar 1949, Vandvik sitt den 1. oktober samme år. I begge bedømmelseskomiteene satt Eiliv Skard, som dermed later til å ha fått ordnet sakene slik han ville. I de to biografiske artiklene som er skrevet om Vandvik, berøres selvsagt ingen slik institusjonell kabal. Der er begrunnelsene faglig objektive og «rene». I tillegg er disse artiklene, minnetalen i Videnskaps-Akademiet og artikkelen i *Norsk Biografisk Leksikon*, interessant nok skrevet av de involverte selv, Eiliv Skard og Henning Mørland.

At Vandvik fra og med 1949 konsentrerte seg om middelalderforskningen, betydde slett ikke at han la antikken på hylla. Det oversettelsesarbeidet han hadde påbegynt som student, i 1931, med det første dramaet i Aiskhylos' trilogi *Orestien*, kulminerte i 1951 med gjendiktningen av *Iliaden*. Her realiserer han det idealet han tidligere hadde gratulert svenskene med: «Den lukkelege kombinasjonen av diktar og filolog i same mannen – ei gåve frå lagnaden [...]». Vandviks Homer er utvilsomt et høydepunkt i norsk oversettelseslitteratur og i seg selv en klassiker. I tillegg til *Iliade*-oversettelsen, som altså akkompagnerer Garborgs *Odyssevskvædet* fra 1919, foreligger det alt i alt gjendiktninger av fire Aiskhylos-tragedier og to Sofokles-tragedier (*Oidipus* og *Antigone*) fra Vandviks hånd. Han har med andre ord tatt for seg noen av de mest udiskutable hovedverkene i den klassiske greske litte-

raturen – og samtidig gitt seg i kast med noen av de største utfordringene en oversetter kan ta.

Likevel har jeg med dette ikke nevnt alt. Jeg har overhodet ikke omtalt hans betydelige pedagogiske innsats: på kateteret, hvor han skal ha fremstått som en inspirator av rang, og i bøkene for skole og allmennhet, bl. a. den latinske ordboken og fremstillingen av den greske mytologien. Alle oversettelsene er heller ikke nevnt. Platons *Symposion* har jeg for eksempel gått stille forbi, og Ciceros dialog *Om alderdommen*. Vandviks store engasjementet i norsk middelalderlitteratur og -historie faller imidlertid utenfor min antikke ramme.

Det som slår en ved Vandviks virke som klassisk filolog, er umiddelbart *bredden*. Interessen omfattet syntaks og metrikk, leksikografi og litterær analyse. Og han viet seg til gjendiktning og formidling. Spørsmålet melder seg: Spredte han seg kanskje for mye? De biografiske omtalene synes å antyde noe slikt. Og i den antydningen ligger innebakt en desavnering av forskeren i forhold til formidleren. Eiliv Skard, som jo kjente ham godt, går lengst i å motivere dette skillet psykologisk, i Vandviks personlighet og temperament. Han skriver: «Det var tider da den temperamentsfulle mann nok var sterkt i tvil om at rent vitenskapelig arbeid kunne tilfredsstillende ham.» Vi merker oss at «vitenskapelig arbeid», i motsetning til annet arbeid, er «rent», og at «det rent vitenskapelige» vanskelig tilfredsstillende den psykiske konstitusjon det her er snakk

om. Skard fortsetter: «Skulle han samle seg,» – underforstått: konsentrasjon kunne være et problem for ham – «Skulle han samle seg om forskning, da måtte forskningen bringes i sammenheng med det han personlig var opptatt av.» Skjult i denne formuleringen ligger en forestilling om at ekte forskere er en slags følelsesløse roboter, og at et personlig engasjement kan være skjebnesvangert for forskningens gyldighet. Skard mener vel at det ikke er plass til noen ekte forsker i et temperament som Vandviks. Videre skriver han: «Han [altså Vandvik] hadde all respekt for den maureflittige detaljforskning som vi kjenner så godt, ikke minst fra tyske filologers arbeider.» Akkurat det at tyske filologer har en velutviklet sans for flittige detaljer, er fortsatt en tydelig tendens. Den filologiske atomismen synes å være en bestandig komponent i den tysk-filologiske murpussen. Den må sitte i veggene. Skard skriver: «[...] både som ordboksforfatter og ellers var han nødt til å sette all kraft inn på studiet av språklige *minutiae*; men spesialforskning var ikke nok for ham». Ordet «spesialforskning» er interessant. Vi ser det ikke ofte. Åpenbart er det dannet i analogi med for eksempel «spesiallangrenn», som presiserer skillet mellom langrenn på den ene siden, og skiskyting og kombinert på den annen. Alle vet at de sistnevnte sjelden hevder seg i konkurranse med spesialistene.

Nå vel. Dette var kanskje en uvillig lesning av Skards Vandvik-biografi. Poenget er likevel klart nok. Biografen satser alt på en psykolo-

gisk årsaksforklaring. Her tenkte jeg å prøve noe annet. Hva om vi så litt nærmere på det filologiske forskningsfellesskapet Vandvik tilhørte og den faghistorien hans virke lar seg innskribe i? Kanskje kan den faghistoriske utviklingen bidra til forklaringen på fenomenet Eirik Vandvik.

Den moderne filologien oppstår på slutten av 1700-tallet. I alle fall markerer den seg institusjonelt da, dvs. innenfor universitetets organisasjon. Det skjedde i Tyskland, selvsagt, i Göttingen 1777, da den unge student Friedrich August Wolf vakte oppsikt ved temmelig frekt å skrive seg inn i Universitetets ruller med tittelen *philologiae studiosus*. Denne innførselen insisterer altså på filologien som et selvstendig fag, ikke et redskaps- eller hjelpefag som filosofer eller teologer kunne betjene seg av. Wolf gjorde filologien til et epokestudium av antikken og har senere gjerne blitt oppfattet som grunnleggeren. Hans egne Homer-studier ble kilde til mang en ildfull faglig disputt utover på 1800-tallet.

Det nye faget konstitueres på bred basis. Ambisjonene er det ikke noe i veien med. *For det første* gjelder det at målet for det filologiske studium er *dannelse* – ikke utdanning, ganske enkelt dannelse. Filologien skal ikke streve etter kunnskap for kunnskapens egen skyld. Den innebærer ingen rent teoretisk betraktning av antikkens kultur, men snarere en veritabel konfrontasjon med det antikke mennesket. Det er en konfrontasjon som utvikler og foredler filologen. *For det andre* er filologien i de tidlige fremstillingene basert på forestillingene

om folkesjelen eller nasjonalindividualiteten. Alle folkesjeler er originale, men grekernes og romernes er unike, i det at man ikke forestiller seg at disse folkene var gjenstand for påvirkning i samme grad som senere kulturer. Den enhetlige antikke ånd og det klassiske fremkommer med andre ord noe paradoksalt av to unike folkesjeler. Etter dette studerer man ikke *enten* latin *eller* gresk, man studerer som filolog *både* latin og gresk. *For det tredje* anser de første moderne filologene sitt fag for å være en *filosofisk* vitenskap. Dette henger sammen med dannelsesmålet. Den brede filosofiske eller åndshistoriske betraktningen av antikken etablerer en allmennmenneskelig sammenheng som de enkelte kulturuttrykkene inngår i. Slik er altså filologien fra begynnelsen av dannelsesorientert, nasjonalistisk og filosofisk. *Quae philosophia fuit, philologia facta est*. Det som var filosofi, er blitt filologi. Ved 1800-tallets begynnelse konstateres dette med triumf, ikke med beklagelse, slik Seneca hadde gjort.

De nye filologene omtales gjerne som nyhumanister. Nye var de i forhold til renessansehumanistene, som i salig rus hadde etterlignet antikken i alle ting, og som så det som sin viktigste oppgave å formidle, dvs. finne, utgi og kommentere alle overleverte tekster. Men med den klassiske filologien på 1700- og 1800-tallet blir humanismen mindre umiddelbar og mer ideologisk. Antikken blir et reservoar man kan hente argumenter og stoff fra for å styrke sine egne ideologiske, politiske og estetiske prosjekter.

Sentralt i nyhumanismen og den tyske nasjonsbyggingen stod Wilhelm von Humboldt. Strengt tatt var han selv ikke filolog, men han gjorde seg likevel bemerket som språkforsker og gjendikter av greske klassikere. Humboldt stod bak opprettelsen av Berlins universitet i 1810, som undervisningsminister også av det nye tyske gymnasiet. Begge steder forsøkte man å realisere de filologiske dannelsesidealene. Tanken var at studentene ved lesningen av de klassiske tekstene i original skulle utvikle sine sjelsevner – hukommelsen, tenkeevnen, viljen, fantasien og skjønnhetssansen – og slik «dannes» til allsidige, harmoniske personligheter. Filologien skulle produsere bedre mennesker ved at den greske ånd skulle ta bolig i hver enkelt.

Slik kan altså starten på den moderne filologi fortone seg. Fortsettelsen ble annerledes. Humanisme ble utover på 1800-tallet erstattet med historisme, etisk dannelse med vitenskapelig positivisme. Dette betyr på vanlig norsk at filologene ikke lenger tenkte så hardt på harmoni og foredling av den enkelte, men på historiske detaljer som kunne fastslås for all ettertid med hundre prosents sikkerhet. Fra midten av århundret ble *edisonsfilologien* en paradegren i faget. Tekstutgivelsen ble underlagt strenge, objektive, ja, nærmest mekanistiske prinsipper. På dette feltet kunne man virkelig matche naturvitenskapenes positivistiske vitenskapsideal. Historistene satte alt inn på å avdekke «wie es eigentlich gewesen», hvordan det egentlig hadde vært, både med hensyn til tekstene og andre ting.

Hvordan hadde det seg for eksempel med Catulls femte dikt, der hvor dikteren kysser sin elskede Lesbia så det holder, igjen og igjen og igjen? Jo, svarer den historistiske positivist og filologiske kommentator, «sie zählten natürlich nicht». De telte naturligvis ikke kyssene – underforstått: det var det kommentatoren helst ville ha gjort for å komme nærmest mulig inn på det som i sin tid faktisk foregikk.

På begynnelsen av det neste århundret, det tyvende, hersket den legendariske Berlin-professoren Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Wilamowitz kunne «alt». Han representerte historismens fullbyrdelse. Da han i 1921, ved en institusjonell forføyning, ble tvunget til å fratre, ble han etterfulgt av en filolog som skulle vise seg å ha andre mål for virksomheten. Med trebindsverket *Paideia* om de greske kulturidealene, ble Werner Jäger drivkraften i den såkalte *tredje* humanismen. Jäger vendte seg etter hvert fra historismen og til åndshistorien, dvs. *Geistesgeschichte*. Begrunnelsen var at han ville revitalisere Europa ved hjelp av antikken for tredje gang, slik det hadde skjedd i renessansen og senere på slutten av 1700-tallet med nyklassisistene og filologien. Nøkkelordet var *paideia*, det greske ordet som Cicero hadde oversatt med *humanitas*, og som på norsk helst gjengis med *dannelse*. Jäger omtalte gjerne sitt store verk som «den greske ånds historie i tre bind». Det første kom i 1934, det året Vandvik avla sin hovedfagseksamen og dermed stod på terskelen til sin akademiske karriere som filolog.

I England fantes det også krefter som trakk den klassiske filologien, eller *Classics*, som det heter der, bort fra historismen. En toneangivende figur i denne sammenheng het Gilbert Murray. Han var professor i gresk ved Universitetet i Oxford fra 1908 til 1936. Visstnok skrev han aldri en eneste artikkel i et forskningstids-skrift, men han formelig pøste ut gjendiktninger av gresk tragedie og komedie og han skrev med suverent overblikk om den klassiske tradisjonen i europeisk litteratur. Kanskje var også han en kunstnernatur? I alle fall trodde han fullt og fast på at antikkens litteratur hadde en rolle å spille i hans eget århundre. Ja, for ham var det åpenbart at grekerne kunne gjøre tjeneste som umiddelbare forbilder for moderne mennesker i deres strev etter skjønnhet, sannhet og fornuft. Men Murrays humanisme var – mer enn Jägers – også praktisk og politisk. Den engelske professoren tilbrakte etter hvert mer tid i Folkeforbundet, som leder av faste komiteer, enn på Universitetet. Til tross for at han altså nesten ikke viet seg til «spesialforskning», fremsto han utvilsomt som en av de betydeligste engelske klassiskfilologer i første halvdel av det tyvende århundre.

Murrays student, Richard Livingstone, gjorde seg særlig bemerket som en forkjemper for de klassiske idealene i britisk utdanningspolitikk i en tid da spesielt gresken var under konstant press. Hans første bok, utgitt i 1912, hadde den humanistiske tittel *Gresk ånd og dens betydning for oss* (*Greek Genius and Its Meaning to Us*). Senere vekket han berettiget

oppsikt ved å foreslå innført en britisk variant av den danske folkehøyskolen, som faktisk også ble forsøkt realisert. Innimellom praktiserte han sin teori ved å utgi oversettelser og kommentarer til flere klassikere. Hans kanskje best kjente bok, som på norsk kunne ha fått tittelen *Greske idealer og moderne liv*, ble utgitt i 1935, ett år etter det første bindet av Jägers *Paideia* og Vandviks hovedfagseksamen.

Når jeg her trekker frem disse tre navnene – Jäger, Murray og Livingstone – er det ikke bare fordi de er fremtredende representanter for den humanistiske retningen innenfor den klassiske filologien i første halvdel av forrige århundre, men også fordi bøkene deres ble lest og diskutert i det norske miljøet. Nettopp i 1935 satt Sigmund Skard, Eiliv Skards fem år yngre bror, i innspurten med sin store avhandling om Vinje: *A. O. Vinje og antikken*. Sigmund Skard forsøker her i humanistisk ånd å gjøre Vinje til en slags gresk type: «di meir han vart folkenorsk, di meir vart hans gresk». Veien til fremskritt, dannelselse og nasjonal bevissthet går både for Skard og Skards Vinje gjennom de greske idealene. I parentes bemerket kan jeg nevne at da jeg nylig fordypet meg i en bok med tittelen *The Legacy of Greece* eller *Arven fra Hellas*, redigert av Richard Livingstone og med bidrag både av ham selv og Gilbert Murray, var det tilfeldigvis Sigmund Skards eksemplar Universitetsbiblioteket hadde utstyrt meg med. Eksemplaret er med Skards egen hånd datert 5. september 1935. I margin av nettopp Murrays og Livingstones artikler

har han markert spesielt interessante avsnitt med en sirlig krøllstrek og med jevne mellomrom begeistret skrevet «Ja!» eller «Vinje!» eller begge deler. Sin gjeld til de to engelskmennene innrømmer Skard til slutt i sin avhandlings innledningskapittel om «det klassiske». Og ikke uventet dukker Werner Jäger opp samme sted.

Sigmund Skard representerte uten tvil en filologi som Vandvik kunne identifisere seg med. Hva så med broren Eiliv, han som skrev minnetalen over vår mann? Eiliv Skard, en drivende kraft i Moralsk Opprustning, aktiv på «den annen front», vekslet inn sitt filologi-professorat i et professorat i antikkens åndshistorie. Vi har slik sett all grunn til å anta at vi her har med en overbevist humanist-filolog å gjøre. Likevel er ikke saken så klar som den kan synes. Da han i 1935, 37 år gammel, holdt sin tiltredelsesforelesning, var det slett ikke hans ærend å trompetere for «den tredje humanismen», slik vi kunne ha trodd, men å peke på filologiens sterke *historistiske* fortøyninger: «Vi arbeider med eit stoff som er så fjernt i språk og tid og ånd,» uttaler han, «at det berre kan klårleggjast ved sikre data, ikkje ut frå moderne parallellar.» Dette betyr ikke at Skard er uten sans for filologiens humanistiske eller etiske aspekt, men han la en helt annen vekt på den historiske detaljforskningen som en vei til innsikt: «Historisk granskning, som knuser dei tidbundne former og normer, kan nettopperved frigjera det som har livskraft og varande verdi.» Frigjøring ved hjelp

av knusing er ellers et handlingsprogram som i dag ikke har en helt god klang. Kanskje snublet Skard bare i metaforen. Senere i forelesningen tyr han til en annen. Han holder fram «maureflittig studium» som resepten. Ja, han bruker nettopp det uttrykket som vi husker fra minnetalen han senere skrev over Vandvik: den filologiske praksis han mente den avdøde kollegaen ikke helt hadde maktet å forsone seg med.

Eiliv Skard fikk sin utdanning under historisten Samson Eitrem. Den som overtok Eitrems professorat i 1946, var Skards jevnaldrende, Leiv Amundsen, senere mest kjent som Wergeland-forsker. Hva kan vi så si om hans syn på filologien og antikkens funksjon i det moderne? Amundsens tale ved Universitetets årsfest 1948, «Antikken og vår tid», trykt i *Samtiden* året etter, tegner et bilde av nok en filolog som i og for seg gjerne skulle ha gitt seg humanismen i vold, men som liksom ikke helt får det til: «Enten vi har syn for det eller ei, er vi alle sammen Hellas' og Roms åndelige efterkommere,» skriver Amundsen. Men ikke før har ordene sluppet ut av ham, så synes han de blir i største og selvfølgeligste laget: «Jeg kommer med den ene banale sannhet efter den andre,» unnskylder han seg. Så inntar han et standpunkt som synes å ligge svært nær Skards. Den felles formelen er slik: Skal vi nå de humanistiske målene, er historismen vårt eneste middel.

Skard og Amundsen var altså Vandviks nærmeste kolleger. I skarp motsetning til deres betingede historisme, utformet han etter hvert en

praksis og formulerte et program som han hadde sett forfektet så sterkt og engasjert av humanistfilologene på 1920- og -30-tallet. Han nøyer seg ikke med å *handle* i henhold til det humanistiske programmet, dvs. gjennom formidlingsvirksomhet for skole og allmennhet. Nei, han formulerer selv programmet på en måte han er ganske alene om i norsk klassisk filologi. Det gjør han fremfor alt i boken *Får etter menneske*, med undertittelen *Glimt av gresk ånd*, men han skriver òg noen lange og velargumenterte artikler i *Syn og Segn* og *Norsk Pedagogisk Tidsskrift*. Det er artikler som hevder en urokkelig tillit til de antikke tekstenes kraft som dannelsesinstrument og siviliserende kraft.

Får etter menneske åpner, som de fleste her vil vite, med en anekdote Cicero forteller om Platon. Den skipbrudne filosof driver i land på en kyst uten hus eller mennesker. Men så oppdager han noen geometriske figurer i sanden og forstår umiddelbart at redningen er nær. For på denne kysten må det ikke bare finnes mennesker, men avansert *tenkende* mennesker, ikke primitive barbarer, som utelukkende er opptatt av fremmede i den grad de kan spises. Figurene i sanden er noe mer enn bare figurer. De er «får etter menneske». Geometrien borger for sivilisasjon og menneskeverd, det Cicero kaller *humanitas* eller humanitet.

I forlengelsen av denne anekdoten påpeker Vandvik det han oppfatter som de to grunnkomponentene i humanitets-begrepet: «høgare daning» og dessuten «den sansen for ekte men-

neskeverd som spring fram or den». *Daning* eller dannelse blir et nøkkelord. Det er en dannelse som fordrer fordypning i antikkens litteratur. Øvrige nøkkelord i resonnementet hans er *sivilisasjon*, *idealisme* og *klassisisme*.

Med ordet «sivilisasjon» forstår Vandvik den samfunnsmessige og historiske forvaltningen av det greske menneskeidealet. Dette idealet oppstår i Athen på 400-tallet, og frontfiguren er Sokrates, men det har sine forutsetninger allerede hos Homer. De første og viktigste forvalterne av dette idealet var romerne. Det lar seg lese ut av selve betegnelsen «sivilisasjon», som kan føres tilbake til det latinske ordet «cives», som betyr romersk borger. Hellas, dvs. Athen på 400-tallet, er «sivilisasjonens vugge» og vårt andre fedreland. Vandvik tematiserer ikke de *romantiske* forestillingene som ligger i dette historiesynet. Tyske nyklassisister (eller nyhumanister) som kunsthistorikeren Winckelmann og dikteren Goethe la i realiteten grunnlaget for romantikken i filologi, kunst og litteratur med sine tanker om grekerne som naive og umiddelbare, naturlige og harmoniske, som *barna* i vår historie. Vandvik passer på å minne om Aasmund Vinje på dette punktet. Han, altså Vinje, «ropar 'Attende til Antikken' i sin lengt etter det opphavsnære.»

Idealismen er nødvendig for å frigjøre den greske kulturen fra den historiske, sosiale og materielle virkeligheten. For humanistene kunne det for eksempel være noe av et tankekors at grekerne holdt slaver. Hva slags menneskeverd forutsetter en

slik institusjon? Det greske – og romerske – samfunnet omfattet selvsagt som alle andre samfunn både skurker og helter, skitt og kanel i skjønn forening. Men i det greske samfunnet ble det likevel utformet et *ideal* som man kunne strekke seg etter. I Vandviks og humanistenes resonnement er dette idealet også vårt ideal. Vandvik bebreider klassistene ved det nittende århundrets begynnelse for ikke å ha sett dette klart. De var for ukritiske i sin dyrkende form for hellenisme.

Det tredje nøkkelordet jeg nevnte, var *klassisismen*. For Vandvik er det ikke et periodebegrep, men en konsekvens av den idealistiske betraktingsmåten. Forestillingen om «det klas-siske» sikrer den gresk-romerske kunstens og litteraturens *tidløshet*. Vandvik siterer den senantikke greske forfatteren Plutark, som beundrer kunstverkene på Akropolis flere hundre år etter at de var blitt til, og utbryter: «Enno i dag ser dei ut til å vere nylaga. Det er plent som dei har levande ånd i seg og ei sjel som alltid lever.» Tanken er altså at «det klas-siske» inneholder kvaliteter som er hevet over tiden, historien og forgjengeligheten.

Innledningen til *Får etter menneske* avsluttes med en redegjørelse for synet på antikken i samtidens filologi. Det er ikke et syn som Vandviks kolleger på Universitetet uten videre ville ha skrevet under på, men det var den retningen i filologien Vandvik stadig tydeligere identifiserte seg med. Han skriver:

Synet på antikken har i dei siste mannsaldrane vore heller ein-sidig påverka av kritikken. Derfor har da-

ningsverdet i gresk åndsheim mykje vorte ståande i skuggen. Men den aller nyaste granskinga som rår over heilt andre kunnskapar enn både ny-humanisten og kritikaren hans, har leita fram att det greske daningsidealet med tanke på – eller beintfram med tendens mot – europeiske kulturovringar i dag (W. Jaeger, G. Murray o.a.). Dei har ikkje funne fram att den «harmoniske grekaren», men dei har peika på dei harmoniserande kreftene i gresk åndsliv. Det må vera den rette framgangsmåten. Ingen kan nokon gong finna ut i kva mon gresk daning greidde å harmonisera livet, liksom ingen kan nekta for at kreftene må ha verka.

Tydeligere kan han knapt gi uttrykk for sin gjeld til den samtidige humanistiske filologien, hvis agenda ikke lenger var estetisk og heller ikke historisk, men etisk og politisk. Det det stod om, var ikke den betagende skjønnheten til Venus fra Milo eller hva slags tøfler Sokrates brukte, men å sivilisere verden og enkeltmennesket *nå*. Det var ifølge Vandvik filologiens store samfunnsoppgave.

De antikke tekstene har riktignok ikke makt til å sivilisere verden sånn helt på egenhånd. Vår mann innså at de kunne brukes til å legitimere ganske ulike ideologiske posisjoner, og i forlengelsen av dette, at filologen i tillegg til å være etiker også må være politiker. Han tar sterkt avstand fra en ikke navngitt tysk kollega, en «Altphilolog», som i 1938 skrev om fredstanken i antikken med den konklusjon at Tyskland i dag, dvs. i 1938, må velge «det homeriske krigaridealet». Antikken er ikke nøytral

og uskyldig. Antikken spiller bare en rolle i den grad tekstene blir lest og fortolket. Selv argumenterer Vandvik i *Får etter menneske* for at det fredelige humanitetsidealet gjør seg gjeldende allerede hos den krigsglade Homer. For hos ham «skimtar ein alt dei fyrste draga i eit høgare syn på livet og menneska».

Nei, filologien er ikke verdinøytral og upolitisk, uansett om den selv – i teori eller praksis – skulle insistere på det motsatte. I en artikkel fra 1946 skriver Vandvik i et billedspråk som kunne vært en Aasmund Vinje verdig: «Jamvel ein vitskapsmann *kan*, når han blir nøydd til å stige or studérkammeret ut i livet vere så opprædd med å orientere seg som fjosblinde kyr når dei slepp ut om våren.» En slik vitenskapsmann var *ikke* Eirik Vandvik. Han var en klassisk filolog som våget spranget og gikk inn i sin tid. Han kan ha gjort det fordi han, som Eiliv Skard hevder, hadde et «kunstner temperament» og så å si fikk maur i buksa av å være «maure-

flittig». Valget hans, mener jeg, har også en klar sammenheng med hans høyst bevisste og rasjonelle syn på sitt fag og dets oppgaver. Det var et syn som utfordret filologiens vitenskapsideal. Opp mot forestillingen om et entusiastisk og vimsete kunstner temperament som føler for mye og for sterkt, har jeg forsøkt å sette en annen forestilling: forestillingen om en filolog med et humanistisk program. En mann av sin tid som trodde på og argumenterte for at idealene i den greske litteraturen og kulturen var en vei til fred og harmoni i samfunnet, og til foredling av enkeltmennesket.

Standpunktene hans, og måten han fremsatte dem på, er ikke dagens. «Den tredje humanismen» kommer garantert ikke tilbake. Men vi kan håpe på en fjerde. Vandviks verk og virke er under enhver omstendighet et tydelig *memento*: Det må ikke være tillatt å glemme de etiske og politiske forpliktelsene som ligger i filologisk praksis.

Chiragan

– en problematisk samling af antik skulptur
fra en villa nær Toulouse

BENTE KIILERICH

Et af de største fund af romersk skulptur stammer fra en villa i Chiragan (ved Martres-Tolosane) ca 60 km sydvest for Toulouse. Der er over hundrede værker i marmor, fra portrætbuster af kejsere og ukendte til figurer og relieffer med mytologiske emner. Skulpturen har været kendt længe, men det er først fra 1999 at hovedparten er tilgængelig i Musée Saint-Raymond i Toulouse.

Den ny opsætning er fin, med mulighed for at komme tæt på hver enkelt figur, og den er godt belyst fra store vinduer. Mindre godt belyst er skulpturen som fænomen: Er dette en senantik samling af ældre skulptur? Hvordan var tingene opstillet? Når kom de til Chiragan? Hvordan skal de enkelte værker dateres? Hvordan er forholdet mellem lokale arbejder og import? Hvem var ejeren? og mange andre spørgsmål mangler sikre svar. Mine preliminaire betragtninger her er baseret på studier i Toulouse i september 2004.

Udforskningen af Chiragan

I løbet af det 17. og 18. århundred dukkede sporadisk antikke skulpturer op i Toulouse. Nogle kom i pri-

vatsamlinger, andre i museum, atter andre forsvandt. Genstandene blev sagt at stamme fra Chiragan, ca 60 km fra Toulouse. Mellem 1826 og 1830 foretog antikvaren Alexandre du Mège derfor udgravninger i Chiragan og fandt da en forbavsende stor mængde sønderslåede skulpturer. Senere blev frilagt rester af et thermeanlæg. Ved nye udgravninger i 1890–91 blev gravet dybere og endnu flere fragmenter i marmor kom for dagen. Dette bekræftede at denne store mængde antikke værker rent faktisk stammede fra lokaliteten, hvilket man forståelig nok først havde haft vanskelig ved at tro. Ingeniøren Léon Joulin foretog yderligere udgravninger mellem 1897 og 1899 og var den første som udarbejdede en stratigrafi ud fra de spredte og komplicerede arkitektoniske rester. Han udskilte

fire faser, hvis foreslåede kronologi – augustæisk, trajansk, antoninsk og konstantinsk – dog ikke kan verificeres idag. Men møntfund fra Augustus til Arcadius tyder på at stedet har været i brug gennem fire århundreder.

Léon Joulin kunne afgrænse et indmuret areal på 240 x 125 m og spore forskellige bygningskomplekser inklusiv et peristyl og andre rum fra en såkaldt villa; der var en porticus, thermer og diverse uidentificerede konstruktioner, som kunne have tjent til lager eller andre praktiske formål (Fig. 1). Med udgangspunkt i at der var fundet specielt mange kejserportrætter, foreslog Joulin at dette kunne have været bolig for en forvalter af kejserlige ejendomme.

Problemerne med de tidligste undersøgelser, især Du Mèges, er den manglende præcision i oplysninger om hvor og hvordan genstandene blev fundet og deres indbyrdes relation. Det skyldes dels at en arkæologisk metode endnu ikke var fuldt udviklet, dels at der ikke var meget tilbage af bygningerne, eftersom det meste af området var blevet opdyrket land, samt ikke mindst det faktum at skulpturen blev fundet i ituslået tilstand, blandet med bygningsrester. Den lå primært i to store affaldsgroper som var gravet ind under ruinerne, det meste inden et areal på 12 x 45 m.¹ At portrætter og relieffer er ødelagt med overlæg som antaget af Joulin virker rimelig. Men når og

hvorfor de blev ødelagt er uklart. En mulighed er visigoternes invasion tidlig i 5. århundred. Hvordan skulpturen relaterer til arkitekturens forskellige faser er ligeledes uvist, da ikke et eneste stykke er fundet *in situ*. Det er faktisk slet ikke sikkert at skulpturen dekorerede denne villa. Teoretisk kan tingene stamme fra helt andre steder og være blevet dumpet her som fyldmateriale. Som man kan ane, er dette fund langt fra uproblematisk.

Joulin's udgravninger blev publiceret i 1901 og Esperandieu's *Recueil* fra 1908 har tegninger af skulpturen fra Chiragan. Enkelte portrætter fra samlingen er omtalt i forbindelse med nyere studier af imperiale portrættyper. Dele er diskuteret i relation til senantik idealplastik af Niels Hannestad og Marianne Bergmann.² Mærkelig nok foreligger der, så vidt jeg ved og efter forespørgsler i Toulouse, ikke en moderne monografi, som nøje gennemgår fundomstændigheder og analyserer hver enkelt genstand, og finder paralleller og kriterier for datering af de enkelte stykker med henblik på en samlet vurdering og et forslag til rekonstruktion af en mulig opsætning i en villa-kontekst – hvis dette altså var skulpturens funktion (Dette måtte være en oplagt opgave for en doktorafhandling). De vigtigste skulpturer er præsenteret, ledsaget af fine farvefotografier i Daniel Cazes publikation over museets antikke værker. Cazes

1. Joulin 1901, 232–233.

2. Hannestad 1994, 127–143; Bergmann 1999, 26–43.

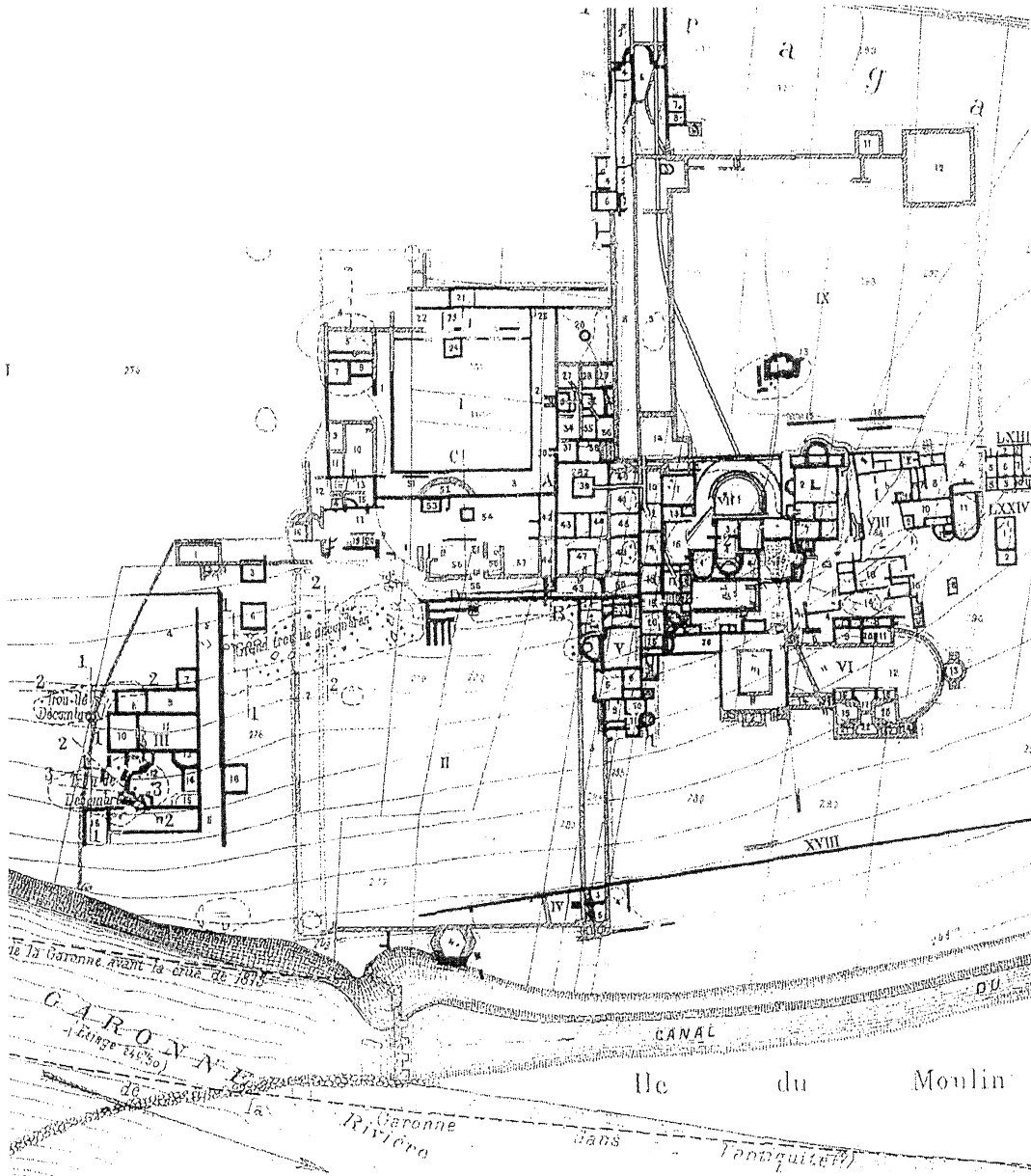


Fig. 1. Plan over villaen i Chiragan (Joulin 1901, pl. 1; gengivet efter *Le regard de Rome*, s. 32)



Fig. 2. Portrætbuster fra Chiragan, Musée Saint-Raymond, Toulouse (foto BK).

giver her også et indblik i de ældre franske publikationer.³

Efter denne korte forskningshistorik er det på tide at se nærmere på selve skulpturen, som er af meget god kvalitet og vel et besøg værd.

Kejserportrætter og andre portrætter

Omkring halvdelen af de ca 50 portrætter forestiller kejsere (Fig. 2). Dette er et særsyn i villaer i Gallia. Ingen af de mange privatboliger i Sydfrankrig har bevaret noget tilsvarende; som regel er der højst en enkelt eller

et par kejsere. I Chiragan er repræsenteret Augustus og Tiberius, men ellers især kejsere fra mellem år 100 og frem til omkring 275. Nogle kejsere er gengivet i flere buster: Der er fire portrætter af Trajan og Septimius Severus, to af Caracalla; Marcus Aurelius findes både som ung og som moden hersker. De flere eksemplarer kan eventuelt forklares med at kejserbusterne kan have været opstillet i flere rum og indgået i forskellige kontekster inden et større anlæg.

Nogle portrætter giver klart *dejå vu* oplevelser. Vi har set dem mange gange før i beslægtede versioner.

3. Cazes 1999, 73–149.

Med lidt tålmodighed vil der for Chiragan-materialets vedkommende kunne findes paralleller for de fleste hoveder i Romas museer eller i store samlinger som Ny Carlsberg Glyptotek (eksempelvis er Geta nr. 30109 ganske tæt på NCG 731). Pointet er at portrætter af kejserne blev 'masseproduceret' – tusinder statuer og andre afbildninger af Augustus skulle ifølge een beregning have eksisteret i romerriget – og at de forskellige versioner er bevaret i mange eksemplarer. Busterne fra Chiragan er del af denne 'masseproduktion' af kejserbilleder.

Et af de fineste, muligens det fineste, er et portræt af Augustus med *corona civica* (30101). Dette levende og sympatiske portræt – i betydning

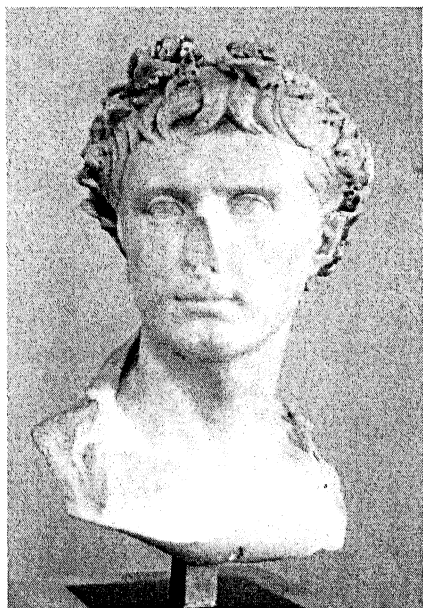


Fig. 3. Augustusportræt fra Chiragan (foto BK).

gen en sympatisk skildring af en mand som må have været en ganske irriterende moralist – er klart importeret og må være skabt på Augustus egen tid eller ikke længe efter, formodentlig i Roma (Fig. 3). Efterfølgeren Tiberius, også med *corona civica*, ser derimod ud som et lokalt forsøg på at skabe et værk i stil med førnævnte Augustus, uden at det lykkes helt (30145).

For andre kejserbilleder rejser sig spørgsmålet om alle er fra vedkommende kejsers regeringstid eller om nogle er posthume portrætter. Trajan 30154 er et arbejde i klassicistisk stil, sandsynligvis fra hans egen tid. Et udmærket portræt som forbinder personlige træk som smalle læber og lavtsiddende bryn med en klassicistisk udglattet poleret overflade og et hår, som er en udstuderet, velfriseret gengivelse af Trajans velkendte frisur. Et andet Trajan-billede (30103), som er mere summarisk udført og har grovere træk, er skabt efter en anden model. De to hoveder har klart forskellig oprindelse.

Når det er nødvendigt at gå i detaljer og diskutere om de enkelte portrætter er samtidige eller retrospektive skyldes det spørgsmålet om, hvordan denne 'samling' kan være dannet. Er den vokset over tid eller er det meste skaffet på een gang? Er der tale om lokale arbejder eller import? Har man haft nogle 'originale' stykker og suppleret disse med senere retrospektive portrætter skabt i samklang med den tid den pågældende levede i? Hvor mange forskellige kontekster kan de enkelte værker potentielt have indgået i før de endte i

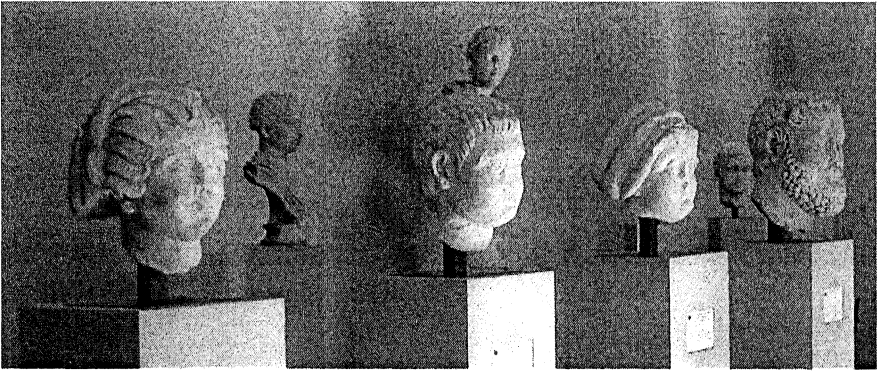


Fig. 4. Fire sene portrætter fra Chiragan (foto BK).

Chiragan? Til spørgsmålet om hvor skulpturen er lavet – hvad som er import, hvad som er skulpteret lokalt af enten lokale eller indvandrede kunstnere, ville nye analyser for at fastslå hvilke typer marmor som er benyttet være nyttige. Desværre ser det ud til at selv de mest avancerede geologiske metoder, som isotopi, makroskopi, granulometri og geokemi, åbenbart ikke altid giver sikre resultater, og at det faktisk skal være fuldt muligt i en isotopisk analyse at forveksle Saint-Béat marmor fra Pyrenæerne og italisk Carrara marmor, to materialer som er relevante i relation til Chiragan.⁴

En lille hjælp fås måske ved ikke at se på ansigtet, men ved at gå bag om figuren og undersøge bustens udformning; her er samme busteform for flere kejsere, hvilket bekræfter det stilistiske indtryk af at et par portrætter af Marcus Aurelius og Commodus

kan være samtidige med Septimius Severus og altså være skabt ca 200. Men man skal ikke glæde sig for tidligt, for et problem her er at hoved og buste ikke i alle tilfælde er samtidige: nogle hoveder er først kombineret med busten i nyere tid og ikke alle hørte nødvendigvis sammen oprindeligt. – Uanset er det åbenbart at disse kejserportrætter gennemgående er af høj kvalitet, samt at størsteparten ud fra kvaliteten at dømme må være importeret fra større centre, snarere end være lokale arbejder. Vi er langt fra det 'provinsielle'.

Det er af betydning at finde ud af når de seneste portrætter er skabt. Jean-Charles Balty har foreslået at fire portrætter: to kvinder med kunstfærdige frisurer, et barn og en skægget 'herkulisk mand', alle med fyldige former, er kejser Maximian og medlemmer af dennes familie og datterer sig fra omkring 293 (Fig. 4).⁵

4. Se fx Immerzel & Jongste 1994, 249, som har studeret marmor fra sarkofager fundet i Sydfrankrig.

5. Balty 1995. Tilsluttet af Cazes 1999.

Dette er langt fra overbevisende. Bergmann hælder til en datering mellem 350 og 400 for disse portrætter og foreslår at det kan være familien som boede i huset i dets sidste fase.⁶ Men deres samhørighed er tvivlsom: de er nemlig ikke fundet sammen. Kun manden er registreret af Du Mège (1835); og det er end ikke umuligt at tolke den kraftige, 'herkuliske' mand slet og ret som Herkules. Det findes ikke magen til de kunstfærdige frisurer, som kan være en lokal gallisk variant af mer afdæmpede kosmopolitanske frisurer, som var på mode ganske omkring midten af fjerde århundred. Usikkerheden omkring denne 'gruppe' tyder på at det snarere end imperiale skikkelser drejer sig om privatpersoner.

Et problem som knytter sig til portræterne fra Chiragan er netop, at det ofte er vanskelig at afgøre om et givet portræt forestiller en kejser eller en privatmand. Augustus, Trajan, Marcus Aurelius, Commodus og Septimius Severus har et officielt *image*, som er så rodfæstet at man sjældent går fejl. Andre kejsere, som de mange der i soldatkejserperioden i 3. århundred kom og gik og ofte regerede blot få måneder, er vanskeligere at skille fra ikke-imperiale fysiognomier. Det vil dog også for disses vedkommende være muligt at genfinde flere af de anonyme blandt det store antal romerske portrætter, som er overleveret (Fig. 5).

Blandt de anonyme ansigter hører også alvorlige kvinder, charmerende

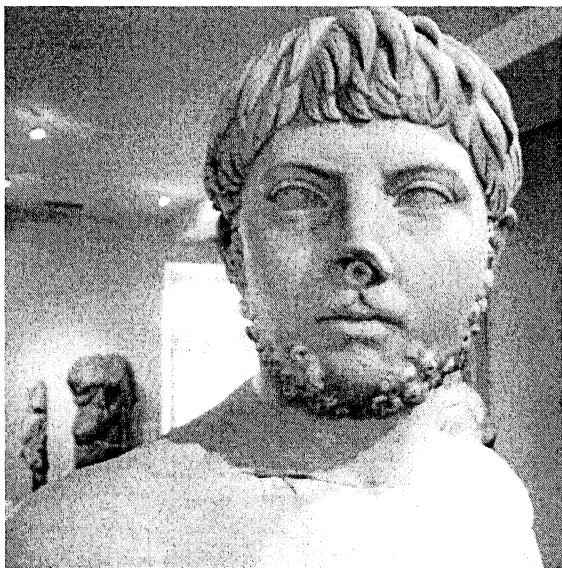


Fig. 5. Portræt af ukendt ung mand fra Chiragan (foto BK).

6. Bergmann 1999 og 2000. Schade 2003, 200–202, som er et grundigt studium af kvindeportrætter sætter dem til omkring 400. Direkte paralleller inden theodosiansk kunst savnes, jvf. generelt Kiilerich 1993.

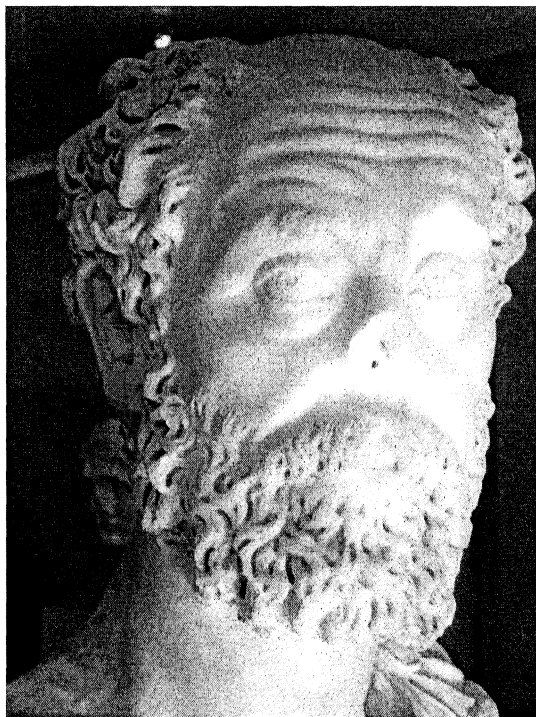


Fig. 6. Langskægget 'filosof' fra Chiragan (foto BK).

børn og bekymret-udseende 'filosof-fer', mænd med rynket pande og stort skæg (Fig. 6). De fleste af disse fremstillinger kan dateres inden enten det 2. eller det 3. århundred. Atter er det værd at bemærke den høje kvalitet, og den tilsyneladende manglende konsekvens i udvalget af skulpturer i forskellig format og af forskellig karakter.

Eet af børnene har en speciel frisure med glatbarberet hovede og en enkelt hårlok i baghovedet. Denne frisure er karakteristisk for de inviede i Isis-kulten. Men skal det tolkes sådan, at villaens ejer var Isis-dyrker,

eller var det lille barneportræt en kunstgenstand, hvis motiv var delvis underordnet? Lad os se lidt nærmere på de religiøse og mytologiske temaer.

Mytologisk og idealplastik

En statue af Isis i gråsort marmor, et stort relief med Serapis og en statue af Harpokrates leder tankerne til den ægyptiske kult. Men her er mange andre referencer: store statuetter af Asklepius og Hygieia, et relief med Persephones rov, et andet med den sørgende Demeter. Endvidere er der

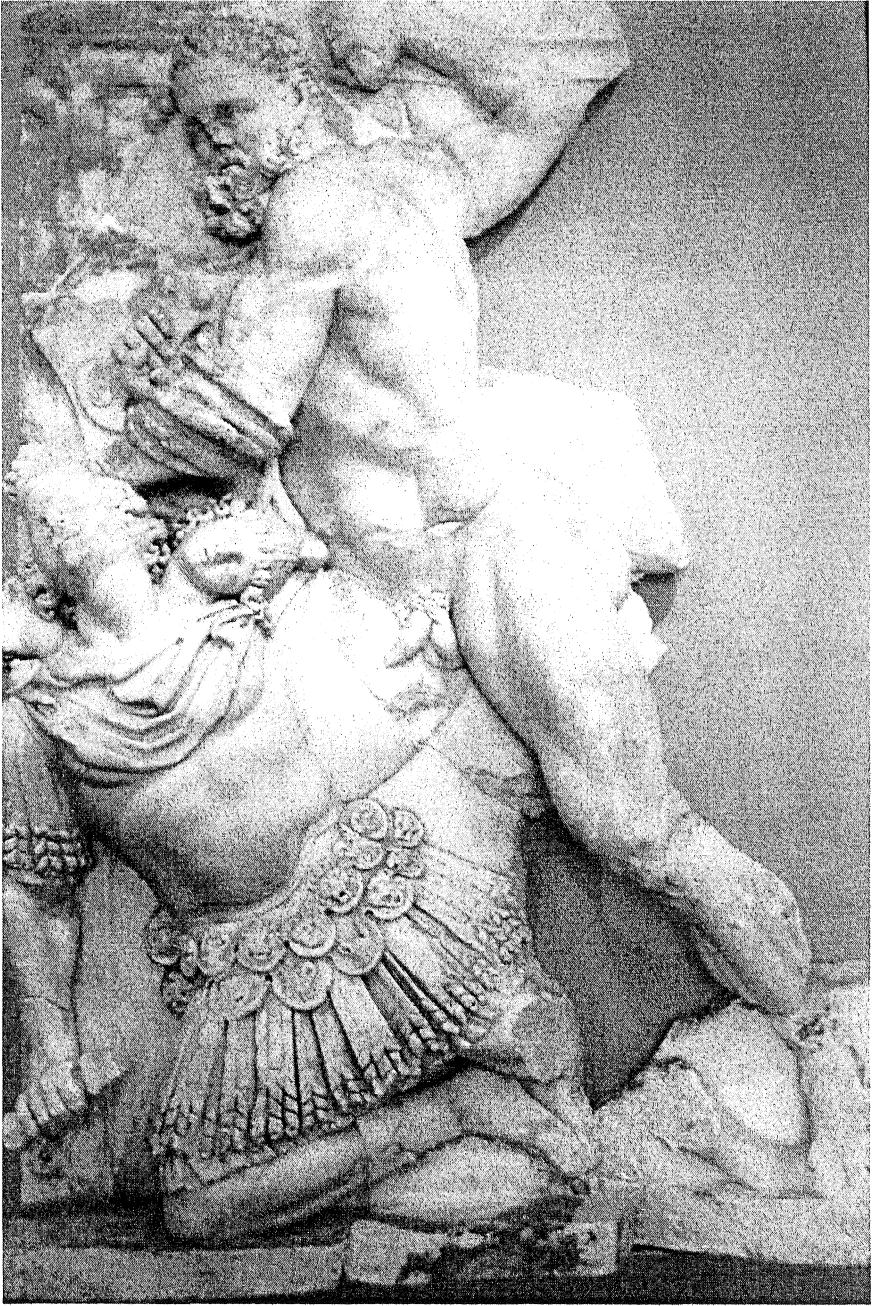


Fig. 7. Herakles og Geryon relief fra Chiragan (foto BK).

flere dionysiske fremstillinger, som en fin statuette af Dionysos og masker af satyrer og mænader. Samlingen tæller også enkelte kopier af kendte græske statuer, som Myrons Athena (uden hoved), Praxiteles' Afrodite (kun hoved) og den hellenistiske gamle fisker i sort marmor.

Løjnefaldende er en serie store relieffer med Heraklesarbejder (0,9 x 1,5 m). Ni af de formodentlig oprindelige tolv er mere eller mindre godt bevaret (Fig. 7). De enkelte relieffer har en skulpteret ramme som afgrænser hver episode. Et nærstudie af Heraklesreliefferne viser at pladerne var beregnet på at fæstnes til muren ved hjælp af to klamper i hver side; pladen som udgjorde baggrunden er 7–8 cm tyk med figureerne arbejdet i højrelief ud fra grunden. De står på et fremspring af ca 20 cm dybde. Oprindeligt har reliefferne sandsynligvis skullet placeres på en sokkel. Herakles' orientering i reliefferne, vendt dels mod højre dels mod venstre, kunne give en ide om, hvordan reliefferne kan have været tænkt placeret. Man kunne forestille sig at de højrevendte Herakles'er var

på en side af et rum, de venstrevendte på en anden. Fragmenter af Herakleshoveder i lidt andet format er mulige rester af endnu en serie.

Næst efter disse relieffer er det nogle tondi, runde medallioner, med guder som Kybele, Attis, Athena (Fig. 8), Hefaistos, Asklepios og Hygieia, som tiltrækker sig opmærksomheden. Diameteren varierer (ca 0,70 – ca 0,90 m), hvilket kan være tegn på at også her var mere end een serie. Hvis der var tolv tondi i een gruppe, kunne disse have været placeret i væggen et stykke over Heraklesreliefferne, hvilket dog blir spekulativt, da der rent faktisk ikke er bevaret nogen væg på hvilken vi kan placere dem.



Fig. 8. Athena tondo fra Chiragan (foto BK).

Tondi med idealportrætter af guder, helte eller berømte filosoffer er repræsenteret på mange egne og blev skabt så sent som ind på 400-tallet, som fine tondi fra Afrodiasias med portrætter af filosoffer og Alexander den store viser.⁷ Det er velkendt at man endnu i senantikken udsmykkede sine villaer med skulptur af denne type. Statuer og statuetter er fundet fra øst til vest i Syria, Lilleasien, Tunesien, Italien og Frankrig. I de fleste tilfælde er skulpturen dog af langt mindre omfang og i mindre format end i Chiragan. Så spørgsmålet er til hvilken periode, eller perioder, disse medallioner, Heraklesreliefferne og de øvrige mytologiske fremstillinger fra Chiragan hører.

Kronologiske problemer

Hannestad mener at skulpturen i sin helhed er kommet til Chiragan i 4. århundred. For at forklare hvordan det var lykkedes at skaffe alt dette materiale, foreslår han at ejeren fik mulighed for at udsmykke sin bolig bl.a. ved for en billig penge at erhverve kejserportrætter fra et Augusteum.⁸ De enkelte stykker var derefter blevet restaureret, og manglende næser og øren suppleret. Hannestad sammenligner Chiragans tondi med de ovennævnte fra Afrodiasias, som vel er fra omkring 420. Problemerne knyttet til denne forklarings-

model er, at det står tilbage at finde det hypotetiske Augusteum, at tilstedeværelsen af den store mængde ikke-imperial portrætskulptur ikke er forklaret, samt at den meste restaurering ser ud til at være moderne. Skulpturerne var brudt i stykker og det var på 1800- og 1900-tallet de blev sat sammen igen.

Bergmann sammenligner den mytologiske skulptur med senantikke fund fra Roma, specielt Esquilin-gruppens legemsstore gudestatuer, og beslægtede fund fra Konstantinopel, som indbefatter både statuer og tondi.⁹ Ved at relatere til dette senantikke materiale daterer hun også tondi og relieffer fra Chiragan til 350–400, og tillægger, som Hannestad, kunstnere fra Afrodiasias en fremtrædende plads i ensemblet.¹⁰

Men er de mytologiske figurer virkelig så sene? Tondoerne er problematiske, fordi disse typer som sagt blev fabrikeret i mere eller mindre beslægtet stil årti efter årti, århundred efter århundred. Følgelig vil en fjerde århundred version ikke nødvendigvis afvige væsentligt fra en som er betydelig ældre. Afbildningen af Athena (jvf. Fig. 8) er et godt eksempel på en fast formel, en stivnet klassicisme, som er næsten umulig at placere inden en afgrænset kronologisk horisont.

Herakles var en populær rollemodel for mange kejsere og andre, så

7. Jvf. Küllerich, *Klassisk Forum* 1993:1, afb. s. 60.

8. Hannestad 1994, 133.

9. Diskuteret af Küllerich 1992 og Küllerich & Torp 1994.

10. Bergmann 1999, 36, 37.

dette aspekt hjælper ikke til at associere reliefferne med en bestemt person eller periode. Commodus, Caracalla og Maximianus Herculeus og flere andre havde samme forbillede. De store relieffer med Herakles' arbejder er hugget i en næsten barok stil med stor vægt på heltens fysiske styrke, vist gennem de svulmende muskler og kraftfulde former. En parallel til denne Heraklestype er Herakles Farnese fra Caracallas thermer i Rom. Ud fra sammenligning med severisk skulptur fra andre lokaliteter forekommer en datering i severisk tid, omkring år 200/225, det mest sandsynlige for disse relieffer. Også megen af den øvrige Idealplastik viser severiske træk i marmorbehandlingen, og nogle ornamentale relieffer med fine ranker ligeledes fra Chiragan er udformet på en langt mere elegant måde, end det var vanlig i fjerde århundred; også disse finder nærmest lighedspunkter inden materiale fra severisk tid.

På grundlag af en stilistisk analyse baseret på autopsi kan vi opsummere følgende: det er muligt at datere de fleste skulpturer fra Chiragan med rimelig sikkerhed inden en vis margin: fra tidlig kejsertid stammer enkelte portrætter og kopier af græske statuer; fra mellemste kejsertid stammer flertallet af portrætterne. Den mytologiske skulptur synes i overvejende grad at være fra severisk tid, omkring 200, eller lidt efter. De seneste daterbare portrætter er i 'soldatkejer'-stil fra omkring 270. Derefter er der et tilsyneladende spring frem til damerne med de kunstfærdige frisurer, som måske repræsente-

rer den sidste fase af villaens liv. Til denne periode kan også tilskrives lidt af den mytologiske *Kleinplastik*, som en sovende Ariadne.

Eet er at sandsynliggøre når et givet arbejde er udført, et andet er at ræsonnere sig frem til når de respektive arbejder er kommet til Chiragan. Det store problem forbliver at relatere de enkelte faser inden skulpturen til lokaliteten Chiragan og placere dem i en bestemt kontekst. Ud fra den løse kronologiske ramme kunne det eventuelt se ud som om der i severisk tid var foretaget en dekoration af villaen med antikke og samtidige portrætter og mytologisk skulptur, samt at der var en gradvis tilvækst til samlingen frem til omkring 270. Med tanke på at skulpturen blev fundet i et affaldslag, hvor forskellige ting var tilfældigt rodet sammen, er det muligt at de fire sene portrætter kunne stamme fra en anden kontekst inden området. Men heller ikke dette er en tilfredsstillende løsning. Det er især vanskeligt at forklare tilstedeværelsen af de mange kejserbuster i en privat kontekst.

Efterhånden som brikkerne synes at falde fra hinanden, snarere end at danne et nydeligt mønster, er det måske på sin plads at stille spørgsmålet om dette egentlig er en udsmykning af en villa. Kunne der være andre forklaringer på skulpturens tilstedeværelse i Chiragan?

Garonne

En af udfordringerne består i at finde ud af, hvorfor al denne skulptur var koncentreret lige netop på lokaliteten

Chiragan og hvordan den er kommet hertil. Hvad skete der normalt fra skulpturen forlod værkstedet og til den var installeret i et givet miljø? Når Cicero skriver til sin ven Atticus i Athen, at denne skal sende ham 'pen-teliske marmorhermer med bronze-hoveder så hurtigt som muligt og desuden så mange andre statuer og ting' som venen finder passende for Ciceros hus (*ad Att.* 1.8.2), kunne det være interessant at overveje, hvordan Atticus rent praktisk har løst denne opgave, som har involveret udvælgelse af værkerne, transport af disse med skib fra Grækenland til Italia, samt videre transport til Cicero og andre bestilles bolig. Alt dette har krævet organisering, og flere personer må have stået for administrative, økonomiske og praktiske forhold i forbindelse med transaktionen. Med tanke på den enorme mængde af skulptur, som i romersk tid befandt sig i det offentlige og private rum, har mange mennesker været involveret i forskellige aspekter af fremstilling, transport og opmagasinering.

Af Joulins tegning (Fig. 1) fremgår det at bygningskomplekset i Chiragan ligger helt tæt op til floden Garonne. Denne flod var i antikken som senere en vigtig færdselsåre, som udsprang i Nord-Spania og løb op forbi Toulouse og videre ud i Atlanterhavet ved Bordeaux. Dette gjorde det lettere for en samler at få transporteret sine kunstværker fra nær og fjern. Men skulptur kunne ikke alene komme til Chiragan, denne kunne også ekspederes videre derfra.

Kunne man forestille sig at komplekset i Chiragan var et distribu-

tionscenter for skulptur, hvorfra nye og gamle varer blev videresendt? Det er værd at bemærke at den lokale marmor, som synes at have været benyttet i nogen grad, blev brudt ved Saint-Béat ved Garonne ca 50 km sydvest for Chiragan. Skulptur kunne være kommet derfra og via Chiragan blevet distribueret videre ikke mindst ned langs floden til områdets vigtigste by Palladia Tolosa (Toulouse). Langs andre vandårer og bifloder til Garonne kunne skulptur og andre handelsvarer transporteres til og fra mange egne. Dette passer med at meget tyder på at 'villaen' ved Chiragan ikke var en egentlig landvilla i betydningen et *latifundium*, eftersom der ikke er fundet direkte evidens for antikt landbrug. Her boede i senantikken snarere en rig handelsmand med internationale forbindelser som drev udstrakte forretninger langs elven ikke bare i vestlige men også i østlige dele af riget. Han skaffede sig muligens fra Roma eller andre egne kunst og antikviteter i form af portrætter af kejsere og anden skulptur som han solgte videre. I så fald stammer Chiragan-skulpturen ikke fra en overdådigt udsmykket villa, men fra et lager, hvis indhold med tiden skulle have været fordelt til mange private villaer, byhuse og offentlige bygninger.

At den velhavende handelsmand drev med import og eksport af kunst, forbliver naturligvis en løs påstand, når den ikke er underbygget af konkrete fund. Hypotesen kan kun argumenteres yderst generelt med udgangspunkt i anlæggets beliggenhed ned til floden midtvejs mellem Saint-



Fig. 9. Indskrift fundet i Chiragan (gengivet efter Cazes 1999, s. 75).

Béat og Tolosa. At der ikke er tale om udsmykning af eet enkelt bygningskompleks støttes også af de mange kejserportrætter, hvoraf nogle er i flere eksemplarer, hvilket ikke er vanlig i villaer i Gallia, samt af skulpturens gennemgående heterogene karakter.

Nye udgravninger ville være ønskelige i håb om at få flere holdpunkter for den ene eller den anden mere eller mindre spekulative teori,

men da det meste er jævnet med jorden, ville det ikke nødvendigvis give så mange svar. Et vigtig spørgsmål gælder, om bestemte navne kan knyttes til Chiragan og helst associeres med historisk dokumenterede personer eller familier. Den eneste indskrift fundet i Chiragan er på soklen til en buste, hvis portræt er gået tabt, men som har afbildet personens genius: [GE]NIO C. ACONI[I] TAVRI VET[....] (Fig. 9).¹¹ Hvem var denne

11. Inv. 31087; CIL XIII, 1916, Addit. no. 11007; Cazes 1999, 275.

Caius Aconius Taurus og hvilken forbindelse kan han eventuelt have haft til skulpturen?

Chiragan har ikke alene givet os en stor mængde fin romersk skulptur, men en stor mængde endnu uløste spørgsmål.

Bibliografi

- Balty, J.-Ch. 1995: "Le groupe tétrarchique de Chiragan", i: *Le regard de Rome. Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona*, Roma, 234–238.
- Bergmann, M. 1999: *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden.
- Bergmann, M. 2000: katalognumre 51–59 i: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, 456–460.
- Cazes, D. 1999, *Le musée Saint-Raymond. Musée des antiques de Toulouse*, Toulouse.
- Du Mége, A. 1835: *Description du Musée des antiques de Toulouse*, Paris.
- Espérandieu, E. 1908: *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, Paris.
- Hannestad, N. 1994: *Tradition in late antique sculpture*, Århus.
- Immerzel, M. & Jongste, P. 1994: "Les ateliers de sarcophages paléochrétiens en Gaule: la Provence et les Pyrénées", *Antiquité Tardive* 2, 233–249.
- Joulin, L., 1901: "Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosane", *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1ère ser., vol. XI, 1ère partie, 219–514.
- Kiilerich, B. 1992: "Afrodisias og den senantikke Idealplastik", *Klassisk Forum* 1992:1, 78–84.
- Kiilerich, B. 1993: *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance*, Odense.
- Kiilerich, B. & Torp, H. 1994: "Mythological Sculpture in the fourth century A.D.: The Esquiline Group and the Silhtaraga Statues", *Istanbul Mitteilungen* 44, 307–316.
- Schade, K. 2003: *Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation*, Mainz.

Ibsens *Tusculanum*

EGIL KRAGGERUD

Et kommentatorteam etablert et par år før millennieskiftet arbeider for tiden for fullt med å kommentere Henriks Ibsens skrifter for den nye vitenskapelige utgaven. De første bindene er i ferd med å utkomme. Overskriften på denne artikkelen berører hva en Ibsenkommentator av i dag nesten bokstavelig må grave i.

Det er nok av “problemer” som krever mange hoders felles oppmerksomhet. Ibsens brev av 22. juli 1866 har sine klassiske nøtter. Derfor kan det være nyttig at spørsmålene tar veien innom et klassikerorgan.

Frascati

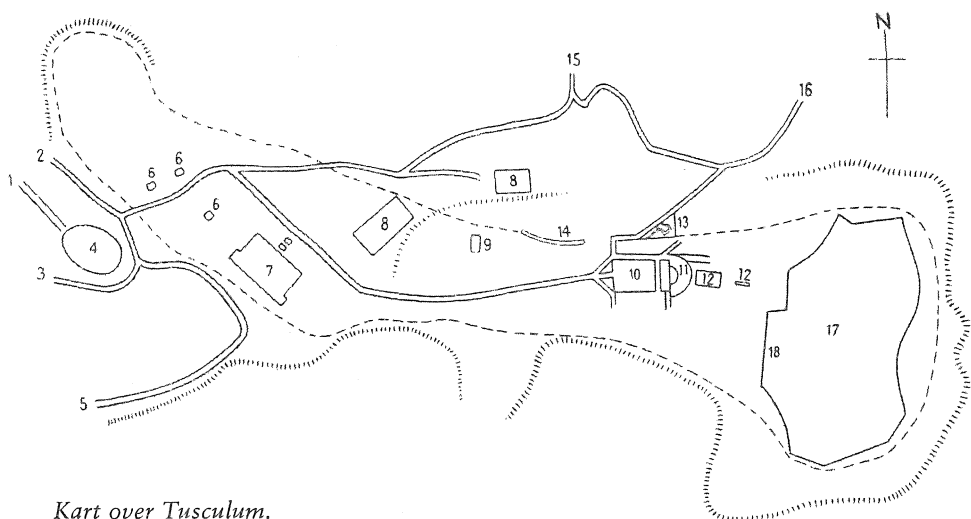
Det var på ovennevnte sommerdag Ibsen skrev fra Frascati til sin vel tre år eldre venn i Kristiania, Paul Botten-Hansen, bibliofil og universitetsbibliotekar. På vegne av Den skandinaviske Forening i Roma ønsket Ibsen støtte hjemmefra til å supplere bibliotekets bestand av lesestoff. Bot-

ten-Hansen måtte være den rette mellommann for dette.

Så snart Ibsen i brevet har avlevert sitt egentlige ærend – som alltid saklig, ryddig og med blick for hvordan tingene skal gripes an rent praktisk –, går han over til å fortelle, som venn til venn, om sin nåværende situasjon:

«[1] Her ude i Frascati, oppe i Albanerbjergene lever vi nu; vi bor i et gammelt Adelspalads, Palazzo Gratosi,¹ glimrende og billigt. [2] Frascati ligger nedenfor det gamle Tusculum, hvor, som Du ved, Cicero havde sin prægtige Villa og hvorfra han skrev sine tusculanske Breve; [3] Ruinerne af Villaen staar endnu; hans lille Theater, formodentlig det sam-

1) Det dreier seg åpenbart om Villa Grazioli, tidligere Montalto, oppført av kardinal Acquaviva mot slutten av 1500-tallet. Her kan man fortsatt beundre kunstnere som Zuccari, Nebbia og Pannini. Ibsens «Gratosi» har jeg ikke noen sikker forklaring på.



Kart over Tusculum.

- | | | | |
|---------------|------------------------|----|---------------------------------------|
| 1-3, 5, 15-16 | Gamle veier | 11 | Teater |
| 4 | Amfiteater | 12 | Cisterner |
| 6 | Bygningsrester | 13 | Castellum |
| 7 | Gammelt tempel | 14 | Stykke av bymuren |
| 8 | Villa-rester | 17 | Borgen |
| 9 | Moderne custode-hus | 18 | Antatt beliggenhet for tårn på borgen |
| 10 | Antatt plass for forum | | |

me Locale som han kalder sin Schola, og hvor han brukte at holde Foredrag for en udvalgt Kreds af Gjæster, staar næsten ubeskadiget. [4] At sidde heroppe en Aftenstund er ubeskriveligt dejligt; 200 Fod over Havet, Udsigt langt ud over Middelhavet, Campagnen og Rom; hele det bjergfulde Sabinerland med Appeninerne ligger mod Øst, og mod Syd højner sig Volskerbjergene paa Grændsen af det neapolitanske. [5] Fra Vinduerne i mit Arbejdsværelse ser jeg i det yderste Fjerne Mons Soracte isoleret og dejligt stigende opp over den umaa-

delige Slette; [6] – kort, hvor du vender dig er det som om du saa udover den Slagmark hvor Verdenshistorien har leveret sin Hovedtræfning. [7] – Nu skal jeg snart till at skrive for Alvor; jeg gaar endnu og tager Ryggtag med Stoffet, men jeg ved at jeg snart skal have Bæstet under mig, og saa glider det øvrige af sig selv.» [Inndeling av meg med tall i hakeparentes]

Ibsen og hans lille familie – Suzanna og den seksogethalvt år gamle Sigurd – hadde innlosjert seg for sommeren i Palazzo Grazioli like sønnen-

for Frascati. Oppholdet som varte fra begynnelsen av juni til begynnelsen av oktober, kunne kalles en *villeggiatura* også i ordets standsmessige grunnbetydning. Ikke bare kom Ibsen og hans familie slik unna den usunne sommerluften i Roma – inntekter, diktergasje og stipend var i ferd med å strømme inn. Det gjorde denne sommeren meget lysere for familien enn mangen tidligere. Med utgivelsen av *Brand* kunne Ibsen nyte sin største dikteriske suksess til da. Han fant også sin form rent personlighetsmessig. Hans garderobe var blitt radikalt fornyet, og betalingsevnen var som en drøm. Ibsen kunne kort sagt arbeide under de best tenkelige forhold.

«Bæstet»

Men med hva? Brevet gir ikke noe direkte svar på hvilket prosjekt han var opptatt av i disse ukene, og hvilket drama han ønsket å komme i gang med. Man har vært inne på om forarbeidet gjaldt et påtenkt drama om den norsk-færøyske fribytteren Magnus (Mogens) Heinessøn, denne eventyren som var noe av en nasjonalhelt i færøysk tradisjon. Heinessøn ble henrettet i 1589 som kaperkaptein i hollandsk tjeneste. Et annet og minst like ambisiøst norsk subjett, *Peer Gynt*, er også en mulighet, om enn fjernere. For dette stoffet kan vanskelig ha begynt å utløse skaper-

trangen hos Ibsen for alvor under Frascati-oppholdet.

Men nå har vi et ganske håndgripelig holdepunkt i Ibsens ansøknings om reisestipend stilet til Kirke- og Undervisningsdepartementet i 1869². Her går han nøye inn på hvor seriøst han har brukt sin tid i Italia; det heter blant annet: «Den paafølgende sommer [1866] boede jeg i Frascati, studerede Roms historie samt kirkehistorie (væsentligst Mommsen og Neander), gennemgik till fuldstændighed udgravningerne ved det gamle Tusculum, samt gennemstreifede Albanerbjergene i alle retninger.» Parentesen her er kjernen: Theodor Mommsen, elleve år eldre enn Ibsen, hadde med sin *Römische Geschichte* I-III (1854–1855) åpnet nye perspektiver i synet på den romerske historie. Han var forlenget etablert som den fremste tyske oldtidshistoriker og som ett av Berlin-universitetets store navn. Men overfor den kristne æra forslår ikke dette verket. Det annet navn skal supplere i så måte. (Johann) August (Wilhelm) Neander (1789–1850) er i dag en falmet størrelse i motsetning til giganten Mommsen. Neander, opprinnelig David Mehmel, hadde konvertert til kristendommen i konfirmasjonsalderen. 24 år gammel var han kalt til professor i kirkehistorie i Berlin. I unge år hadde han skrevet en Julian-biografi som kom ut på nytt i 1867.³ Neander ble fortsatt regnet som en stor autoritet på kirkens histo-

2) Se Ø. Anker (utg.) *Henrik Ibsen. Samlede Verker, Brev 1845–1905. Ny samling*, I, Oslo 1979, s. 112ff.

3) *Über den Kayser Julianus und sein Zeitalter. Ein historisches Gemälde* (1817).

rie, og hans hovedverk *Allgemeine Geschichte der christlichen Religion und Kirche* (1825–1831) var kommet i sin 3. utgave i 1856. Kanskje var det dette verket Ibsen hadde med som sin studieekytre denne sommeren. Julianbiografien kan man også tenke seg, enten alene eller som et tillegg. I mai hadde det danske dagblad «Fædrelandet» hatt tre artikler om Julian. Ibsen leste dem og fant dem «fortræffelige».

Vi kan i alle fall være sikre på at vi ikke er på avveier når vi ser Ibsens ord til vennen Botten-Hansen i lys av denne historiske lesning:

[7] *Nu skal jeg snart till at skrive for Alvor; jeg gaar endnu og tager Ryggtag med Stoffet, men jeg ved at jeg snart skal have Bæstet under mig, og saa glider det øvrige af sig selv.* Det er neppe noen annen rimelig tolkning av dette enn at «Bæstet» er det veldige stoff som danner grunnlaget for det senere dobbelt drama *Kejser og Galilæer* (1873) slik også de fleste Ibsenforskere har ment. Brevteksten selv fortjener nærlesning, for både billedbruken og tankeassosiasjonene passer etter min mening på det beste sammen med Ibsens fordypning i romersk historie. For å ta bildet først: Det må være et mektig og krevede stoff når Ibsen kan gripe til en så drastisk metaforbruk. Han ser seg selv formelig i amfiteateret som en gladiator i nærkamp med et farlig villdyr. Når det gjelder tankegangen i brevet, er det verdt å merke seg hvor opptatt Ibsen er av selve landskapet i brevet.

Men det ble med det kraftige «ryggtaket» – foreløpig. Stoffet ble

ikke forløst for Ibsen, det ble ingen umiddelbart etterfølgende skrivefase på grunnlag av studiene. Omsider samlet Ibsen seg senhøstes 1866 til en språklig omarbeidelse av *Kjærlighedens komedie*. Deretter kom som vi vet *Peer Gynt*.

«Mons Soracte»

Det er lett å se at Ibsen under Frascatioppholdet var langt inne i den antikke verden, ikke i den hjemlige historie (Mogens Heinessøn) eller dens sagnskatt (Peer Gynt).

[5] *Fra Vinduerne i mit Arbejdsværelse ser jeg i det yderste Fjerne Mons Soracte isoleret og deijligt stigende opp over den umaadelige Slette.* «Mons Soracte», ikke «Monte Soracte» sier Ibsen og konstaterer, med tilfredshet får vi tro, at han på mer enn femti kilometers avstand i luftlinje klart kan se dette med våre norske øyne beskjedne fjell som rager 700 meter opp over havnivå. Ibsen hadde lagt opp Horats' odebøker I og II til examen artium. Han visste at Horats hadde skuet over mot det samme fjell under helt særegne forhold en vinterdag da fjellet var kledd i en sjelden snetyngt ham. Soracte hadde gitt dikteren inspirasjonen til den berømte ode I 9: *Vides ut alta stet nive candidum/ Soracte nec iam sustineant onus/ silvae laborantes geluque/ flumina constiterint acuto.* I Poul Holmsens metriske oversettelse fra 1891 er dette gjengitt slik: «Se, svøbt i sneskrud skinnende hæver sig/ Soracte hist! Snart skogen ei magter mer/ sin tunge vinterbør, og elven/ stivner til is i den skarpe kulde.»

Campagnaen: Verdenshistoriens slagmark

Ibsen lar seg inspirere av landskapet i hele dets vide panorama. Den romerske campagnaen er for ham som en mektig historisk arena: [6] – kort, hvor du vender dig er det som om du saa udover den Slagmark hvor Verdenshistorien har leveret sin Hovedtræfning. Dette sikter vel primært til Latium-sletten som en av verdenshistoriens hovedscener. Men samtidig har nok Ibsen noe mer spesifikt i tankene, gitt at han var dypt inne i det dramatiske fjerde århundre. Den Campagnaen han har for sine øyne, hadde vært scenen for et i sannhet verdenshistorisk oppgjør omtrent midtveis mellom Soracte og Frascati. For med «Hovedtræfning» er det fristende å tro at han sikter til Konstantins seier over Maxentius like nord for Roma.

Konstantins seier ved Pons Mulvius (Ponte Mulvio eller Molle) må ses i den lange kontekst som kampen mellom hedendom og kristendom i virkeligheten var. Under Diokletian hadde de verste kristenforfølgelser overhodet funnet sted. Ved Diokletians abdikasjon fortsatte svigersønnen Galerius i det samme spor inntil han selv like før sin død stanset forfølgelsene med et formelig edikt.

Pretendentene til makten, jeg er fristet til å si på ibsens «Keiseremnerne», var i den umiddelbart følgende tid flere. Konstantins sterke rival Maxentius var i høy grad en tilhenger av å fortsette den kristendomsfiendtelinjen. Oppgjøret mellom ham og Konstantin begynte i

Norditalia. Hovedoppgjøret stod utenfor Roma i oktober 312. Kampen endte ved den mulviske bro der Maxentius' hær ble knust ved Tiberbredden. I Roma reiste seierherren sin berømte triumfbue like ved Colosseum. Den keiserlige fane viste Kristusmonogrammet «Ved dette tegn skal du seire» (*In hoc signo vinces*). Her må vi utvide perspektivet med et mer mytisk farvet tillegg: Slaget betød etter tradisjonen Konstantins personlige omvendelse til kristendommen. Hoffhistorikeren og biografen biskop Eusebius har gitt den klassiske, men ikke helt vederheftige beretning om dette. I hans fremstilling møter vi en Konstantin forut for «omvendelsen». Han er en urolig søkende ånd. Den olympiske gudeverden er i ferd med å falle i grus for ham, men han føler formelig nærværet av den ene Gud. Et par tiår senere fortalte han til Eusebius om det under som var skjedd. Han hadde med egne øyne sett korsets seierstegn på himmelen over solen sammen med det skrevne budskap «Ved dette tegn skal du seire». Både han selv og hele hæren var blitt grepet av synet i forferdet undring. Konstantins seier dukker opp som referanse og parallell i fjerde handling i «Caesars Fall», den første halvdel av *Keiser og Galilæer. Et verdenshistorisk skuespill*. Da caesar Julian vendte seierrik tilbake fra slaget ved Argentorate (Strasbourg), sammenlignet hustruen Helena, Konstantins datter, ektemannens seier med farens ved den mulviske bro nesten 40 år tidligere: «Velsignede frelser; det var deg [dvs. Kristus] som atter utsendte

mordenglene fra den mulviske bro!»
Og senere i samme scene vender hun tilbake til det gamle skjellsettende slag: «Jeg ser den manende frelser; jeg ser engelen med ildsverdet, som banet vei for min far da han kastet Maxentius i Tiberen.»



Tusculum

[2] *Frascati ligger nedenfor det gamle Tusculum, hvor, som Du ved, Cicero hadde sin prægtige Villa og hvorfra han skrev sine tusculanske Breve.*

Utfukten/ Utfuktene til det nærliggende Tusculum er nesten viktigere enn selve Frascati i Ibsens brev. Denne byen på det første høydedraget i Albanerfjellene hadde en vrimmel av rikmannsvillaer i sine nærmeste omgivelser rundt vår tidsregnings begynnelse, og spor av dem har vært å finne allevegne. Kampen mellom Roma og Tusculum på slutten av 1100-tallet hadde gått hardt ut over byen, med dertil hørende problemer med å identifisere rester og ruiner. Anleggelsen av Frascati var en direkte følge av Tusculums tilintetgjørelse i 1191.

Lenge visste man ikke riktig hvor det egentlige Tusculum, selve byen, lå. Beliggenheten ble fastslått av den første utgraver, ingen ringere enn Napoleons bror, Lucien Bonaparte, i

det første tiår av det 19. århundre. Hans utgravninger var av ringe arkeologisk verdi for å si det pent. Som man kunne vente av de tider, var arkeologi nærmest det samme som et mer eller mindre pietetsløst søk etter antikk skulptur. Mellom 1825 og 1840 var det en forbedret kvalitet over gravninger og undersøkelser (først Biondi, så Luigi Canina). Mellom Caninas undersøkelser og Ibsen er det vel bare gravningene knyttet til den såkalte Tiberius-villaen som fortjener å fremheves (se nedenfor). Først i 1867, altså året etter Ibsens opphold i Frascati, ble amfiteatret nærmere undersøkt arkeologisk.

Det er bare Ciceros villa, det berømte *Tusculanum*, Ibsen omtaler blant ruinene. Annet har neppe interessert ham noe særlig, stipendansøkingens forsikringer til tross. Det kan nesten virke som han søker inspirasjon i tanken på at den tenkende og skrivende Cicero engang holdt til i nærheten av ham selv. For øvrig kan Ibsen minne om den typiske "grand tour"-turist, en av de mange som på klassiske steder gjenopplever høydepunkter fra sin klassiske skolelesning. På sett og vis var det jo artiumslesningens Cicero og Sallust som hadde gjort ham til dramatiker. Fordypet i sene kveldstimer over deres fremstilling av *Catilina*-oppøret hadde et protestbehov hos den unge apoteker-assistent fått utløp i et intenst drama. Senere juvenile forsøk vedkjente han seg ikke, men *Catilina* fant nåde i omarbeidet versjon og fikk plass og rang som en slags grunnsten for hans hele dramatiske livsverk. Det er derfor ikke til å undre seg over at vand-

ringene til Tusculum bragte Cicero nær for ham. Det fantes heller ikke noe sted i Italia hvor guidene mente å ha så håndgripelige spor av sin store landsmann fra hans beste manddomsår.

Tusculanum

I virkeligheten var det så som så med håndgripeligheten både på Ibsens tid og i vår egen. Helt fra renessansen hadde man diskutert frem og tilbake hvor Cicero kunne ha holdt til i eggen. Hvilke ruinrester hadde engang vært Ciceros kanskje kjæreste eiendom (jf. Att. I 6,2)? Ennå i dag har man ikke nådd noen sannsynlig, enn si sikker konklusjon.

Cicero hadde ikke bare én villa; han fikk etter hvert mer enn et halvt dusin av dem. Villaer som «Formianum», «Cumanum», «Pompeianum» kjenner vi godt fra brevene. Villaene ved Astura og Antium ved kysten var i perioder også svært viktige for ham når han var nødt til å holde seg unna maktens sentrum. Tusculumvillaen var ikke bygget av ham selv. Skal vi tro Plinius d.e. (NH XXII 12), hadde den store Sulla eid den. I så fall hadde rimeligvis en annen eid den i mellomtiden før den kom på Ciceros hender. Cicero kjøpte den imidlertid tidlig, etter at hans posisjon som advokat på Forum var grunnfestet og den politiske karrieren hadde begynt å ta av. Cicero brukte store summer på sitt *Tusculanum* for å imponere naboer og besøkende. Han hadde alle sine dager en dårlig evne til å dempe sine utsmykningsbehov. Hadde han gitt oss noen flere holdepunkter, ville pro-

blemet med Tusculum-villaens beliggenhet antagelig ha vært løst.

Noen sentrale trekk ved villaen kjenner vi. *Tusculanum* hadde et bibliotek som befant seg i den delen av eiendommen som Cicero kalte *Lyceum* etter Aristoteles skole; Cicero taler i denne forbindelse om sitt «øvregymnasium» (*superius gymnasium*). I innledningen til *De divinatione* («Om spådomskunsten» I 8) forteller han at den lærde samtalen i dialogen fant sted da Cicero sammen med sin bror Quintus tok seg en spasertur i *Lyceum*; *ambulatio* («spasertur») og filosofisk samtale var i et slikt miljø nærmest to sider av samme sak. Dessuten måtte det være noe bortimot obligatorisk å være «peripatetiker» i den bokstavelige forstand («omkringvandrende») på et slikt sted. Tilsvarende fantes det også et *Academia*, et nedre gymnasium, som synliggjorde Ciceros beundring for Platon (*Tusc.* II 9). Her var det behageligst å oppholde seg om ettermiddagen. Ibsens omtale av «skole» og «foredrag» går ytterst tilbake på disse glimt som Cicero gir av de lærde samtaler på *Tusculanum*. Etter Ciceros egne opplysninger (*Tusc.* I 8; V 121) fant de mest berømte av disse samtaler sted i løpet av fem dager – en dag for hver bok av verket – fra 16. til 20. juni 45 f. Kr.

Så gikk det ca. to og et halvt år. Igjen befant Cicero seg på Tusculumgodset. Det hadde vært en lang og opprivende krangel med en stadig farligere Antonius, og Cicero havnet på triumvirenes proskripsjonsliste. Dette ble klart for Cicero og hans bror Quintus i begynnelsen av desember

43 da de begge befant seg på Tusculumgodset. Tiden var for knapp til at flukten ble noe mer enn en temmelig planløs affære, og utgangen kjenner alle.⁴



Tusculanske brev (?)

Det er riktig nok at Cicero utfoldet en stor korrespondanse under sine villaopphold. Da var han borte fra sine forbindelser og venner. Og var det noe denne mannen ikke tålte i lange stunder av gangen, så var det å være isolert fra den politiske scene. Vi finner derfor en god del brev fra Tusculum blant de bevarte Cicero-brev – det dreier seg om bortimot 100 –, men de er ikke meg bekjent så spesielle at «tusculanske brev» har fått rang av noe begrep. Man spør seg derfor om Ibsens uttrykk bare er en refleks av guidens foredrag eller om det dreier seg om en upresis henvisning til de berømte *Tusculanae disputationes*

(omtr. «Lærde samtaler på Tusculumgodset»),⁵ kanskje det mest leste av Ciceros filosofiske skrifter.⁶

«Theater» og «Schola»

[3] *Ruinerne af Villaen staar endnu; hans lille Theater, formodentlig det samme Locale som han kalder sin Schola, og hvor han brugte at holde Foredrag for en udvalgt Kreds af Gjæster, staar næsten ubeskadiget.*

Blant de mange forsøk på lokalisering er det kuriøst i vår sammenheng at den store topograf Giuseppe Lugli for femti år siden i sin artikkel «Tuscolo» i *Enciclopedia Italiana* gjorde oppmerksom på at mange av patrisiervillaene i Frascati var bygget oppå de antikke og at Villa Grazioli hvor Ibsen bodde, syntes reist på fundamentene av Ciceros villa.

Ibsen gjør det ikke helt lett for den som spør seg hvilken lokalisering han følger, eller rettere: hvilken lokalisering hans guide har trodd på. Av de lokaliseringer som var kjent på Ibsens tid, har jeg overveiet den tredje i McCrackens oppstilling som den mest sannsynlige⁷. Villaen ble nemlig i det 19. århundre ofte identifisert med rester av amfiteatret og et nærliggende tempel (4 og 7 på kartplan-sjen). For de arkeologisk interesserte

4) Se ellers Plutarks beretning (Cicero kap. 47ff.) i Mørlands oversettelse (Plutarchos, *Livsskildringer*, bind III, Oslo 1968).

5) Oversatt til norsk av Oskar Fjeld i Thorleif Dahls Kulturbibliotek under tittelen *Samtaler på Tusculum*. For tilblivelsen se mitt Etterord s. 247 ff.

6) Fraregnet slike mindre ambisiøse produkter fra Ciceros penn som «Om alderdommen» og «Om vennskapet».

7) G. McCracken, «Cicero's Tusculan Villa», *Classical Journal* 30, 1934–35, 261–272, især s. 273 (jf. den sammes RE-artikkel (1948) s.v. Tusculum sp. 1489).

på 16- og 1700-tallet gikk amfiteatret under den mildt sagt lettferdige betegnelsen «Scuola o Accademia di Cicerone.» I dag vet vi at amfiteatrets ytre mål var 53 x 80 m, kunne romme 3000 tilskuere og er fra midten av 100-tallet etter Kristus. Det må nevnes at den kjente arkeologen og Roma-professoren Antonio Nibby, som i ung alder hadde skrevet sin grunnleggende *Viaggio Antiquario dei Dintorni di Roma* (1819), en tid var tilhenger av denne oppfatningen. Den går ytterst tilbake til G. Fabricius rundt midten av 1500-tallet. Ifølge McCracken (som følger Ashby) dreier de svære ruinene seg om et Jupitertempel (7 på kartet). Da ville det i så fall være tale om byen Tusculums hovedtempel. Nærmere vår tid har man også gjerne kalt disse svære ruinene for Tiberius' villa.⁸ Den siste som hadde foretatt utgravninger i villaen før Ibsens tid, var Campana. Det som Ibsen kaller «hans [dvs. Ciceros] lille Theater» var under denne forutsetningen rimeligvis østdelen av amfiteateret. Denne oppfatningen var så pass vill ifølge McCrackens grundige granskninger i 1920-årene at han forkastet den med et megetsigende utropstegn.

Det som i dag kalles teateret er Tusculums virkelige teater (nr. 11) og beliggende sentralt i byen. Teateret var blitt utgravet i generasjonen før Ibsen av arkitekten Luigi Canina som ga en inngående omtale av det i

boken *Descrizione dell'antico Tuscolo* (1841), lenge et standardverk. Teateret hadde rom for ca. 1500 tilskuere. Når Ibsen sier at det står nesten «ubeskadiget» kunne man i og for seg være fristet til å tenke på dette, f. ø. den dag i dag den beste severdigheten innenfor det antikke Tusculum.

Utsikten

[4] *At sidde heroppe en Aftenstund er ubeskriveligt dejligt; 200 Fod over Havet, Udsigt langt ud over Middelhavet, Campagnen og Rom; hele det bjergfulde Sabinerland med Apenninerne ligger mod Øst, og mod Syd højner sig Volskerbjergene paa Grændsen af det neapolitanske.*

Vi har en finurlig nøtt her som man ser best om man går tilbake til begynnelsen av denne artikkelen og tar for seg konteksten i brevet. For hva ligger i «heroppe»: Er det 1) det høyeste punkt i Tusculum det er tale om, dvs. borghøyden, eller 2) betyr det: heroppe i Frascati så høyt over Campagnaen? Etter noe tvil synes jeg best om tolkning 1. Utsikten var vel enda bedre fra Tusculums borgplatå sammenlignet med den fra Villa Grazioli noe lavere nede. Ser vi på Ibsens offisielle resymé av sommerens studier i ansøkingen (se ovenfor), har han neppe bare gjort én tur til Tusculum (jf. «gjennemgikk til fuldstændighed udgravningerne ... gjennemstrefjede Albanerbjergene i alle retninger»).

8) Maurizio Bordas lille guidebok *Tuscolo*, som jeg brukte på de kanter i studietiden, mente at Jupitertemplet måtte ha ligget på borgtoppen, noe som stemte bedre med at *arx* kanskje burde ses som et romersk-etruskisk Capitolium.

For en vandringsmann som den 38-årige Ibsen var de få kilometerne opp til Tuscolo ikke noe å snakke om. Så vi kan regne det som overveiende sannsynlig at Ibsen har vært oppe på Tusculums akropolis (17) og har nytt utsikten derfra minst én sen ettermiddagsstund. Min gamle *Touring Club Italiano*-guide anbefaler i hvert fall utsikten fra bytoppen som ett av de mest storslagne panoramaer over Latium overhodet. Umiddelbart deretter føyer Ibsen til i brevet at han (hele tiden) har noe av den samme utsikt fra sitt eget arbeidsværelse (se ovenfor).

Enda en nøtt: I Ibsens beskrivelse av landskapet hinsides Volskerbjergene stusser man over betegnelsen «det neapolitanske». «Napoli» kunne vel i tidligere tider være ensbetydende med det anselige kongedømme av samme navn. Men Ibsen tenker nok snarere på Napoli i geografisk forstand qua sentrum for hele slettelandet sydover mot golfen og Vesuv. Campania (Campagna) var den antikke betegnelsen, men denne kunne misforstås i lys av den romerske «Campagna» som Ibsen nettopp har vært så opptatt av i det foregående.



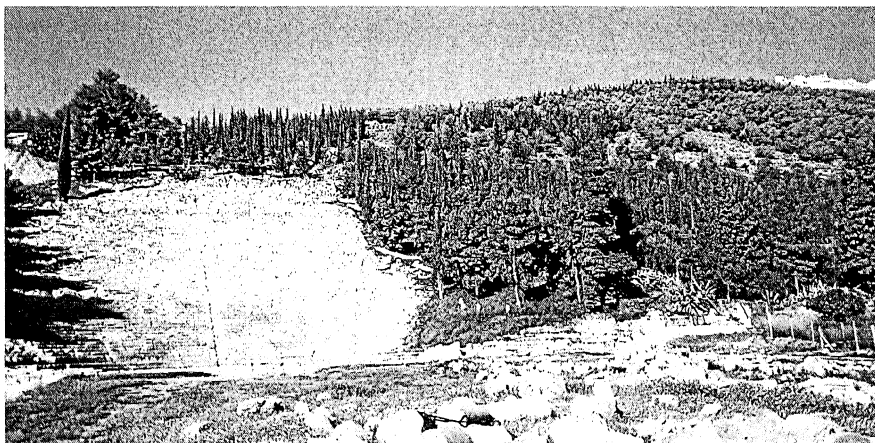
Vandringar i bakevja

BJØRN TEIGEN

Det var eit reint tiffelle at eg vitja Argos første gongen. Eg hadde vore på togtur gjennom dei arkadiske skogane, og stogga for å sjå Lerna på vegen attende mot Athen. Guideboka mi hadde ikkje mykje til overs for den eldste byen i Hellas, og godtruande som eg var, hadde eg tenkt å unngå keisemda den skisserte.

Men lettaste vegen heim til Villa Olympia i Athen var buss, med byte og to timar opphald i Argos. So eg fann ut at eg fekk gjere det beste ut av det. Like ved busstasjonen fann eg Arkeologisk museum, og det synt seg å vere so interessant at eg laut springe til bus-sen etterpå.

Too rough for *The Rough Guide*? Guidebøker er gode å ha, men som alt anna me les, lyt ogso dei nyttast med eit kritisk blikk. For oss klassikarar kan det vere nyttig å ha in mente at Hellas er meir av eit sydenferieland no om dagen enn ein berar av gamal kultur. Argos vantar det meste ein solsleikjar ynskjer: der er ikkje strand-



Teateret i Argos med Larisa i bakgrunnen.

linje, hotell med utsikt, restaurantar og nattklubbar der det vert snakka “norsk”, eller velfylte souvenirbuer. Dette forklarar nok til dels utsegner som Lonely Planets “...the town itself is of minor interest,...” eller The Rough Guides “Staying overnight shouldn’t prove necessary, unless you find Náfplio full...” Jo, eg vedgår gjerne at Argos på langt nær når Navplio i venleik; Navplio er ein ovvakker stad med ein sær sars triveleg atmosfære, men for oss som helst vandrar rundt og ser på ruinar er vel ikkje det nett topp prioritet.

Men ogso leivningane frå gamle dagar er omlag fråverande frå guidebøkene. Dei inneheld som regel ei tilvising til dei romerske bada og teateret, men sjeldan meir. Ein fottur opp til fortet Larisa er som regel ogso med, men den lyder heller ikkje særskilt forlokkande: “...a long, steep haul up, either on indistinct trails beyond the theatre, or a very roundabout road.” Nei, ein kan vel trygt seie at Argos er ei bakevje i turiststraumen kringom i Hellas. Men er det med rette byen har hamna der?

Den eldste byen i Hellas

Argos gjer krav på å vere den eldste byen i Hellas, og eg har ikkje sett at dette skal vere omstridt. Soga fortel at elveguden Inakhos var den første herskaren over argivarane. Det vert ogso fortalt at det var han som lærte folk å bygge byar. Son hans, Foroneus, grunnla Argos som sin hovudstad. Dotterson til Foroneus heitte Argos, og slik fekk byen namn. Abas, ein etterkommar av Io, syster til Foro-

neus, hadde tvillingsøner: Proitos, som grunnla Tiryns, og Akrisios, som vart att i Argos. Dotterson til Akrisios att var Persevs, og han grunnla Mykene. Ein kan jo for moro skuld leggje til at far til både Argos og Persevs var Zevs, som ogso var far for Epafos, son til Io.

Den mest kjende forteljinga frå det førhistoriske Argos er den om Danaos og døtrene hans. Danaos tok med seg dei femti døtrene sine hit då dei femti sønene til broren Aigyptos byrja beile til dei. Han var etterkomar etter Epafos, og soleis krov han kongemakta i byen mot Gelanor, som var konge der då. Dei drøfte det framfor den argiviske folkeforsamlinga. Om morgonen hadde argivarane sett ein ulv kome og drepe storoksen i ein flokk ved bymurane, og dette tok dei som eit teikn på at inntrengjaren skulle sigre. Difor fekk Danaos kongsnamn, og han sette opp eit tempel til Apollon Lykios. Til denne dag er byvåpenet til Argos eit ulvehovud. Ei tid etter kom ogso Aigyptos og dei femti sønene hans for å fullføre ekteskapsplanane. Men Danaos var ikkje særleg glad for dette, og planla saman med døtrene sine at på bryllaupsnatta skulle alle saman slå i hel mennene sine etter at dei hadde somna. Diverre for han hadde eldste dottera, Hypermestra, fått ømme kjensler for sin tilkomande, Lynkevs, og ho let vere å utføre ugjerninga. Danaos vart sjølv sagt rasande på henne og stemnde henne for retten. Afrodite greip inn på hennar side, og soleis vart ho frikjend.

I mykensk tid måtte Argos finne seg i å spele andrefiolin etter Mykene

og Tiryns. Men i homerisk tid var dette ein svært viktig by. Me treng ikkje å sjå lenger enn til eit par av Homers omgrep for grekarar: argivarar og danaarar. Omgrepet helle-narar var ukjent på den tida. Det var etter seiande dorarane som samla makta i Argolis til Argos, og kong Feidon byrja på 600-talet f. Kr. å slå mynt, sjølvsagt med eit ulvehovud på reversen. So byrja langvarige kampar med spartanarane, og Argos vart synoikisert for å stå sterkare i denne striden. Pausanias fortel:

Arkadarane samla sin styrke [i Megalopolis], for dei såg at ogso argivarane i gamal tid levde nærast i dagleg frykt for å bli tekne av lakedaimonarane i krig. Difor auka dei folkesetnaden i Argos ved å flytte folk frå Tiryns, Hysia, Orneai, Mykene, Mideia og andre småstader i Argolis. Soleis vart dei tryggare for lakedaimonarane, og samstundes auka dei styrke overfor grannane sine. (8.27.1)

Det nytta diverre lite, for i og med at Argos kjempa med athenarane under peloponnesarkrigen, miste byen sin sentrale plass i peloponnesisk politisk liv for godt etter 404 f. Kr. Kulturen må framleis ha blomstra, i alle høve ei tid, for den sokalla argiviske skulen av skulptørar og arkitektur produserte eit stort namn ogso på 300-talet, nemleg Polykleitos den yngre, som mellom anna teikna teateret i Epidauros. Men stordomstida i kunsten fyl stort sett den politiske saga. Frå geometrisk til klassisk tid er Argos eit godt namn, medan me seinare høyrer lite eller inkje om argiviske kunstnarar.

Pausanias i Argos

Vår alles gode ven Pausanias vitja ogso Argos, etter alt sannsyn midt på 170-talet e. Kr. Det var i alle høve på den tida han sette saman den delen av sin reiseguide som omtalar Argos. Til



Hemidrakme frå Argos med ulvehovud på reversen, ca. 200 f.Kr.

skilnad frå dei moderne reiseguidane før ikkje Pausanias over Argos med harelabb. Skildringa av byen dekkjer tjue Loeb-sider gresk tekst, eller seks og eit halvt kapittel, og over åtti sjåverde objekt er nemnde i teksten. Mellom anna har eg talt 21 tempel og heilagdomar.

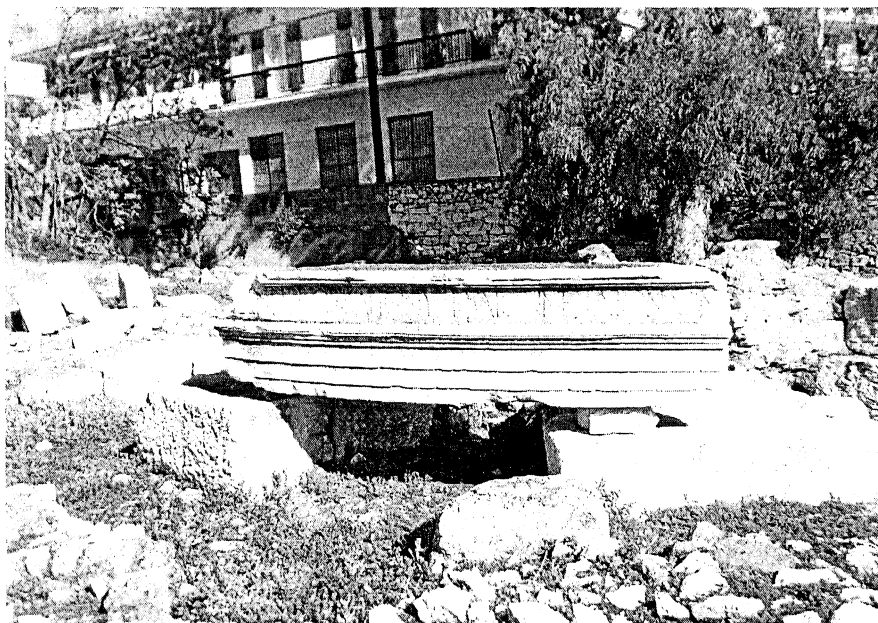
Men Pausanias var ikkje berre oppteken av å rekne opp og skildre sjåverde objekt, for eit slikt objekt blir ikkje noko monument utan at det er ei søge å fortelje om det. Og straks Pausanias kjem til ein av byportane i Argos, kastar han seg over søga om kongsmakta i byen. Det er forresten ei interessant søge han fortel med heile byen som objekt. Det heile byrjar med at Argos ein gong i tida har vore delt mellom tre kongar, for den synske Melampous klarte ein gong å fri dei argiviske kvinnene frå ein galskap, men berre på det vilkår at han og broren Bias skulle få del i kongsmakta i byen. Soleis gjekk det, men medan Biasane vara i fire generasjonar og Melampousane i seks, vara lina etter Anaxagoras, den opphavelege kongen, ein generasjon lenger. Då ogso den lina døydde ut, vart Argos overteke av kong Orestes i Mykene. Orestes hadde frå før lagt under seg store delar av Arkadia, og hadde arva trona i Sparta etter farbroren. Men so kom dorarane, eller Heraklidane, som dei vart kalla. Desse hadde odel på landet etter forfaren Persevs. Men so gjer søga ei interessant vending. Argivarane, fortel Pausanias, hadde alltid vore glade i fridom og sjølvstyre, og etter nokre intriger i det heraklidiske kongehuset, dreiv folket gjennom eit konstitu-

sjonelt monarki. Og då den ellefte konstitusjonelle kongen fall i unåde hjå folket, tok dei like godt og avskaffa heile monarkiet. Kva styreform byen då fekk, seier ikkje Pausanias noko om, men det torer vel ha vore eit demokrati, om lag slik me kjenner det frå Athen, sidan det hende omlag 460 f. Kr. (2.18.4 – 19.2)

Det mest sjåverde i heile Argos, seier Pausanias, er tempelet til Apollon Lykios, som Danaos sette opp. Der inne var det mykje å sjå. Eit gammalt og eit nytt gudebilete, Danaos' trone, ein statue av Biton, og ein evig eld dei kalla Phoroneus' eld. For argivarane, seier Pausanias, var ikkje samde i at det var Prometheus som gav menneska elden, men gjev den æra til Phoroneus. (2.19.3 – 6) Han fortel stutte historiar ogso til dei andre tinga, og gjer dei soleis om til monument fatta i tekst. For oss er dette sjølv sagt særst nyttig, sidan me ikkje lenger har alle gjenstandane sogene er knytte til. Difor treng me ikkje berre minna gjenstandane skullevare, men minna om gjenstandane ogso.

Kva kan me sjå i Argos?

Sidan den moderne byen Argos ligg omlag på same staden som den antikke, er det diverre avgrensa kva som kan gravast ut. Nede i byen var det so godt som ingen ruinar eller leivningar før den franske skulen i Athen byrja sine utgravingar. I det søraustre hjørnet av byen grov dei fram det gamle torget i byen, som var i bruk frå 400-talet f. Kr. fram til det vart øydelagt av gotarane i 395 e. Kr. Av



Nymfaionkjelda.

sjåverda Pausanias skildrar på torgget, er det vel berre Nymfaion-kjelda som sikkert kan identifiserast, men av denne ligg det derimot att nokre særst vakre arkitravar med namnet innskrive.

På andre sida av Tripolis-vegen ligg ruinane av to romerske bad, teateret, odeion og Afrodite-templet. Bak ein appelsinhage til høgre for teateret har ein også kunna indentifisere plassen dei gamle kalla Kriterion, etter saga avdi det var her Hypermestra vart frikjend av den argiviske domstolen. Der er også restane av eit vassreservoar. Sjølv teateret er det mest iaugnefallande, og det har det nok vore i gamal tid også. Det kunne sesse tjue tusen menneske, og dermed er det mellom dei største i

Hellas. Det saknar mykje av elegansen me finn i Epidauros-teateret, og grunnane til dette er at det ikkje har full halvsirkelform, det er hogge inn i fjellet omlag i sin heilskap, og so er det eldre. Alt saman måtte gravast fram, for ingen del av det stakk over jorda før den franske skulen sette spaden i jorda. Det gjorde derimot ruinane av to romerske bad. Somme stader står desse ruinane i fulle tre høgder, og for dei som studerer byggeteknikk er dei ganske eineståande. Største delen av dei nokso ekstensive leivningane er imidlertid under dagens jordoverflate, og legg for dagen eit intrikat system av vassleidningar og badarom. Under det som har vore vestibulen i det eine badet finn ein også tre sarkofagar, kva dei no skulle

med det i eit bad. BAKANFOR desse, til venstre for teateret, ligg ogso restane av eit odeion, eller eit mindre, tekt teater, som ogso er hogge ut av svaet. Inyare tid er det ogso grave ut restane av eit lite tempel til Afrodite til venstre for dette att. Dette er datert til 430–420 f. Kr. Resten av utgravingane i dette området syner byhus frå romartida.

Men Argos har meir å by på enn desse sentrale monumenta. Oppe på rêset mellom dei to høgdedraga byen søkjer ly under, ligg staden dei både no og før kalla Deiras. Dette tyder då ogso Reset. Der støyter ein først på fem mykenske graver. Dei er korkje so store eller so vel bevarte som Klytaimnestras og Agamemnons graver i Mykene, men dei er likevel med på å stadfeste gravskikkane frå den tida. Bak gravene finn me eit tempel, der Apollon Deiradiotes og Athene Oxyderkes måtte dele på plassen. Pausanias kan fortelje at det var Diomedes som innvigde den delen som tilhører Athene, avdi ho tok bort dimma frå augene hans då han slost framfor murane i Troja. På høgdedraget til høgre, det ein kallar Aspis, finn ein restane etter ein akropol som ogso skal ha røter attende til mykensk tid. Nokre av bastionane er framleis å sjå mellom busker og kratt.

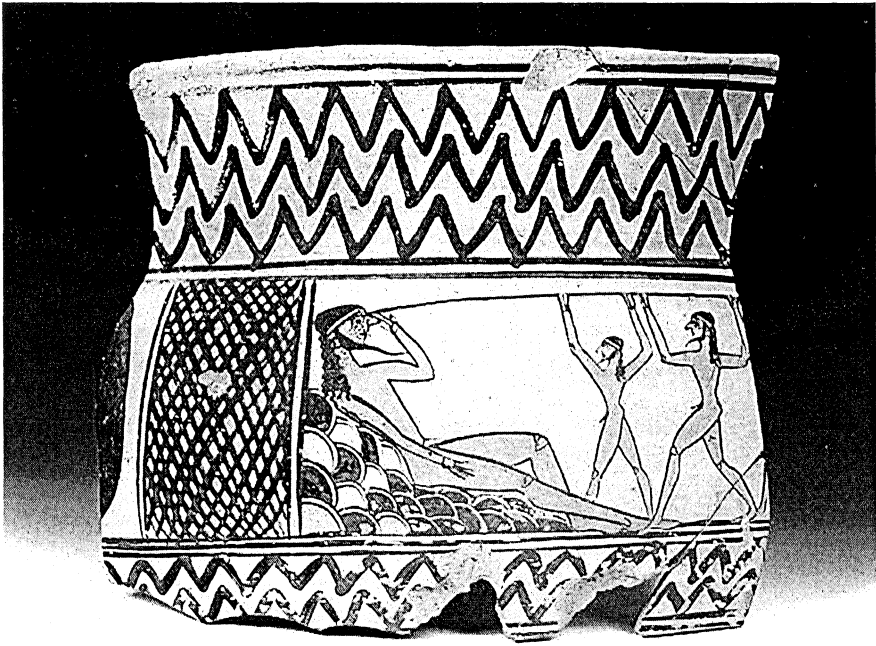
Denne gamle akropolen miste derimot mykje av si defensive tyding utover 400-talet f. Kr. til fordel for Larisa-borga, som framleis ligg på høgste toppen og vaktar over Argos, slik ho har gjort det i hundrevis av år. Derifrå har ein fritt utsyn over heile den argiviske sletta, og over heile den argiviske bukta. Soleis ligg ho sær

strategisk til, sjølv om ikkje Argos har sjøtilgong i byen. Og då festninga var ny, stod sjøen nesten inn til murane i Tiryns. Dei murane me ser i dag er for det meste bygde av frankarane på 1200-talet og av venetianarane på 1400-talet. Murane er doble; det er ein større festningsmur omkring eit mindre kastell. Der inne har ein grave fram restane etter to tempel frå klassisk tid, og ved hjelp av Pausanias har dei vorte identifiserte til å tilhøre Zevs Larisaaios og Athene Polias.

Ja, det tek nokre timar å få med seg alt dette på skikkeleg vis. Og so er det museet då, som nok er mest kjend for mosaikkane ein grov fram i dei romerske bada og husa ved teateret. Men det finst andre godbitar der, frå vidt forskjellige epokar. Eg kan nemne ein rustning frå 700-talet f. Kr., som fylgde sin soldat i grava. So er der eit utval geometrisk og tidlegarkaisk leirty, og på eit slikt fragment kan ein sjå Odyssevs som blindar kyklopen Polyfemos. Ovanpå er utstilt relieff og statuar frå romartida, og desse er det vel verd å sjå. I kjellaren har ein late stå restane av eit seinklassisk hus in situ, og attåt dette finn ein gjenstandar frå neolitisk og helladisk tid frå utgravingane i Lerna.

I Argolis på sykkel

Ein kreditt skal Lonely Planet ha: den har funne ut at Argos er "...a convenient base from which to explore the sites of Argolis..." Her skal eg nemne stader av arkeologisk interesse som ligg innanfor ein times tur på sykkel,



Keramikk-krukke med Odyssevs som blindar Polyfemos.

for den som måtte like det. Den argiviske sletta er jo flat som ei pannekake, so dette framkomstmiddelet er ikkje å forakte. Mot nord finn ein først og fremst Mykene, som knapt treng nokon vidare presentasjon. Det er pålag halvanna mil frå Argos. Lengre aust ligg so det argiviske Heraion, i gamal tid eit viktig regionalt religiøst senter, og dit er det ni kilometer tvers over sletta. Oppe på ein kolle austanfor Heraion ligg Mideia med sin mykenske akropol. Tre kilometer søraust om Argos finn me Tiryns, denne kykloperiske festninga som stikk opp av sletta som ein ubåt i overflateposisjon. Ei mils veg

sørover, på vestsida av den argiviske bukta, finn ein Lerna, ein bustad med røter i neolittisk tid, moglegvis endå tidlegare. Mellom Lerna og Argos, litt vestover opp i hallet, finn ein Elliniko, med ein underleg pyramide frå 400-talet f. Kr. Dit er det omlag åtte kilometer. Og frå Argos er det berre fem kilometer til Navplio. Diverre er museet der i skrivande stund stengt, og har i alle høve mist skattane frå Mykene. Desse er overførte til det nye museet der oppe. Og frå Navplio er det elleve kilometer, rett nok ikkje etter so flat veg, til Asine, der svenskane har utgravingar på ein akropol der ein har funne spor etter

folkesetnad frå tidleg bronsealder fram til hellenistisk tid. Heller ikkje Nemea med høge søyler og stadion er uoverkommeleg langt borte, eit par mil nord om Argos. Og dersom ein ser seg om etter dagsturar, anten med bil eller med kollektiv transport, so kan ein dekkje Korinthia, Argolis, Arkadia, store delar av Lakonia, Elis og Akhaia greitt mellom daggry og soleglad.

Eg har vore i Argos fleire gonger sidan den første, og eg tykkjer tillike det er ein triveleg stad å vere. Sist eg var der hadde eg med to unge studentar frå Bergen, fyrstereis hellasvitjarar. Dei hadde ikkje tenkt seg til Argos, men eg og Tor Hauken fekk overtalt dei. Det må ha slege an, for gutane var reint euforiske på turen heim til Athen. Og til dei som lurar: maten og drikka er like god i Argos som andre stader i Hellas, anten ein no vil ete på stilfulle Kafe Retro

framfor katedralen eller på eit psistario i ei bakgate.

Bokliste

- Mark Ellingham et. al. (red.): *The Rough Guide*. Greece; London: The Rough Guide, 2000
- E. Karpodini-Dimitriadi: *Peloponnisos*; Athen: Ekdotiki Athinon A.E., 1999
- Jenny March: *Cassell's Dictionary of Classical Mythology*; London: Cassell & Co., 1998
- Pausanias: *Description of Greece. With an English Translation by W.H.S. Jones*; Cambridge and London: Harvard University Press, 1998 (1. utg. 1918)
- David Willett et. al. (red.): *Lonely Planet. Greece*; Melbourne: Lonely Planet Publications, 2002

Aktuelle nettadresser

Det greske kulturministeriet:
<http://www.culture.gr/>

Prefekturatet Argolis:
http://www.naarg.gr/new_arg/

Frist for innlevering av stoff til neste nummer er

1. oktober 2005

men vi tar gjerne imot innlegg før den tid!

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

En verdenshistorie i miniformat

Aulus Gellius XVII, 21

PER PIPPIN ASPAAS

For alle som har en fascinasjon for antikkens mennesker, er Aulus Gellius' tyvebindsverk *Noctes Atticae* et skattkammer. Hele 391 kapitler med anekdoter, filologiske spissfindigheter og diskusjoner av alt fra mytologi og religion til kunsthistorie og filosofi – man kan nesten skjønne at ingen så langt har tatt på seg oppgaven med å oversette det til norsk. Men de «attiske nettene» er ikke et verk av den typen man behøver å lese i ett, det er bare å slå opp på en hvilken som helst side og se hva man finner.

Ett sted finner vi intet mindre enn en verdenshistorie i miniformat. Gellius var aktiv i Roma rundt midten av 100-tallet i vår tidsregning, men den historien han er opptatt av å formidle, og den kanon av store personligheter han opererer med, er forbausende lik vår egen. Oppramsende og monotont, ja vel – men Gellius' bok sytten, kapittel tjueen kan være en grei repetisjon av antikkens historie. De kronologiske brølerne han taler om i starten er det kanskje ikke helt utenkelig at noen hver av oss kunne ha begått selv?

Oversettelsen nedenfor er komplett, og følger Peter Marshalls utgave i Oxford Classical Texts. Noen opplysninger som ikke står i Gellius' tekst, er i oversettelsen tilføyd i [klammeparentes]. Tallene [1.] til [50.] er moderne utgiveres paragrafinndelinger. Når det gjelder årstall, er Gellius ofte unøyaktig. Det skyldes at han har brukt ulike kilder med sprikende tidfestelser¹. Årstallene vi har satt inn i klammeparentes er dem man i dag regner som sikre. Kapitlet åpner akkurat som alle de 390 andre – med en form for overskrift som oppsum-

1) Gellius har hatt to hovedkilder til sitt kapittel – Cornelius Nepos og Marcus Terentius Varro. Nepos tidfestet Romas grunnleggelse til år 751 f.v.t., Varro derimot til år 753, og dette har gitt Gellius problemer. Det meste av tiden er han derfor bevisst vag i sine formuleringer. Se for øvrig Oskar Leuzes artikkel (bibliografien).

merer innholdet. Siden går det rett på sak...

I hvilke tidsrom etter Romas grunnleggelse store personligheter – så vel grekere som romere – hadde sine velmaktsdager før annen puniske krig.

[1.] For at vi skulle kunne danne oss et visst overblikk over de eldste tidene, samt over de store personlighetene som ble født den gang, har vi gått frem på følgende måte: Vi ville unngå å komme i skade for å nevne noe uoverveid angående disse tidene og de berømte mennene det er tale om, slik som den ulærde sofisten nylig gjorde, da han holdt en offentlig forelesning hvor han opplyste at filosofen Karneades hadde mottatt penger fra kong Alexander², Filipps sønn, og at stoikeren Panaitios og [Scipio] Africanus den eldre³ hadde vært omgangsvener. I den hensikt, altså, å unngå nettopp slike kronologiske brølere, har vi gjennomgått de bøkene som kalles «Kroniker», for å finne ut i hvilke tidsrom diverse greske og romerske berømtheter som er kjent for sine overlegne intellektuelle eller militære ferdigheter, var i sine velmaktsdager, i perioden fra Romas grunnleggelse [753 f.v.t.] og frem til den andre krigen mot karthagerne [218–201 f.v.t.]. De nokså forskjelligartede utdragene vi på ulike steder har foretatt fra disse bøkene, vil vi her og nå presentere en kortfattet

gjennomgang av. Vårt mål med denne gjennomgangen har vel å merke ikke vært å gi noen form for grundig og fyldestgjørende synkronistisk fremstilling over berømte mennesker fra de to folkeslagene – det eneste vi har ønsket, var at en og annen fortidsblomst også av denne typen skulle få pryde disse Nettene. [2.] Vi har ment at det her ville bli tilstrekkelig å begrense oss til noen ganske få mennesker, for hvis man bare kjenner til når disse levde, blir det ingen vanskelig oppgave å slutte fra dem til de mange vi ikke nevner i vår gjennomgang.

[3.] Vi begynner således med den berømte Solon, ettersom så godt som alle forfattere er enige om at Homer og Hesiod har levd omlag samtidig – Homer muligens noe tidligere, men i hvert fall står det fast at de levde før Romas grunnleggelse, på den tiden da Silviene regjerte i Alba [Longa], det vil si – i henhold til Cassius [Hemina] i det første bindet av Annalene – mer enn hundre og seksti år etter krigen ved Troja, eller – i henhold til hva Cornelius Nepos sier om Homer i det første bindet av Kronikene – om lag hundre og seksti år før byens grunnleggelse⁴.

[4.] Men tilbake til Solon. Om ham leser vi at han var en av de berømte syv vise, og at han sto for nedtegnelsen av athenernes lover samtidig som Tarquinius Priscus var i sitt trettitredje år som konge av

2) Karneades levde mer enn hundre år etter Alexander den store.

3) Det var Scipio *den yngre* som lærte Panaitios å kjenne.

4) Det er i dag omdiskutert om Homer i det hele tatt var en historisk person. Også flere andre opplysninger i starten (særlig fra den romerske kongetiden) vil man i dag regne for mytiske, snarere enn historiske.

Roma. [5.] Senere, på den tiden Servius Tullius var konge i Roma, ble Peisistratos tyrann⁵ i Athen. På det tidspunktet var Solon gått i frivillig eksil, siden ingen ville høre på ham da han forutsa hva som kom til å skje. [6.] Senere kom [filosofen] Pythagoras fra Samos til Roma, på den tiden da Tarquinius den yngre, han som fikk tilnavnet Superbus [«den hovmodige»], var konge i byen. [7.] På samme tid [514 f.v.t.] ble i Athen Hipparkhos, han som var sønn av Peisistratos og bror til tyrannen Hippias, tatt av dage av Harmodios og Aristogeiton. [8.] Om Arkhilokhos oppgir Cornelius Nepos at han var berømt og anerkjent for sine dikt allerede på den tiden da Tullus Hostilius var konge i Roma [600-tallet f.v.t.].

[9.] Deretter, i det to hundre og sekstiende året etter Romas grunnleggelse eller kort tid senere [490 f.v.t.], fortelles det at perserne ble beseiret av athenerne i det viden kjente slaget ved Marathon som Miltiades ledet, han som etter denne seieren ble dømt av det athenske folket og avgikk ved døden i offentlig fangenskap. [10.] Den gang var Aiskhylos berømt som tragediedikter i Athen. [11.] Omtrent på samme tid skjedde det i Roma at folket gjorde opprør og valgte seg tribuner og ediler. Men ikke lenge etter gikk Gnaeus Marcius Coriolanus, som var blitt presset og plaget av folketribunene, over til volskerne [en italiensk stamme], som den gang var våre fiender, for å bryte med

republikken og starte krig mot romerfolket.

[12.] Etter ytterligere noen år [480 f.vt.] ble perserkongen Xerxes beseiret og jaget på flukt av atenerne og mesteparten av Hellas i et sjøslag utenfor Salamis som Themistokles ledet. [13.] Omlag tre år etter det igjen, den gang Titus Menenius Agrippa og Marcus Horatius Pulvillus var konsulere [477 f.v.t.] og den veiiske krigen raste, gikk tre hundre og seks patrisiere av Fabius-slekten til grunne. De ble alle som én omringet av fiender ved Cremera-floden og slaktet ned med sine familier.

[14.] Det var på denne tiden Empedokles fra Agrigentum hadde sin glansperiode som naturfilosof. [15.] I Roma ble utvilsomt timannskollegiet for nedtegnelse av lovene oppnevnt i samme periode [ca 451 f.v.t.]. Av disse ti ble først ti lovtavler nedtegnet, men like etterpå ble ytterligere to føyd til.

[16.] Dernest fulgte utbruddet i den største krigen på hellensk jord noensinne – den peloponnesiske. Thukydid har skrevet historien om denne krigen, som begynte omlag tre hundre og tjueto år etter grunnleggelsen av Roma [431 f.v.t.]. [17.] Samtidig var Olus Postumius Tubertus diktator i Roma. Det var han som hugget ned sin egen sønn med en øks da han hadde brutt farens ordre om ikke å gå til slag mot fienden. Den gang var det fidenatene og aekverne som var romerfolkets fiender. [18.] I samme

5) Det latinske ordet *rex* (konge) tilsvarte det greske *tyrannos*, og hadde like negative konnotasjoner for et romersk publikum.

tidsrom levde Sofokles, og senere Evripides, begge berømte og anerkjente tragediediktere, samt legen Hippokrates og filosofen Demokrit. Atheneren Sokrates ble nok født noe senere enn de to siste, men levde samtidig med dem i hvert fall i en periode.

[19.] Senere, den gang militærtribuner med konsulmyndighet regjerte den romerske staten, omkring det tre hundre og førtisyvende året etter byens grunnleggelse, ble i Athen [404 f.v.t.] de tretti tyrannene innsatt av spartanerne for å herske over byens borgere. Samtidig holdt Dionysios den eldre tyrannmakten på Sicilia, bare få år etter at Sokrates var blitt dømt til døden [399 f.v.t.] og tatt av dage med gift i fengselet. [20.] Omtrent samtidig var Marcus Furius Camillus diktator og inntok Veii. [21.] Kort tid etter foregikk krigen med senonerne, [22.] den gang gallerne erobret hele Roma med unntak av Capitol.

[23.] Ikke lenge etter høstet Evdoxos ry som aktverdig astronom på hellensk jord, og lakedaimonerne ble nedkjempet av athenerne ved Korinth under ledelse av Formion. [24.] Samtidig ble i Roma Marcus Manlius tiltalt for å ha planlagt et statskupp. Samme Manlius hadde drevet gallerne tilbake den gang de forsøkte å ta seg opp den steile bakken til Capitolhøyden den gang den var under beleiring, men senere ble han dømt til døden og – ifølge Marcus Varro – styrtet ned fra den tarpéiske klippe,

eller – etter hva Cornelius Nepos skriver – henrettet ved pisking. [25.] Henrettelsen skjedde i hvert fall i det syvende året etter byens frigjørelse [384 f.v.t.], samme år som Aristoteles ble født, ifølge kildene.

[26.] En del år senere, etter krigen mot senonerne, vant thebanerne, under Epameinondas' ledelse, over lakedaimonerne ved Levktra. [27.] Ikke lenge etter begynte man i Roma å velge konsuler også av folket, i henhold til Licinius Stolos lov: Tidligere hadde det vært ulovlig å bli konsul hvis man ikke var av patriserslekt.

[28.] Derest, omkring det firehundrede året etter byens grunnleggelse [359 f.v.t.], overtok Filip, Amyntas' sønn og far til Alexander den store, makten i det makedonske kongedømmet. På samme tid ble Alexander født, [29.] og få år senere reiste filosofen Platon til Sicilia for å besøke Dionysios den yngre, tyrannen på Sicilia. [30.] Noe senere [338 f.v.t.] beseiret Filip athenerne i et stort slag ved Khaironeia. [31.] Da reddet taleren Demosthenes livet ved å flykte fra slagmarken. Senere ble han utsatt for kritikk for denne flukten, en kritikk han parerte humoristisk med det berømte verset «en mann som flykter vil jo siden kjempe mer»⁶. [32.] Senere ble Filip snikmyrdet. Alexander tok da over riket og reiste over til Asia og Orienten for å underlegge seg perserne. [33.] En annen Alexander, med tilnavnet «molosseren», dro til Italia for å krig mot romerfolket –

6) =Menander, *monostikhoi* 56.

på det tidspunktet hadde nemlig ryktet om Romas tapperhet og rikdom begynt å spre seg til andre folkedrag – men før han fikk startet krigen, omkom han. Om den samme molosseren heter det at han etter å ha kommet til Italia, skal ha uttalt at mens han selv var på vei til Roma som til et manneværelse (andronitis), hadde makedoneren med samme navn reist til Persia som til et kvinneværelse (gynaikonitis)⁷. [34.] Senere avgikk Alexander fra Makedonia ved døden, etter å ha underlagt seg størsteparten av Orienten i løpet av sin elleve år lange periode som konge. [35.] Ikke særlig lenge etter døde filosofen Aristoteles, noe også Demosthenes snart skulle gjøre. [36.] Det var omtrent på denne tiden at romerfolket kjempet mot samnittene, en krig som skulle bli både krevende og langvarig. Konsulene Tiberius Veturius og Spurius Postumius ble nemlig omringet av samnittene i et ugunstig terreng ved Caudium. De ble også tatt til fange, men slapp fri igjen etter å ha inngått en ynkelig avtale, noe som fikk romerfolket til å beslutte at de ikke skulle ta imot dem, men sende dem tilbake til samnittene under eskorte av fetalprestene.

[37.] Omlag fire hundre og sytti år etter byens grunnleggelse [280 f.v.t.] ble krigen mot kong Pyrrhus påbegynt. [38.] På samme tid var Epikur fra Athen og [stoikeren] Zenon fra Kition blitt berømte filosofer. [39.] Samtidig var Caius

Fabricius Luscinus og Quintus Aemilius Papus censorer i Roma. De sørget for å få Publius Cornelius Rufinus, som hadde vært både konsul to ganger og diktator én, fjernet fra senatet, en beslutning de begrunnet med at de hadde fått kjennskap til at han hadde ti punndsvekt i foredlet sølv til middagsbruk⁸.

[40.] Derneft, i omlag det fire hundre og nittiende året etter Romas grunnleggelse [264 f.v.t.], mens Appius Claudius – han som hadde tilnavnet Caudex og var bror til den berømte Appius Caecus – var konsul sammen med Marcus Fulvius Flaccus, fulgte så utbruddet av første puniske krig. [41.] Ikke lenge etter ble Kallimakhos, poeten fra Kyrene, feiret i Alexandria hos kong Ptolemaios.

[42.] Ikke mye mer enn tyve år senere ble det stiftet fred med punerne under konsulene Caius Claudius Centhos – sønnen til Appius Caecus – og Marcus Sempronius Tuditanus [241 f.v.t.]. I samme år begynte Lucius Livius [Andronicus], som den første av alle, å sette opp skuespill i Roma, mer enn hundre og seksti års tid etter Sofokles' og Evripides' død, og om lag femtito år etter at [komediedikteren] Menander var gått bort. [43.] Etter Claudius og Tuditanus var Quintus Valerius og Caius Mamilius konsul [239 f.v.t.]. Under deres embedstid ble dikteren Quintus Ennius født, ifølge hva Marcus Varro skriver i den

7) Perserne gikk for å være luksus-elskende og umandige.

8) Det var censorenes oppgave å slå ned på umoralsk oppførsel. Middagsseriset i sølv var hakket for luksuriøst!

første boken *Om Diktere*, hvor det også står å lese at Ennius var sekstiseks år gammel da han hadde fullført det tolvte bindet av *Annalene*, en opplysning Ennius selv hadde gitt i det nevnte bindet.

[44.] Dernest [235/231 f.v.t.], i det fire hundre og nittende året etter Romas grunnleggelse, var det at Spurius Carvilius Ruga – som den første i Roma – skilte seg fra sin kone, på bakgrunn av to forhold: Dels vitnemål fra venner som sa at hun var steril, dels fordi han hadde sverget overfor censorene at han hadde tatt seg en kone i den hensikt å få barn. [45.] I samme år satte dikteren Cnaius Naevius opp skuespill for romerfolket. Samme Naevius skal ifølge Marcus Varro i boken *Om Diktere* ha gjort sin første krigstjeneste under den første puniske krig, noe han selv opplyser i sitt dikt om den krigen. Porcius Licinus opplyser på sin side at diktekunsten fant sin begynnelse i Roma senere enn som så, i disse versene: «Under den puniske krig nummer to fløy Musen fra himlen // ned imot Romulus' folk, en utemmet, krigslysten stamme.»

[46.] Deretter gikk det omlag femten år før en ny krig blusset opp mot punerne [218 f.v.t.], [47.] og ikke særlig lenge etterpå hadde Marcus Cato [den eldre] sin storhetstid som taler, og [komedie]dikteren Plautus sin storhetstid på scenen. [48.] I samme periode [155 f.v.t.] sendte

athenerne tre filosofer i en delegasjon til romerfolkets senat for å holde offentlige forelesninger: Stoikeren Diogenes, akademikeren Karneades og peripatetikeren Kritolaos. [49.] Ikke lenge etter kom perioden til Quintus Ennius, som var samtidig med [komediedikterne] Caecilius og Terents⁹. Etterpå kom perioden til [tragediedikteren] Pacuvius, og da Pacuvius allerede var blitt en gammel mann, kom [skuespillforfatteren] Accius' tid, og endelig kom perioden til han som ble enda mer berømt for sine satirer over de foregående dikternes verk – Lucilius.

[50.] Men nå er vi gått ut over våre egne rammer, for vi hadde jo satt den annen puniske krig som sluttpunkt for disse notatene.



Aulus Gellius' *Noctes Atticae* er som nevnt ingen enhetlig samling tekster. I sin Fortale forklarer han tittelen «attiske netter» med at verket ble skrevet gjennom lange vinternetter på et landsted i Attika, altså i landskapet utenfor Athen. Men tittelen spiller vel like mye på at nettopp

9) Dette er ikke riktig. Ennius' dødsår settes til år 169 f.v.t., Caecilius' til 168 og Pacuvius' til 159 – men den nevnte delegasjonen fant altså sted i året 155. Ironisk nok gjør Gellius seg selv skyldig i en kronologisk brøler på dette punktet ...

Athen hadde fostret så mange lærde. «Lærdomsnetter» kunne i så måte være en vel så dekkende oversettelse. Lærde sysler pleide i en romersk kontekst ofte å foregå på kveldstid, etter at alle plikter var fullført og en kunne nyte sitt *otium*. I slike stunder var det akseptabelt å ta seg tid til filosofiske samtaler, lesing og skriving – og resultatet kunne altså bli et verk av denne typen.

Historie er ikke en hovedinteresse for Gellius, han holder seg helst til litteratur og filologi. I den grad han behandler historiske spørsmål, er det helst for å belyse et bestemt moralsk poeng eller simpelthen for å fortelle en morsom anekdote. Typisk er kapitler som historien om hvordan Alexander den stores hest, Bukefalas, døde (V,2), anekdoter om hvordan romerske menn i gamle dager behandlet sine fedre med respekt (II,2), en spydig bemerkning Hannibal en gang lot falle om Antiokhos' hær (V,5), et resymé av Herodots fortelling om Arion, som ble båret over havet av en delfin (XVI,19), osv. Enda vanligere er det at Gellius siterer historikere for å belyse filologiske poenger. Slik blir Sallusts språkbruk kommentert i en rekke kapitler på linje med Ciceros, Varros, Cato den eldre og en hel rekke tapte forfatters ord og uttrykk (for eksempel IV,15, XIII,30, IX,12 vs. XIV,3, XVI,14, IV,16). Det er klart at god språkføring var viktig i historiografi, like mye som i rettstaler eller poesi, og en historiker måtte selvsagt være nøye på distinksjonene mellom synonyme ord og uttrykk. Men bare unnaksvis kommer Gellius inn på mer

generelle spørsmål som omhandler historieskriving som *sjanger*. I et kapittel ender han med å berøre måten stoffet skulle sorteres og analyseres på i et historieverk – men utgangspunktet var også der av filologisk art: Gellius ville diskutere «På hvilken måte og i hvilken grad *historie* skiller seg fra *annaler*, med noen sitater om dette emnet hentet fra [historieverket] *Res Gestae* av Sempronius Asellio» (V,18). Utgangspunktet var altså at *ordene* historie og annaler skulle belyses. Med andre ord: Gellius var filolog og litteratursker, og det var som filolog og litteratursker han leste historiske verk.

Bok sytten, kapittel tjueen kan knapt sies å være noen skarpsindig analyse av begivenhetenes gang fra Romas grunnleggelse til nedkjempelsen av Hannibal. Men selv for en som først og fremst var interessert i filologi og litteratur, var det unektelig viktig å ha en idé om når den ene eller andre personligheten levde i forhold til verdenshistorien for øvrig. Det var dette hensynet som fikk Gellius til å notere seg levetiden til en hel rekke berømte personligheter og plassere dem i deres rette tidsrom. Resultatet er blitt en form for verdenshistorie, om enn i miniformat.

De bøkene Gellius sier han har skrevet opplysningene av fra – «krøniker», *chronica* – tilhørte en sjanger med røtter tilbake til det lærde miljøet ved biblioteket i Alexandria. De to mest innflytelsesrike krønikeforfatterne var Eratosthenes (død ca 194 f.v.t) og Apollodoros (død senest ca 110 f.v.t). Fragmentene fra deres verk, samlet i det monumentale *Frag-*

*mente der griechischen Historiker*¹⁰, vitner om en sjanger som var internasjonal i sin tilnærming til historien. Det viktige var å sammenholde tidsregningssystemene innen ulike greske bystater med hverandre. Resultatene ble presentert i form av synkroniserte tabeller over viktige begivenheter og store menneskers levetid i ulike områder. Tekstene i disse tabellene kunne anta kunstferdige former – Apollodoros skrev dem endatil på vers – men analyser av årsak og virkning, motiver og motsetninger, hvordan tingene «egentlig foregikk», må nødvendigvis ha blitt mangelfulle. Derimot var dette en sjanger som la opp til en viss sammenligning mellom ulike nasjoners militære og «kulturelle» styrke. Da sjangeren ble overtatt av romerske skribenter i første århundre før vår tidsregning – Cornelius Nepos var etter alt å dømme den første til å skrive slike «krøniker» på latin – ble den romerske nasjonalhistorien innlemmet i tabellene¹¹. Dette ga anledning til sammenligninger mellom den greske og romerske verden innen vide tidsrom. Den romerske underlegenheten, både kulturelt og militært, helt fram til annen puniske krig, ble åpenbar. På kulturens område var dette så altfor

tydelig: Mens diktekunsten (ifølge paragraf 3 over) nådde sitt høydepunkt i Hellas omkring år 900 f.v.t., eller mer enn 150 år før Roma overhodet var grunnlagt, var det først omkring år 200 at *grekeren* Ennius begynte å produsere diktning av betydning i Roma (paragraf 43). Når det gjelder det militære, drev grekerne en massiv persisk invasjon tilbake på 490- og 480-tallet. Samtidig fikk romerfolket hele sin eksistens truet ved at én av deres generaler gikk over til nabostammen volskerne (paragrafene 9 og 11–12). Først i annen halvdel av 300-tallet opplyser Gellius at ryktet om romernes styrke og rikdom hadde begynt å spre seg til verden utenfor den italienske halvøy (paragraf 33).

Det store Romerriket hadde ikke alltid vært så stort. Denne erkjennelsen er tema også for et annet kapittel hos Gellius, med overskriften «En historie om det romerske folket og det puniske, samt at de som rivaler var så godt som jevnbyrdige i styrke» (X,27). Her veier Gellius styrken til de to stormaktene opp mot hverandre, og mer enn antyder at det bare var tilfældigheter som gjorde at det var romerne som endte med å utslette Karthago, og ikke omvendt:

10) Felix Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin 1929-. Eratosthenes og Apollodoros behandles i bindene *Zweiter Teil: Zeitgeschichte, B.: Spezialgeschichten, Autobiographien und Memoiren. Zeittafeln*, 1929, se spesielt s. 1012–1016; 1025–1041; 1119–1123, og *Zweiter Teil: Zeitgeschichte, D.: Kommentar*, 1930, især s. 661–665; 704–715; 718–752.

11) Cornelius Nepos' bidrag til krønikesjangeren diskuteres nærmere i artikkelen P.P. Aspaas, «Hele verdens historie i tre bind! Cornelius Nepos' krøniker» (under publisering).

I de gamle skriftene står det skrevet at romerne og punerne engang var folk av jevnbyrdig styrke, slagkraft og størrelse. Dette synspunkt er ikke uten berettigelse: Med andre folk har slaget stått om hvilken stat som skulle styre den andre – med punerne derimot, sto kampen om hvem som skulle ha herredømmet over hele verden. [...]

Som nevnt er det sjelden Gellius på denne måten løfter blikket fra detaljen i anekdoten eller enkeltordet til slike brede historiske betraktninger. Det at to av de få stedene hvor han gjør nettopp det, har annen puniske krig som ramme, sier noe om betydningen som ble tillagt utfallet av denne krigen. Karthagernes kapitulasjon etter Scipios invasjon i året 202 var for Gellius det avgjørende vendepunktet i verdenshistorien.



Bibliografi

Albrecht, M. von (1994) *Geschichte der römischen Literatur*, 2 bind, München/ New Providence/London/Paris.
 Berthold, Heinz (1996) «Synkrisis Rom – Griechenland im zweiten Jahrhundert n.Chr. am Beispiel Aulus Gellius», s. 503–512 i Ernst Günther Schmidt

(red.), *Griechenland und Rom: Vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und -höhepunkten der antiken Geschichte, Kunst und Literatur*, Tbilisi.
 Brugnoli, Giorgio (1965) «Excellentium hominum συγχρονισμοί» [italiensk], s. 14–43 i Johannes Irmscher, Bruno Doer, Reimar Muller og Ursula Peters (red.), *Miscellanea Critica, Teil II*, Leipzig.
 Cavallin, Bertil (1977) *Aulus Gellius: Attiska nätter. Inledning, urval, översättning och kommentar*, Stockholm.
 Conte, Gian Biaggio (1994) *Latin Literature. A History*, Baltimore/London (ital. orig. 1987).
 Fantham, E. (1981) «The synchronistic chapter of Gellius (NA 17.21) and some aspects of Roman chronology and cultural history between 60 and 50 B.C.», i *Liverpool Classical Monthly* 6: 7–17.
 Holford-Strevens, Leo (2003) *Aulus Gellius: an Antonine scholar and his achievement*, Oxford.
 Julien, Yvette (1998) *Aulu-Gelle: Les nuits attiques. Tome IV [bok XVI-XX]*, Paris (Les belles lettres, Budé).
 Leuze, Oskar (1911) «Das synchronistische Kapitel des Gellius», i *Rheinisches Museum für Philologie* 46: 237–274.
 Marache, René (1967–78–89) *Aulu-Gelle: Les nuits attiques. Tome I-III*, 3 bind [bok I-XV], Paris (Les belles lettres, Budé).
 Marshall, Peter K. (1990) *Auli Gellii Noctes Atticae*, 2 bind (orig. 1968), Oxford Classical Texts.
 Rolfe, John C. (1967–68–70) *The Attic Nights of Aulus Gellius*, 3 bind (orig. 1927), Loeb Classical Library.
 Schettino, Maria Teresa (1986) «Interessi storici e letture storiografiche di Aulo Gellio», i *Latomus* 45: 347–366.
 Vardi, Amiel D. (1993) «Why Attic nights? or What's in a name?», i *Classical Quarterly* 43: 298–301.
 Whiteley, Simon (1978) «Fossicking through Aulus Gellius' *Noctes Atticae*», i *Acta Classica* 12: 99–114.

Apollo Belvedere

– romersk kopi etter gresk original?

LENA ULGENES

Apollo Belvedere har ukjent proveniens, men har siden slutten av 1800-tallet blitt regnet som en romersk kopi etter en tapt gresk original i bronse. I dag er den dominerende trenden å hevde at skulpturen kopierer en bronse fra 4. århundre f.Kr. som gjerne attribueres til Leochares (aktiv ca 360–320). Marmorkopien regnes for å være laget tidlig i det 2. århundre e.Kr. Basert på slike angivelige kopier har man skrevet historien om gresk kunst som ellers bare ville være kjent gjennom skriftlige kilder. Typisk er at Apollo Belvedere inkluderes som en integrert del av gresk kunsthistorie, og sjelden omtales i håndbøker over romersk kunst.

Men er Apollo Belvedere en romersk kopi etter en tapt original i bronse? Det er ulike forhold som tilsier at skulpturen *ikke er* en kopi av en tidligere original – først og fremst fordi dette er det eneste eksemplar vi kjenner av statuetypen. Videre er Leochares en kunstner hvis verker man ikke vet så mye om. Viktigste begrunnelse for å attribuere verket til Leochares, er at Plinius i *Naturalis historia* (34.79) skriver at han skal ha skapt en Ganymedes i bronse. Denne mener man å ha identifisert i en marmorkopi som befinner seg i Vatikanet. Komposisjonelt innehar Ganymedes et såkalt *split motion*-motiv, dvs to bevegel-

sesretninger i samme figur. Hodet vender i motsatt retning av kroppens bevegelse. Nettopp dette finner man igjen i Apollo Belvedere. Han er i bevegelse mot høyre, mens hodet dreier mot venstre.

Med andre ord har vi lite belegg for at Apollo er en kopi av et tidligere gresk verk. Statuen kan like gjerne være en romersk *original* inspirert av klassisk gresk kunst. Men hvorfor defineres den så som en ”kopi”? Dette spørsmålet berører en langt mer omfattende diskusjon: *hvordan forstå relasjonen mellom gresk og romersk kunst?* For å belyse dette kan det være nyttig å se litt på bakgrunnen for tesen om den ”romerske kopi”.

Konstruksjonen av den ”romerske kopi”

Tradisjonelt forklares klassiserende romersk marmorskulptur, og særlig de som forekommer i mange utgaver (såkalte *replica*-serier), som kopier av klassisk greske bronseoriginaler fra 5.–4. århundre f.Kr. Motivmessig dreier det seg i hovedsak om guder, mytologiske figurer og atleter. Originalen var angivelig laget av en av de berømte mestre som omtales i litteraturen. Romerne skal ha beundret gresk kunst i en slik grad at de kom til å foretrekke kopier av kjente mesterverk fremfor originaler av sine samtidige kunstnere. Med andre ord hevdet kjente mesternavn å ha vært hovedmotivasjon for klassiserende skulptur i romersk kontekst.

Kopi-tesen må ses i nøye sammenheng med et modernistisk kunstbegrep. Sentralt står to relaterte aspekter som går tilbake til etableringen av kunsthistorie som vitenskapelig disiplin: artikuleringen av gresk estetisk overlegenhet,¹ og vektlegging av originalitet og hyllest av det individuelle kunstnergeni. Med dette som utgangspunkt har forskningen siden slutten av 1800-tallet ved hjelp av såkalt *Kopienkritik*² forsøkt å se igjennom de klassiserende romerske verk som var de transparente, for å (re)konstruere den formodede greske original. Dette er et systematisk for-



søk på å gripe greske skulptørers stil, ved å kombinere litterære kilder fra romersk keisertid med angivelige kopier i marmor. Følgelig er denne største gruppen av romersk skulptur

- 1) Forbindes særlig med Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Her vurderes forøvrig Apollo Belvedere som en gresk original og beskrives som ”det høyeste ideal i kunst”.
- 2) Metoden ble systematisert med Furtwänglers *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen* (1893). Hans prosjekt var todelt: *Kopienkritik* og *Meisterforschung*, som skulle studeres i lys av hverandre.

viet lite oppmerksomhet som selvstendig kunstnerisk uttrykk, men er primært studert som refleksjoner av tapte prototyper.

Gjennom hele 1900-tallet var *Kopienkritik* en dominerende metode innen antikk kunsthistorie. Følgelig ble hundrevis av klassiserende romerske verk som ikke tidligere var blitt atskilt fra gresk skulptur, degradert som mekaniske kopier. Selve begrepet "kopi" impliserer mangel på originalitet og kunstnerisk kreativitet når det gjelder *relasjonen* mellom gresk og romersk kunst. Følgelig presenteres det romerske verk som en annenhånds reproduksjon. Tiltroen til metodens anvendelighet har vært så sterk at selv enkeltstående verk – slik som Apollo Belvedere – er blitt definert som kopier på tross av manglende *replica*-serier.

En viktig årsak til at Apollo Belvedere vurderes som en kopi, er at han for en moderne betrakter *ser* ut som en kopi. På grunn av materialet (marmor og ikke bronse), men også fordi han har marmorstøtter³ og støttes opp av en "trestokk", er han nesten automatisk blitt regnet som en kopi. Det pleier å vektlegges at slike støtter var en romersk oppfinnelse, for å muliggjøre komposisjoner i marmor som var uproblematisk i bronse. Marmorstøtter er blitt regnet som selve innbegrepet av alt som er negativt ved romerske kopier.

Kopienkritik er stadig en viktig retning innen forskningen. Fortsatt skrives litteratur som forsøker å definere greske kunstneres personlige stil, samt rekonstruere tapte originaler basert på *replica*-serier.⁴ Retningen kommer også sterkt til uttrykk i museer⁵ og utstillingskataloger hvor klassiserende romersk skulptur behandles som en integrert del av den greske kronologien. Videre omtales de fleste klassiserende verk som kopier etter mer eller mindre perifere klassiske kunstnere, som kun er kjent gjennom litterære referanser.

Alternative perspektiver

Siden 1970-årene er en rekke skulpturer som tidligere var identifisert som kopier, blitt redefinert som klassiserende romerske *kreasjoner*. Istedenfor å studere de angivelige kopier entydig som kilde til tapt gresk kunst, er de forsøkt studert ut i fra en *romersk* kontekst. Det er ikke dermed sagt at romerske kopier etter greske originaler ikke eksisterte. Både litterære og fysiske spor viser at romerne skapte kopier etter gresk originaler. Hypotesen som utfordres er at slike kopier skal ha vært hovedpreferansen blant romere som ønsket klassiserende skulptur.⁶

Som motvekt til kopi-tesen foreslår Miranda Marvin (1993) det hun kaller en programmatisk tese. Hun

3) En støtte mellom høyre lår og høyre arm er blitt fjernet ved restaurering.

4) Fullerton (2003) diskuterer denne faglige konservatisme.

5) Typisk er verksbeskrivelsen "Romersk kopi etter gresk original ..." som følger de fleste klassiserende romerske verk rundt i Europas museer. Det gjøres sjelden forsøk på å datere kopien eller redegjøre for hvem som har laget den. Se Marvin, 1997.

6) *Ibid.*, s 11.

argumenterer for at skulpturer skulle virke romdefinerende, og at det derfor var viktig å velge passende skulptur for en gitt bygning eller et gjeldende offentlig sted.⁷ Dette, fremfor greske mestre, kan være en viktig forklaring på at det er relativt få typer som går igjen i de romerske *replica*-serier. For at skulptur skulle identifisere ulike bygninger, var det nødvendig med verk som var lett gjenkjennelige og hvis mening var lett gripbar. Marvin kaller dette *the visual equivalents of clichés* og poengterer at de fleste brukere av offentlige bygninger var uutdannede, ubereiste og kjente få kunstverk. Med andre ord er det nærliggende at verkenes *mening* var viktigere enn deres opphavelige mester. I et slikt perspektiv kan *replica*-seriene studeres som en programmatisk bruk av gjentatte, gjenkjennelige og ofte berømte (men ikke nødvendigvis greske) skulpturer. Ved å avvise greske kunstnernavn som motivasjon for alle *replica*-serier, åpner hun for at også *romerske* originaler kunne generere slike serier.

Dersom man aksepterer denne hypotesen, er det behov for en revurdering av den terminologien som benyttes for å forklare klassiserende romersk skulptur. En slik fokusforskyvning åpner for at den romerske skulp-

tøren får status som kreativ kunstner, fremfor å bare være en kopist. Dermed åpnes det også for å se klassiserende romersk skulptur som et selvstendig kunstnerisk uttrykk, og ikke bare som reproduksjoner.

Marvins teser kan understøttes også ut fra et gresk perspektiv. På bakgrunn av tekniske studier av bronseskulptur argumenterer Carol Mattusch (1996 og 2002) for at også grekerne drev serieproduksjon. Hun viser at man med utgangspunkt i en modell kan lage hele serier av verk eller variasjoner over en type. Masseproduksjon begrunner Mattusch ut fra markedsetterspørsel. Litterære kilder fra antikken vitner om tusenvis av bronsesstatuer i det offentlige rom. Mattusch påpeker at det er sannsynlig med stor grad av repetisjon blant disse fremfor en dominans av unike verk, fordi meningen skulle være lett tilgjengelig for den allmenne betrakter. Dette samsvarer dårlig med det tradisjonelle bildet av "greske bronsesignaler".

Med slik serieproduksjon undermineres forestillingen om det unike mesterverk signert av det individuelle kreative geni.⁸ Dermed angripes en av grunnforutsetningene for *Kopienkritik*: tesen om at romerne primært skal ha bestilt skulptur ut fra en kjent kunstners navn.

7) Marvin tar utgangspunkt i Ciceros korrespondanse, samt den såkalte "marmorstilen" i romersk arkitektur.

8) Her er der fristende som Gazda har påpekt, å trekke inn terminologi hentet fra R. Krauss, (1989). Krauss argumenterer for at begrepet "serialitet" ikke forutsetter en "original" som ulike replikker skriver seg fra. Isteden kan alle verk ses som "kopier" eventuelt "originaler". At slike "auto-repetisjoner" ikke trenger en original, åpner for en revurdering av konstruksjonen "gresk original". Gazda viser videre at slik "serialitet" kan sidestilles med nevnte *programmatisk* bruk av gjentatte skulpturer (2002: 9–10).

Serieproduksjon innenfor gresk så vel som romersk kunst åpner for at man i større grad kan forestille seg tradering av et kjent formspråk fremfor direkte kopiering av enkeltverk. Ut fra et traderingsperspektiv blir det også mindre interessant å snakke om kopier. Dermed åpnes det for at Apollo Belvedere kan ha vært en romersk kreasjon inspirert av et gresk formspråk. Fokus forflyttes da fra passiv kopi til en visuell dialog mellom romersk klassisisme og dens mulige kilder. Dersom Apollo Belvedere forklares som en romersk *original* inspirert av en klassisk tradisjon, kan han kanskje – som Mattusch (2002) har foreslått – få gjeninnta sin plass blant de antikke mesterverk.

Bibliografi

- Fullerton, M. D.: “*Der Stil der Nachahmer*”: A Brief Historiography of Stylistic Retrospection”, i *Ancient Art and Its Historiography*, (ed. Donohue, A.A./Fullerton, M.D.), Cambridge Univ. Press 2003: 92–117.
- Gazda, E. K. (ed.): *The Ancient Art of Emulation – Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor, Michigan 2002.
- Krauss, R. E.: “Retaining the Original? The State of the Question” i *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*, Studies in the History of Art 20, Washington D.C., 1989, 7–11.
- Marvin, M.: “Roman Sculptural Reproductions or Polykleitos: the Sequel”, i *Sculpture and its Reproductions*, (ed. Hughes, A./Ranfft, E.), London 1997: 7–29.

Marvin, M.: “Copying in Roman Sculpture: the Replica Series” i *Roman Art in Context*, (ed. D’Ambra, E.), New Jersey 1993: 161–189. Opprinnelig i *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*, Studies in the History of Art 20, Washington D.C., 1989.

Mattusch, C.: *Classical Bronzes – the Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Cornell Univ. Press, 1996.

Mattusch, C.: “In Search of the Greek Bronze Original”, i *The Ancient Art of Emulation – Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, (ed. Gazda, E. K.) Ann Arbor, Michigan 2002: 99–117.



James Joyces *Ulysses*

Homer som pynt, stillas og tema

BJØRN TYSDAHL

Diktere flest, i likhet med andre åndsarbeidere, må pynte seg; og det gjør de blant annet ved å plassere seg tydelig i tradisjoner som omgivelsene deres forhåpentligvis vil synes er flotte. Romerske diktere smykket seg med sin kjennskap til gresk kultur. Da norske folkeviser, eventyr og sagn ble berømt og elsket fra tidlig i 1840-årene og fremover, brukte Jørgen Moe, Andreas Munch, Welhaven og mange andre folkediktningens form og tematikk i noen av sine produkter.

Det gjorde seg godt. I flere hundreår etter Petrarca hadde sonetten en tilsvarende funksjon: Den viste at dikteren kjente en fornem tradisjon i europeisk litteratur. I våre dager pynter man seg ved å være "postmodernistisk". Det er ikke nødvendig for dikter eller publikum å vite noe presist om hva ordet betyr, hvis det betyr noe i det hele tatt ut over det kosmetiske.

Dersom leserne aner et ekko fra den franske sosiologen Pierre Bourdieu i disse betraktningene, har de helt rett. I den akademiske og kulturelle sfære, sier Bourdieu, er det ikke primært penger som skaper status. Her er det tale om en symbolsk kapital; og denne baserer seg på overbevisning i de rette kretser om hva

som er verdifullt. Og for Bourdieu er grunnlaget for symbolsk kapital ikke primært verkets iboende trekk (akkurat det skriver han lite om) men den plass og respekt diktere og deres tekster får ved mekanismer innen det kulturelle feltet. Slike mekanismer kan være avgjørelser om pensum i skole og universitet, forlagenes politikk, anmeldelser i aviser og tidsskrifter, innflytelse fra litterære salonger – her i Norge er jeg fristet til å si kaféer i Oslo 3 – og lignende.

Den oppmerksomme leser vil ha oppdaget at jeg nå pynter min artikkel, og prøver å skaffe meg symbolsk kapital ved å henvise til en fransk guru som er i vinden i litterære kretser i våre dager. Intet er som teoretikere fra Paris. Nå er jeg imidlertid

ikke noen fullblods Bourdieu-ianer. Han skriver klokt, om enn ensidig, synes jeg, om bare en av mange sider ved litterær virksomhet.

Når det gjelder James Joyce, er imidlertid hovedtanker fra Bourdieu relevante. Vår dikter var nemlig en særdeles dyktig PR-mann for seg selv. På skolen var han ikke bare en stjerne-elev, han sørget også for at hele skolen meget godt visste hvor belest og skarpsindig han var. Da de skulle skrive stil om “En mann jeg beundrer” valgte ikke den unge Joyce en irsk historisk helt eller en passende helgen, men Odyssevs. På universitetet valgte han med fin sans for hvordan han virket på omgivelsene ikke å være den perfekte student. Han tok de fleste fagene lett, men leste andre ting og sørget for at de fleste han møtte hørte om denne svært allsidige lesningen. Enten de likte det de hørte eller ikke, fikk medstudentene stor respekt for ham.

Så, fra 1907 da han var 25 år, og i 15 år fremover, var han opptatt av å skrive en fortelling som skulle hete “Ulysses”. Den var først tenkt som en novelle i likhet med dem som ble samlet i *Dubliners*. Det var slett ikke bare opportunisme i valget av en slik tittel og en slik helt – noe jeg skal komme tilbake til. Men den fornemme klassiske bakgrunnen gav ham uten tvil et pluss i regnskapet over symbolsk kapital. Uten at han visste det på forhånd, gikk det virkelig fint med dette regnskapet omkring 1920 da han var i ferd med å gjøre den store romanen ferdig. Da var nemlig *Odysseen* høyeste mote som bakgrunn for ny litteratur. Anatole France skrev *Le*

Cyclope, Gabriel Fauré komponerte en opera om Penelope, Jean Giraudoux hadde skrevet en tekst ved navn *Elpenor*, og Guillaume Apollinaire hadde arbeidet på et skuespill med tittelen *Les Mamelles de Tiresias*.

I samme år som *Ulysses* ble publisert, 1922, utga Joyces engelskspråklige kollega på Parnasset, T. S. Eliot, *The Waste Land*. I dette diktet er Tiresias en sentral person, og også, sier Eliot, stemmen i og bak alle de andre stemmene i diktet. Eliots hovedverk er en langt mer høylytterær tekst enn Joyces roman. Referansene til litteratur- og kulturhistorie, ofte til lite kjent stoff, er legio. Diktet ble da også møtt dels med entusiasme, dels med sur kritikk: Dette var kulturelt snobberi. Å bruke henvisninger til lite kjente klassiske diktere gir ikke øket symbolsk kapital på alle arenaer.

Hva er pynt, lånte fjær, kosmetiske grep og jakt på symbolsk kapital på den ene siden, og hva er det kunstnerisk forsvarlige, det som hører med til tekstens struktur, på den andre? Noen vil kanskje synes at jeg har vært nærmest blasfemisk ved å antyde et ord som “pynt” for Joyces og Eliots bruk av klassisk stoff. Mitt hovedpoeng er imidlertid at det er glidende overganger mellom dikternes forsøk på fordelaktig posisjonering i det kulturelle felt og deres sans for de “indre” krav diktverket stiller. Det ene utelukker ikke nødvendigvis det andre.

Homer som stillas

Denne tanken om glidende overganger mellom smarhet og kunstnerisk

idealisme (jeg tror faktisk at begge deler eksisterer) leder hen til mitt neste hovedpoeng: *Odysseen* som stillas.

For at et hus skal få sin form, må byggmesteren sette opp et stillas. Det er en ramme som antyder hvordan huset skal bli, og det gjør byggevirksomheten mulig. (Vi må se for oss en tradisjonell byggeplass, ikke nåtidens hvor svære kraner gjør det meste av arbeidet.) Tradisjonelt har romaner fått sin form ved at de skildrer et eller flere livsløp – enten frem til voksent liv, gjerne bryllup, eller helt frem til død. Dette er en form med innebygget evaluering av hovedpersonene. Hvordan det går med dem i disse store trekk, forteller hvordan de er som moralske vesener. Den vidunderlig firkantede Miss Prism i Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest* sier om romanen hun har skrevet: "The good ended happily, and the bad unhappily. That is what Fiction means." Denne formen for vurdering er jo ofte langt mer ironisk og komplisert enn det Miss Prism forestiller seg, men et poeng har hun. Hun får for eksempel tak i det faktum at romanen behandler helter og heltinner på en helt annen måte enn tragedieforfatteren.

Den dikter som velger en helt annen form for sin fortelling må finne seg i problemer med struktur som tradisjonelle forfattere ikke har. Joyce ønsket å skrive om bare en dag i personenes liv, noe Virginia Woolf også gjorde i *Mrs Dalloway* et par år etterpå. Da kunne han blant annet unngå den nokså tunge endelige vurderingen han hadde møtt så ofte i romaner. Men hvordan skulle han få

fasong på stoffet når ikke det store tidsforløpet hjalp ham? Han fant da ut at han kunne la 18 hendelser fra *Odysseen* forme 18 kapitler (Joyce selv foretrakk ordet "episoder") i romanen han ville skrive: først tre kapitler, "Telemakiaden", om den unge hovedpersonen, deretter 12 kapitler om den middelaldrende hovedpersonens vandringer i byen, og så 3 kapitler om hjemkomsten. Joyce fikk et stillas, eller 18 rammer, som han kunne fylle med innhold. På denne måten ble fortellingen en fortløpende sammenligning mellom fortid og nåtid. Strukturen bidrar til det tematiske innholdet.

Joyce lagde en oversikt for seg selv over episodene han var i ferd med å skrive. Den kalles Linati-skjemaet, etter navnet på den italienske oversetteren av en tidligere bok. Han var den første som fikk se det. Skjemaet viser at Joyce brukte *Odysseen* som bakgrunn gjennom hele sitt verk, men han brukte Homer ganske fritt. Han tar opp i sitt verk referanser til mange av episodene i den klassiske teksten, men ikke alle, og de kommer i romanen verken i den rekkefølge de har fra sang til sang i diktet, eller slik Odyssevs opplevde dem kronologisk.

Det har stått strid blant cognoscenti om den betydning dette rammeverket har, og da tenker jeg mest på hovedtrekk, ikke alle detaljene i dette skjemaet. Joyces venn Ezra Pound syntes parallellene til Homer hadde liten betydning annet enn som en hjelp i skrivningen. De var *akkurat* som et stillas, det kunne tas bort, og man behøvde ikke å bry seg om det mer. Filosofen Ludwig Wittgenstein

sier et sted at visse ledd i en argumentasjonsrekke er som stiger: Vi bruker dem, og kan så glemme dem når vi er kommet opp dit hvor de tok oss. Når det gjelder Pounds tendens til å avskrive stillaset som ubetydelig, er det verd å minnes at *han* ikke trengte å lære om det som ligger bak, klassisk filolog som han var. For barbarer som meg og svært mange andre (jeg trøster meg med at Joyce var også en sådan i den betydning at han ikke hadde lært gresk), vil uvitenhet om hvor romanens struktur kommer fra gjøre lesningen mer forvirrende enn den burde være. Jeg er glad for at Pound ikke kunne få min siste bok om Joyce i hende. Han ville hatt noen spydige kommentarer til det kapitlet hvor jeg gir en oversikt over Homer-Joyce paralleller.

Joyce selv var nok skeptisk, han også, til å gjøre for mye av systematikken som kom fra Homer, så vel som andre typer systematikk i skjemmet (han lar f. eks. hver episode ha en bestemt "teknikk" og henvise til en bestemt kroppsdel). Han unnlot å bruke de homeriske navn på kapitlene da boka kom ut. Det kunne antyde noe skjematisk som han ikke likte å fremheve. Men han hadde til slutt ikke noe imot at litterater til høyre og venstre ble gjort kjent med romanens forhold til *Odyseen*. Den symbolske kapital kunne øke ved det. Og Joyce hadde selv dyttet på så mange av sine venner som han kunne, for at de skulle anmelde boka, noe de også gjorde, som oftest med respekt for de klassiske parallellene. Som nevnt var Joyce dyktig når det gjaldt å manøvrere på det kulturelle feltet.

Homer som tema

Så til Homer som tema eller rettere sagt temaer. Nesten ingen som får Joyces roman mellom hendene, kan unngå å tenke på gresk litteratur – tenke og bli forundret. Hvorfor er ikke boka kalt "Odyssevs" hvis den ønsker å vise hen til Homers dikt? For Joyce var den formen han valgte et funn. Navnet på helten var Odyssevs på gresk, så Ulixes på latin, så Ulysses eller noe lignende i senere tider. Dette ser altså ut til å være en helt som forandres med tidene og med reisen fra land til land. Joyce antyder altså at dette er en roman om Homers helt anno 1904, året handlingen er plassert i, eller 1922 da den kom ut. Jeg uttaler tittelen slik det er vanlig i den engelsktalende verden, med trykk på annen stavelse, men det er ikke den eneste muligheten på engelsk – denne fleksibiliteten i uttale passer også godt med hovedpoenget i tittelen: Odyssevs er ikke alltid den samme.

Joyce planla og skrev en bok om Dublin. Den skulle være slik at hvis byen ble ødelagt av en katastrofe, kunne den bygges opp igjen ved den veldige masse av informasjon om gater, hus, etc. vi finner på disse 7-800 sidene. Alt skulle være riktig. Han skrev hjem fra Trieste og Zürich hvor han bodde, for å få greie på detaljer. Store deler av boka er den detaljerte realismes triumf. Men overblikk, overordnet mening eller overordnede spørsmål som ikke munnar ut i noen enkel mening, skapes ikke automatisk ved detaljert realisme. Joyce bruker forskjellige grep for å unngå at alt skulle fortape seg i

detaljer i denne ambisiøse skildringen av en by. Den homeriske bakgrunnen er blant de viktigste av disse overordnede grepene. Jeg skal gi noen smakebiter på hvordan dette virker.

Julia Kristeva, som har foreslått ordet “intertekstualitet” for brokker av tekster som opptrer på nytt i andre tekster, legger vekt på at det interessante ved slike “innskudd” er at dette ikke bare er tekster i tekster, men “koder” i “koder”. Jeg er ikke helt sikker på hva “codes” betyr slik hun bruker det. Men det må vel bety noe sånt som systemer av mening, eller, som hun sikkert ville si, av symbolske mønstre, og derved av verdisystemer og maktrelasjoner. Intertekstualitet er altså uatskillelig fra spenning mellom de systemer tekstbitene representerer. Hva som er sikkert når det gjelder Joyce, er at han bruker *Odysseen* tematisk for å få frem både det som er av konflikt og av samstemmighet i møtet mellom det gamle stoffet og det nye. Så brukes Homer også som en generell idebank – Joyce finner idéer i *Odysseen* for eksempel om hva slags bipersoner han kan skape, og hvordan handlingen kan føres fremover. Og hele veien preges forholdet til det klassiske av uhytidelighet, latter og skjeve smil.

De aller fleste lesere som kjenner sin Homer vil sikkert ha følgende førsteinntrykk av *Ulysses*: Joyce legger vekt på forskjellene mellom klassisk storhet og moderne middelmådhighet. Kong Odyssevs, den sterke, rådsnare, modige heltens fra trojanerkrigen, blir – *mutatis mutandis* – en fredelig, smålåten, men slett ikke

dum annonseakkvisitør i Dublin ved navn Leopold Bloom. Dette inntrykket av forskjell mellom før og nå fortaper seg aldri helt for leseren, men etter hvert vil alle oppdage at romanen stiller spørsmål ved “klassisk storhet”: Hva er det? Er det nå så sikkert at det er noe høyverdig? På tilsvarende vis oppmuntres vi til å tenke over om ikke moderne, alminnelig, ofte smålig hverdagslighet også kan ha trekk av menneskelig storhet ved seg.

Noen ganger brukte Joyce parallellene svært fritt. Han har for eksempel et kapittel som heter “Vandrende klipper”. I *Odysseen* er disse klippene bare nevnt som en advarsel. De danner ikke noen episode. Men hos Joyce blir kapitlet en vidunderlig oversikt over folk som vandrer eller blir kjørt rundt i byen, bl.a. autoriteter som er like farlige, synes Joyce, for folk flest som vandrende klipper er det for sjømannen. En linje eller to hos Homer er her blitt et langt kapittel. Og mange episoder hos Homer blir borte på veien, f. eks. idrettsleken. Joyce var faktisk ganske sprek, men han likte ikke idrett, og dette ser ut til å slå igjennom i hva han velger fra *Odysseen*.

La oss se på hvordan Joyce kan uttrykke samstemmighet i verdisyn mellom diktet og romanen. Mens han er hos Kirke, reiser Odyssevs til dødsriket og får der kunnskap om nåtid og fremtid. Det er en høytidelig reise med passende ritualer til dette landet som regjeres av Hades og Persefone, et land hvor Odyssevs møter mange stormenn som nå er blitt skygger. Bloom, den middelaldrende annonse-

akvisitøren som er hovedperson i romanen, går i en begravelse. Det vandrer en slags vaktmester rundt på gravlunden – noe nærmere guden Hades kommer vi ikke. Og Glasnevin, som gravlunden heter, er langt fra storslått der Bloom går og ser rotter som sniker seg frem mellom støttene. Men både Odyssevs og Bloom har respekt for den eller de døde; for begge gir turen til “dødsriket” nye erfaringer, om enn Blooms er nokså puslete; og begge gir en av de døde hjelp – Bloom ved å ta ansvar for en kollekt til den dodes fattige familie, Odyssevs ved å sørge for en ordentlig begravelse for Elpenor. Forskjellene mellom den greske sagnverden og Dublin i 1904 er naturligvis der, og er store, men begge hovedpersoner påtar seg ansvar og hjelper i nød.

Så et eksempel på hvordan den homeriske bakgrunnen bidrar til satire over nåtiden. I *Odysseen* får Odyssevs alle vindene knyttet inne i en sekk av Aiolos, bare den vinden han trenger for å komme til Ithaka blåser fritt. Men hans menn, som tror det er en skatt i sekken, åpner den, og alle vindene tar tak i båten, som kommer ut av kurs. Hos Joyce, i den syvende episoden, er fortellingen om Aiolos, med fin satire over medieverdenen, plassert i en avisredaksjon. Hvor uansvarlig vindene blåser i en avisredaksjon, er noe mange av oss har notert, naturligvis, også i våre dager.

Avslutningene av de to fortellingene med mer enn 2000 år mellom seg spilles mot hverandre på mange måter. Joyce var i hele sitt forfatterskap en klar motstander av vold, i motset-

ning til for eksempel en modernist som D. H. Lawrence. Odyssevs' hjemkomst er preget av blodig vold i kampen mot beilerne og i straffen deres medhjelpere får. Deretter, når kvelden kommer, går helten og hans hustru, som nå har forsikret seg om at han er den rette, til sengs sammen.

Bloom og hans kone Molly går ikke bokstavelig talt til sengs sammen. Hun har lagt seg tidligere, og ligger der i halvsøvn, da han kommer hjem sent om kvelden. Men som i *Odysseen* forteller han om det han har opplevd denne dagen. Hun er taus, men vi lesere får følge hennes tanker i neste kapittel – det berømte “Penelope” med 40 sider tekst uten tegnsetning. Setningene flyter sammen som de kanskje gjør når vi tenker i halvsøvn. Bloom har ikke fortalt alt om sin dag. Noe holder han for seg selv. Og Molly, skjønt hun er friere etter som hun ikke snakker høyt, kommer heller ikke innom alt fra dagen som har gått. Den oppmerksomme leser sitter igjen med spørsmål, og de blir i sin tur spørsmål som man oppmuntrer til å stille også om *Odysseen*: Hvor mye fortalte egentlig Odyssevs til sin hustru?

Sengen er det noe spesielt med i begge tekster. I *Odysseen* er hemmeligheten at den er bygd rundt et oliventre. I *Ulysses* er det toppleddet på sengens jernstenger som skrangler. Vi minnes altså på mange vis om paralleller. Men det er også markante forskjeller i denne avslutningen. Bakgrunnen for Blooms hjemkomst er spesiell. Han vet at Molly har hatt en beiler på besøk i sengen. Men den moderne “helt” er en fredelig mann

som ikke tørster etter hevn. Nærmest som en fotnote kan det være naturlig å nevne her at den litterære bakgrunn Joyce spiller på er allsidig. I det Bloom glir inn i søvn, minnes han en annen omflakkende skikkelse, Sinbad Sjøfareren.

Molly er altså ingen trofast Penelope. Og Bloom ingen stor helt. Det er noe svært alminnelig over dem. Men helt forskjellige fra det gamle diktets hovedpersoner er de ikke. I halvsøvne erkjenner Molly at det er Bloom hun allikevel setter mest pris på. Hennes sidesprang har vært nettopp det, ikke mer. Her ligger en sammenligning ikke først og fremst med Penelope men med Odyssevs på lur. Han hadde sine kvinner på reisen, men velger Penelope til sist.

Situasjonene er vevd inn i mønstre som gir rike antydninger heller en enkle tolkninger både hos Homer og Joyce. Avslutningsscenen er for eksempel ikke bare en hyllest til Blooms fredsommelighet og til en viss grad til Mollys psykologiske trofasthet. Molly, som er sangerinne og bidrar med det til familiens økonomi, vet at hun må ha et rimelig godt forhold til sin impresario, mannen hun tok imot i sengen, for å få oppdrag. Det økonomiske aspektet ved dette er heller ikke uten betydning for Bloom. På tilsvarende vis dreier avslutningen på *Odysseen* seg ikke bare om den enkeltes verdigrunnlag, men også i høyeste grad om økonomi.

Nå passer det med en kommentar til om romanens struktur. Joyce valg-

te en ny form, og Homer hjalp ham med dette. Ved at fortellingen ikke føres frem til en endelig slutt, kan spørsmål forbli åpne, og kastes tilbake til leseren som ikke får noen fasit, men en oppmuntring til videre funderinger. Et slikt spørsmål gjelder forholdet mellom mann og kone. Molly nevner nemlig i halvsøvne at Bloom har bedt om frokost på sengen neste dag. Dette er noe nytt og uhørt. Han har vært mye av en tøffelheit og som oftest gitt henne frokost på sengen. Vi vet ikke hvordan det går.

Klassisk litteratur har vært en rik kilde til inspirasjon og stoff for senere diktning, især fra renessansen og fremover. Bruken av det klassiske hos Joyce, T. S. Eliot og mange andre modernister føyer seg således inn i en lang tradisjon. Men da Eliot anmeldte *Ulysses* i 1922, pekte han på noe spesielt. Diktere måtte nå forholde seg til noe nytt: "det veldige panorama av meningsløshet og anarki som vår samtids historie er". Dette var en verden preget av ruiner etter første verdenskrig og av sosial uro og revolusjoner. Nettopp i en slik verden, sier Eliot, kan bruken av en myte hjelpe dikteren til "å kontrollere, å ordne og å gi form og mening" til det som synes meningsløst. Eliots formuleringer er preget av en viss konservativ kulturpessimisme som Joyce ikke deler, men for begge disse dikterne var Homer den de vendte seg til for å kunne formulere noe om hovedtrekk i en verden som var blitt svært vanskelig å gripe.

Pastoralen

Arkadia i våre hjerter

MATHILDE SKOIE

En av genrene vi har overlevert fra antikken er pastoralen. Med utgangspunkt i Theokrits *Idyller* (første halvpart av tredje århundret f.Kr.) og særlig Vergils *Ekloger* (skrevet 42–37 f.Kr.), har kunstnere av alle slag utfoldet seg på de Arkadiske beitemarker. Fra den romerske keisertids første århundre til Goethes tid begynte alle studier av antikkens kultur ved lesningen av Vergils hyrdedikt, hans første ekloge. ‘Enhver som ikke har dette diktet i hodet, mangler en av nøklene til den europeiske litterære tradisjon’, skriver Ernst Robert Curtius i sitt verk *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1953). Et siste skudd på denne pastorale stammen sto å lese i siste nummer av *Klassisk Forum* (2004:2), ‘Pastorale av en forvirret latinstudent’.

Pastoralen har som genre imidlertid ofte blitt gitt karakteristikk kjedelig og konvensjonell. Det er ofte baksiden av medaljen når en genre blir så populær at den operer over alt og utøves av alle. Når det gjelder pastoralen møter vi den ikke bare i litteraturen, men også i maleriet og musikken og til og med på tapeter og tallerkener. Det har ofte blitt hevdet at pastorale-diktere har imitert slavisk og beveget seg innenfor strenge og litt tåpelige rammer. Et typisk uttrykk for denne negative holdningen til pastoralen er Anna Maria

Lenngrens oppskrift på hvordan man lager et hyrdedikt, “Et sätt at göra Herdaqväden”, trykket i Stockholms Posten 1797:

Placera vid en å, i skuggan
under träden,
En *Daphne* uti schäferhatt,
I lentygsärmar bar och platt,
Med röda snörband i corsetten,
Och mycket rosor i houletten:
En *Coridon* som smilar flatt,
Ser hjartans flepig ut och kärlig,
Med flöjt i hand
(en flöjt er outhärlig)
Och vippor i hans staf – och

gullgult knutit hår,
Och hvita ben, och gröna lår; –
Skog, ängar, bete, sol och vår,
En fähund och en skock med får,
Som stundom flöjer, stundom går
I herdens vårdnad spak och säke: –
Se det är en Idyll, som äntlig man
förstår,
Så sann och menlös at
den bräker.¹

Harmlös breking er altså Lenngrens konklusjon. På den annen side og viktigst har Theokrit og Vergil virkelig fengyet kunstnere av format. Innenfor genrens grenser har kunstnere tatt utfordringen og skapt viktige verk i Europeisk kulturhistorie – og det er selvfølgelig dem vi skal se næyere på nå. På det teoretisk plan har genren utfordret litteraturforskere. På 1900-tallet var de teoretiske debattene rundt definisjonen av pastoralen mange, og hyrdediktningen har til dels funnet nye beitemarker – spredt seg til maleriet og musikken. Er den en genre eller en måte å tilnærme seg kunsten på som overskrider genrebegrepet? Bør den defineres ut fra konvensjonelle kriterier (topoi og litterær form), motiv (hyrder og gjeting), eller forholdet mellom kunstner, 'virkelighet' og verk?² Denne artikkelen vil i motsetning til de teoretiske diskusjonene, nærme seg pastoralen ved

å se på Curtius' nøkkel, Vergils *Ekloger*, og deres resepsjon.

Eklogene er en samling av ti forholdsvist korte dikt om hyrder som synger og spiller på fløyte i et idyllisk landskap.³ Noen dikt har form som replikkvekslende sangkonkurranser (*amoebiske*), mens andre er mer fortellende i formen. Det var disse korte diktene som først og fremst ble forbilder for all senere pastoralediktning. Og som vi ser hos Lenngren – riktignok i et vrengebilde – er det visse ingredienser som skal gå igjen: Først og fremst må man ha med en eller flere hyrder (hyrdinnene kommer ikke inn som aktive deltakere før i renessansen). Disse hyrdene har oftest faste navn hentet fra Theokrit og Vergil, f.eks. Tityrus, Meliboeus, Dafnis, Amaryllis, Corydon, Thyrsis, Lycidas. Noen kyr, sauer eller geiter bør også være til stede – om enn kun for syns skyld. Selve landskapet er halv-vilt dvs. midt imellom den siviliserte byen og den ville natur (jf. det norske uttrykket kulturbeite). Her skal det være ytterst behagelig (et såkalt *locus amoenus*) og gjerne i nærheten av en murmlende kilde. Selve standardsituasjonen tar for seg gjeteren som sitter i skyggen av et tre (gjerne en bok) mens solen er på sitt høyeste. Her bedriver han tiden med

1) Sitert fra Lewan, se litteraturlisten.

2) Særlig med William Empsons verk *Some Versions of Pastoral* (1935) og hans generelle definisjon av pastoralen som 'putting the complex into the simple' fikk genren en fornyet aktualitet. For forskjellige teoretiske tilnæringsmåter til pastoralen, se litteraturlisten.

3) Dessverre er ikke *Eklogene* enda oversatt til norsk. En svensk oversettelse som kan anbefales er Vergilius, *Hrdedikter*, oversättning med förklaringar av Gustav H. Karlsson (Skara 1982).



Fig. 1. Illustrasjon til første ekloge fra Codex Vaticanus Latinus. (Vat.lat.3867), 4-6. årh. e.Kr.

fløytespill og sang, gjerne kappsang med en kollega (se Fig. 1). Allerede her ser man hvordan formen også egner seg som utgangspunkt for maleri og musikk.

Et blikk på resepsjonen av *Eklogene* demonstrerer at Vergils modell er mangefasettert og dynamisk og at genren kanskje nettopp gjennom sin konvensjonalitet (eller sine standardingredienser) har vært et fruktbart utgangspunkt. Det er imidlertid viktig å se at resepsjonen er en toveis-prosess. De forskjellige tilegnelsene av Vergil belyser muligheter i Vergils pastorale modell like mye som Vergils tekst belyser og påvirker sine etterfølgere og fortolkere. En viktig tilnæringsmåte blir derfor å forsøke å få til en parallell lesning av Vergils tekst og resepsjonen. Jeg vil derfor først og fremst rette søkelyset mot de pastorale mulighetene i Vergil slik de

har manifestert seg i senere kunstneriske fremstillinger.

Den pastorale stafett

Til tross for at det er den greske forfatteren Theokrit som blir sett på som hyrdediktningens far, er det hans romerske arvtager som har fått æresplassen i den pastorale kanon. Det er symptomatisk at genren heller betegnes ved sitt latinske navn 'pastorale' (*pastor*, lat. hyrde) enn sitt greske navn 'bukolikk' (*boukolos*, gr. hyrde) – og det til tross for at Vergils egen tittel antageligvis var *Bucolica*. Videre er det Vergils Arkadia snarere enn Theokrits Sicilia, som er blitt navnet på det pastorale landskap *par excellence*. Kun en tredjedel av Theokrits idyller handler om hyrder, og det er ettertiden som har samlet og gitt disse prioritet. Det er de pastorale

diktene som får en prominent plass i senere utgaver (bl.a. samlingen til Artemidorus fra Tarsus 1. årh. f. Kr.), og det er de pastorale delene Vergil sikter til når han tar opp arven fra Theokrit.⁴ Med andre ord er det Vergil som innstifter tradisjonen i det han tar fatt på andre etappe i en stafett der man bringer hyrdestaven fra dikter til dikter. Her ligger muligens noe av årsaken til at det er *Eklogene* og ikke Theokrits *Idyller* som er blitt mest brukt i ettertiden: Det er altså først med Vergil at det oppstår noe man retrospektivt kan kalle en genre.⁵

Det ligger også en spore til imitasjon i *Eklogenes* natur. Elementet av kappsang (ekloge 3, 5, 7 og 9) som Vergil arvet fra Theokrit, innbyr indirekte leseren til å delta i kappestriden. Kappsangen blir en invitasjon til *aemulatio* (den retoriske betegnelsen på en kunstnerisk kappestrid, særlig brukt om Vergils forhold til Homer). Vergil går selv foran med et konkret eksempel: Hans bruk av Theokrit er nettopp en modell for hvordan man kan bruke en pastoral tekst.

Det er ofte unge kunstnere som har deltatt i den pastorale kappestriden. For eksempel startet Boccaccio og Cervantes sine karrierer med å skrive i den pastorale genren. Den særskilte ungdomsappellen er i pakt med det didaktiske aspektet i *Eklogene*, som ofte er en utveksling av sanger mel-

lom en yngre og en eldre hyrde. Dermed blir formen et ideelt medium for den unge dikters representasjon av seg selv og sin posisjon i forhold til de eldre mestre hvis verk han både imiterer og transformerer. Ungdomsappellen har også en sammenheng med stilbegrep og Vergils egen diktetriske utvikling: Man delte gjerne Vergils tre verk inn i tre stiltivåer: En lav (*Eklogene*), middels (*Georgica*) og høy stil (*Aeneiden*). Dette er også den kronologiske rekkefølgen verken ble skrevet i. Det sømmer seg altså for en ung dikter å starte sin karriere i den lette genre. En mer praktisk forklaring på *Eklogenes* appell til ungdommen er deres faste plass tidlig i enhver skoles latinpensum. Forholdet mellom det originale og konvensjonelle i disse pastorale ungdomsverkene gjør dem til ypperlige objekter både for studier av intertekstualitet og Harold Blooms begrep 'filiation'. Det er derfor ikke overraskende å finne at en av de nyeste studiene på feltet, *The Pipes of Pan* (1998) av Thomas Hubbard, er en utforsking av nettopp denne vinklingen.

Erotikk, politikk, poetikk

Den typiske pastorale situasjonen er altså at en hyrde sitter under et tre i et idyllisk landskap og dikter eller spiller på fløyte alene eller i kappsang med flere. Dette er som kjent fjernt

4) Vergil bruker flere av Theokrits hyrdenavn og mange ekloger er modellert over idyller eller deler av idyller. I Ekl. 4 og 6 kalles hhv. musen og verset sicilianske og dette er direkte referanser til Theokrit som kom fra Sicilia.

5) En annen og sterkt medvirkende årsak til Vergils paradigmatisk stilling er selvfølgelig manglende greskkunnskap frem til renessansen.

fra virkelige gjeteres hverdag; i pastoralen har vi snarere å gjøre med – som en så treffende har sagt det – skjønnånder på sommerferie enn hardt arbeidende gjeter. Innenfor denne rammen finner vi særlig tre tilbakevendende grunntemaer: erotikk, politikk og poetikk. I resepsjonen er disse temaene vektlagt og fremhevet i forskjellig grad.

Den tiende eklogen inneholder en av de mest siterte linjer i romersk poesi, og har dannet utgangspunkt for mangt et kjærlighetsdikt: *Omnia vincit amor, et nos cedamus amori* (Kjærligheten beseierer alt og la oss også gi tapt for den). Kjærligheten som motiv i hyrdediktningen ble aller sterkest vektlagt i renessansens romaner. De mest berømte eksemplene er Sannazaros *Arcadia* (1504), Montemayors *Diana* (1599), og Cervantes *La Galatea* (1585) (for øvrig en av de få romanene som ikke ender på bålet i *Don Quijote*). I disse renessanseromanene gjøres kjærlighetsintrigen til en rammefortelling rundt de lyriske eklogene som hyrdene spontant bryter ut i, eller risser inn i trestammene. Disse representerer dermed også en bevegelse fra poesi mot prosa. Renaissanceens romaner forener dermed Vergils Ekloger med tradisjonen fra Longos' pastorale roman *Daphnis og Chloe* (ca. 150–200 e.Kr.) Den pastorale roman ble tatt opp i det pastorale dramaet som også hadde sin blomstringstid på 15- og 16-hundretallet, og er blant annet flittig brukt, og

delvis latterliggjort, i Shakespeares komedier. *As You Like It* (1599/1600) er det stykket som kanskje forholder seg nærmest til denne tradisjonen. Denne komedien er da også nært knyttet til Thomas Lodges (1557–1625) pastorale roman *Rosalynde*.

Diskusjonene rundt *Eklogenes* politiske innhold og dikterens stillingtagen er like lang som *Eklogenes* resepsjonshistorie. Den spesifikke politiske situasjonen i *Eklogene* er borgerkrig og konfiskeringen av landeieendommer i tidsrommet mellom mordet på Caesar (44 f.Kr.) og Augustus' seier ved slaget ved Actium (31 f.Kr.). I første og 9. ekloge møter vi hyrder som er direkte berørt av dette. Forfatterens og hyrdenes holdning til dette historiske bakteppet er imidlertid tvetydig: Representerer Vergils beskrivelser av hyrdeliv en passiv tilbake-trekning fra det hele, er de et medium for å formidle kritikk, eller et ideal å strebe mot?⁶ Dette er en tvetydighet flere har utnyttet i politisk delikate situasjoner opp gjennom historien, og *Eklogene* har likeledes vært brukt både for og mot det bestående. Den italienske renessansehumanisten Serafino Ciminelli brukte tredje ekloge til å skjelle ut det pavelige kollegium for grådighet og andre forkastelige laster. I nyere tid har man ofte trukket frem amerikaneren John H. Finley som et eksempel på det motsatte. Han brukte en imitasjon av den første eklogen til å propagandere for USAs inntreden i første verdenskrig.

6) Se f.eks. E. Kraggerud, 'Krig og idyll: Vergils 1. ekloge som stemme i tiden' i J. Iddeng (red.), *Antikke samfunn i krig og fred. Festskrift til Johan Henrik Schreiner* (Oslo 2003).

Men det politiske aspektet hos Vergil har ikke bare sporet til polemikk – det har også vært benyttet i hyllester til regenter (en type leilighetsdiktning): Dronning Elisabeth av England, Dronning Christina av Sverige, men også vår hjemlige den gang prins Christian, senere Christian IV – har blitt hyllet i pastoral form. Sistnevnte ble hyllet av en av Oslohumanistene, Halvard Gunnarsson i 1591, med en pastorage hvor to gjeterer, Corydon og Thyrsis, sitter oppe ved Frysja og synger om regenten under dekknavnet Dafnis.⁷

I *Eklogene* funderes det mer eller mindre eksplisitt over poetiske spørsmål. I niende ekloge reflekteres det over dikterens makt, i sjetten ekloge begrunner dikteren hvorfor han har valgt den pastorale muse fremfor eposets, og i den siste eklogen finner vi en hyllest til den romerske dikteren Gallus (ca. 69–26 f.Kr.), opphavsmannen til den romerske kjærlighetselegien. Videre har den fløytespillende hyrde blitt sett på som en metafor for dikteren selv – allerede den kjente Vergilkommentatoren Servius (5. årh. e. Kr.) påpeker at av og til er Tityrus (hovedpersonen i Ekl. 1) Vergil. I romanen *Paludes ou le Journal de Tityre* førte den franske *fin de siècle* dikteren André Gide *Eklogene* som dikt om diktning til sin ytterste konsekvens. I dette verket møter leseren en forfatter som arbeider med en selvbiografisk roman som heter *Paludes* der hovedpersonen (Tityrus) igjen skriver på en

roman kalt *Paludes*. Inspirert av to linjer i Vergils første ekloge der Tityrus' gård beskrives som myrlendt, skaper Gide et mentalt landskap der myrens stillestående vann blir et bilde på kreativ stillstand. Her er søkelyset satt på den kreative skriveprosessen selv, bortsett fra at den slettes ikke er særlig kreativ. Forfatteren kommer ingen steds hen. Skyggen av det pastorale treet, som ellers blir sett på som det som gjør det mulig å dikte, blir i denne satiriske romanen, som Gide påsto han skrev som selvterapi, sett på som kjedelig og destruktiv. Pastoral poetikk er imidlertid blitt fremstilt mer positivt av de engelske forfatterne Sir Philip Sidney og Alexander Pope. Hos dem utgjør pastoraalen en hjørnestein i forsvaret for diktningens betydning generelt. Sidney bruker for eksempel den første eklogen til å vise hvordan en dikter gjennom presentasjonen av enkle karakterer kan berøre store spørsmål i sin *Apology for Poetry* (1595). Pastoral poetikk spilte også en viktig rolle for den franske debatten mellom *les anciens et les modernes* på slutten av 1600-tallet. En kritiker har sågar kommet opp med en egen undergruppe av denne debatten som han kaller 'la querelle de la pastorale'.

Det er to aspekter ved den pastorale tradisjon som det fører for langt å gå inn på her. Det ene er fusjonen med den kristne forestillingen om Kristus som 'den gode hyrde' (*pastor bonus*, Joh.10). Kombinasjonen av den ver-

7) Diktet finnes i sin helhet både på norsk og latin og med kommentar i E. Kraggerud (red.), *Kongehyllest* (Universitetsforlaget, Oslo 1991).

gilske og kristne hyrde var en særdeles fruktbar figur i middelalderen og renessansens enorme flora av latinske ekloger, som det er viktig å ha *in mente* i all senere Vergil-resepsjon. En slik fusjon var også ofte direkte motivert av lesninger av den fjerde, såkalte messianske eklogen. I denne eklogen varsles det om at en ny æra skal begynne ved fødselen av et barn. For kirkefedre som Lactantius og Augustin var det naturlig å se dette som et varsel om Kristi fødsel.⁸ Det mest kjente eksempelet på en eksplisitt fusjon av den kristne og vergilske hyrde er muligens Edmund Spensers *A Shepheardes Calender*. I disse tolv varierte diktene (kalt ekloger) beskrives bl.a dronning Elisabeth I (hyrdinnen Elisa), men først og fremst gir de beskrivelser av gode og dårlige hyrder ut fra en eksplisitt kristen moralkodeks. Det andre aspektet vi må forbigå er undergenren pastoral elegi. Med utgangspunkt i Theokrits sørgedikt over Dafnis og Vergils sørgesang over Gallus utviklet det seg en egen subgenre hvor det sørges over døde hyrder, som for eksempel i Miltons dikt 'Lycidas'.

Drømmen om Arkadia

Eklogenes mest benyttede element er ideen om Arkadia, det behagelige landskapet (*locus amoenus*). Dette i virkeligheten tørre og golde området på Peloponnes har fått status som et

paradisisk gullalderlandskap, og den lokale guddommen Pan er blitt hyrdediktningens store beskytter. Mens enkelte klassiske filologer iherdig har forsøkt å avvise Arkadia-myten som en vergilsk forestilling,⁹ har drømmen om Arkadia i praksis blitt en integrert del av lesningen av Vergil. Arkadia har utviklet seg til å bli et mentalt landskap leseren ikke kan komme unna. Selv om Arkadia IKKE er nevnt i 6 av 10 ekloger og i de resterende mer eller mindre tilfeldige referanser, og landskapet ellers representerer en blanding av Sicilia og Po-sletten, har dette navnet festet seg som navnet på stedet der alle Vergils hyrder befinner seg. Det er Arkadia som blir tittelen på Sannazaros og Sidneys hyrderomaner, og det er dette landskapet malerne kaster seg over. I den pastorale tradisjonen representerer Arkadia en tapt tid (gjernes barndom) og en drøm om uskyld og glede, snarere enn et geografisk område. I diskusjoner av by versus land og natur versus kultur har Arkadia fått status som den arketypiske og naturlige motsetningen til ubehaget i bykulturen. Der de vandrer rundt og filosoferer på heksameter, er hyrdene blitt sett på som versjoner av Rousseaus 'edle ville'.

Arkadia blir kanskje oftest nevnt i forbindelse med det latinske munnhullet *Et in Arcadia ego*. Ytringen har blitt en formel som gjenkaller minner om fortidens uskyldige lykke i over-

8) Hypotesene om hvem dette barnet egentlig var er mange. Antakeligvis dreide det seg om en kommende sønn av Antonius og Octavia.

9) Se f.eks. artiklene av Jenkyns og Kennedy i litteraturlisten.

ensstemmelse med forestillingen om Arkadia som et tapt paradisi. 'Auch ich in Arkadien' er for eksempel mottoet for Goethes *Italienske Reise*, i den nokså utvannede betydningen av at han har besøkt et vakkert land som han ikke lenger befinner seg i. Goethes bruk av dette mottoet som et nostalgisk hjertesukk er imidlertid et produkt av en tradisjonell feiltolkning av det opprinnelige uttrykket slik det sto i sin opprinnelige kontekst. En korrekt oversettelse av *Et in Arcadia ego* vil være 'også i Arkadia er jeg', og første gang det ble brukt var 'jeg' døden. Slik innebærer utsagnet snarere et skår i lykken, enn en svunnen, uproblematisk lykketilstand. Feiltolkningen er likevel ikke revet ut av løse luften, den henger nøye sammen med

utviklingen av Arkadia-begrepet og resepsjonen av den pastorale elegi.

Kunsthistorikeren Erwin Panofsky viser i den berømte artikkelen "Et in Arcadia ego" hvor og hvordan denne meningsforskyvningen fant sted. *Et in Arcadia ego* ble, så vidt man vet, først brukt som tittel på et maleri av den italienske maleren Giovanni Francesco Guercino på 1620-tallet. I dette maleriet vises to hyrder som plutselig blir overrasket ved synet av en hjerneskal (Fig. 2). Dødningehodet er et velkjent symbol for døden, og en standardtolkning av bildet og dets tittel *Et in Arcadia ego* vil være at døden er også i Arkadia. Bildet blir dermed en moralistisk påminnelse om vår alles dødelighet. Når den franske maleren Nicolas Poussin femten



Fig. 2. Guercino, 'Et in Arcadia Ego' (1618–22), Galleria Barberini, Roma.



Fig. 3. Nicolas Poussin, 'Et in Arcadia ego', (1637-9), Louvre, Paris.

år senere maler en ny versjon av dette bildet (Fig. 3), er stemningen derimot en helt annen. Her kan vi se tre hyrder og en hyrdinne som ivrig studerer en grav der vi kan skimte inskripsjonen *Et in Arcadia ego*. Den firkantede gravstøtten ser videre ut som en illustrasjon til den litterære beskrivelsen av en grav i Sannazaros *Arcadia*, en scene som igjen minner om Daphnis' gravhaug i Vergils femte ekloge. Borte er Guercinos moralisme og dødningshode til fordel for Sannazaros gravstøtte og mer avbalanserte hyrder. Her har vi å gjøre med en form for pastoral elegi snarere enn en moralistisk påminnelse om dødens nærvær. I denne konteksten blir det lett å tolke *ego* som den døde, og å plassere utsagnet i en elegisk fortid. Dette er i

tråd med en oppfatning av Arkadia som et nostalgisk, men tapt paradys. Vi har altså beveget oss fra forståelsen av *Et in Arcadia ego* som en dramatisk, moralistisk påminnelse til en forståelse av ytringen som et nostalgisk hjertesukk. Og til tross for at det er den moralistiske tolkningen som er den grammatisk korrekte, er det den nostalgiske betydningen som fikk sterkest gjennomslag i resepsjonshistorien, og Poussins maleri som har fått status som det mest berømte bildet av *Et in Arcadia ego*.

Poussins maleri, som jo i seg selv viser en fortolknings situasjon (hyrdene som leser en innskrift), kan dermed illustrere noen av ekloge-lesningens irrganger. Vergils innflytelse går ingeniende i noen direkte linje til Pous-

sin, men via Sannazaro og Guercino og deres helt forskjellige oppfatninger og bruk av Arkadia. Videre synes resepsjonen å anta en sirkel-form når Panofsky i sin fortolkning av Poussin går tilbake til Vergils tekst. Det er også betegnende for resepsjonens mekanikk at Panofskys definisjon av Vergil er blitt flittig sitert i litterære fortolkninger av Vergil. Videre viser Poussin-eksemplet hvordan mulighetene i Vergil, forekomsten av stedsnavnet Arkadia i to av eklogene, kan utvikle seg til et hovedmotiv i resepsjonen. Kjedereaksjonen får videre en elegant vri i Tom Stoppards *Arcadia* fra 1993. I dette stykket behandler Stoppard et knippe av forestillinger rundt Arkadia. Handlingen foregår rundt anleggingen av en hage på 1800-tallet, og akademiske fortolkninger av nettopp denne handlingen i ettertid. Forholdet mellom natur og kultur blir både ironisk og komisk fremstilt i det hagearkitekten går løs på den stiliserte hagen med mekaniske hjelpemidler for å gjøre den mer 'naturlig'. En av replikkvekslingene i dette stykket dreier seg imidlertid nettopp om fortolkningen av *Et in Arcadia ego*: Er det døden eller en person som er *ego*? Finnes døden også i Arkadia? I stykket slår idyllen i Arkadia sprekker i det dødens nærvær blir for voldsom. Likeledes blir illusjonen om Arkadia som åsted for den uskyldige glede ødelagt ved at den yngste rollefiguren har hatt sex. På denne måten får de to tolkningene av *Et in Arcadia ego* en viktig tematisk funksjon.

Arkadia forstått som et mer eller mindre nostalgisk lykkeland har også

blitt populær i selve definisjonen av pastoralen og kan kanskje forklare noe av populariteten til den pastorale genre. I den franske debatten om det antikke og moderne hevdet filosofen og skribenten Bernard le Bouvier de Fontenelle (som selv skrev ekloger) at alle mennesker ønsker å være lykkelige og helst på en enkel måte (*être heureux ... à peu de frais*). Og dette så han nettopp i pastoralen hvor han mente å finne et sammenfall av menneskets to sterkeste pasjoner: latskap (*paresse*) og kjærlighet (*l'amour*). Det var derfor helt essensielt at pastoralen ikke ble for realistisk. Det som for Fontenelle er attraktivt ved hyrdelivet, er ideen om fritid som er knyttet til det pastorale livet i Arkadia. Skjønt man kan ikke være helt i ro, så da kommer kjærligheten inn – ikke i sin sterkeste form med sjalusi og galskap, men i sin søte, enkle og tandre form.

Mer preget av Schillers idé om det naive omformulerte Renato Poggioli Fontenelles utsagn i 1957 til å dreie seg om uskyld og lykke: "The psychological root of the pastoral is a double longing after innocence and happiness." Og dette skal skje ikke gjennom omvendelse eller handling, men retrett dvs. tilbaketrekning fra verden. Her blir hovedvekten lagt på det eskapistiske elementet i eklogene. Dette er et mønster vi ser særlig i Shakespeares komedier, hvor aktørene trekker seg tilbake til Arkadia (alias *the woods of Arden*) for en uskyldig og konfliktfri tilværelse, før de igjen kommer med fornyet styrke tilbake til "det virkelige samfunnet".

En spesiell versjon av Arkadia har fått sitt uttrykk blant akademikere.

Den nokså eksentriske dronning Christina av Sverige (1626–89) hadde ideen til et akademi for litteratur og filosofi i Roma, og i hennes ånd ble Det Arkadiske Akademi (*Accademia dell'Arcadia*) stiftet i 1690. De arkadiske akademikerne møttes i ulike haver – et av stedene var den vakre Bosco Parrasio på Gianicolo-høyden like i nærheten av der Det norske instituttet i Roma ligger i dag – og her diskuterte de filosofi og diktet ekloger på latin. Disse kan forøvrig leses i Biblioteca Angelica (noen er også utgitt i Akademiets jubileumsskrifter). Medlemmene fikk navn hentet fra den pastorale tradisjon, og panfløyten ble deres emblem. Akademikerne protesterte mot barokkens forblommede stil og ønsket å vende tilbake til en enklere form basert på greske og latinske klassikere, og da særlig pastoralen. Under navnet *Accademia Letteraria Italiana* lever dette akademiet fremdeles i beste velgående.

Skjønt det var ikke bare akademikere som tok hyrdelivet på alvor: Mer berømt er vel Marie Antoinettes pastorale lekeplass le Petit Trianon hvor adelsmennene rett og slett kledde seg ut som hyrder og hyrdinner mens befolkningen sultet i Paris. For svenskekongen Gustav III (1791) holdt det å ha en hyrde og hyrdinne ansatt på den engelske plantasjonen på Drottningholm.

Norge og pastoralen

I vårt naboland slo ikke pastoralen bare an hos Gustav III. På 17- og 1800-tallet var pastoralen en meget

populær genre. Mest berømt fra denne perioden er vel Carl Michael Bellmann, men også senere svensker har brukt pastoralen, f.eks. Evert Taube og hans “Fridthjof i Arkadien”. Denne populariteten til tross, pastoralen ble aldri stor i Norge. Det tidlige nevnte nylatinske diktet til Gunnars søn om hyrdene på Frysja som kom før den første svenske pastoralen, er i så måte et unntak. En nærliggende forklaring kan ligge i vår manglende adel og salongkultur, og en altfor stor nærhet til hyrdenes virkelige liv.

Representativ for den norske holdningen er forordet til et opptrykk av den første danske oversettelse av eklogene av Peder Jensen Roskilde (1639). I dette forordet fantaserer utgiveren Viggo J. von Holstein Rathlou over kontrasten oversetteren må ha sett mellom sine tjenestefolk og de latinske hyrder i en innbilt indre monolog:

Ack, hvilke hyrdesvenne vi have udi dette land! Hvor kand en Jeppe, en Mads eller Claus blifve god for en Corydon eller Lycidas? Hvad eller Nille, Maren oc Birgitte for en Phyllis, Delia oc Amaryllis? Deris nafne duger end ey til ret at Latiniseres. Vore Arkadiske hyrder ere ickun nogle uhøviske bondesvende oc vore hyrdinder ere kun groffe malcke-piger [melkepiker]. Deres Ecloger ere fast kun som brøl eller uvittig lallen imot det zirligt forarbeidede latin.

På bakgrunn av dette er det derfor kanskje ikke så rart at Johan Herman Wessels parodi på Norges mest kjente pastorale dikt, Christian Baumann

Tullins 'Maj-dagen', er mer kjent enn Tullins eget dikt.¹⁰

Pastoralens død?

Mange har forsøkt å erklære pastoralen død. Det finnes i sannhet mange kjedelige og ytterst konvensjonelle hyrdedikt, og mange har av den grunn ofte ønsket livet av pastoralen i sin helhet. Andre har forsøkt å lage nye kategorier som anti-pastorale og post-pastorale. I den siste *Critical Idiom*-behandlingen av pastoralen av Terry Gifford, gir forfatteren Stoppards *Arcadia* merkelappen anti-pastoral. Videre hevder enkelte at litteraturteoretiske retninger som økokritikken har tatt over pastoralteorien. I forhold til resepsjonen av Vergils *Ekloger* spiller disse merkelappene liten rolle. Stoppard låner navnet Chloë fra Longos' pastorale roman, trekker veksler på Panofskys lesning av Poussin og Vergil, og kaller sitt stykke *Arcadia*. Jeg vil hevde at Stoppard, til tross for sin satiriske vinkling, realiserer noen av de mulighetene som ligger implisitt i Vergils flertydige fremstilling av hyrdenes forhold til verdens barske realiteter. Det ligger i gjetyrkerets natur at man må finne nye beitemarker, og Milton avslutter 'Lycidas' med oppfordringen: 'To morrow to fresh woods, and Pastures new.'

Som nye beitemarker kan nevnes Booker-prisvinneren Ben Okris roman fra 2002 *Arcadia* hvor hovedgje-

teren er neger, for ikke å snakke om kafeen på folkemuseet på Bygdøy som har tatt navnet Arkadia.

Hva så med konvensjonalitetskritikken? Pastoralen er, som en kritiker skriver, "notoriously conventional", men snarere enn å se dette som negativt kan man gå begrepet nærmere etter i sømmene. Litteraturkritikeren Paul Alpers hevder i sin store bok *What is pastoral?* (1996) at mye av kritikken av pastoralen og dens konvensjonalitet hviler på den antakelse at det ligger en motsetning mellom det individuelle og det konvensjonelle. Alpers hevder at denne konvensjonskritikken kun er rettet mot de ytre konvensjoner og ser bort fra de indre motivasjonene som alltid kan bli realisert og forstått på ny. Alpers går i sin argumentasjon tilbake til ordets latinske opprinnelse: *convenire*, som betyr "å komme sammen". Dette passer særlig godt for pastoralen, som ofte handler nettopp om et møte mellom hyrder. Å møtes og å synge for noen er fundamentalt for den litterære hyrden. Denne konvensjonen er også et intertekstuell møte, som viser poetens styrke i forhold til den litterære tradisjon. I sine mest vellykkede manifestasjoner unngår den pastorale konvensjon naivitet og sentimentalitet, fordi dens bruk forholder seg til en bevissthet om sin egen eksistens. Videre kan man tenke seg at det å ha et slikt møtested, som den pastorale konvensjon og den rammen som pastorale-genren gir,

10) 'Våren'. Her faller de berømte linjer "Og saae den grønne Mark – den var – ja! Herre Gud! / Man veed hvordan en Mark, naar den er grøn ser ud".

kan virke frigjørende. Så snart man har definert de ytre rammer, plassert seg i sitt *locus amoenus* mellom murmlende bekker og hvislende bøketrær, står dikteren fritt til å kritisere konger, syngje om sin kjærlighet og sitt poetiske program.

I åpningen av diktet 'The Happy Shepheard' skriver William B. Yeats

The woods of Arcady are dead
and over is their antique joy
of old the world of dreaming fed;
Grey Truth is now her painted toy.

Dette diktet behandler blant annet ordene og drømmenes makt. Den dystre begynnelsen til tross, diktet ender med en oppfordring om å fortsette å drømme. De pastorale muligheter og drømmen om Arkadia lever videre. At den pastorale situasjonen er under press og kanskje først og fremst er en drøm, har vært klart siden Vergil behandlet konfiskering av landeiendommer i sin første ekloge. Stafettspinnen, panfløyten, eller hyrdestaven går likevel videre. Vergil avslutter sin femte ekloge med en utveksling av gaver mellom den unge og eldre hyrde, og sluttreplikken til den gamle Mopsus blir en oppfordring om å gripe hyrdestaven:

At tu sume pedum, quod, me cum
saepe rogaré,
Non tulit Antigenes (et erat tum
dignus amari)
Formosum paribus nodis atque
aere, Menalca.
(Men ta du hyrdestaven, Menalcas,
den som Antigenes ikke fikk selv om
han ofte ba om den (og den gang
var han sannelig verdt å bli elsket),
en stav prydet like mye med knorter
og bronse,)

Et blikk på Vergil-resepsjonen viser at mange har tatt Mopsus' oppfordring på alvor. Samtidig er det åpenbart at hva denne hyrdestaven representerer, er høyst uklart (ikke minst disse knortene og bronsen). Vergils *Ekloger* er et verk med mange muligheter. Den klassiske filologen Richard Jenkyns ser det i sin artikkel om Arkadia (se litteraturlisten) som en stor litteraturhistorisk ironi at så unnvikende, varierte og eksentriske tekster har dannet mønstre for hundrevis av senere dikt. På den annen side er det kanskje nettopp det faktum at de unndrar seg lettvinde definisjoner som har virket så tiltrekkende for ettertiden, og som vi nå ser konsekvensen av i de moderne debattene rundt definisjonen av det pastorale.

Litteraturliste

- Alpers, P., *What is Pastoral?* (University of Chicago Press 1996).
Cooper, H., *Pastoral. Medieval into Renaissance* (Ipswich 1977).
Empson, W., *Some Versions of Pastoral* (Chatto & Windus 1935).
Gifford, T., *Pastoral, The New Critical Idiom* (Routledge 1999).
Hubbard, T.K., *The Pipes of Pan* (Michigan University Press 1998).
Jenkyns, R., 'Virgil and Arcadia', *Journal of Roman Studies* 79 (1989).
Kennedy, D.F. 'Arcades ambo: Virgil, Gallus and Arcadia', *Hermathena* CXLIII (1987) s.47-59.
Lewan, B. *Arkadien. Om herdor och herdinmor i svensk dikt* (Bokförlaget Nya Doxa 2001).
Loughrey, B. (ed.) *The Pastoral Mode* (Macmillan 1984) s.66-67.
Panofsky, E. 'Et in Arcadia ego', *Meaning in the Visual Arts. Views from the outside. A centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, edited

-
- by Irving Lavin (Princeton University Press, 1995).
- Patterson, A., *Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry*. (University of California Press, 1987).
- Poggioli, R., *The Oaten Flute* (Harvard University Press 1975).
- Rosenmeyer, T.G., *The Green Cabinet* (University of California Press 1969).
- Skoie, M., "Pastoral Poetikk", *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 6:1 (2003) 86–93.

Eldre numre av Klassisk Forum

Det er mange som ønsker å få kjøpt tidligere numre av Klassisk Forum, og styret har nå laget en oversikt over de numrene vi har flere eksemplarer av. Disse kan fås kjøpt for 40 kr. pr. stk. ved henvendelse til norsk-klassisk@ifikk.uio.no, eller pr. brev til Norsk Klassisk Forbund, Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk (merk skifte av adresse!).

Og her er numrene:

1987:2, 1988:2, 1996:1 og 2, 1997:1 og 2, 1998:1 og 2, 1999:1 og 2, 2000:1 og 2, 2001:1, 2002:1 og 2, 2003:2, 2004:1

Bokomtaler

Johan Henrik Schreiner:

Two Battles and two Bills: Marathon and the Athenian Fleet

Monographs from the Norwegian Institute at Athens

Vol. 3, Oslo 2004, 159 s.

(ISBN 82-91626-30.8)

I ett känt parti i *Poetiken*⁹ (1451 b) gjorde Aristoteles upp med den samtida historieskrivningen. Litteraturen (*poiesis*) är, hävdar Aristoteles, mer filosofisk än historien, som bara ägnar sig åt engångssaker, som till exempel vad Alkibiades gjorde eller råkade ut för. Litterära verk, som t.ex. tragedien, tar upp generella problem, som vad en person skulle kunna säga eller göra efter det som var troligt eller nödvändigt. Johan Henrik Schreiner (JHS) har i sin bok mycket negativt att säga om de etablerade grekiska historikerna, speciellt om Herodotos. Hans anklagelser går inte ut på att Herodotos' historia skulle ha varit alltför litet generell eller konstnärlig. Det enligt JHS allvarliga var att denne författaren undertryckte det som egentligen hade hänt under några dramatiska år på 490-talet. Han upprepar s. 133 den gamla antika klischén att Herodotos inte bara varit historiens utan också lögnens fader. Därför ger vanliga his-

torieböcker enligt honom tre felaktiga upplysningar: att det bara varit *ett* slag vid Marathon, att flottan inte spelat någon heroisk roll i det sammanhanget, och, för det tredje, att Themistokles egentligen lyckats initiera två lagförslag om den athenska flottan. Det första drev han igenom under sitt år som arkont 493, det andra ca tio år senare. JHS uppträder inte bara som de athenska roddarnas försvarsadvokat. Han framhåller vidare den roll som lättbeväpnade, också slavar, spelat under slagen vid Marathon. Ett helt nytt sjöslag får också se dagens ljus i denna bok, den athenska segern utanför Phaleron någon dag efter Marathon.

På vilket sätt har författaren kunnat komma fram till en så omfattande omvärdering av en central fas i det antika Greklands historia? I det första kapitlet ger han en kritisk genomgång av Herodotos' berättelse om hur de tappra och tydliga topptrimmade athenska hopliterna lyckades

besegra den persiska invasionsarmén vid Marathon i ett enda slag. Inte nog med att dessa tungt beväpnade fotsoldater inledde bataljen genom att springa ca 1500 meter. Enligt Herodotos skulle de efter denna bedrift i rask marsch ha tågat tillbaka till Athen för att hindra ett persiskt angrepp där. Det var därför hopliterna som räddade Athen under några ödesdigra dygn. JHS drar fram andra exempel på hur föga övertygande historieskrivarens konstruktion är, bl.a. den bild vi får av Athens för det mesta krigiska relationer med grannstaten Aigina. Han är inte den ende forskaren som reagerat mot Herodotos' version av persernas misslyckade försök att erövra Athen under Daireios. A.W. Gomme har i sin klassiska kommentar till Herodotos' sjätte bok formulerat det bevingade uttrycket att framställningen av Marathon "will not do". Stort sett är det endast JHS som med visst stöd av några äldre tyska forskare vågat skriva om hela historien både om detta slag och dess konsekvenser samt förhistoria. Han är på jakt efter en mer plausibel redogörelse om vad som egentligen utspelat sig under Athens historia under 490-talet. Han vänder sig till informanter som mer konventionella antikhistoriker brukar se ned på eller klart avvisa. Den bysantinska lexikografen Suda är ett viktigt kronvittne för honom i några fall, alldeles som vältalaren Polemon från Hadrianus' tid eller den inte alltid bland fornforskare speciellt uppskattade Cornelius Nepos. I denna jakt på möjliga källor som kan komplettera eller ersätta Herodotos är JHS en

flitig och skarpsinnig forskare, som vänder på var sten han stött på under sin idoga läsning av i några fall rätt okända antika författare. Som läsare med ett något begränsat bibliotek är man glad över bokens avslutande appendix med de viktigaste texterna på originalspråket. Bokens bibliografi är också nyttig läsning. Där emot saknar man ett index locorum och ett register.

I kapitel två och tre behandlar han segern vid Marathon, som enligt honom var ett dubbelslag. I den första drabbningen var polemaken Kallimachos den store hjälten, medan Miltiades och hans hopliter var huvudpersonen vid den andra. Det som imponerar mest i detta avsnitt av boken är författarens försök att utnyttja de geografiska förhållandena i Marathon-regionen. Med utgångspunkt av dem försöker han ge en annan bild av händelseförloppet än den allmänt vedertagna. Också hans försök att tolka det som Herodotos kan ha sett i den under antiken så berömda men givetvis försvunna bataljmålningen i Stoa Poikile vid Athens agora är spännande. Däremot undrar man ibland om han inte borde ha varit mer kritisk mot de spår av en trovärdig version som han finner i ofta okonventionella källor. Han läser gärna ut maximalt ur sina källor. I citatet från Suda s. 24–25 står det inte ett ord om att bland de 9000 kämparna vid Marathon skulle ha ingått lättbeväpnade och slavar. Så skulle förhållandet ha varit enligt JHS, men om detta viktiga förhållande tiger hans sagesman. Författaren är också upprörd över att Suda inte

heller omnämnde Kallimachos som han borde ha gjort. Samma tabbe gjorde också Cornelius Nepos, s. 29: "it is a small wonder that Nepos, ... , fails to have his hero sharing the glory with Kallimachos". De "goda" källorna säger således inte alltid det de borde ha sagt, om nu JHS har rätt i sin konstruktion. Att han lägger stor vikt vid talaren Polemon är uppenbart, men också här borde han ha varit mer kritisk. Något sanningsvittne är knappast en retor som i ett starkt antitetiskt uppbyggt dubbeltal spelar ut den ene hjälten, Kynegeros, mot den andre, Kallimachos, i en typisk talarstrid (*controversia*) om vilken far som skulle hålla begravningstalet. Polemons historiska trovärdighet borde man nog sätta i fråga även om han skall ha skrivit ett (icke bevarat) historieverk.

Man skulle trots en del rusk i källbehandlingen gärna vilja hålla med JHS om att Herodotos' enda slag vid Marathon kan vara en förenkling av en mycket mer komplicerat händelseförlopp. Skall man då ge honom rätt i den andra huvudtesen, att den athenska flottan spelade en betydligt mer central roll än hos Herodotos? I detta fall utgör hypotesen om Themistokles' två lagförslag en viktig del av beviskedjan. Självklart har tidigare forskning ifrågasatt Herodotos' upplysningar också på denna punkt. Det verkar vara märkligt att Themistokles först anlägger hamnen i Piréus och sedan i blixtfart på slutet av 480-talet hinner bygga en flotta inför Xerxes' hämndetåg mot athenarna och de med dem samarbetande staterna. I de två rätt mastiga kapitlena

fyra och fem argumenterar JHS för sin uppfattning om denna flottopolitik och dess föregivet ursprungliga fiende, grannstaten Aigina. I detta fall kan han utnyttja några tyska forskare som försökt ändra på den traditionella kronologien av Themistokles' verksamhet. Han retar sig dock på att de inte varit tillräckligt konsekventa och dragit de riktiga slutsatserna av sin forskning, nämligen att Themistokles i sitt första lagförslag från arkontåret 493 riktade sig mot Aigina. Det märkliga är nämligen att denna traditionellt mot Athen fientliga stat gjorde helt om genom att föra en lojal, anti-persisk och Athen-vänlig politik mot slutet av 480-talet. Också i detta fall är Cornelius Nepos en viktig bidragsgivare till JHS' omvärdering. Dock ogillar han s. 72 att Nepos låter Themistokles' flottopolitik rikta sig mot en helt annan stat, Kerkyra-Korfu, vilket inte alls passar in i den nya helhetsbild han vill frammana. En relativt okänd källa till Themistokles' verksamhet är Homeros-tolkaren Stesimbrotos från Thasos men här tycks (s. 74) den senare författaren Plutarchos, som använt denne Stesimbrotos, inte ha förstått sin text rätt. I avsnittet s. 76–82 återvänder JHS till Herodotos. Han finner att med litet god vilja skulle man kunna komma fram till en mer trovärdig tolkning av det han säger om relationerna mellan Athen och Aigina på 490- och 480-talet. Också en nyläsning s. 87 av ett avsnitt från Thukydidens skulle kunna tyda på att denne inte helt var främmande för en tidigareläggning av Themistokles' flottoprogram. Denne recensions

författare känner sig dock inte helt övertygad av JHS' filologiska analys av detta textställe. Den interpunktering av I.14.3 som han övertagit från den gamla Thukydideskomentatorn A. Schmidt kan också diskuteras. För JHS är det också en besvikelse att han inte får mycket stöd av ett kort referat från Diodoros' förlorade bok X som just behandlar Perserkrigen. Han misstänker att Diodoros här missförstått sin källa Ephoros, som är ett viktigt sanningsvittne för honom, ett inte helt övertygande påstående eftersom texten är så fragmentarisk. Som den specialist som han är på Aristoteles *Athenarnas stat* jagar han också efter avslöjanden från de athenska lokalhistoriker, de så kallade *Attidograferna*, som utgjort en viktig källa för denna rätt förbryllande skrift. Den helhetsbild de ger av Themistokles är dock så förvirrande att de inte egentligen leder JHS' framställning framåt på något avgörande sätt. Resonemanget s. 107 att Polyainos, denne polyhistor från Marcus Aurelius' tid, i ett sammanhang skulle ha använt inte Aristoteles utan dennes källa Androtion verkar vara väl hypotetiskt.

Redan titeln på kap. sex, *The Phantom Battle of Phaleron*, visar att här har JHS givit sig ut på verkligt tunn is. Han gör en ny analys av Herodotos VI.115–116 som visar att denne tydligen känt till att ett sjöslag slutgiltigt skulle ha skrämt bort perserna från Athens sydliga kust även om han höll tillbaka denna information. Däremot finns inte många upplysningar i senare historisk litteratur att detta förmodade slag ägt rum, vilket

gör att JHS själv kallar sin rekonstruktion av ett sådant sjöslag för "a guesswork". En alltför förstörd inskrift skulle kunna stöda denna hypotes, men här är JHS, som är en driven epigrafiker, mycket försiktig. Än så länge finns inte något dokumentärt stöd för hans teori, även om man med honom givetvis skulle önska att denna intressanta inskrift i framtiden skulle kunna kompletteras med nya fynd. Men dit har vi inte kommit ännu.

Det avslutande kapitel sju, *Conclusion: Sources and Facts*, utgör en elegant cauda på denna undersökning. JHS försöker här spåra den källa som ligger bakom de spridda fragment som tillsammans skulle kunna utgöra en anti-herodoteisk version, både av slaget vid Marathon och det som hänt något tidigare och senare. JHS uppfattar dessa upplysningar, som ligger inbäddade hos framställningen hos de mest disparata författare, som en slags små juveler som ligger och glimrar i en sölig massa. I dessa finner han en motbild till den herodoteiska framställning, som oturligt nog fått flyta in i vår standardbild av vad som hände i antikens historia under början av 400-talet. Han kan dock inte dölja sin besvikelse över att dessa sena författare, som Nepos, stundom förvanskat de goda upplysningar de funnit under sina kritiska studier. En viktig källa för Nepos och andra författare, som inte följde Herodotos' kronologi och historia, är enligt JHS Ephoros, denne fragmentariskt bevarade historieskrivare från trehundralet. Denne i sin tur hade följt Hellanikos, den första attidografen. JHS har tidigare

i sina anti-thukydideiska studier dragit fram denne missförstådde och till stor del bortglömda författare. Thukydides' hårda omdömen i I.97.2 om den självsvåldiga kronologi som präglat denne Hellanikos har JHS avvisat som rent förtal i sin bok från 1997: *Hellanikos and the era of Kimon*. Tvärt om var det, menar han, Thukydides som skulle ha kastat om händelseförloppet under *pentekontaetien*, alltså tidsperioden mellan perserkrigen och det peloponnesiska kriget. Den riktiga kronologin hade Hellanikos stått för. På samma sätt skulle Hellanikos ha givit en helt annan version av grekernas och speciellt athenarnas kamp mot perserna under storkungen Dareios' fälttåg. Tyvärr är så litet bevarat av Hellanikos' skrift att JHS' hypotes vilar på uppfattningen att senare författare, inte minst Ephoros, utnyttjat hans framställning i sina egna verk.

Kan vi gå ut från att Hellanikos, denne enl. JHS notoriske sanningssägare, i sin athenska lokalhistoria på ett avgörande punkt tecknat en annan bild av perserkrigen i polemik mot Herodotos? Även om JHS' argumentering gärna är tunn på grund av källornas art, kan inte detta uteslutas. Man kan dock inte gå ut från att Hellanikos på ett mer tillförlitligt sätt än Herodotos skrivit om vad, för att tala med Aristoteles, Themistokles gjort eller råkat ut för. Man kan också fråga sig om vi gått miste om mycket när Hellanikos' historiska verk försvann, trots att han kom att ingå i den antika historieskrivningens kanon. Skulle vi, för att fortsätta vårt tankeexperiment, kunna tänka

oss antikens historia, och litteratur, utan Herodotos? Och denne historiens fader var sannerligen inte lika opålitlig som D. Fehling gör gällande i en skrift som JHS kanske i alltför hög grad är beroende av. Bland annat har vår 77-årige klassiske nestor Fridrik Thordarson i en artikel i *Symbolae Osloenses* ("Herodotus and the Iranians", vol. 71 (1996), 42–58) hänvisat till Herodotos' rätt fantastiska upplysningar om skytherna, som sannerligen inte var några lögnhistorier utan vilade på faktiska upplysningar, som först nu kan verifieras. Visserligen var Hellanikos intresserad av kronologi men han arbetade också med att i Hekataios' fotspår systematisera Greklands mytiska förhistoria utan att övertyga. Det man saknar är en god sammanhängande analys av vad de historiefragment, som F. Jacoby samlat, rent generellt skulle kunna säga om Hellanikos' omfattande produktion. Också ett sådant sanningsvittne, om han nu var en sådan, hade väl också en berättarteknik och egna politiska sympatier. Hans trovärdighet bör väl därför också kunna ifrågasättas, alldeles som framställningen hos Herodotos eller Thukydides. JHS försöker riva ned åtskilligt av den grekiska historia som dessa två författare konstruerat. Förutsättningen är att det funnits en riktigare historisk tradition, som under tidens lopp blivit dold eller endast levde kvar i tillfälliga och gärna missförstådda citat eller anspelningar hos ofta mycket sena författare. Det är en fascinerande mosaik JHS lägger, men också den måste bli utsatt för en kritisk granskning.

I boktiteln talas om två slag och två lagförslag. Det är åtskilligt, inte minst de geografiska förhållandena, som talar för att Marathon egentligen kan ha varit ett dubbelslag. JHS' energiska argumentation för Themistokles' två lagförslag är inte lika övertygande. På ett alltför tunt fundament vilar hans tes att det första lagförslaget skulle ha bidragit till att

Athens flotta redan 490 skulle ha spelat en viktig roll, alldeles som tio senare vid Salamis. Sjöslaget utanför Phalerons redd har nog aldrig ägt rum, så författaren och hans många roddarvänner, i samtid eller forntid, har nog litet mindre att vara stolta över än vad boken utlovar!

Hugo Montgomery

En kommentar til Hugo Montgomerys bokmelding

Jeg er min kjære venn Hugo stor takk skyldig for hans grundige og kyndige omtale av min smule bok om slaget ved Marathon. Som Hugo skriver, har jeg ikke ordentlig kildebelegg for min påstand om at den athenske flåten må ha spilt en rolle allerede i Marathon-året 490 f.Kr. Spørsmålet jeg vil stille er hva vi har lov til å påstå uten skikkelig dekning i kilder.

Naturligvis skjedde det i antikken og all annen historie mye som ikke er omtalt i noen bevart kilde. Flere kriger i antikken var ikke-eksisterende før arkeologene fant de tilhørende seiersmonumentene. Atheneren Kallixenos var ukjent før arkeologene gravde fram hele 262 ostraka med hans navn på Athens agora – tallet ble bare overgått av 373 ostraka mot den velkjente Themistokles. Disse ostraka kan tidfestes til 480-tallet. Vi er på trygg grunn når vi sier at Kallixenos var en så viktig mann at mange athenere ville ha ham ostrakisert dit pepperen gror for ti år. *Ett* ostrakon kaller Kallixenos for forræder, og *ett* opplyser at han tilhørte Alkamionidenes mektige ætt, som ble beskyldt for å være perservenner. Vi er ikke på sam-

me trygge grunn hvis vi sier at athenere som etter Marathon ønsket en ordening med perserne, ville kaste ut perserfienden Themistokles, mens andre som ville forberede forsvar mot et nytt perserangrep, ville bli kvitt perservennen Kallixenos. Er det lov å sette slik luftig spekulasjon på prent, eller skal historikere nøye seg med det som står på klippefast kildegrunn? Som Hugo riktig skriver: det gjør ikke den rollen jeg gir den athenske flåten i Marathon-året.

Grekeren Herodotos og romeren Cornelius Nepos er tvert uenige om hvordan slaget ved Marathon foregikk, men samde om at athenere kort tid etter slaget sendte sytti skip ut på et krigstog. Athen hadde altså en anelig flåte rett etter Marathon, og gode kilder sier at Themistokles i sitt

år som første-arkhont, 493/2, fikk atenerne til å starte utbygging av Pireus til en tidmessig flåtehavn. Atenerne var knapt så sære som mange forskere vil ha det til. De bygde neppe havn i håp om seinere en gang å få råd til å bygge skip: havn og flåte bør høre i hop. Og av Plutarkhos, som levde i romersk keisertid, hører vi ganske riktig at den tapte forfatteren Stesimbrotos fra 400-tallet f.Kr. skrev at Themistokles – tross motstand fra Miltiades – fikk gjennom et vedtak om flåtebygging. (Jeg forstår ikke hvordan Hugo kan si at Plutarkhos har misforstått sin Stesimbrotos her.) Ettersom Miltiades døde kort etter Marathon, må Stesimbrotos ha daterert Themistokles' flåtelov før Marathon, og det var åpenbart takket være denne skipsbyggingen at atenerne kort etter Marathon kunne dra ut med sytti skip. Spørsmålet er hvilken rolle flåten og roerne spilte litt før, i 490 da den persiske flåten krysset Egeerhavet og landet ved Marathon. Ved Marathon ble perserne slått av den athenske hæren pluss noen allierte fra nabostaten Plataiai, og da deres plan om å marsjere tvers over Attika og angripe Athen falt i fisk, gikk de om bord i skipene igjen. De seilte rundt kapp Sounion til Faleron i nærheten av Pireus, for å gå mot Athen fra den kanten. Men etter at flåten hadde ligget en stund utenfor Faleron, lar Herodotos perserne seile hjemover mot Asia uten å ha prøvd noen landing og marsj mot Athen. Han gir ingen årsak til den overraskende hjemreisen, men han sier at atenerhæren krysset Attika i ilmarsj etter seieren ved Marathon, og anty-

der vel at perserne ikke hadde lyst på ny kamp mot de tungt bevæpnede fotsoldatene de så på land.

Herodotos gir hele æren for seieren ved Marathon til hoplitene, menn med formue nok til å bekoste sin kostbare utrustning. Ved Marathon lar han disse tungt bevæpnede stakkarne løpe en 1500-meter før de tørner sammen med fienden. De seirer etter en lang kamp og drar så i ilmarsj (det rene Marathon-løp) over til motsatt kyst, der de later til å skremme perserne fra å lande. Vi hører ikke et ord om de sytti athenske skipene som trolig var stasjonert ved Pireus og Faleron, og som dro ut på en ekspedisjon snart etter. Bildet er et helt annet da perserne kom grusomt tilbake i 480. Da ble de møtt av en større allianse av greske stater, og nå gir Herodotos hovedæren for seieren i sjøslaget ved Salamis til Themistokles og den athenske flåten, med roere som mest ble rekruttert blant de fattige. På dette viset gir Herodotos oss en skarp motsetning mellom 490 og 480. I 490 sto Athen nærmest alene, og æren går ene og alene til skikkelige formuende borgere. I 480 er mange stater med, og fattige roere spiller en viktig rolle. For meg smaker dette mer av ideologi enn av pålitelig historieskriving.

Apropos Themistokles, mannen bak Athens flåte. Herodotos har liten sans for ham og lar ham først komme i første rekke ute på 480-tallet, etter Marathon. Slik hopper Herodotos over at atenerne valgte ham til statens høyeste embete i 493/2, og at han som første-arkhont startet utbyggingen av Pireus og fikk gjennom sin

flåtelov. Vi har ingen opplysninger i litteratur eller innskrifter om mannens karriere før 493/2, men jeg nekter å tro at athenerne satset på en ukjent jypling i denne farlige situasjonen. I 499 hadde athenerne sendt hjelp til grekerne i Lilleasia i deres oppstand mot perserstyret, og da perserne hadde slått ned oppstanden i 494, var det bare spørsmål om tid før de ville komme og straffe Athen – slik de skulle gjøre i 490. Flertallet av athenerne må etter mine begreper først ha stemt på Themistokles til første-arkhont fordi de kjente ham

som ihuga antiperser, og deretter stemte de for hans forslag om havn og flåte til forsvar mot det ventete persiske hevntoget. Med få andre historikere, og helt uten kilder, går jeg altså mot vår såkalte hovedkilde Herodotos og inn for Themistokles som en framstående politiker allerede før 493. Er det lov å sette slik kildeløs spekulasjon på prent? Eller må vi sette vår lit til Herodotos, som ifølge Cicero ikke bare var historiens, men også løgnerens far?

Johan Henrik Schreiner



Res coquinaria

GUNN HAALAND

Jeg har mange ganger nevnt at de var glade i søtsaker i antikken, og jeg har tidligere sitert Martial som sier at man skulle tro biene arbeidet utelukkende for konditorene (*KF* 1992:1). Derfor forbauser det meg stadig at Apicius har så få oppskrifter på søtsaker, eller desserter. De kakerne vi har hatt oppskrift på i *KF*, er stort sett hentet fra Cato. Og søtsakene, enten det var terter, honningstekte dadler eller fikenkuler var kanskje heller ikke bare ment som desserter til å avslutte måltidet, slik vi gjør.

Catos terter og kaker var offerkaker, og mange av de andre søtsakene var åpenbart også snacks som man kunne kjøpe hos konditoren på hjørnet, eller i en av de mange ambulerende bodene som fantes i Roma. Jeg sier ikke at slike søtsaker ikke avsluttet et godt måltid – Petronius forteller i Trimalchios middag at de bar inn forskjellige desserter, bl.a. “kaker bakt av hvete-mel, formet som troster og fylt med rosiner og nøtter” – men det vanlige var nok frukt. Det tyder uttrykket ab

ovo usque ad mala “fra egget like til eplene” på – som Horats (Sat. 1.3, 6–7) bruker i betydningen *gjennom hele måltidet*.

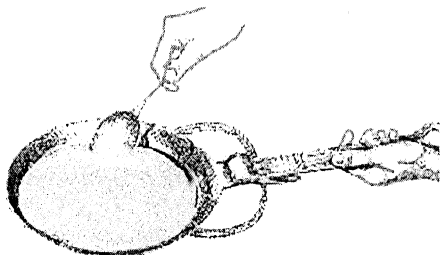
I bok 7, Polyteles – som jeg tidligere har kalt “Feinschmeckeren” – har Apicius under avdelingen ‘hjemmelagde søtsaker’ en oppskrift på en slags søt omelett, hvor han sågar angir mål!

Ova spongia ex lacte

Til 4 personer går det

4 egg
¼ l melk
3 ss olje
honning
pepper

Visp sammen egg, melk og olje til en jevn blanding. Varm litt olje i en stekepanne (Apicius sier oljen skal



koke opp!) og slå eggeblandingen i. Når den er stekt på en side, has den over på en tallerken. Hell over honning, strø med pepper og server.

Apicius sier ikke hvor mye honning eller pepper, så her kan du bruke så mye du lyster. Pepper kan virke

rart sammen med honning, men vi skal huske på at pepper i keiser tiden fremdeles var et eksotisk og kostbart krydder, som ofte ble brukt i for oss fremmede sammenhenger, for liksom å fremheve at man serverte sine gjester bare det beste.

Sendt av:

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

TEMPOTRYKK