



# Innhold

<b>Fra styret</b> .....	3
<b>Fra redaktøren</b> .....	5
<b>Antikviteten: Den resirkulerte Elagabal</b> .....	7
SIRI SANDE	
<b>Hagen på Austrått</b> .....	25
GJERT VESTRHEIM	
<b>To kvindelige kunstmalere fra Pompeii</b> .....	48
BENTE KIILERICH	
<b>Ara Pacis Augustae – en filologs vei til forståelse</b> .....	61
EGIL KRAGGERUD	
<b>Bokanmeldelser</b> .....	83
AV EIRIK WELO.....	83
AV ØIVIND ANDERSEN.....	85
AV MATHILDE SKOIE.....	90
AV GJERT VESTRHEIM.....	94
<b>Minneord</b> .....	98
HUGO MONTGOMERY.....	98
TOR HAUKEN.....	100
HJALMAR TORP.....	102
TORMOD EIDE.....	105
EINAR BERLE.....	106





## Fra styret

Siden det første nummeret kom ut i 1986, har *Klassisk Forum* vært Norsk klassisk forbunds medlemsblad. Med nummeret du holder i hånden, har vi nådd årgang 28. I det første nummeret skrev styret: «Framfor alt håper vi at medlemmene kommer til redaksjonen med det de har på hjertet og dermed bidrar til at vi får et aktivt og levende medlemsorgan som virkelig kan avspeile de forskjellige interessefeltene innenfor forbundet.»

*Klassisk Forum* har mange funksjoner. Norge er et land med svake bånd til de europeiske tradisjonene som har sin begynnelse i den gresk-romerske antikken. De klassiske språkene har riktignok vært undervist i skolen siden middelalderen, og på universitetsnivå siden Universitetet i Oslo ble grunnlagt i 1811. Å sørge for at vi fortsatt har fagmiljøer som forsker på, underviser i og formidler antikken og tradisjonene derfra, krever en jevn og formålsrettet innsats fra år til år.

Sammen med tidsskriftet *Symbolae Osloenses*, som fylte 100 år i 2021, er *Klassisk Forum* en arena for artikler om antikken, dens litteratur og samfunn og dens mangfoldige ettervirkninger i senere tider. Der *Symbolae* (som det kalles blant venner) er rettet mot en internasjonal leserkrets av forskere og har bred distribusjon gjennom det store britiske forlagshuset Taylor & Francis, er *Klassisk Forum* en kanal for norskspråklige artikler.

*Klassisk Forum* stiller høye faglige krav til innholdet, men artiklene skal også være skrevet på en tilgjengelig måte for en bredt interessert og nysgjerrig leserkrets. Medlemmene i Norsk klassisk forbund utgjør nettopp en slik krets. Å finne balansen mellom faglig tyngde og inviterende formidling kan være krevende, men mitt inntrykk er at de fleste artiklene som trykkes i bladet, treffer godt.

Støtteordningen «Norskspråklege åpne tidsskrift innanfor humaniora og samfunnsvitenskap» drives av Direktoratet for høgare utdanning og kompetanse (HK-dir). Ordningen skal sørge for at norske lesere får direkte tilgang til forskning og er begrunnet både i ønsket om en opplyst offentlig samtale og i språkpolitiske mål. Gjennom ordningen blir det lettere for norskspråklige tidsskrifter innenfor samfunnsvitenskap og humaniora å gjøre innholdet sitt bredt tilgjengelig og dermed bidra til å opprettholde norsk fagspråk.

Norsk klassisk forbund meldte inn *Klassisk Forum* til denne ordningen i 2023 og har fått støtte for en treårsperiode fra og med 2024. Forbundet har gått inn i ordningen med Novus Forlag som samarbeidspartner. Forlaget skal produsere tidsskriftet, sørge for åpen digital publisering av forskningsartiklene og distribuere bladet til medlemmene i Norsk klassisk forbund.

*Klassisk Forum* vil fortsatt komme ut på papir og vil ikke endre sin profil som følge av dette samarbeidet. Støtten fra tidsskriftordningen og samarbeidet med Novus forlag begrenser ikke det redaksjonelle arbeidet med å lage et godt medlemsblad for Norsk klassisk forbund. Målet er fortsatt å publisere artikler som sprer kunnskap om antikken og den antikke tradisjonen på norsk til et bredt og nysgjerrig publikum.

*Eirik Welo*



## Fra redaktøren

Eftertidens fascinasjon med antikken kan kanskje grovt sett deles i to: På den ene siden, som forbilde, eksempel og målestokk for kunst, litteratur og dyder. Den siden av antikken behandles av Egil Kraggerud i hans fortolkning av fredsalteret Ara Pacis, i lys av de store augusteiske diktere som ble beundret av både samtid og eftertid.

**M**ens keiser Augustus er et symbol på Romas storhet, er keiser Elagabal to hundre år senere et bilde av dekadanse og tøylessløshet. Siri Sandes artikkel om denne lastefulle tenåringskeiseren illustrerer hvordan Roma også kan symbolisere forfallet.

Historiens advarsler har generasjonene før oss sett: Veien er kort fra form til oppløsning, fra sivilisasjon til kaos.

Kanskje er nettopp dette en av årsakene til antikkens fascinasjon for eftertiden: Den kan leses som en tragedie, der allerede storhetstiden rommer frøene som skal føre til undergangen.

Men også optimistene kan tolke antikkens historie, og se hvordan den har formet vår sivilisasjon gjennom Byzants og vestlig middelalder, gjennom kristendommens utvikling og gjennom formsprog og idealer gjenopplaget i renessansen. Og i Gjert Vestrheims artikkel om haven ved Austrått-borgen, ser vi hvordan antikke former får nytt liv på 1600-tallet i det fjerne Trøndelag.

Denne utgaven av *Klassisk Forum* favner også andre områder. Bente Kiilerich skriver om romerske malerinner, med utgangspunkt i to små veggmalierier fra Pompeii. Som vanlig byr vi på bokanmeldelser, blant annet har Øivind Andersen tatt for seg Vibeke Roggens fyldige festskrift.

Flere sider er viet nekrologer enn i tidligere utgaver. Det er kanskje et tegn på at generasjonen som lærte latin (og eventuelt også gresk) i den gamle gymnasskolen begynner å eldes og falle fra. Minneord er i sin genre tilbake-skuende, og gir oss et lite kikkhull inn i vår nære historie, gjennom beskrivelsen av et enkeltmenneskes liv og personlighet. Enkeltmenneskene som vi minnes i denne utgaven av *Klassisk Forum*, har alle på sitt vis hatt betydning for forskning, undervisning og ikke minst formidling gjennom Norsk klassisk forbund.

For min egen del er det nå på tide å takke for tolv år som redaktør i *Klassisk Forum*. Det har vært fine år, og det har

føltes som et meningsfullt virke. Men det er en tid for alt. Min overskuddstid de siste årene er blitt knappere, og det kjennes derfor riktig å overlate denne stolen til en annen.

Jeg takker redaksjonsrådet i *Klassisk Forum* og styret i Norsk klassisk forbund for godt samarbeid. Jeg tak-

ker Kristin Heffermehl som trofast har utført en siste korrektur før trykking, og Alice Sunneback som har stått for layout. Og en særlig takk retter jeg til *Klassisk Forums* skribenter som sørger for at vi har et norsk- og skandinavisk-sproglig tidsskrift som favner antikken – definert i videste forstand!

*Ole Bendik Heggveit*



## Den resirkulerte Elagabal

SIRI SANDE

Denne artikkelen ble påbegynt i 2022, for da var det 1800 år siden keiser Elagabal ble myrdet. Mens 1900 års-jubileet for Trajans død i 117 e. Kr. ble minnet med en stor utstilling i Roma, ble det ikke laget noen utstilling om Elagabal, kanskje ikke så rart, for materialet ville blitt ganske tynt. Ikke bare regjerte Elagabal kun i fire år, men han ble også gjenstand for en av de mest omfattende *damnatio memoriae*-operasjonene i romersk historie.

Noen forskere hever at det bare finnes myntportretter bevart av denne upopulære keiseren, mens andre mener at det kan finnes noen få kandidater av marmor. Et av disse marmorportrettene befinner seg i Nasjonalmuseet i Oslo, hvilket gir meg anledning til å skrive en artikkel. I et tidligere nummer av *Klassisk Forum* (2018:1-2) har jeg for øvrig lovet å ta for meg de to siste keiserne av det severiske dynasti, og nå er turen kommet til Elagabal.

Portrettet det er snakk om (Fig. 1 a-c), ble kjøpt av H. P. L'Orange i Roma i 1930-årene og senere ført til Norge. I 1942-43 solgte L'Orange dette og seks andre portretter til riksantikvar Harry Fett. I 1966 kjøpte det daværende Nasjonalgalleriet samlingen av antikke skulpturer fra Fetts arvinger. Inventarnummeret er NGS. 1434.

Portrettet av Elagabal ble publisert i O. Thue, *Katalog over skulptur. Tilvekst 1952-1971*, Oslo 1971, hvor det har nr. 601, og i S. Ahrens og S. Sande, *Nasjonalmuseet. Antikk skulptur. Katalog* (Oslo 2014), nr. 106, der med omfattende bibliografi.

Portrettet på Fig. 1 a-c er av hvit marmor. Det er et såkalt innsetningshode, hvilket man ser av det omvendt kegleformede elementet under halsen. Overflaten på dette er grovt bearbeidet med meisel for å skape friksjon når hodet ble satt ned i en fordypning i en statue eller byste. Selve portrettet har en meget fint utarbeidet overflate som er dekket av svake spor av rasp og meisel. Disse skulle normalt vært glattet ut som siste stadium i arbeidsprosessen. Nesen og deler av haken er avslått, og ellers er det mindre skader i overflaten,



*Fig. 1 a-c. Portretthode av keiser Elagabal, type 2. Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto: O. Væring.*





som er preget av såkalte rotmerker. Disse oppfattes i alminnelighet som et tegn på at en skulptur er antikk. Portrettets totale høyde er 34,0 cm, høyden hake-isse 22,5 cm, bredden 18,4 cm, dybden 21,9 cm.

Den avbildete er en ung mann, nærmest en gutt, som ikke synes å være ut av tenårene. Han dreier hodet ganske svakt mot sin høyre side. Den unge mannen har glatt panne og runde, nesten barnslige, fint modellerte kinn. Et lite kinnskjegg som bare så vidt rekker ned til kjeven, er med på å understreke den portrettertes unge alder. Øyenbrynene, som møtes over neseroten, er i likhet med den tynne barten detaljert angitt. Leppene er relativt fyldige med lett opptrukne munnviker.

De enkelte lokkene i håret er plastisk utformet, særlig foran, mens de bak har en mer skisseaktig karakter. Over pannen blir lokkene spissere, de deler seg og danner mønstre som leder tanken hen på augusteiske og julisk-claudiske mannportretter. L'Orange, som publiserte vårt portrett, sier likefrem at lokkene deler seg i «nesten augusteiske motiver» («Zur Ikonographie des Kaisers Elagabal», *Symbolae Osloenses* XX, 1940, s. 152 – hele artikkelen s. 152–159).

Når man ser på håret under ett, bemerker man et større parti på hodets høyre side. Det ligger på et litt lavere nivå enn resten, og er bare flyktig bearbeidet med en butt meisel. Her har åpenbart materialet, det vil si marmoren, ikke strukket til, og man kan spørre hvorfor billedhuggeren, som åpenbart var en erfaren mann, ikke klarte å beregne marmorblokkens mål før han begynte sitt verk. Svaret må være at billedhuggeren ikke hadde

noen ny blokk til disposisjon, men et eldre hode som han har hugget om. Det er så godt gjort at hvis det ikke hadde vært for det ene partiet på høyre side, ville man aldri gjettest at portrettet er et «gjenbrukshode».

Mange av de portrettene som L'Orange kjøpte selv eller anbefalte andre å kjøpe, var av en slik art at de fleste samlere ikke ville hatt dem på sin peishylle. De kunne for eksempel mangle store stykker eller være deket av skjemmende inkrustasjoner. Slike portretter var selvfølgelig billigere, men som jeg har bemerket i tidligere artikler i *Klassisk Forum*, hadde L'Orange et «øye», og han forstod at bak et litt skjemmende ytre kunne det skjule seg noe meget interessant. Da L'Orange kjøpte Elagabal-hodet (man kjenner ikke bestemt året), må han ha skjønnet hvem det forestilte, for han publiserte det alt i 1940 som en replikk av et hode i Kapitولmuseene (Fig. 2 a-b). Dette portrettet hadde vært kjent lenge, for det kom til museene allerede i 1733. Tidligere hadde det vært eid av kardinal Alessandro Albani, hvis spillegalskap (med tilhørende tap) tvang ham til å selge sin første samling av klassiske antikviteter til August den sterke, kurfyrste av Sachsen og konge av Polen i 1728. For å hindre at kardinalens andre samling også skulle forlate Italia, kjøpte pave Clemens XII denne i 1733.

Portrettet i Kapitولmuseene er i likhet med det i Oslo et innsetningshode. Som andre skulpturer i eldre romerske samlinger er det blitt restaurert, men så godt at man først på nært hold oppdager at nesen og deler av overleppen er moderne. Hvis man utgår fra de bevarte delene, ser man at hodene i Roma og Oslo må være replikker selv



Fig. 2 a-b. Portretthode av keiser Elagabal, type 2. Roma. Musei Capitolini. Foto: Siri Sande.

om målene ikke helt stemmer. Roma-hodets høyde fra hake til isse er 24,5 cm, altså 2 cm mer enn Oslo-hodets. Dette skyldes at den som hugget sistnevnte hode, brukte et eldre hode som råstoff, og derfor måtte han forminske sin versjon en smule.

Oslo-Roma-typen må være laget i 221, året før Elagabals død, og den viser ham som en 17-årig yngling. Det finnes også et barneportrett av ham (type 1), representert i fire replikker (Fig. 3),



Fig. 3. Portrett av keiser Elagabal, type 1. København, Ny Carlsberg Glyptotek. Fra: K. Fittschen og P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Mainz 1985.

altså dobbelt så mange som type 2 (se K. Fittschen og P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mainz 1985, nr. 97, s. 114–115, Pl. 119, Beilage 81–82). Det er vanlig at barneportretter av upopulære keisere er bevart i flere eksemplarer enn de senere, fordi barneportrettene er mindre gjenkjennelige. Elagabals barneportrett ligger tett opp til Caracallas av dynastiske grunner, fordi det ble sagt at Caracalla var Elagabals egentlige far.

Hvem var Elagabal, og hvorfor ble han så upopulær? Han var født i 204 e. Kr. i Emesa (det nåværende Homs) i Syria. Opprinnelig het han Varius Avitus, og han var sønn av senatoren Sextus Varius Marcellus og Julia Soemias, datter av Julis Maesa. Sistnevnte var søster av Julia Domna, Septimius Severus' hustru og Caracallas mor. Varius Avitus ble i meget ung alder prest for guden Elagabal, som hadde en kjent helligdom i Emesa. Prestestillingen hadde han arvet gjennom sin mor, og den unge gutten tok sin oppgave alvorlig. Som siste stavelse i navnet viser, var Elagabal en versjon av guden Baal. Navnet betyr «fjellets gud», og han ble ofte dyrket på høyder og fjelltopper. Romerne assosierte ham både med Jupiter og guden Sol.

Lesere av *Klassisk Forum* som tilhører den eldre garde og har hatt bibelhistorie på skolen, har sikkert fått et negativt inntrykk av guden Baal, og enda verre blir det hvis de også har studert romersk historie. Til denne syrisk-fønikiske guddommen ble det ofret små barn, det var både jøder og romere enige om. En Baal-prest var

ingen tilforlætelig person, og som romersk keiser var han helt utenkelig. Når en Baal-prest likevel ble keiser, skyldtes det intriger fra den kvinnelige grenen av Julia Domnas familie. Julia Maesa satte nemlig ut et rykte om at datteren Julia Soemias hadde hatt et forhold til sin fetter Caracalla, og at Varius Avitus var frukten av dette.

I 217 ble keiser Caracalla myrdet under et felttog mot parterne. Den som sto bak mordet, var gardeprefekten Marcus Opellius Macrinus. Historie skriveren Cassius Dio kaller ham maurer, det vil si at han kom fra den vestlige delen av Nord-Afrika. Maurere var ifølge Cassius Dio fryktssomme og ubesluttssomme, og disse egenskapene preget også Macrinus. Da Caracalla døde, foretok han seg ingen ting med hensyn til sin myrdede forgjengers ettermæle, mens Cassius Dio mente at han enten burde ha opphøyd ham til *divus* eller utnevnt ham til samfunnsfiende med påfølgende *damnatio memoriae*. Macrinus håpet øyensynlig at Senatet ville ta denne avgjørelsen, for da ville det vært mindre tydelig at det var han som stod bak mordet. Siden Macrinus åpenbart hadde hærens støtte, stadfestet Senatet Macrinus' keiserverdighet meget motvillig, for han var bare ridder, den første under senators rang som kom på keisertronen.

Macrinus hadde en sønn som var født i 208 e. Kr., og som han senere lot utnevne til caesar under navnet Antoninus Diadumenianus. Antoninus-navnet var en gest mot soldatene, hvorav mange savnet Caracalla, som hadde gitt dem gaver og privilegier. Macrinus hadde ikke råd til å opprettholde en slik generøsitet, for Caracallas krigføring i Østen viste seg å bli svært kostbar. Det

var dyrt å holde soldater under våpen i lengre tid, og for å oppnå fred med parterne, som Caracalla hadde åpnet krig mot, måtte Macrinus betale en stor tributt. Han ble derfor beskyldt for å være hard og gjerrig, og misnøyen begynte å ulme blant soldatene.

En som forstod å utnytte denne situasjonen, var Julia Maesa. I motsetning til Macrinus' slunkne krigskasse var tempelkassen i Emesa full, og flere kilder forteller at Julia Maesa bestakk grupper av soldater for at de skulle forlate Macrinus. Julia Maesa hadde inntil Caracallas død levd ved sin søster Julia Domnas side, men var deretter vendt tilbake til Emesa, hvorfra hun kunne observere Macrinus' felttog.

Ikke langt fra Emesa lå leiren til Legio III Gallica, hvis soldater ikke var vennlig stemt mot Macrinus. Cassius Dio, som forteller den videre historien (LXXIX, 3 1–32), er litt uklar på grunn av lakuner i originalmanuskriptet, men man får inntrykk av at en profesjonell atlet ved navn Eutygianus klarte å få til et «stunt» ved hjelp av en liten gruppe menn. De sammensvorne førte den unge Varius inn i leiren iført klær som Caracalla skulle ha båret som barn, og oppildnet soldatene til å svikte Macrinus. Dennes gardeprefekt Julianus dro til leiren med en tropp soldater da han fikk nyss om dette, men han klarte ikke å erobre *castrum*, som i mellomtiden var blitt forsterket av de opprørske soldatene. Disse førte Avitus ut på festningsvollene sammen med bilder av Caracalla som ung. Avitus skulle etter sigende ligne på bildene.

Hva slags bilder det dreide seg om, får vi ikke vite, for Cassius Dio bruker bare navnet «eikones», som ofte betegner portretter. Siden man neppe kunne

slepe statuer og byster ut på festningsvollene, må det ha vært malte bilder som ble vist frem for soldatene. Disse lot seg overbevise av den påståtte likheten med Caracalla, og da de sammensvorne spurte dem hvordan de kunne svikte sønnen til sin velgjører, forlot de Macrinus og gikk over til «Pseudo-Antoninus», som Avitus konsekvent kalles av Cassius Dio. Antoninus-navnet og minnene om Caracallas generøsitet hadde den forventede virkning.

Uansett om denne historien er sann eller ikke, forteller den om bildets makt. Julia Maesa og hennes rådgivere må ha stått bak, og Cassius Dio oppgir i en senere bok (LXXXX,6) den unge Varius' lærer Gannys som den ansvarlige. Cassius Dios beretning forklarer hvorfor det var så viktig at Elagabals første portrett-type lignet på Caracallas.

Som mottrekk mot soldatenes opprør utnevnte Macrinus sin sønn til caesar. For å beskytte Antoninus Diadumenianus, som han nå het, sendte faren ham til parterkongen. Selv dro Macrinus tilbake til Antiokia, hvor han residerte (han kom aldri til Roma i sin periode som keiser), og samlet en hær som kunne slå ned opprøret. Gannys samlet på sin side de opprørske soldatene rundt seg, og i juli 218 møttes de to hærene utenfor Antiokia. Opprørerne kjempet i begynnelsen dårlig, og de ville flyktet om det ikke hadde vært for Julia Maesa og Julia Soaemias, som fulgte hæren sammen med Avitus. De to kvinnene hoppet ut av sine vogner og oppildnet soldatene til videre kamp, mens Avitus, som var til hest, galopperte av sted med draget sverd mot fienden «som om han var guddommelig inspirert». Den unge gutten



*Fig. 4. Roma, Palatinen, Vigna Barberini. Terrassen for Elagabals Sol-tempel. Foto: Siri Sande.*

på hesteryggen må ha gitt soldatene assosiasjoner til Aleksander den Store.

Cassius Dio, som beskriver dette slaget (LXXIX, 37–38), mener at Macrinus' soldater egentlig hadde vunnet. Ubesluttet som han var, gjorde deres feltherre imidlertid ikke et avgjørende fremstøt, men flyktet i stedet fra slagmarken. Forkledd som menig soldat dro Macrinus vestover, antagelig i håp om å nå Roma, men ble avslørt i Chalcedon (det nåværende Kadiköy på den asiatiske siden av Istanbul) og senere drept. Hans sønn nådde heller ikke frem til parterkongen, men ble i likhet med sin far avslørt og drept på veien. Begges hoder ble sendt til Avitus, som senatet måtte akseptere som keiser.

Jeg vil fra nå av kalle Avitus for Elagabal skjønt han aldri brukte dette navnet. Hans navn som keiser var Marcus Aurelius Antoninus, mens Elagabal var navnet på hans gud. Denne ble dyrket i

form av en hellig sten (antagelig en meteoritt), og keiseren fikk stenen brakt til Roma hvor den fikk et tempel på Palatinen. I den såkalte Vigna Barberini ligger det en stor terrasse hvor templet skal ha stått (Fig. 4).

Det forarget ikke romerne at keiseren hadde innført en ny gud – nye guder hadde de sett før – men de fant det utålelig at denne guden som også ble kalt Sol Invictus, skulle stå over deres egen Jupiter og appropriere hans status og tempel. Keiser Elagabal ønsket å innføre en synkretistisk kult hvor noen av Romas viktigste symboler som Magna Maters hellige sten, Palladiet og den hellige ild under Vesta-templet, skulle overføres til templet på Palatinen. Keiseren var særlig opptatt av Vesta, og han mente at siden han selv var den legemliggjorte representant for guden Elagabal, burde han forene seg med Vesta ved å gifte seg

med en representant for henne, det vil si en vestalinne. Valget falt på Aquilia Severa, som han giftet seg med i 221 (Fig. 5). Forholdet vakte imidlertid så sterk indignasjon at han ble nødt til å skille seg fra henne.

På kort tid hadde keiseren klart å få det romerske folk og senat mot seg, enda han først ble velvillig mottatt. Som hans biograf Aelius Lampridius skrev: «Han hadde det gode rykte som en ny hersker ofte får når han etterfølger



*Fig. 5. Kvinneportrett som antagelig viser en av Elagabals hustruer, muligens Aquilia Severa. Også dette portrettet er gjenbrukt. Roma, Museo Nazionale Romano. Foto: Siri Sande.*

en tyrann» (*Scriptores Historiae Augustae* [i det følgende forkortet til *SHA*] *Antoninus Elagabalus* III,1–2). Ifølge Cassius Dio (LXXX,3) lovet Elagabal det romerske senat og folk at han alltid og i alle ting ville etterligne Augustus – og Marcus Antonius. De «augusteiske» sitatene i Elagabals pannehår (Fig. 1 a) er nok ment å gi assosiasjoner til Augustus, selv om Elagabal kom til å ligne mye mer på Marcus Antonius. Han var svært opptatt av Egypt, og eide blant annet flodhester, en krokodille og et nesehorn (*SHA, Antoninus Elagabalus* XXVIII,3). Egypt-interessen hadde han for øvrig til felles med andre «onde» keisere som Caligula, Nero og Domitian.

Cassius Dio skriver (LXXX,2) at Elagabal gjorde én ting som var en virkelig god keiser verdig: Han hevnet seg ikke på noen av dem som hadde utskjelt ham selv og hans antatte far Caracalla. Elagabals biografer gjør det klart at han helt og holdent lot seg lede av sin mor og særlig av mormoren. Ifølge Aelius Lampridius fikk Julia Maesa fast plass i Senatet som om hun var en mann, noe som var helt uheort (*SHA, Antoninus Elagabalus* IV,2).

Elagabal (eller snarere Julia Maesa) innførte et «kvinnenes senat», som holdt til på Esquilinen. Aelius Lampridius gjør narr av dette og snakker om at kvinnene bestemte hva for type klær de forskjellige kunne bære offentlig, hva slags vogn man kunne kjøre i, hva slags ridedyr man kunne benytte, hvem som fikk lov til å bruke bærestoler og hva slags materialer disse kunne være laget av, og hvem som kunne pryde sine sko med gull og edelstener (*SHA, Antoninus Elagabalus* IV,3–4).

Til dette er det å bemerke at den slags ting faktisk var meget viktige. Romerske menn viste tydeligvis hvilken stand de tilhørte, ikke bare ved senatorenes purpurstripe på togaen, men også ved fottøyet. Antall remmer (eller mangel på sådanne) på skoene, og antall løkker som remmene var knyttet i, viste straks om man var ridder, senator eller patrisier (se S. Sande, «På stor fot», *Klassisk Forum* 2020:2, s. 33). Når Elagabal i stedet for å bruke patrisier- eller senatorsko gikk med gull og edelstener på sitt fottøy, viste han forakt for hele sin stand ved å bruke kvinnesko. Også en annen «ond» keiser, nemlig Caligula, kunne finne på å gå med «en kvinnes flate sko» (Suetonius, *Gaius* 59, oversettelse H. Mørland). Likeledes var bærestoler heller ingen fillesak. Som Suetonius skriver om Domitian som ble ydmyket av sin far: «- hver gang faren og broren forlot palasset i sine flotte sittebærestoler, ble han (Domitian) båret etter i en vanlig bærestol...» (*Domitian*, 2, oversettelse H. Mørland). Da Domitian ble keiser, forbød han kvinner med dårlig rykte å bruke bærestol. Den romerske kvinne skulle være et speilbilde av sin mann, og når hun opptrådte utenfor hjemmet, måtte hun være kledd deretter. Det ser ut til at «kvinne-senatet» overlevde Elagabal, for den hellige Hieronimus (342–420) nevner et «kvinnens senat» hvor romerske matroner daglig kom sammen, i et brev til den hellige Melania den yngre (*Ep.* XLIII,3).

Elagabal skal ha neglisjert provin-sene, men hva ble gjort i Roma under denne keiseren? Vi vet at Elagabal ville gjeninnføre Augustus' system med å inndele Roma i 14 regioner (noe som

ble utført under etterfølgeren Aleksander Severus). Colosseum ble gjenoppbygget etter en brann under Macrinus, og en søylehall foran Caracallas termer ble påbegynt. Søylehallen var planlagt, men ikke utført ved Caracallas død, og den ble fullført under Aleksander Severus. Man kan mistenke at flere av de monumentene som ble knyttet til Aleksander Severus' navn, i virkeligheten var påbegynt av Elagabal. Det var vanlig at når en upopulær keiser døde, tok etterfølgeren æren for hans monumenter, enten de var planlagt eller utført. Videre hører vi at et offentlig bad ble bygget i keiserpalasset, og at Plautius' bad (som vi ellers ikke vet noe om) ble åpnet for offentligheten. Det er karakteristisk at Elagabals biograf ikke ser åpningen av disse badene som en velgjerning mot det romerske folk, nei, den virkelige grunnen var at keiseren der kunne lete etter menn med uvanlig store kjønnsorganer (*SHA, Antoninus Elagabalus* VIII,6–7).

Hver gang Elagabals biografier forteller om en normal gjerning som keiseren utførte, kommer de samtidig med et «spark» til ham. For eksempel sier Cassius Dio at «når han (Elagabal) satt til doms, syntes han å være en slags mann» (LXXX,14,2). Av denne setningen kan vi slutte at Elagabal faktisk opptrådte som dommer, og at han ved disse anledningene så ut som en mann (det vil si at han bar toga).

Ellers er Elagabals biografi stort sett fylt av anekdoter, fra påstander om at han ofret barn til sin gud, til mere harmløse og komiske episoder. En del av disse anekdotene er resirkulerte. Når Cassius Dio sier at Elagabal om nettene prostituerte seg i bordeller iført

parykk (LXXX,13,2), gjenkjenner vi Messalina i Juvenals Satire VI,114–132. I samme kapittel forteller Cassius Dio at Elagabal åpnet et bordell i keiserpalasset (LXXX,13,3). Det samme sies om Caligula (Suetonius, *Gaius*, 41) og Commodus. Elagabal sies å ha badet offentlig sammen med kvinner, og han depilerte deres kjønnsorganer (*SHA, Antoninus Elagabalus*, XXXI,7). Det samme sies om Domitian (Suetonius, *Domitianus*, 22). Elagabal skal ha vært «gift» med en mann (Cassius Dio LXXX,1–4); *SHA, Antoninus Elagabalus*, X,5–6). Det samme sies om Nero (Suetonius, *Nero*, 28–29). Nero var «gift» med den unge Sporus og ønsket å omforme Sporus til en kvinne, mens Elagabalus ønsket at legene skulle gi ham selv en slags vagina (Cassius Dio, LXXX,16,7).

Tvilsom seksuell oppførsel er i det hele tatt typisk for «onde» keisere, men i Elagabals tilfelle er dette elementet i særlig grad utbrodert. To favoritter nevnes spesielt. Den ene var Hierokles, som ifølge Cassius Dio skal ha vært den mannen Elagabal var «gift» med. Han var en slave fra Karia i Lilleasia, og var blitt opplært som vognstyrer. Under et veddeløp i keiserens nærvær falt Hierokles ut av vognen midt foran keiserlosjen. Hjelmen falt av og avslørte et hode dekket av blonde lokker. Elagabal ble begeistret og fikk den uheldige vognstyreren ført til keiserpalasset, hvor Hierokles sjarmerte Elagabal ytterligere. Hierokles endte som en av Romas mektigste menn.

En annen favoritt var atleten Zotikos fra Smyrna. Da han møtte keiseren, kom Zotikos med den vanlige hilsenen: «Hill deg, hersker!», men Elagabal skal



ha svart: «Jeg er ikke hersker, men herskerinne!» Zotikos ble også en favoritt. Ifølge *SHA* var det Zotikos og ikke Hierokles som Elagabal var «gift» med. Det ble naturlig nok en viss rivalisering mellom de to favorittene. Den skal ha endt med at Hierokles klarte å få Zotikos til å innta et stoff som senket hans seksuelle aktivitetsnivå betraktelig, hvoretter Elagabal mistet interessen for ham.

Blant de mange anekdotene av seksuell karakter vil jeg plukke ut et «bilde» fra *SHA* (*Antoninus Elagabalus*, V,4–5). Det fortelles at Elagabal pleide å oppføre privat et spill (en pantomime) om Paris' dom med ham selv i rollen som Venus. Da lot han plutselig klærne falle, sank på kne og la den ene hånden over brystet og den andre over underlivet mens han samtidig stakk baken ut mot en partner som stod bak ryggen hans. Dette må være en parodi på Venus Pudica (den kyske Venus), en hellenistisk Afrodite-type som er bevart i flere varianter, hvorav de mest kjente er Venus Medici i Firenze og den Kapitolske Venus i Roma (Fig. 6). At forfatteren av *SHA*, Aelius Lampridius (eller hans kilde) har hatt et kunstverk i tankene, kan man også slutte av fortsettelsen, hvor det heter at Elagabal formet sitt ansiktsuttrykk for å ligne Venus slik hun var malt.

En av grunnene til at Elagabal fremstilles som en person fullstendig fokusert på sex, er antagelig at han ikke kunne la være å komme med uanstendige ord eller obskøne geberder med fingrene, selv når han opptrådte offentlig (*SHA*, *Antoninus Elagabalus*, X,7). Dette kalles henholdsvis *koprolali* og *kopropraksi*, og er karakteristisk

for personer som lider av Tourettes syndrom. Den franske legen Georges Gilles de la Tourette (1857–1904) har gitt navn til dette syndromet (men det var kjent alt i antikken), som viser seg i form av ufrivillige bevegelser (*tics*) og i noen tilfelle (ti prosent ifølge Wikipedia) i form av *koprolali* og/eller *kopropraksi*. Kanskje har Elagabal ha lidd av Tourettes syndrom, ledsaget av hyperaktivitet. Ifølge Cassius Dio (LXXX,3–4) danset han ikke bare i teatret, men også når han gikk, foretok ofringer, mottok hilsener eller holdt taler. Denne «dansingen» må vel tolkes som en form for *tics*, om den ikke skal uttrykke den rastløsheten som er typisk for hyperaktive personer.

Aelius Lampridius bruker diverse kapitler på å illustrere Elagabals ekstravagante livsførsel. Flere av hans kulinariske oppfinnelser overlevde hans død. For eksempel tilsatte han forskjellige stoffer til vinen som kvae og mynte for å gi den smak (kvae som tilsetning er riktignok mye eldre enn Elagabal), og denne skikken er en del også av vårt vellevnet (*luxuria*), skriver Aelius Lampridius (*SHA*, *Antoninus Elagabalus*, XXI,4–5). I samme kapittel heter det at Elagabal var den første som laget *insicia* av fisk. Ordet betyr hakkekjøtt, så dette må ha vært en slags fiskepudding. Denne litt kjedelige retten ville muligens bli mer interessant hvis den kunne tilbakeføres til en så eksentrisk keiser.

Elagabal gav premier til gjester som oppfant nye sauser. Hans kokker var naturligvis høyt spesialiserte. Når hans gjester hadde spist kjøtt og grønnsaker, fikk de kopier av de samme rettene laget av konditorvarer eller melkeprodukter. Siciliansk marsipan formet som

frukter må vel stå i denne tradisjonen, og våre egne påskeegg av marsipan er en blek avglans. Det å servere retter som ligner noe helt annet enn det de er, var typisk for det romerske selskapsliv. I Petronius' beskrivelse av parvenyen

Trimalchius' gjestebud serveres en rett som til forveksling ligner en helstekt gås, men som er laget av svinekjøtt (*Satyricon*, 69–70). Beskrivelsen av Trimalchius' bankett er god å ha i bakhodet når vi leser om Elagabals gjestebud,



Fig. 6. «Den Kapitolinske Venus», statue i Roma, Musei Capitolini. Foto: Siri Sande.

for vi finner tydelige likhetspunkter. Gjestene skulle hele tiden overraskes av matens mengde, dens sjeldenhet eller fordi den var noe helt annet enn den syntes å være.

Elagabal gikk lenger enn Trimalchius når det gjaldt å overraske gjestene. Hans gjester kunne bli servert kopier av mat i voks, tre, elfenben, glass, keramikk og noen ganger også marmor. De kunne videre risikere å få bilder eller broderier som viste maten, og hva slags kopier de enn fikk, måtte de drikke vin og vaske hendene mellom «rettene».

Elagabal elsket blomster og parfyme, og Aelius Lampridius beretter at han i en av sine spisesaler hadde noe som omtales som et «dreibart tak» (*SHA, Antoninus Elagabalus XXI,5–6*). Suetonius beskriver et lignende tak i Neros *Domus Aurea*, og han lar oss forstå at taket hadde paneler som kunne dreies rundt (*Nero, 31*). Trimalchius hadde et lignende tak i sitt hus (*Satyricon, 60*). Når panelene åpnet seg, falt blomster

og parfyme ned over gjestene. I Elagabals tak var det imidlertid så mange blomster at de dannet en enorm haug over gjestene, hvorav noen ble kvalt mens de prøvde å kravle ut.

Folk som ikke hadde råd til slike takkonstruksjoner, kunne spenne ut et seil, nesten som en hengekøye, over gjestene. I seilet lå det blomster eller små gaver. Disse falt ned over gjestene når man vred rundt repene som holdt seilet utspent. To veggmalier fra Pompeii, et fra Casa di M. Fabius Rufus og et fra Casa della caccia antica, viser øyeblikket hvor seilet vris rundt og innholdet begynner å falle ut (Fig. 7). Som vi forstår, var det ikke uvanlig å overstrø gjestene med blomster eller gaver, men i Elagabals tilfelle beskrives denne skikken på en så overdreven måte at noen av gjestene mister livet. Den nederlandsk-britiske maleren Lawrence Alma-Tadema (1836–1912) har laget et berømt maleri av Elagabals gjestebud, hvor gjestene nærmest drukner i rosenblader (Fig. 8).



Fig. 7. Gjestegaver som faller fra et utspent seil, veggmaleri fra Casa di M. Fabius Rufus, VII Insula Occidentalis, Pompeii. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Fra: I. Brigantini og V. Sanpaolo, *La pittura pompeiana*, Milano 2009. OK



Fig. 8. «The Roses of Heliogabalus», maleri av Lawrence Alma-Tadema, 1888. Privat samling. Kilde: Wikimedia.

En annen morsomhet fra keiserens side var å legge gjestene på oppblåsbare puter. Mens de spiste, slapp slaver luften ut av putene slik at gjestene til slutt sank ned på gulvet. Elagabal kunne også finne på å invitere åtte skallete menn, åtte énøyde menn (keiseren hadde tydeligvis tallmani), åtte høye menn eller åtte fete menn.

Elagabal er ikke bare fiskepuddingens oppfinner, han har også oppfunnet tombola! «Denne skikken har vi fremdeles», skrev Aelius Lampridius (*SHA, Antoninus Elagabalus* XXII,2–3) omkring 400 e. Kr. Ja, også *vi* har den fremdeles! Nå var min barndoms tombola på menighetshuset en langt mer beskjeden utgave enn den som Elagabal fant på. Hos ham kunne man vinne alt fra en død hund til hundre gullmynter. Andre premier var ti hønseegg, ti strutseser, ti fluer eller ti pund bly.

Hvor uvanlige var Elagabals eksentriske handlinger? Når det gjelder fremstillinger av mat, er det selvfølgelig ikke bevart versjoner i forgjengelige materialer som broderi og voks, men vi har malerier og mosaikker som viser mat eller potensiell mat som fugler eller dyr. Slike bilder ble kalt *xenia* (Vitruvius, *de architectura* VI,vii,4), og de henspilte på gaver til gjestene (gr. *xenos* betyr gjest) eller mat som de kunne regne med å få servert. Over tre hundre *xenia* er bevart fra Vesuvbyene (Figs. 9–10). En hel bok med epigrammer av Martial (nr. 13) kalles *xenia*, og den beskriver forskjellige gjestegaver (ikke bare mat). Fremstillinger av mat var altså relativt vanlige i de bedre romerske hjem, men det som var spesielt med Elagabal, var at gjestene ikke fikk noe å spise, men måtte nøye seg med bildene.



Fig. 9. *Xenia* fra Herculaneum, Casa dei Cervi. Gjennomsiktig glass fylt med vann samt frukter. Disse er omtalt som fersken i katalogen. I så fall må de være umodne. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Fra: Brigantini og Sanpaolo, op. cit.



Fig. 10. *Xenia* fra Herculaneum, huset er ikke oppgitt. Øverst fiken, nederst et brød. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Fra: Brigantini og Sanpaolo, op. cit.

Tak som åpnet seg for å slippe ned blomster eller gaver, var heller ikke enestående, som vi har sett, men det er kanskje ikke tilfeldig at de forbindes med parvenyer (Trimalchius) eller tyranner (Nero). Å more seg over folk med forskjellige skavanker var vanlig blant de gamle romere, men oftest hadde man egne slaver med fysiske lyter, og disse ble vist frem for gjestene. Elagabal laget en vri på dette da han inviterte slike personer som gjester.

Det fortelles at Elagabal fikk laget bassenger fylt med saltvann langt fra kysten, og at han ikke spiste fisk nær havet, men bare i innlandet. Om sommeren fikk han brakt en haug av snø fra fjellene til en av hagene i sin bolig. Når Elagabal fremskaffer snø om sommeren og fisk i innlandet, er ikke dette bare ekstravagante handlinger, men de viser at keiseren er herre over naturen. Handlinger som disse inngår i et større perspektiv som handler om kontroll over naturen, noe romerne så på som forbilledlig.

Enkelte av romernes offentlige monumenter har fremkalt så store inngrep i naturen at de fremdeles er synlige: veier som skjærer gjennom landskapet og akvedukter som spenner over dype daler. Ikke alltid klarte de det de hadde satt seg fore, både Caesar, Caligula og Nero forsøkte å grave en kanal gjennom den korintiske isthmus uten å lykkes. Dikteren Statius (ca. 40 – ca. 95 e. Kr.) hevder at Domitians arbeidere kunne ha utført dette storverket hvis det ikke hadde vært forbudt (av gudene). I stedet måtte de nøye seg med å bygge en vei fra Sinuessa til Napoli. Statius beskriver denne veien i *Silvae* IV,iii. Den omfatter blant annet en bro

over elven Vulturnus, som blir demmet opp. På den måten gjør keiseren seg til herre over elven, som imidlertid finner seg i dette ettersom befalingen kommer fra Domitian. Keiseren er både bedre og sterkere enn naturen.

Men det var ikke bare keiserne som kontrollerte naturen, den romerske overklassen gjorde det samme, men i mindre målestokk. Noen ganger er omformingen av naturen relativt mild, som når Plinius den yngre lar klippe busker og trær i en av sine villaer i forskjellige fasonger (Brev V,6). Andre villa-eiere nøyer seg ikke med det. I *Silvae* II,ii, forteller Statius hvordan hans venn Pollius Felix har formet og omdannet hele landskapet rundt sin villa: Han har planert ut høydedrag og plantet trær der det ikke en gang var jord tidligere. Villaeieren har temmet stedet, og klippen må venne seg til å bære åket. Dikteren benytter verbet *domo*, som brukes om å temme store dyr som okser, men det kan også bety «undertvinge» eller «beseire». Naturen beskrives som uvillig og umedgjørlig, og på grunn av sin gjenstridighet må den temmes og tvinges.

Bruk av kostbar importert marmor fremheves både av Statius og andre diktere. I *Silvae* I,v beskrives de mange kostbare marmorsortene i Claudius Etruscus' *balneum*. Skildringen av brudens bolig i Statius' *epithalamion* for sin venn Stella og hans brud Violentilla omfatter en rekke marmorsorter (*Silvae* I,ii, 145–155). I noen litterære beskrivelser «forvandles» steinen til noe helt annet: Et hvitt marmorgulv er så likt snø at betrakteren føler at han vil synke ned hvis han beveger seg ut på gulvet, mens grønn marmor

imiterer gress. Hovedbygningen i Pollius Felix' villa ligger på et gulv som er så blankpolert at den om kvelden synes å flyte på en sjø av glass. Når man omformet et materiale så det lignet noe helt annet, kunne man også «snobbe nedad». Plinius den eldre forteller om skilpaddeskall som var behandlet så det lignet tre (NH XVI,233), og vi har eksempler på at *giallo antico*-marmor imiterer tegl. For eksempler på omforming av naturen, særlig med henblikk på marmor, vil jeg henvisse til Bente Küllerichs artikkel «*Trompe-l'oeil* i antik kunst», *Klassisk Forum* 2013:2, s. 34–43; og i et videre perspektiv Fabio Barry, *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven and London 2020.

Naturligvis benytter også Elagabal kostbar marmor. I keiserpalasset lot han legge gulv av porfyr og grønn serpentin, og ifølge Aelius Lampridius kunne man på hans tid (ca. 400 e. Kr.) ennå huske dette gulvet, som nylig var blitt brutt opp og ødelagt (SHA, *Antoninus Elagabalus* XXIV,6–7).

Ved nærmere ettersyn er flere av Elagabals eksentriske handlinger ikke så enestående som hans biografier vil ha det til, men det var likevel nok igjen til å skape irritasjon. Særlig guden Elagabals usurpasjon av Jupiters plass i hierarkiet ble regnet som utilgivelig, og det at han etter sigende ville bringe alle Romas hellige symboler til templet for sin gud på Palatinen, ble heller ikke sett på med blide øyne. Dessuten ble keiseren beskyldt for å gi imperiets høyeste embeter til uverdige personer (det vil si slike som ikke tilhørte senatorradelen).

På et visst tidspunkt ble det klart for bestemoren Julia Maesa at begeret

var fullt, og at Elagabal måtte uskadliggjøres. Hun ønsket naturligvis at dynastiet skulle beholde sin makt, og begynte derfor å favorisere sin andre dattersønn, som var født av Julia Mamaea i år 209. Denne gutten, som ifølge Herodian (V,3,3) het Aleksionos og ifølge Cassius Dio (LXXX,2) Bassianus, hadde fått en romersk oppdragelse. Da han ble utnevnt til caesar og formelt adoptert av sin fetter Elagabal i juni 221, tok han navnet Aleksander. Elagabal likte ordningen med en caesar dårlig og prøvde å få Aleksander myrdet, men han og moren ble beskyttet av den keiserlige garde, som etter sigende hadde fått store pengesummer av Julia Mamaea. Situasjonen tilspisset seg 1. januar 222, da begge fetterne var blitt utnevnt til konsul. Elagabal nektet imidlertid å opptre offentlig sammen med Aleksander. 12. mars samme år hadde den keiserlige garde fått nok, og en gruppe soldater myrdet Elagabal og hans mor. Deres lik ble slept gjennom Romas gater og kastet i Tiberen.

Elagabal regnes naturligvis til de «dårlige keisere», men man må huske på at han bare var en tenåring mens han regjerte. Det utrolige ved Elagabal er ikke så mye han selv som det faktum at en tenåring stod i spisen for et imperium. Selv om bestemoren styrte og stelte med de viktige tingene, hadde barnebarnet åpenbart ganske frie tøyler, og han hadde nesten ubegrensede ressurser til disposisjon.

Hvis man sammenligner Elagabal med moderne tenåring, ser man at han hadde mye til felles med disse. Han var glad i fest og moro, og han likte å overraske sine gjester. Som mange av nåtidens ungdommer var han usikker på sin seksuelle identitet, og denne

kunne han utprøve på vestalinner, vognstyrere og atleter.

Elagabal ville utvilsomt blitt en suksess på *TikTok*. Jeg kan se ham for meg danse i sin gull-og juvelprydete prestedrakt. Han har det som trengs for å appellere: ung og pen (hvis man skal tro hans portretter) og dessuten

*fluid*, med flytende seksuell identitet. «Resirkulert» er kanskje et annet moteord som kan passe: Ikke bare var hans portretter hugget ut av eldre portretter, de ble også materiale for portretter av hans etterfølger, Aleksander Severus. Hva mer kan man forlange?

*siri.sande@roma.uio.no*





# Hagen på Austrått

GJERT VESTRHEIM

Sørøst for Austråttborgen på Ørlandet ligger en hage med hageganger som nylige arkeologiske undersøkelser har datert til 1600-tallet, da borgen var ny. Spor i landskapet tyder på at det også har ligget en hage sørvest for borgen, der det står en pyramide av stein med årstallet 1665.

Når disse sporene sees i sammenheng med borgen og i lys av eldre bilder og beskrivelser, gir de et godt grunnlag for å rekonstruere hovedtrekkene i hagen og plassen foran borgen.

## Humanistisk hagekunst

I renessansen og barokken var hagekunst en del av arkitekturen, og både for arkitektur og hagekunst søkte man forbilder i antikken. For arkitekturens del kunne dette gjøres ved oppmåling av eksisterende bygninger, og ved hjelp av bevarte tekster, i første rekke Vitruvius' *Om arkitektur*.

For hagekunstens del var materialet magrere; blant de viktigste litterære kildene til beplantningen var Plinius d.y.'s beskrivelser av sine villaer, der han blant annet forteller at hagene inneholdt formklippet buksbom. Antikke ruiner kunne imidlertid gi flere holdepunkter for utformingen av hagerommet. Den typiske romerske hage var et avgrenset, arkitektonisk utformet rom,

med gulvet terrassert til en jevn flate og omgitt av murer eller søyleganger.

Et slikt rom var velegnet til geometrisk oppdeling, typisk ved at kryssende ganger delte hagen i fire jevnstore deler, og en levende tradisjon for hager av denne formen fantes i middelalderens klosterhager. Den «lukkede hage», på latin *hortus conclusus*, fikk her en særlig betydning som et symbol for Jomfru Maria (jfr. Høysangen 4 12: *Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*, i Bibelselskapsens seneste utgave oversatt som «En stengt hage er min søster, min brud, en stengt hage, en forseglet kilde.»)

Italienske renessansehager bygger på denne tradisjonen, men utvider den ved å tilføre arkitektoniske elementer som trapper og halvsirkelformede «teatre», og ved å inndele hagen i flere rom, avgrenset av murer, hekker og alleer. I den tidlige fasen var Firenze sentrum for denne utviklingen. På 1500-tallet overtok Roma og Lazio, og i økende grad ble hagene organisert som en serie av

terrasser i flere nivåer, sammenknyttet av store trappeanlegg. For de arkitektoniske elementene i disse hagene fant man forbilder på steder som Hadrians villa og Villa d'Este i Tivoli (Fig. 1) og den store helligdommen i Palestrina.

Trykketeknikken gjorde det mulig å masseprodusere bilder av slike antikinspirerte hager, samt av arkitekttegninger av nye byggverk og oppmålinger av gamle. Dette er en side av trykketeknikken som ofte glemmes: Gutenberg oppfant ikke bare trykking

med løse typer, men også trykkpressen, som gjorde trykkeprosessen raskere og enklere, slik at tresnitt og kobbersnitt kunne masseproduseres til en overkommelig pris. Trykketeknikken skapte ikke bare en ny skriftkultur, men også en ny bildekultur.

Dette la grunnlaget for at arkitektur kunne bli et akademisk studium. Grunnboken var Vitruvius' *Om arkitektur*, som ble utgitt både på latin og i oversettelser. Vitruvius' illustrasjoner var tapt, men nye ble laget på grunnlag av antikke ruiner, og den første

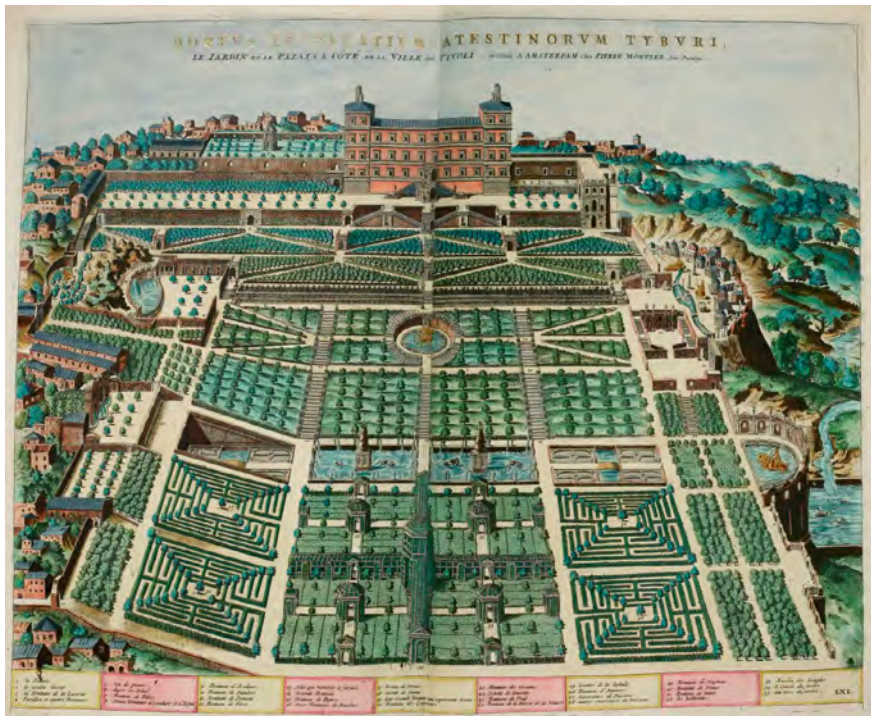


Fig. 1. Villa d'Este i Tivoli, anlagt i 1560-årene av Pirro Ligorio for kardinal Ippolito d'Este, avbildet av Étienne Dupérac i et trykk fra 1573. Hagens hoveddel er utlagt som kvadratiske kvarterer i et rutenett på en stor, kunstig terrasse. I forgrunnen sees en stor pergola over gangene mellom fire kvarterer. Ved siden av huset ligger den hemmelige hagen (giardino segreto) på en egen terrasse, bare synlig fra de indre gemakker. Gjennom slike trykk ble renessansens arkitektur kjent for et europeisk publikum. Foto: Wikipedia.

illustrerte utgaven av hans tekst ble trykket i 1511. Av stor betydning var også Palladios *Fire bøker om arkitektur* (1570), som var illustrert med mange av forfatterens egne prosjekter. Disse bøkene var av avgjørende betydning for utbredelsen av det klassiske formspråket, som dominerte europeisk arkitektur helt frem til begynnelsen av 1900-tallet.

Flere av renessansens fremste arkitekter var håndverkere – Brunelleschi var gullsmed, Michelangelo hadde gått i lære som maler – men arkitektur var ikke et håndverk, og blant de fremste renessansearkitektene finner vi også Alberti, som var jurist og humanist. Arkitektur var en av de frie kunster, den var et teoretisk studium som passet seg for *gentlemen*, som var velegnet for selvstudium og som kunne utøves ved skrivebordet. Under renessansen og barokken var det derfor ikke helt uvanlig at velstående byggherrer selv planla og tegnet sine hus, med varierende grad av profesjonell bistand.

## Proporsjoner

Dette er ikke minst viktig for å forstå arkitekturhistorien i avsides land som vårt eget. De som behersket dette formspråket, var vanligvis offiserer; for dem var arkitektur en del av utdannelsen, sammen med matematikk, landmåling og ingeniørfag. En offiser måtte kunne bygge en festning, og dette krevde forståelse både av geometri, murarbeid og terrengarbeid. Offiserene måtte også kunne tegne hus som ga det nødvendige inntrykk av orden og verdighet. Hvis man var festningsingeniør, var man derfor også arkitekt, og hagearkitekt.

Og i den sosiale eliten som offiserene tilhørte, var det naturlig at de også ble engasjert til private arkitektoppdrag.

Denne offisersarkitekturen måtte realiseres av de håndverkerne man hadde tilgjengelig. Dekoren var derfor av varierende kvalitet og vanligvis enkel, ofte er den også senere gått tapt. Husenes og rommenes proporsjoner er derimot vanligvis i behold, eller enkle å rekonstruere, og disse forteller en annen historie. Selv om utførelsen var enkel, kunne huset få verdighet gjennom gode proporsjoner, og disse var ikke avhengige av håndverkerne, men av en arkitekt med den nødvendige teoretiske bakgrunn og en fast hånd på prosessen.

I Norge er dette et lite utforsket emne, og vi har lite av skriftlige kilder, men husene og hagene er i stor grad i stand til å fortelle historien selv, også når arkitektens navn er ukjent. Et eksempel er Baroniet i Rosendal (bygget 1662–1665): Her er takhøyden i hovedetasjen nøyaktig seks alen (3,77 meter), og værelsene er proporsjonert ved hjelp av de fire første tall. Den store salen var  $6 \times 12 \times 24$  alen (1:2:4), og det tilstøtende værelset  $6 \times 9 \times 12$  (2:3:4). Baronens indre gemakke målte  $6 \times 9 \times 9$  alen (2:3:3), og den lille salen  $6 \times 12 \times 12$  (1:2:2). Husets bredde er  $\frac{3}{4}$  av lengden, hver av fløyenes bredde er  $\frac{3}{4}$  av gårdsplassen, og hagen består av  $3 \times 4$  kvadratiske kvarterer (Fig. 2).

Vi vet ikke hvem som har tegnet Rosendal, men det kan godt være byggherren selv, Ludvig Rosenkrantz. Det som er sikkert, er at arkitekten har brukt et proporsjonssystem som har sitt grunnlag hos Palladio og Vitruvius, og som vi også gjenfinner i små herskapelige an-



Fig. 2. Rosendal, anlagt i 1660-årene, maleri av Hans Sager ca. 1705. Hagen ligger ved siden av huset og er inndelt i et rutenett av 3 x 4 kvadratisk kvarterer, på bildet feilaktig gjengitt som 4 x 4. I kvarterenes hjørner står små trær, antagelig eksotiske trær i potter, som laurbær, sypress, pomerans, oliven og fiken. Alle disse nevnes i kilder fra samme tid. Kvarterene var kantet med lave buksbomhekker, som ennå er delvis bevart, men vokst til enorm størrelse. På Austrått er klimaet hardere, og det er tvilsomt om buksbom kunne overleve, men det kan ha vært forsøkt.

legg, som prestegårder, skrivergårder og kapteinsgårder, der de på forskjellig vis blir tilpasset lokale forhold.

### Austråttborgen

Austråttborgen (Fig. 3) har en komplisert bygningshistorie, der den eldste delen er en middelalderkirke med tårn. I sin nåværende form er borgen hovedsakelig fra Ove Bjelkes tid i 1650-årene, og altså bare noen få år eldre enn Rosendal. På tross av det visuelle uttrykket med murer, tårn og skyteskår, har den aldri hatt noen militær funksjon. Opprinnelig lå den heller ikke isolert fra annen bebyggelse. På nordsiden,

bak hovedfløyen, lå ladegården, som ble revet ca. 1890.

Ove Bjelke (1611–74) var sønn av Jens Bjelke, som var Norges kansler og i tillegg lensmann først i Bergenhus len og senere i Stavanger len. Moren, Sophie Brockenhuus, var arving til et stort gods med blant annet Elingård i Onsøy, som var familiens hjem. Vollgravene på Elingård stammer fra Jens Bjelkes tid, men kan neppe ha hatt noen militær betydning. Som på Austrått har dette vært en symbolsk festningsarkitektur, som middel til å markere familiens status.

Jens Bjelke hadde tre sønner som vokste opp. Jørgen ble general, mens

broren Henrik ble admiral og øverstkommanderende for flåten. Ove var lensmann i Bergenhus len fra 1648, og etter eneveldets innførelse i 1660 var han stiftsbefalingsmann eller stiftamtmann samme sted, dette var en videreføring av samme stilling etter at lenene ble avskaffet. I 1666 ble han flyttet til det samme embetet i Trondheim. Etter farens død i 1659 hadde Ove Bjelke også overtatt som Norges kansler, men dette embetet hadde nå mistet mye av sin betydning.

Austrått var gammelt slektsgods. Fru Inger var Ove Bjelkes tippoldemor, og faren Jens var født der, men Jens Bjelke gjorde Elingård til familiens

hjem, og det er usikkert hvor meget Ove Bjelke oppholdt seg på Austrått. Borgen var ingen særlig bekvem bolig, og det er mulig at den primært var bygget som jaktslott og som et monument over slekten og dens historie.

Borgen kan godt være tegnet av Ove Bjelke selv. Han hadde fått en grundig utdanning og sammen med sin bror Henrik hadde han også vært på dannelsesreise på kontinentet, og blant annet oppholdt seg ved universitetet i Padova i 1633–34. Herfra var det bare en kort tur til Venezia, og i dette området har han hatt anledning til å se noe av det mest moderne av italiensk arkitektur, inkludert mange av Palladios verker.



Fig. 3. Austrått 1913. Man ser tydelig nivåforskjellen mellom den ytre plassen (Schønings «ridebane»), der fotografen står, og den tidligere inngjerdede forgården foran borgen, der vognene står. Dette viktige sporet i terrenget er forsvunnet ved senere planering. Foto: Wilse.

<https://www.nb.no/items/f2196acfaf1cf004976a176654af0775?page=0&searchText=austrått>

Som vi skal se, er også Austråttborgen planlagt ved hjelp av enkle forholdstall, slik Palladio foreskriver.

### Tidligere forskning

Det er utenkelig at et anlegg som Austrått ikke også hadde en hage, men denne hagens form og beliggenhet har lenge vært et åpent spørsmål. Nordsiden er utelukket: Der lå ladegården. Knausene på øst- og vestsiden av hovedfløyen gjør at hagen heller ikke kan ha ligget her. Å gjøre dette terrenget egnet til en hage i tidens stil ville ha krevet store terrasserings, som vi ikke finner spor av. Det som gjenstår, er derfor det ganske flate landskapet som omgir borgens nedre del i en bue fra vest til sørøst.

Carl W. Schnitler<sup>1</sup> konsentrerte seg om landskapshagen som ennå er delvis bevart sørøst for slottet, og som han mente kanskje gikk tilbake til Bjelkes tid. Dette er blitt bekreftet av nyere undersøkelser i regi av NTNU og NMBU: Hagen ble utvidet på 1800-tallet, og det er i denne form den kan sees i fig. 4, men hovedaksen, noen av hagegangene og deler av en hagemur kan nå dateres til 1600-tallet.<sup>2</sup>

Det har vært antatt at det også lå en hage i vest. Ree og Wallem skriver at «formodentlig blev allerede i Ove Bjelkes tid terrænet sydvest for borgen utlagt til have, men der er i den nuværende have intet som med bestemthet kan henføres til det oprindelige anlæg».<sup>3</sup> Det er typisk for perioden at

hagen ligger som en egen enhet ved siden av huset, men slik at den er synlig fra herskapets værelser, og da er det dette arealet som peker seg ut.

Dietze-Schirdewahn går også ut fra at det fantes en hage på denne siden av borgen, og ser et stort, tilnærmet kvadratisk område på kartet fra 1860 som en «antydning» om hagen.<sup>4</sup> Dette kvadratets østside utgjøres av borgen og veien foran den, og det måler ca. 150 x 150 meter.

Andersen og Bratberg antar at hagen har ligget på sørsiden foran borgens hovedport, og at den har strukket seg frem til veikrysset i samme bredde som borgfasaden, slik at arealet har vært omtrent 30x60 meter.<sup>5</sup> Dimensjonene er rimelige for en hage fra denne tiden og dette miljøet, men i renessansen lot man ikke inngangen til huset gå gjennom hagen. Hagen var et lukket og tilbaketrukket sted, med adgang gjennom huset, eller gjennom en egen hageport. På husets inngangsside hadde man derimot gjerne en forgård, avgrenset av underordnede fløyer og stakitt.

### Forgården

Det er trolig restene av en slik forgård Gerhard Schøning viser til når han i 1774 skriver at «uden eller sønden for Hoved Indgangen til Gaarden, har været en Ridebane, indhægnet med Stakket-Værk, og omsat med 24 anseelig store Aske-Træer, af hvilke nu endeel er udgangne».

1) Schnitler, 1916, s. 139–40.

2) «Nå har de funnet stashedagen fra 1600-tallet på Austrått», *Adresseavisen* 31.08.2017.

3) Ree og Wallem, 1916, s. 29.

4) Dietze-Schirdewahn, 2017, s. 228.

5) Andersen og Bratberg, 2011, s. 445.

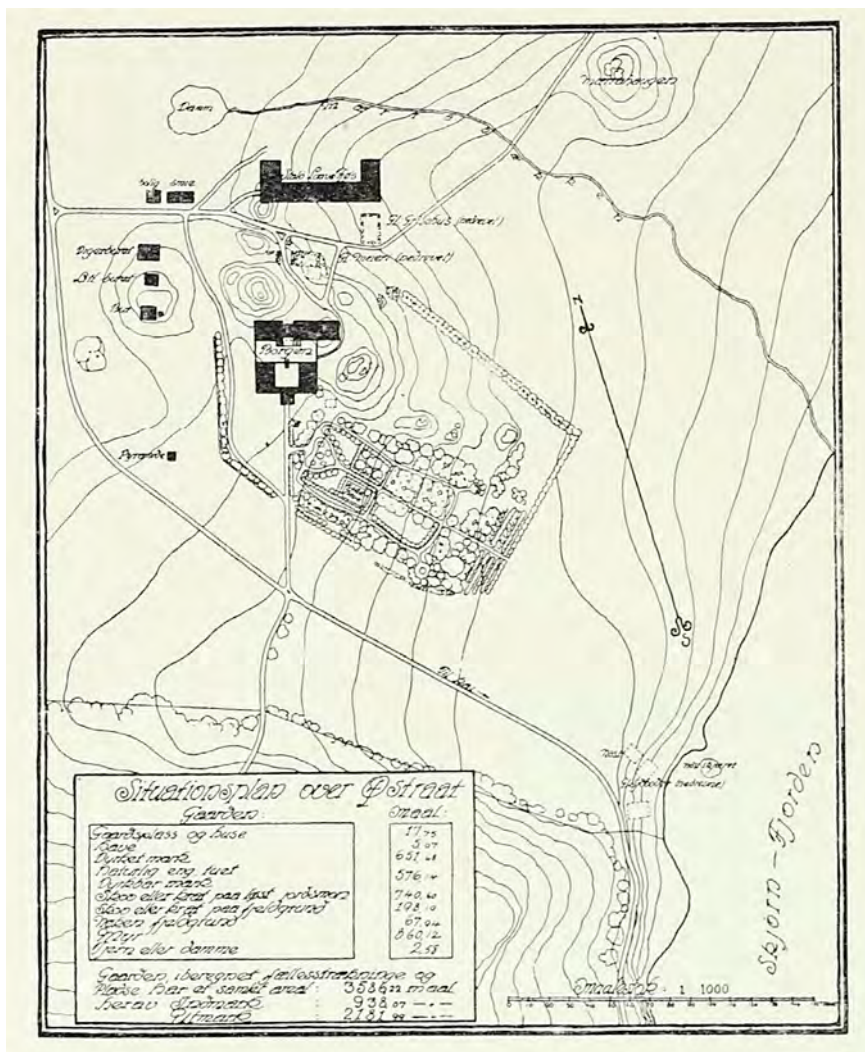


Fig. 4. Situasjonsplan over Austrått 1916. Man ser tydelig jordvullen som går i vinkel sørvest for slottet. Sørøst for slottet ligger hagen omgitt av trær som gir le for vinden. Den lange hagegangen hører til Ove Bjelkes anlegg; legg merke til at den ligger i rett vinkel mot høydedekotene, slik at hagen har jevnt fall. Stykket nærmest borgen, der hagegangen deler seg i to rundt et bed, har opprinnelig hørt til den ytre plassen. Planen er ikke nøyaktig i alle detaljer. Ree og Wallem: 28.

<https://www.nb.no/items/11dfbf47596018ba33f1989dfa1dfba4?page=35&searchText=ee%20wallem%20austrått>

Stakittet er markert på Schönings tegning av borgens grunnplan, som en stippet firkant foran porten.<sup>6</sup> Firkanten er like bred som borgens fasade, og litt over halvparten av dette i dybde, men siden Schönings tegning ikke er særlig nøyaktig, er det nærliggende å tolke dette som en firkant med forholdstallene 2:1. Siden borgfasaden er 50 alen bred (31,5 meter), skulle det tilsi at det inngjerdede området var 25 alen eller knapt 16 meter bredt (en alen er 0,63 meter).

På luftfoto kan man ane noen blekere punkter i gresset ved det sørvestlige hjørnet av denne tenkte firkanten. Disse stemmer overens med to hull som ble påvist ved geofysiske undersøkelser i 2018, og som ligger i ca. 95° vinkel ut fra borgfasadens vesthjørne. Dette kan være hull for fundamentering av stakitt, eller for jordgravde stolper. Hjørnestolpen ser ut til å ligge ca. 16,5 meter (26 alen) fra hjørnet av vestfløyen; dette er en alen mer enn vi i det foregående har antatt, men nøyaktig det samme som vestfløyens egen lengde.<sup>7</sup>

Med et stakitt av samme lengde og vinkel på forgårdens østre kortside,

vil man ha fått en svakt trapesformet forgård: Mens borgfasaden er 50 alen lang, vil stakittet på forgårdens sørside ha vært 54 alen. Middelerdien av de to målene er 52, altså det dobbelte av kortsidene, slik at forgården vil ha hatt proporsjonene 2:1. Trapesformen vil ikke ha vært merkbar, og vil derfor ha skapt en illusjon av at borgfasaden var like bred som stakittet foran den.

Vi kjenner i hvert fall to eksempler på en slik forgård av stakitt i Danmark-Norge fra samme tid. Det ene er Lysekloster i Os ved Bergen (1661), det andre er Schackenborg (Fig. 5) i Sønderjylland (1664). Formen og plasseringen foran et trefløyet anlegg er den samme, forskjellen er at Austrått også har en sperremur mellom fløyene.

På Wilses bilder fra 1913 ser man at terrenget foran borgen ikke er jevnt planert. Oppkjørselen har et merkbart brattere parti ca. 20–30 meter foran borgen, før den flater ut på arealet for den antatte forgården.<sup>8</sup> Dette arealet er ganske flatt, og vi kan se en klar nivåforskjell mot det lavere arealet vest for borgen (Fig. 3).

---

6) Tegningen er gjengitt i Andersen og Bratberg, 2011, s. 284 og Dietze-Schirdewahn, 2017, s. 225. Firkanten er tegnet inn i form av 24 punkter, som kan forlede en til å tro at den viser asketrærnes plassering, men dette er lite sannsynlig. Trærne måtte da ha stått med 2,5 meters akseavstand, og selv med hard beskjæring vil kronene ha dannet en tett hekk. Borgfasaden er ikke stort mer enn seks meter høy, og ville ha blitt fullstendig skjult bak en slik beplantning, som også ville ha motarbeidet den borgaktige arkitekturen.

7) Luftfoto er fritt tilgjengelig på gulesider.no. Rapporten fra NTNU 2018 er ikke publisert, og forespørsler om å få se materialet har ikke ført frem. Deler av materialet er gjengitt i møteinnkalling for Fellesnemnda – Ørland og Bjugn kommuner, 25.04.2019. På nett her: <https://orland.kommune.no/f/p1/i5013ee89-80d8-49c0-bd2f-3d71f271f76d/fellesn-2019-04-25-innkalling2-forminsket-versjon.pdf>

Her er hullene markert på et kart, og det står at «to plante hull dukket opp i linje med vestre sidefløy» (s. 34–35, kartet viser at linjen avviker ca. 5\* fra vestfløyen). Det synes mer rimelig å tolke dem som hull for fundamentering av gjerdestolper. Når man planter et tre, graver man et rundt hull, men når man river opp en stubbe, etterlater den seg et uregelmessig hull.

8) Bilde i Nasjonalbibliotekets saming: <https://www.nb.no/items/fb1650b9682963116092c1ce0bcd9945?page=0&searchText=austrått>





Fig. 5. Schackenborg. Slott og hage malt ca. 1750. I hagen ser man en pergola av lignende type som i Villa d'Este. I bakgrunnen byen Møgeltonder. Foto: Morten Gliemann.

Antagelig viser disse bildene den opprinnelige terrengbehandlingen, som har løftet forgården opp på et litt høyere nivå og gjort den flatere enn omgivelsene. I dag er disse sporene utvisket, for under restaureringen av borgen etter brannen i 1916 ble hele området på vestsiden av oppkjørselen omgjort til en jevn flate. Dermed er en viktig kilde til forståelsen av anlegget blitt ødelagt.

### Renessanseharmonier

Forgården vil ha komplettert de harmoniske tallforholdene vi finner i selve borgen. Borgen er tydeligvis planlagt av en arkitekt som har satt seg inn i renessansens arkitekturteori, for den viser et klart geometrisk skjema basert på de fire første hele tall. Skjemaet er

ikke fulgt helt nøyaktig, for borgen er svakt trapesformet, slik at bredden minker fra 52 alen i nord til 50 alen i sør, og det finnes også andre små uregelmessigheter. Her skal vi se bort fra disse, og for enkelthets skyld regne med 52 alen som bredde i hele borgen.

Forgårdens 52x26 alen (2:1) vil nøyaktig ha tilsvart arealet av de to sidefløyene og borggården mellom dem, slik at de til sammen danner et kvadrat av 52x52 alen (1:1). De to sidefløyene måler 26x13 alen (2:1). Borggården mellom sidefløyene er ideelt sett kvadratisk (1:1), med 26x26 alen, men fordi yttermuren og terrassemuren begge opptar en alen, blir de faktiske målene 26x24.

På grunnplanen er forholdstallet mellom sidefløyenes og borggårdens

bredde 1:2:1, men hvis man regner med bredden av svalgangene, blir forholdstallet 3:4:3. Fordi taket over fløyene også dekker svalgangene, er det med disse proporsjonene anlegget fremstår i fasaden. Fra øvre borggård er derimot både sidefløyenes og svalgangenes bredde synlig, slik at begge forholdstall kan avleses. En brolegning med rektangulære heller, slik øvre borggård hadde i eldre tid, vil ha gjort denne avlesningen enkel, fordi man da kunne telle antallet heller foran hver bygningsdel. Med heller som målte en fot i firkant, vil det her ha vært plass til hundre heller i lengden og 33 i bredden.

Øvre borggård er nøyaktig proporsjonert med forholdstallet 3:1, men med dette slutter renessansegeometrien, for hovedfløyen er eldre enn resten av anlegget. Med sin lengde av 52 alen har hovedfløyen bestemt dimensjonene i utførelsen av skjemaet, men den er ikke selv del av skjemaet, hverken i sin geometriske form eller i fasadebehandlingen.<sup>9</sup> Hovedfløyen var også omgitt av flere lavere tilbygg: Gravkjelleren mot øst er ennå bevart, mens en liten fløy midt på nordsiden og den såkalte «trestuen» mot vest ble revet ca. 1890. Disse er inntegnet i fig. 9, sammen med stallen som ble revet på samme tid.

Derimot har vi utelatt porttårnet. Med sine 8x8 alen lar det seg ikke innordne i skjemaet, og dette støtter Andersen og Bratbergs antagelse om at det er en tilføyelse fra slutten av 1600-tallet. Uten porttårnet vil fasaden

ha hatt et langt mer klassisk utseende, som det ti år yngre Rosendal. Fasadens proporsjoner er den samme i begge hus, med fløyer som er  $\frac{3}{4}$  av gårds plassens bredde, men Rosendal er litt større: Her er fasadens bredde 54 alen.

Ved å aksentuere sentrum i fasaden bidrar porttårnet til å trekke oppmerksomheten bort fra det som må betraktes som en designfeil: Vinduene på borgfasaden står midt på sidefløyenes kortvegger, men skjevt i forhold til taket over dem, fordi dette taket også dekker svalgangene, og utenfra ser man ikke sidefløyenes bredde, men bare bredden av takene.

Denne designfeilen er trolig årsaken til at takene ved istandsettelsen i 1722 fikk en usedvanlig lav vinkel, slik at de på nært hold knapt er synlige. På avstand kan man imidlertid se at vinduene ikke er midtstilt under mønene, og dette er så disharmonisk at tegnerne gjennom to århundrer har retusjert vekk feilen, bevisst eller ubevisst, enten ved å trekke vinduene helt ut mot hushjørnene, eller ved å midtstille dem under mønene.<sup>10</sup>

En alternativ mulighet er at svalgangene opprinnelig var dekket av et halvtak med lav vinkel, mens hovedtaket bare dekket selve fløyene. Da vil det ha vært synlig utenfra at fløyene bare er  $\frac{1}{2}$  av gårds plassens bredde, og fasadens proporsjoner vil dermed ikke ha vært 3:4:3, som på Rosendal, men 1:2:1. I fig. 9 er takene tegnet med denne bredden.

9) Hovedbygningens østre del og midttårnet er opprinnelig en kirke fra ca. 1200. Den yngre, vestre delen er like lang som den østre, og tydeligvis dimensjonert for å skape symmetri rundt tårnet.

10) Se bilder i Andersen og Bratberg, 2011, s. 278, 342, 360 og 442.



Fig. 6. Utsikt fra borgplassen mot pyramiden. En nyere hekk følger kanten av terrasseringen. Eget foto.

### Askestrærne

Schøning nevner også en beplantning av 24 asketrær som var «omsat» ridebanen. Tallet tyder på en geometrisk formasjon, trolig 12x2. Dietze-Schirdewahn nevner Honselaarsdijk (Fig. 8) som et av flere hollandske eksempler på en forgård med stakitt og trær, men uten å gi noen detaljert sammenligning.<sup>11</sup> Det ser imidlertid ut til at Austrått kan ha hatt den samme løsningen, i en mindre og enklere versjon.

Honselaarsdijk hadde en inngjerdet forgård av samme form som på Austrått, og foran denne en halvrund plass avgrenset av dobbelte rekker av trær. Denne løsningen var vanlig, og vi finner den på samme tid i Versailles.<sup>12</sup> Austrått vil ha hatt plass til en tilsvarende

beplantning, med en halvsirkel av 12x2 trær, der trærne i hver rekke har stått med ca. 4 meters avstand. Som i Honselaarsdijk vil veien ha passert gjennom midten av halvsirkelen og delt den i to kvartssirkler.

En beplantning av en slik størrelse vil ha passet nøye med terrasseringen som avgrenser plassen foran borgen mot vest og sørvest, og som med sine snorrette linjer tydeligvis er menneskeskapt (Fig. 6). I fig. 9 er denne inntegnet som en stiplet linje. Plassen foran borgen er gravet ned i terrenget, slik at plassen ligger lavere enn arealet vest for terrassereringen, der pyramiden står. Begge arealer heller mot sør, men arealet vest for terrassereringen har så liten helning at det kan oppleves som

11) Dietze-Schirdewahn, 2017, s. 226. Hun antar tvert imot at trærne har dannet en hekk rundt forgården, og ikke innrammet en plass utenfor denne, slik de gjør i Honselaarsdijk. Som nevnt ovenfor (note 6) er en slik hekk rundt forgården lite sannsynlig.

12) Jfr. Pierre Patels kjente maleri fra 1668. På dette ser man også den samme terrengbehandlingen som vi i det foregående har rekonstruert for Austrått, med forgården som en flat terrasse, mens den omgivende plassen har stigning opp mot innkjørselen.

vannrett. Plassen heller mer, og høydeforskjellen mellom de to arealene er derfor størst i det sørvestlige hjørnet, der den er godt over en meter. Forskjellen blir gradvis mindre nordover, og den opphører utenfor øvre borggård.

Som man ser av fig. 4, har veien til gårdstunet i eldre tid fulgt innsiden av terrasseringen. Dette er den gamle hovedveien, som førte fra havnen og langs østhagen i rett linje mot pyramiden. I fig. 4 er pyramiden plassert for langt mot sør, slik at dette poenget går

tapt, men det er enkelt å observere ennå i dag, for terrasseringen peker fortsatt ut retningen for veien. Fra denne veien gikk oppkjørselen snorrett opp til borgen, og deretter svingte veien langs innsiden av terrasseringen og fortsatte mot tunet.

For å holde utsikten fra veien mot pyramiden åpen, er det sannsynlig at man foretok en enkel tillemping av beplantningen med asketrær: Den sørvestre kvartsirkelen har bestått av seks trær i en kvartsirkel nærmest borgen,

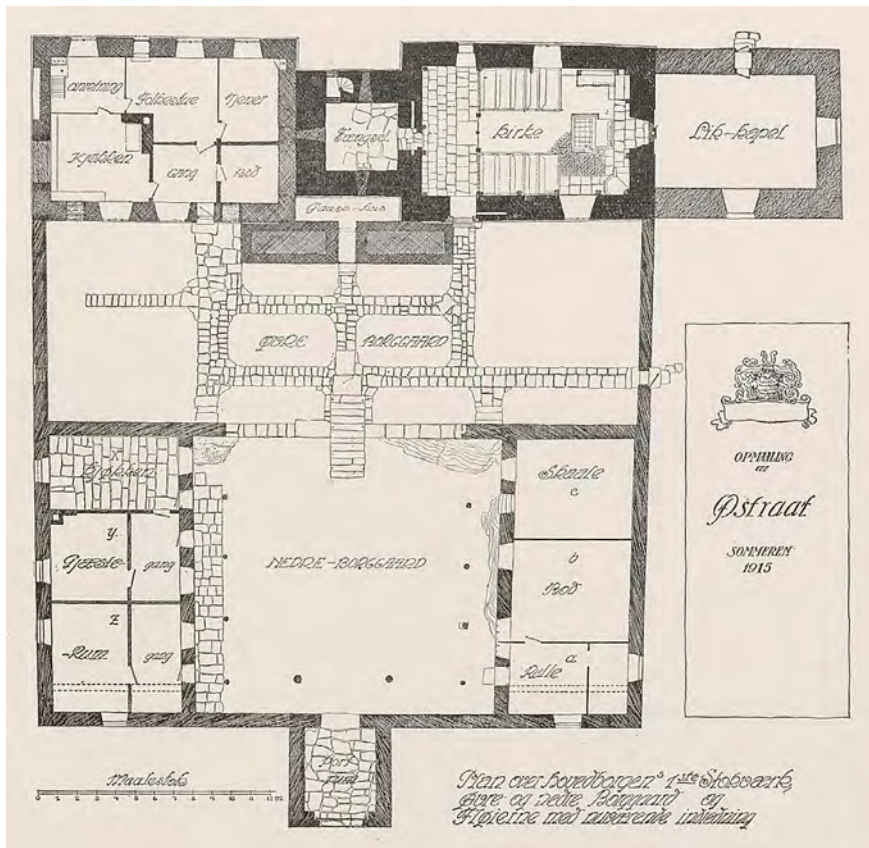


Fig. 7. Austrått's hovedetasje, oppmålt 1916. Ree og Wallem: 35.  
<https://www.nb.no/items/323674f36dd5d351bdd5de4f39f599cc?page=41>



Fig. 8. Huis Honselaarsdijk, ved Haag, bygget i tiårene før 1650. Hovedveien frem til slottet passerer gjennom en halvsirkel av trær. Foran porten til forgården møter den to andre veier. Rundt huset ligger flere lukkede hager. Veien, slottet og hageanlegget er organisert rundt samme gjennomgående akse. I hagen er dette moderne prinsippet gjennomført i form av en ganske smal gressflate mellom tette masser av trær. På tre sider av slottet ligger parterrehager som hver for seg utgjør lukkede enheter. De er beplantet med lave hekker i broderimønster, på fransk manér. Lenger ute ligger hager med en mer tradisjonell rutenettinndeling. Den til høyre er tydeligvis en prydhage, den til venstre kanskje mer nyttepreget. Kobberstikk fra 1683. Foto: Wikipedia.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Palais\\_Honselaarsdijk.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Palais_Honselaarsdijk.jpg)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palais\\_Honselaarsdijk.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palais_Honselaarsdijk.jpg)

og bak dem seks trær i en rett linje oppe på terrasseringen. For den visuelle virkningen fra borgen vil denne uregelmessigheten ha gjort liten forskjell.

Et bilde fra tidlig 1800-tall viser en gruppe av trær som kan være restene av en slik halvsirkel. Bildet viser ni trær mellom oppkjørselen og pyramiden, men bare ett på østsiden av opp-

kjørselen. Trærne har store kroner og ser ikke ut som tilfeldig staffasje, men som et karakteristisk element som tegneren har lagt vekt på å få med.<sup>13</sup> Her har vi trolig Schønings «anseelig store Aske-Trær».

Etter at veien fra sjøen ble omlagt, har pyramiden mistet sin funksjon som orienteringspunkt fra denne siden,

13) Gjengitt i Været 2017, s.32 (fig. 55).

men den ligger fortsatt i akse med den snorrette veien som fører vestover mot Austråttlunden, 700 meter unna, og kartene fra 1800-tallet bekrefter at også denne veien er gammel. Når jakt-selskapet vendte hjem fra lunden, red det i rett linje mot monumentet helt til det var hundre meter unna, da dreide veien nordover rundt knausen på borgens vestside.

### Plassen

Vi har hittil rekonstruert plassens nordside (med forgården) og sørsiden (med asketrærne). Øst for plassen vet vi at det har ligget en hage, som må ha vært avgrenset av mur eller stakitt. I vest og sørvest er plassen avgrenset av en

terrassering. Avgrensningen mot øst og sørøst har trolig vært symmetrisk med denne. I så fall vil plassen ha vært 20–30 meter bred mellom forgården og asketrærne (nord-sør), og 50–60 meter lang mellom de to hagene (øst-vest). Det vil ha vært en brukbar ridebane.

Langs toppen av terrasseringen ligger i dag en velvet steingard, men denne ble først bygget på slutten av 1800-tallet. Terrasseringen er derimot etter alt å dømme eldre. Til forskjell fra steingarden er den omhyggelig utført, og den har ikke dekket et praktisk behov, men et estetisk: Den deler terrenget i to klart adskilte nivåer med ulik helning. Vi må anta at massene fra utgravningen av plassen er blitt brukt til å planere denne marken ved samme anledning,

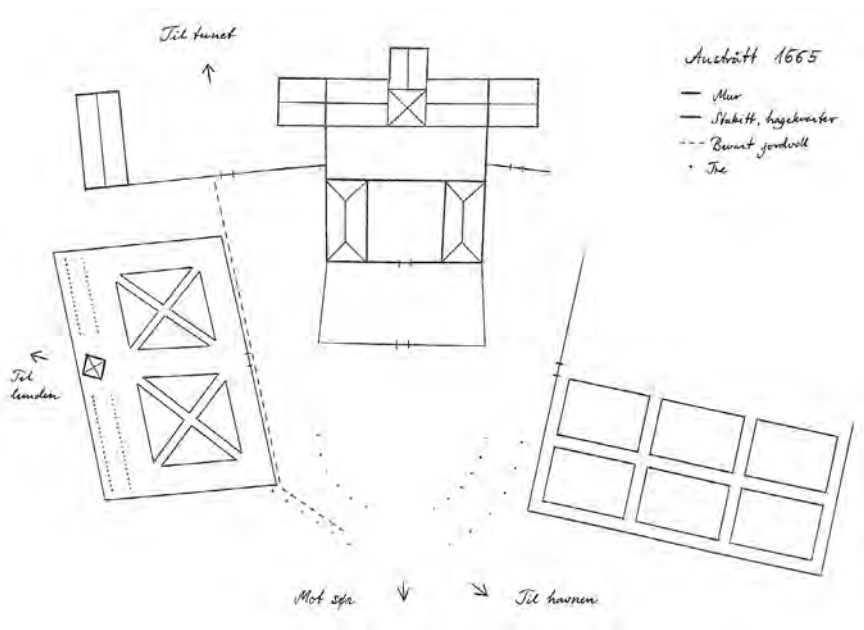


Fig. 9. Austrått 1665. Rekonstruert plan av hus, plass og hager. Egen tegning.



Fig. 10. Austrått sett fra sørvest med pyramiden i forgrunnen, 1913. Foto: Wilse.  
<https://www.nb.no/items/2f8da9b494549179efb3722242ebac11?page=0&searchText=austrått>

og at formålet har vært å skape et representativt område med pyramiden som midtpunkt (Fig. 10).

Hvis vi tegner inn en avgrensning av samme form som terrasseringen på østsiden av plassen, viser det seg at den stemmer med sporene etter østhagen: Terrasseringen ligger i ca.  $77^\circ$  vinkel mot borgfasaden, det samme gjør østhagens tverrganger, og den nærmeste av disse tverrgangene ligger symmetrisk med terrasseringen på motsatt side av oppkjørselen: Avstand og vinkel er den samme.<sup>14</sup>

Vi kan dermed gjette at plassen har vært avgrenset i vest av et stakitt langs terrasseringen, og i øst av et stakitt langs østhagens nærmeste tverrgang. Mot sør er disse stakittene blitt avløst av asketrærne. Tidlige fotografier viser

et stakitt som førte vestover fra borgen til stallen, med port for veien som førte til tunet.<sup>15</sup> Dette stakittet har avgrenset plassen mot nord på denne siden, og vi kan gjette på et tilsvarende stakitt med port på borgens østside, men det må ha vært kortere for å unngå en stor knaus. Terrenforholdene tillot ikke full symmetri.

Også forgården og de to hagene må ha hatt hver sin port. Forgårdens port kan vi plassere midt i oppkjørselen, 26 alen foran borgfasaden. Trekker vi en linje herfra til pyramiden, finner vi også den sannsynlige plasseringen av porten til vesthagen: For å kunne gi fri sikt mot pyramiden, må porten ha ligget nøyaktig der det i dag er en åpning i steingarden. En port med tilsvarende plassering på motsatt side vil

14) Jeg bygger her på den rekonstruerte planen i Været, 2017, s. 124–5, som er det mest nøyaktige materialet jeg har hatt tilgang til. Denne viser hagen på 1800-tallet, men det er siden bekrefte at hovedaksen og flere tverrganger er fra 1600-tallet (se note 2).

15) Andersen og Bratberg, 2011, s. 325, 438.

ha ført inn i hjørnet av østhagen, men for å skape symmetri rundt porten har stakittet langs plassens østside trolig fortsatt nordover.

Hagegangene i østhagen forholder seg ikke til utsiktspunktet ved forgårdens port, og heller ikke til pyramiden eller noe annet punkt i landskapet. Det har likevel vært mulig å skape fri utsikt fra forgårdens port gjennom østhagen: Man kunne legge et bredt, åpent felt langs hagens nordside (trolig gress eller singel) og la utsikten gå skrått over dette mot et arkitektonisk poeng (fontene, portal, statue el.l.) helt i øst. Nord for dette åpne feltet kunne hagen avsluttes av en leplantning av høye trær. I fig. 9 er parterret basert på Sigurd Værets rekonstruksjon, men med en ekstra tverrgang slik at det får seks jevnstore kvarterer med proporsjoner 3:2. Hagens avslutning mot nord har jeg latt stå åpen.

På 1800-tallet er den østre halvdel av borgplassen blitt ødelagt, ved at hagen ble utvidet helt frem til oppkjørselen. I fig. 4 ser man at denne delen av hagen er organisert rundt et hjerteformet bed, en form som er typisk 1800-talls, mens hagen for øvrig består av rektangulære felter, slik man skulle forvente av en hage fra 1600-tallet.

## Vesthagens form

Det er vesthagen som peker seg ut som det naturlige valget for en prydhage. Den er synlig fra herskapets daglig-

værelser, den er flat, og det er her vi finner pyramiden.

Terrasseringen har vist oss vesthagens grense mot borgplassen i øst, og når vi ser den i sammenheng med borgen og pyramiden, kan den antagelig også vise oss beliggenheten av hagens grenser mot nord og sør.

Terrasseringen følger en snorrett linje nord-sør, men skifter retning nøyaktig der hvor denne linjen forsvinner ut av synsfeltet fra vinduet i herrens indre gemakk. Den vestre sidefløyen blokkerer utsikten mot linjens videre løp, og det er derfor sannsynlig at hagen sluttet her, slik at den kunne overskues som en helhet.<sup>16</sup> Hagens sørgrense har altså gått vestover fra punktet der terrasseringen skifter retning, i noenlunde rett vinkel.

Siden linjen mellom pyramiden og porten trolig har ligget midt i hagen, kan nordgrensen plasseres i samme avstand fra denne som sørgrensen, og det skulle tilsi at hagen var litt over 50 meter lang. Stort lenger kunne den heller ikke være, hvis den skulle være synlig i sin helhet fra det indre gemakk, for da ville hagen forsvinne inn i blindsonen for vinduet.

Hagens bredde må ha vært minst 34 meter, slik at pyramiden kunne ligge innenfor hagegjerdet mot vest. Etter tidens regler for hagedesign åpner dette for to muligheter: Enten har hagen vært delt i to deler, nord og sør for gangen fra porten til pyramiden, eller så har den vært delt i fire deler, med pyramiden

---

16) Store deler av hagen var også synlige fra dagligstuen, men herfra blokkerte sidefløyen mer. Det indre gemakk var det fornemste rommet, der det var et privilegium å bli mot-tatt, og i tidens herskaps hus kunne dette være det eneste værelset med utsikt mot hagen, som på Herdla (1660-årene, oppmåling i Riksantikvarens arkiv) og Damsgård (hage fra 1720-årene).



som midtpunkt. I førstnevnte tilfelle har hagen neppe vært stort bredere enn de 34 meter som er minimum. I sistnevnte tilfelle har bredden vært ca. 62 meter, fordi avstanden fra hageporten til pyramidens midtpunkt er 31 meter, og vi må anta omtrent den samme avstanden på motsatt side.

Det førstnevnte, mindre alternativet er det mest sannsynlige, av flere grunner. En er at høydeforskjellen mellom utsiktspunktet og hagen er beskjeden, slik at en regelmessig beplantning bortenfor pyramidens vil ha vært vanskelig å se fra borgeren. En annen er at de antatte dimensjonene for det mindre alternativet, ca. 51x34 meter, gir forholdstallet 3:2, mens alternativet 62x51 ikke er i nærheten av noen harmonisk proporsjon.

En tredje grunn er innskriften på pyramidens: «Her bær den Sted nu Korn som fordu haffuer baaren/ Den dyre Rigens Mand ...», og på latin «Quimodo fert cererem segetesque ager uber opimas/ ante tulit patriæ ...». Siden innskriften uttrykkelig nevner *korn* (lat. *cererem*, av *ceres*), virker den malplassert midt i en hage, men den passer godt der hvor hagen slutter og man kan se ut over de omgivende kornåkrene. En slik plassering vil også ha gitt monumentet maksimal synlighet fra veien vestover.

## Vesthagens beplantning

Det vi hittil har konkludert med om vesthagens form og plassering, gir også grunnlag for å si noe om dens inndeling og beplantning. Den har tydeligvis vært delt i to jevnstore deler av en gang mel-

lom porten og pyramidens. Gangen har ikke ligget vinkelrett mot stakittet, men med et umerkelig avvik på ca. 5°. Denne uregelmessigheten vil ha forplantet seg til hagens andre deler, og er forsøkt innarbeidet i rekonstruksjonen.

Veien fra havnen må ha hatt uhindret sikt mot pyramidens, og herrens indre gemakker må ha hatt uhindret utsikt over hele hagen. Det betyr at hagen ikke kan ha hatt alleer langs øst- og nordsiden. En omgivende løvgang kan derfor utelukkes. Eventuelle trær må ha stått enkeltvis og i god avstand.

Langs vestsiden kan hagen derimot gjerne ha hatt en allé av tette, geometriske hekker, eller en løvgang der trærnes kroner danner tak. Trærne i en slik løvgang kunne holdes kunstig små ved at de ble plantet tett, beskåret og fikk kronene bøyet ned med lodd.<sup>17</sup> Sett på avstand vil de da ha gitt en falsk målestokk som har fått den åtte meter høye pyramidens til å virke enda større enn den er.

En slik løvgang eller allé vil også ha hatt en annen fordel: Det gjenværende arealet av hagen har da bestått av to kvadrater, en på hver side av midtgangen, slik at hagen kunne gi plass til to kvadratiske *kwarterer*, det vil si felter med beplantning i geometriske mønstre, omgitt av hageganger.

Beplantningen i disse kwarterene må ha vært lav, for å kunne betraktes ovenfra, og eventuelle trær må ha vært små og plassert slik at de ikke kom i konflikt med siktlinjene. Siden siktlinjene både fra det indre gemakker og fra veien fra havnen har gått diagonalt gjennom disse kwarterene, er det trolig at også kwarterenes inndeling har vært diagon-

17) En slik løvgang, trolig fra tidlig 1700-tall, er bevart på Hop (Askøy).

nal, slik at hvert av dem er blitt delt i fire trekanter. Med en slik inndeling vil de også ha gjentatt pyramidens form: Den har kvadratisk grunnplan og fire trekantede sider.

Vi har beregnet hagens størrelse til 51x34 meter. Det tilsvarer 54x81 alen, tall som går opp i både 3-gangen og 9-gangen (9x6=54, 9x9=81), og vi vil derfor gå ut fra dette som hagens ideelle dimensjoner. Ved uttegning av hagen viste det seg at et plausibelt resultat ble nådd ved å bruke en modul på 3 alen, og denne modulen er derfor fulgt: Vi har tegnet alléen i en avstand av tre alen fra gjerdet og med seks alen mellom trærne; hagegangene er gjort ni alen brede og kvarterene 27 alen i firkant. Trærne i løvgangen har vi satt med 1 ½ alens mellomrom, etter forbilde av løvgangen på Hop (Askøy).

Pyramidens dimensjoner gir en viss støtte til antagelsen om at en modul på tre alen har vært brukt. Sidene måler 4,15–4,40 meter ved bakken. Det vil si at diagonalen gjennom grunnflaten er ca. ni alen, altså 3x3.

Slik vi har rekonstruert det, er hele dette hagerommet bygget opp av tre-tall, og det kulminerer i en pyramide, som består av trekanter: Pyramiden har fire trekantede sider, og en kvadratisk grunnflate som kan deles diagonalt i fire trekanter. Både tretallet og trekanten er symboler for den treenige Gud. Minnetavlen på pyramiden viser slektens våpenskjold, men øverst står Kristusmonogrammet IHS.

Dette er en renessansehage. Den er avgrenset, proporsjonert og lukket. Fra hagen kan man overskue omgivelsene, men grensen mellom hage og landskap

er klar. Også tallsymbolikken er helt i renessansens ånd.

## Landskapsplanen

Det virkelig usedvanlige er den landskapsplanen denne hagen er integrert i, og dette gjelder uavhengig av detaljene i min rekonstruksjon. Landskapet på Austrått er ikke organisert rundt ett sentrum, men to. Det ene er pyramiden, som er orienteringspunkt for de to hovedveiene, fra havnen og fra lunden. Det andre er borgen selv, der vi har rekonstruert et sentrum ved forgårdens port: Her møter aksene langs oppkjørselen aksene gjennom vesthagen og kanskje en akse gjennom østhagen.

Begge deler er typisk barokke plan-grep. At tre akser møtes i et punkt foran slottet, er en løsning vi også finner i Versailles, og løsningen er så vanlig at den har fått et eget navn: *Patte d'oie*, altså gåsefot. Av samme form er Romas Piazza del Popolo, der en obelisk markerer punktet der tre snorrette gater møtes, og denne obelirken er det første man ser når man kommer inn gjennom byporten fra nord.

Også pyramidens plassering er typisk barokk. Den tjener samme formål som obeliskene i Roma, som orienteringspunkt for snorrette veier gjennom landskapet. I Roma er dette resultatet av en byplan som ble utformet under Sixtus V (1585–90): Obelisker ble reist foran viktige monumenter, og snorrette gater ble anlagt mellom obeliskene, gjennom både bebygde og ubebygde områder, slik at det skulle bli enkelt å finne frem.

Landskapsplanen på Austrått er utformet av en arkitekt som var fortrolig med slike prinsipper, og som brukte dem på en original måte. Den vanlige barokke løsningen ville ha vært å gjøre plassen foran borgen til sentrum for en *patte d'oise*, med en vei mot havnen, en mot lunden og en rett frem. Et slikt sentrum kunne markeres av en obelisk, en fontene eller lignende. På Austrått er det isteden pyramiden som er gjort til sentrum for veiene gjennom landskapet, men bare i form av synsakser: Både veien fra lunden og veien fra havnen dreier av før de når frem til pyramiden.

Borgen har innskrifter med årstallene 1655 og 1656, men pyramiden bærer årstallet 1665, og det tyder på at landskapsplanen først er blitt utformet etter krigsårene 1657–60. Hvis borg og landskap var planlagt under ett, ville trolig pyramiden ha vært oppført samtidig med borgen, selv om landskapsarbeidene ikke var ferdige. Landskapsplanen har også en helt annen, mer moderne karakter enn den enkle renessansegeometrien i selve borgen.

## Tolkning

De to sentrene i denne planen ligger ikke orientert mot hverandre, men synes snarere å tilhøre to ulike verdener med et uavklart forhold til hverandre. Forgårdens port var husets mest representative adkomst, men herfra har pyramiden stått klart synlig for alle som gikk inn eller ut, som et alternativt sentrum. Det er ved pyramiden veiene

gjennom landskapet møtes, eller skulle ha møttes, hvis de hadde nådd helt frem. Pyramiden markerer landskapets egentlige sentrum, der den er reist som et minnesmerke over slektens historie, slik innskriften gjør det klart, og tre-tallssymbolikken gir dette sentrumet en sakral karakter.<sup>18</sup>

Dette er et merkelig, tvetydig anlegg. Det er fristende å se det som uttrykk for en ambivalent holdning hos byggherren selv, og ved nærmere kjennskap til Ove Bjelke og hans familie er det en bestemt forklaring som peker seg ut: Mye tyder på at familien hadde sterke katolske sympatier. Samtidig hadde både Ove Bjelke, hans brødre og hans far høye stillinger i en luthersk stat.

I lys av dette er det mulig å se vesthagen med pyramiden som et symbolsk uttrykk for slekten, stedet og Gud, mens borgen representerer byggherrens verdslige embete. Borggården er utsmykket med skulpturer av bibelske skikkelser, men disse er vanligvis blitt lest som en tematisering av byggherrens myndighet som dommer, og borgen har ingen tre-tallssymbolikk.

Den katolske kirke var forbudt i Norge etter reformasjonen, men i Ove Bjelkes ungdom fantes det ennå en betydelig katolsk undergrunn, og mange tegn tyder på at familien tilhørte denne. Blant dem er et anbefalingsbrev fra 1647, sendt fra Corfitz Ulfeldts italienske sekretær til den senere pave Aleksander VII, der sekretæren forsikrer om at Henrik Bjelke og hele hans familie støtter den katolske sak.

18) Innskriften er tradisjonelt blitt tolket som at pyramiden angir stedet for gårdens tidligere hovedbygning, og dette bekrefte av undersøkelser med georadar, som viser rester av en stor, eldre steinbygning i grunnen umiddelbart øst for pyramiden. Undersøkelsene er ikke blitt publisert, men resultatene er fremlagt i media bl.a. her: <https://www.nrk.no/trondelag/forskere-kan-ha-funnet-huset-til-fru-inger-til-austratt-1.14291065>



Fig. 11. Ove Bjelke (1611–1674). Norges rikets kansler. Kopi av portrett malt av ukjent kunstner. Foto: Wikipedia.  
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Ovebjelke.jpg>

Dette støttes av en rekke indisier, blant dem er at man i faren Jens Bjelkes omgangskrets finner flere katolikker, mens moren Sophie Brockenhuus (f. 1587) var oppvokst i et krypto-katolsk miljø på Elingård i Onsøy. De to giftet seg i 1610; året etter måtte sognepresten i Onsøy, Jakob Hjort, flykte fra landet etter at det ble avslørt at han i hemmelighet var katolsk prest. Samtidig ble flere andre norske prester avslørt som hemmelige katolikker og landsforvist. Oves mormor, Dorte Juel, var både storgodseier og kirkeverge i Onsøy, og har trolig spilt en viktig rolle ved ansettelsen av Hjort.

De andre som ble avslørt ved samme anledning var Hjorts brødre, samt sogneprestene i Nes på Hedmarken og i Tune ved Sarpsborg. Sophie Brockenhuus' onkel Peder Brockenhuus hadde sine setegårder, Hovinsholm og Sande, nettopp på disse to stedene. Prester skulle kalles av et utvalg av sogneallmuen i samråd med prosten. Det var en ordning som ga betydelig innflytelse til lokale storfolk, og det ser ut til at både Sophie Brockenhuus' mor og hennes onkel på farssiden brukte denne innflytelsen til å innsette kryptokatolske prester.

Tyve år før avsløringen var Onsøy kirke blitt nyinnredet etter brann. Oves mormor og morfar bidro blant annet med et stort, førreformatorisk alterskap med i alt 24 helgenfigurer. Denne innredningen er typisk for familiens kirker: Det ville være for demonstrativt å bestille ny, katolsk kirkekunst, men det var akseptabelt å kjøpe brukt. Da Bjugn kirke, som ligger en mils vei fra Austrått, ble bygget i 1637, gav Jens Bjelke også den et førreformatorisk alterskap, og kapellet på Austrått

ble fylt med førreformatorisk kunst. Disse gjenstandene var egnet til å vedlikeholde katolske fromhetsformer i menigheten, og nettopp derfor ble de ofte rensket ut av mer nidkjære protestanter.

Vesthagens trettallsymbolikk passer inn i dette bildet. Den er ikke spesifikt katolsk, og det har den felles med innskriften IHS (Iesus hominum salvator), som er å finne en rekke steder i selve borgen, men begge deler kunne under gitte omstendigheter oppfattes som katolske markører. En lignende tveytidighet kommer som nevnt også til uttrykk i selve landskapsplanen på Austrått.

Slik symbolsk arkitektur er på ingen måte enestående i europeisk sammenheng. Et særlig relevant eksempel i vår sammenheng er byggverkene til den engelske katolikken Sir Thomas Tresham, som etter mange år som fange i Tower i fikk reise hjem til Northamptonshire i 1593. Vel hjemme satte han i gang oppførelsen av et korsformet hus (Lyveden New Bield) og en trekantet paviljong (Rushton Triangular Lodge). Sistnevnte har sider som er 33 fot lange, hver av dem med tre gavler og med en latinsk bibeltekst på 33 bokstaver.

## Arkitekten

I Ove Bjelkes alderdom var den katolske undergrunnen i Norge i ferd med å dø ut, men den norske motreformasjonen kom ennå til å telle en betydelig skikkelse, nemlig Johan Caspar de Cicignon, Han var født i Luxemburg, hadde vært i veneziansk krigstjeneste, gikk i dansk tjeneste i 1657 og kom til Norge som festningsingeniør. Det var kjent og akseptert at Cicignon var katolikk, og stattholder Gyldenløve holdt

sin hånd over ham: Fra 1675 hadde han jesuittpaterer boende hos seg, og fra 1677 var han bosatt i Fredrikstad, som fikk religionsfrihet og dermed kunne fungere som base for jesuittisk misjonsvirksomhet. Dette varte imidlertid bare i få år, og i 1691 måtte den siste pater gi opp og dra tilbake til kontinentet.

Det er ikke usannsynlig at Cicignon er arkitekten bak hagen og landskapsplanen på Austrått. Den personlige forbindelsen med byggherren er ikke vanskelig å finne, for i Cicignons første år i Norge må han og Ove Bjelke ha hatt mye med hverandre å gjøre. Bjelke var stiftsbefalingsmann i Bergen, der Cicignon ble postert i 1662, fra 1664 som kommandant. Det har neppe vært vanskelig for Bjelke å signalisere sitt religiøse ståsted, og det er heller ikke usannsynlig at Cicignon har vært informert om det allerede før han kom til landet. Hagen og landskapsplanen ble til nettopp i de årene da både Bjelke og Cicignon var bosatt i Bergen, før Bjelke i 1666 ble forflyttet til Trondheim.

Planen for Austrått har også flere fellesstrekk med Trondheims byplan, som Cicignon utformet etter bybrannen i 1681. I begge kan man finne en tallsymbolikk med et krypto-katolsk program, men enda viktigere er det at begge viser en meget original og stedstilpasset bruk av barokke planprinsipper. I begge tilfeller er det en betydelig arkitekt som står bak, og vi kjenner ingen andre enn Cicignon som var i stand til å gjøre noe slikt i Norge på denne tiden.

Her er det også verdt å nevne at den første barokkhagen vi kjenner i Norge, stammer fra det samme bergensmiljøet på samme tid: Mjelde på Osterøy, anlagt av general tollforvalter Herman Garmann i årene etter 1662. Her var,

for første gang i Norge, hus og hage anlagt rundt en gjennomgående akse, og denne akse var nøyaktig innsiktet mot et kirketårn i det fjerne. Også her fremstår Cicignon som en mulig arkitekt.

I 1660-årene bygget Cicignon også en representasjonsbolig for seg selv på Ladegården i Bergen (revet 1914), og den bekrefter at han ikke var fremmed for symbolsk arkitektur: Huset var 33 alen langt og 11 alen bredt. Hageterrassen foran huset var 27 alen bred ( $27 = 3 \times 3 \times 3$ ), og i likhet med huset skulle den være 33 alen lang, men Cicignon ble forflyttet fra byen før den var ferdig. Hagen ville med tidens vanlige inndeling ha gitt plass til fire kvarterer, hvert av dem  $9 \times 9$  alen ( $9 = 3 \times 3$ ), og adskilt av hageganger av tre alens bredde.

## Avslutning

Denne artikkelen begynte med en enkel observasjon en sommerdag i 2021: Mellom borgen og pyramiden på Austrått går en hundre meter lang jordvoll som tydeligvis er menneskeskapt. Søk i litteraturen viste at ingen tidligere hadde tillagt den noen betydning, men også at den tydeligvis var gammel. Da det så viste seg at terrasseringens vinkel mot borgen var den samme som i de gamle hagegangene på motsatt side, fremstod det som ganske sannsynlig at den var fra samme tid, og hagegangene var nylig blitt datert til 1600-tallet.

Spørsmålet ble da hvordan sporene i landskapet kunne fortolkes i lys av 1600-tallets alminnelige prinsipper for hage- og landskapskunst. Her ble Schönings beskrivelse fra 1774, med stakittet, asketrærne og «ridebanen» av avgjørende betydning, godt hjulpet

av gamle fotografier som viste arealet foran borgen før 1900-tallets planering. Til sammen la dette et godt grunnlag for å bestemme vesthagens form og omtrentlige utstrekning.

Rekonstruksjonen av selve hagen, med trekanter og tretall, er naturligvis mer usikker. Til mitt forsvar kan jeg bare si at dette ikke var noe jeg forsøkte å finne, men en løsning som gav seg av seg selv da jeg forsøkte å tegne ut hvordan hagen kunne ha vært. Også identifikasjonen av Cicignon som mulig arkitekt er usikker, men den stemmer godt overens med både hans og byggherrens biografi, og dette gjelder uavhengig av min rekonstruksjon av hagen.

Vesthagen forsvant på et tidlig tidspunkt i gårdens historie. Etter Ove Bjelkes død i 1674 tilhørte Austrått to av hans nevøer etter tur: Først Christoffer Bjelke, sønn av broren Henrik, og deretter C. F. Von Marschalck, sønn av søsteren Margrethe. Ved hans konkurs i 1699 gikk eiendommen ut av slekten, da var hus og hage trolig i dårlig forfatning, og senere eiere hadde neppe interesse av å vedlikeholde et seremonielt rom rundt minnesmerket over familien Bjelke. Østhagen ligger lavere og derfor mer beskyttet mot vind, og kunne også beskyttes av en leplantning mot øst. Det var derfor naturlig at det var denne som ble holdt i hevd som hage, mens pyramiden ble stående for seg selv i en åker.

*gjert.vestrheim@uib.no*

## Litteraturliste

- Andersen, Håkon A. og Bratberg, Terje T.V.: «Hemmelige katolikker. Et kryptokatolsk miljø omkring kanslerne Bjelke på 1600-tallet», *Årbok for Fosen*, 2004.
- Andersen, Håkon A. og Bratberg, Terje T.V.: *Austrått – En norsk herregårds historie*. Trondheim: Pir, 2011.
- Andersen, Eystein M.: «Cicignons katolske byplan for Trondhjem», *Fortidsminneforeningens årbok*, 2015.
- Dietze-Schirdewahn, Annegreth: «Herregårdslandskapet på Austrått. En studie av det eldste hage- og parkanlegg fra 1650 til 1780», *Kunst og kultur nr. 4*, 2017.
- Laugerud, Henning, *Reformasjon uten folk. Det katolske Norge i før- og etterreformatorisk tid*, St. Olav forlag, Oslo 2018.
- Ree, Lorentz Harboe og Wallem, Fredrik B.: *Østraat: opmaalinger, tegninger og bygningsbeskrivelse samt en utsigt over Østraats historie*. Trondheim: F. Brun, 1916.
- Carl W. Schnitler, *Norske haver i gammel og ny tid*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1916.
- Været, Sigurd: «Austråtts østre hage – Et historisk perspektiv», Mastergradsoppgave, NMBU, 2017.



# To kvindelige kunstmalerere fra Pompeii

BENTE KIILERICH

To små vægmalerier fra Pompeii har begge som motiv en kvindelig maler med pensel og palet. Der knytter sig flere ubesvarede spørgsmål til disse billeder: Er det specifikke, berømte kunstnere som er afbildet, eller er det snarere en form for genremotiv? Hvilken betydning har figuren, som malerinderne har gengivet på sine træpaneler? Er billederne skabt med henblik på de pågældende huse i Pompeii, eller er de kopier eller variationer over ældre staffelimalerier? Var vægmalerne også kvinder? I det følgende skal vi se om det er muligt at finde svar på nogen af disse spørgsmål.

To vægmalerier som afbilder en malerinde, er bevaret fra Pompeii. De er begge fundet i området Regio VI, i den nordvestlige del af byen, men i forskellige huse og på forskellige tidspunkter. Det ene blev opdaget i *Casa del Chirurgo*, Kirurgens hus (VI. 1.10) allerede i 1771. Det andet blev fundet i 1846 i *Casa dell'Imperatrice di Russia*, Kejserinden af Ruslands hus (VI.14.42). Når malerierne idag befinder sig på Museo archeologico nazionale i Napoli og ikke *in situ* i Pompeii, skyldes det, at de tidlige udgravere ofte skar ud såvel store som små figurmotiver, hvis de fandt dem interessante som kunst. Billederne blev derefter rammet

ind, som havde de været selvstændige værker – den arkæologiske helhed de indgik i, blev der desværre sjældent taget hensyn til.

## Malerinden klædt i hvidt

Maleriet fra *Casa dell'Imperatrice di Russia* afbilder tre kvinder, der kan identificeres som henholdsvis en kunstner, en kunde og en assistent (Museo archeologico nazionale Napoli, MANN 9017; 37 x 37 cm) (Fig. 1).<sup>1</sup> Sandsynligvis befinder kvinderne sig indendørs, men interioret er, som det ofte er tilfældet på pompejanske vægmalerier, abstraheret og lidet specifikt.

1) Sampaolo 1994, 414, fig. 9; Richardson 2000, 120; Kiilerich 2023, 7–8, fig. 4. Detaljeret fotografisk dokumentation af arkitektur og maleri for de enkelte huse i Pompeii findes på: <https://www.pompeiiinpictures.com>





Fig. 1. Malerinde klædt i hvidt. Fra Kejsrerinden af Ruslands hus, Pompeii (Napoli, Arkæologiske nationalmuseum, MANN 9017) (foto: B. Küllerich, 2014).

Billedfeltet deles i to af en hvid søjle; en purpuragtig baggrund giver indtryk af et tæppe eller en kulisser; den lysblå farve øverst på højre side antyder et blik ud på en blå himmel.

Maleriet er medtaget af tidens tand med en del afskallet maling, så visse detaljer er vanskelige at tolke. Om ikke andre farver er skallet af, er malerinden klædt i hvidt fra inderst til yderst. Ved siden af hende sidder en kvinde som er

iført en gul tunika og en hvid palla som er trukket op over hovedet; i hånden holder hun en bladformet vifte. Hun betragter indgående malerindens tavle. Ved første blik bemærker man kun disse to figurer, som dominerer billedfeltet, men ved nøjere eftersyn kan skimtes en tredje figur, en blåkædet skikkelse som står bag staffeliet med en hånd på dette. På en tegning af Giuseppe Abbati (1836–1868) er den nu skyggeagtige

kvinde tydelig (Fig. 2). Formodentlig er hun kunstnerens assistent. Hendes underordnede status fremgår både af at hun står, hvor de to andre sidder, og farven på klæderne: Mørk gråblå var ikke en højstatusfarve.<sup>2</sup>

Malerinden er åbenbart færdig med panelet, som forestiller en stående per-

son. Hun holder endnu pensel og palet og er ifærd med at skrive noget over den afbildede, formodentlig en *titulus* eller dedikation. Desværre er det umuligt at læse ordene, og man kan endvidere spekulere på, om det er faktiske ord på latin eller græsk eller en slags pseudo-skrift. Figuren på det lille panel



Fig. 2. Malerinden fra Kejsrerinden af Ruslands hus. Tegning af Giuseppe Abbati, ca 1855/60 (Napoli, Arkæologiske nationalmuseum ADS 421).

Foto: <https://www.pompeiiinpictures.com>

2) Kiilerich 2023 for farver på kvindeklæder i Pompeii.

er klædt i hvidt, hvilket kunne indikere en togaklædt mand; går man tættere på det lille billede, skimtes så vidt gule og rødviolette partier i dragten; så kanske det snarere forestiller en kvinde, hvilket understøttes af at det mørke hår synes arrangeret i en nakkeknode (Fig. 3). Det kunne i så fald være et portræt af den siddende kvinde.

Den enkleste tolkning af vægmaleriet bliver da, at en kvinde har bestilt sit portræt og nu betragter resultatet. Skulle man sætte navn på kunstneren, er det fristende at referere til Iaia fra Cyzikos, som på Varros tid, i 1. århundred f.Kr., var aktiv både i Roma og Napoli, og som især er kendt for at male portrætter (Plin NH 35.147–148). Vægmaleriet bliver da et portræt af en portrætmaler. Vi skal vende tilbage til spørgsmålet om kvindelige kunstnere.

### Malerinden klædt i violet

Maleriet fra *Casa del Chirurgo*, VI.1.10 (MANN 9018; 45.5 x 45.3 cm) er noget større end det foregående.<sup>3</sup> Det er ligeledes kvadratisk, et vanligt format for de figurbilleder, der blev placeret midt på en væg som blikfang. Huset, som i sin oprindelige form går tilbage til 3./2. århundred f.Kr., har en kompliceret bygningshistorie med mange successive faser, senest fra perioden mellem jordskælvet i 63 og vulkanudbrudet i 79, fra hvilket tidsrum maleriet stammer. Bygningen fik navnet *Kirurgens hus* på grund af fund af flere medicinske instrumenter, som tange, skalpeller og pincetter.



Fig. 3. Detalje af fig. 1: Stående figur på malerindens panel. Foto: B. Külerich, 2014.

Også på dette maleri er afbildet tre kvinder, men kompositionen er anderledes og mere kompliceret end på det førnævnte billede (Fig. 4). Malerinden sidder på en elegant *sella* med en tyk, gul pude. Hun er iført en lys violet palla som er draperet over en svagt lysgul, nærmest gennemsigtig tunica – ikke det mest nærliggende arbejdstøj. Den violette farve skal muligens antyde purpur, og er i så fald en yderst kostbar dragt. Hun assisteres af en lille dreng iført en gul kappe og med en slags krans om hovedet. Barnet viser frem et

3) Ling 1991, 211, fig. 232; Sampaolo 1994, 75, fig. 46; Donati 1998, no. 86, p. 301, col.pl. p. 197; Grimaldi 2016, 19, fig. 5; Külerich 2023, 8–10, fig. 5.



Fig. 4. Malerinde klædt i violet. Fra Kirurgens hus, Pompeji (Napoli, Arkæologiske nationalmuseum, MANN 9018). Foto: Wikimedia commons.

træpanel (*pinax*) med en stående figur. Drengens funktion er altså beslægtet med den blåklædte kvindes i det foregående maleri. Der er to tilskuere, enten potentielle kunder eller beundrere. Disse står lidt tilbagetrukkent i venstre del af billedfladen, delvis skjult bag en kraftig pilaster. Det er næsten som om de har listet sig forsigtig ind og ikke vil forstyrre kunstneren i sit arbejde; om malerinden, som sidder med ryggen til tilskuerne, er klar over deres tilstedeværelse, er uvist. Den ene kvinde holder pegefingern til hagen i en tankefuld

gestus. De to tilskuere er elegant klædt: den ene i pink tunica med pink og gul palla; den anden i turkis palla med pink bort over en nærmest lime-farvet tunica. Som kunden i det første maleri holder hun en bladformet vifte. Det er vanskelig at afgøre, om de to tilskuere eller kunder mest har som funktion at fylde tomrummet til venstre samt vise til moderigtig påklædning, eller om de har en videre betydning i narrativet.

Kunstneren har blikket rettet mod en Dionysosherme. Nogle forskere har tolket hermen som Priapos, der

også ofte er klædt i gult, men ud fra attributterne en kantharos og en thyrsus synes det klart, at hermen med det lange grålige skæg og det gyldne pallium forestiller Dionysos og ikke Priapos. Det antages gerne at hermen er model for det maleri (*pinax*), som barnet holder frem. Men i modsætning til placeringen på det første vægmaleri er maleriet ikke anbragt på et staffeli, og det er ikke i øjenhøjde, som man skulle forvente, hvis kunstneren var i færd med at male på træpladen. Hun ville komme i en meget akavet stilling,



Fig. 5. Detalje af fig. 4: Tavlemaleri med stående figur klædt i rødt (Wikimedia commons).

om hun skulle bøje sig ned til jorden, når hun arbejdede. Den lille synes desuden at fremvise et færdigt produkt, som forestiller en stående person i rød og violet dragt og som iøvrigt ikke samsvarer med udseendet til hermen (Fig. 5). Men malerinden sidder endnu med penselen i hånden og stirrer intenst på hermen. Det er derfor også muligt at tolke scenen således, at hun er ifærd med at bemale skulpturen. I så fald har hendes stilling eventuelt været *colorator*, bemaler, snarere end *pictor imaginarius*.<sup>4</sup> En anden mulighed er, at hun dedikerer sit færdige arbejde til Dionysos.

Dionysos-hermen står på en firkanter base, omkring hvilken der vokser grønt. Det er som om grænsen mellem interiør og eksteriør er visket ud: Tilskuerne synes at befinde sig i et rum inde, men malerinden har sin malerkasse på en liggende søjlestump, hvilket tyder på at hun befinder sig udendørs; det kunne være et atrium, som åbner mod en peristylgård, så kunstneren på en måde er både inde og ude. Med tanke på at få bedst mulig lysforhold er det ikke sandsynligt, at kunstneren malede i mørke lukkede rum.

For at få et bedre indtryk af nu uklare detaljer på vægmaleriet er det værd at se på en gammel publikation i sort/hvid. I perioden mellem 1757 og 1792 blev publiceret otte bind af *Le pitture antiche d'Ercolano* (indbefattende Pompeii og andre lokaliteter), et imponerende arbejde hvor malerierne blev nøje beskrevet ledsaget af stik. På den pågældende planche fra bind

4) Som diskuteret vedrørende byzantinsk polykromi af Pedone 2022, 322–328 er det vanskeligt at finde stillingsbetegnelser som går på polykromist, skulpturbemaler eller lignende. De fleste af disse håndværkere eller kunstnere er også helt anonyme.

7 ses det tydeligere end i nuværende tilstand, hvad som er afbildet (Fig. 6).<sup>5</sup> Det gamle stik viser også det, som befinder sig udenfor den monumentale portåbning: en vase på en søjle samt en statue på en høj base. Over døren er placeret et bukranium og en guirlande, hvilket associerer til en helligdom. På

dørkarmen er ophængt et lille billede, muligens et votivbillede. Dionysos var en populær skikkelse i Pompeii, men hermer og statuer blev også opstillet i store indre gårdhaver, så der kan være tale om såvel en privat gårdhave som en have med kultisk funktion.<sup>6</sup>



Fig. 6. Malerinden fra Kirurgens hus, Pompeji. Kobberstik af fig. 4: (*Le pitture antiche*, VII, 1775, pl. 2).

5) *Le pitture antiche*, vol. 7, 1775, 5, pl. 2.

6) Se f.eks. den nylig restaurerede Casa dei Vetti, som genåbnede i 2023. For haver i Pompeii er Jashemski 1979 et standardværk. For vægmalerier af statuer i haver, se nyligst Moore 2023 med referencer til tidligere litteratur.

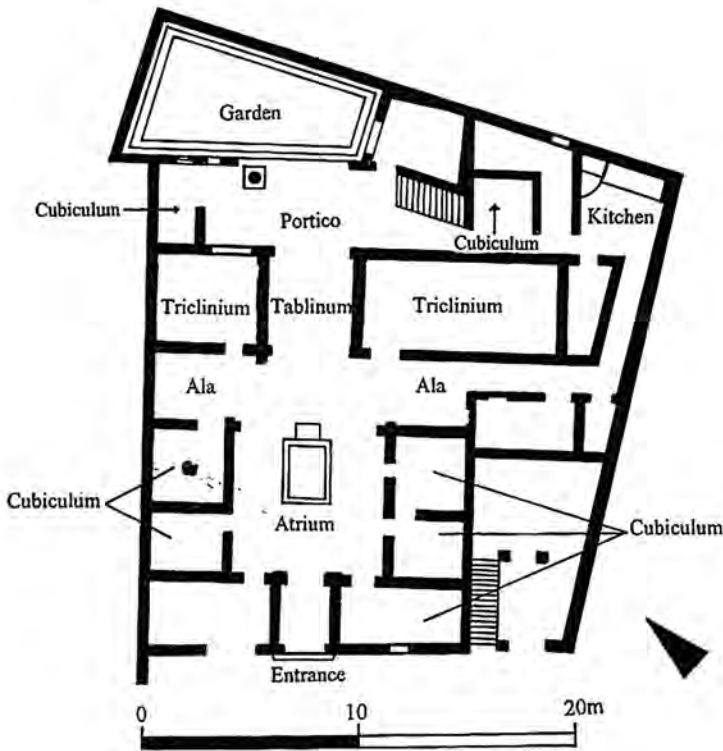


Fig. 7. Kirurgens hus, grundplan med gårdhaven øverst til venstre og rum 9, hvor maleriet blev fundet under.

### Vægmaleriernes kontekst

Det er vigtigt at se de to malerier i deres oprindelige kontekst. I *Kirurgens hus* befandt det figurative panel sig på østvæggen i rum 9, syd for en lille gårdhave (Fig. 7). Beliggenheden får en til at reflektere over hvorvidt meningen er at haven, som er antydnet på maleriet, skal afspejle den faktiske have (*hortus*) i huset. I så fald kan man forestille sig, at kunstneren er tænkt som værende i rum 9, hvor maleriet er placeret.

I *Kejserindens hus* var figurmaleriet i *cubiculum* 3, som vel nærmest fungerede som et soveværelse, syd for

(til højre for) indgangen. Billedet med malerinden dekorerede vestvæggen; på østvæggen var en siddende kvinde, tolket som Phaedra, med en stående tjenerinde (MANN 9378); på nord-siden forestillede billedet en mand og en kvinde, muligens Phaedra igen med Hippolytos. På sydsiden var ifølge gamle tegninger en mænade og nogen amoriner. Disse malerier er nu gået tabt. Spørgsmålet er så, om disse fire billeder udgjorde en helhed eller det var uafhængige motiver. En mulighed kunne være at 'Phaedra' er identisk med kvinden i gult og portræteringen

indleder et narrativ, som kulminerer i hendes møde med 'Hippolytos', men der kan sikkert findes andre og mere overbevisende tolkninger.

## Kvindelige kunstnere

Plinius nævner flere kvindelige malere og hvilke motiver de udformede.<sup>7</sup> Han fremhæver ovennævnte Iaia fra Cyzikus, som var aktiv omkring begyndelsen af det 1. århundrede f.Kr. Plinius nævner hendes hurtige streg, samt at hun var mer berømt end mange samtidige mandlige malere. Og hun var bedre betalt:

«I Marcus Varros ungdom malede Iaia fra Cyzikus, der forblev ugift, i Rom både med pensel og med cestrum<sup>8</sup> på elfenben mest kvindeportrætter og i Napoli et stort billede på træ af en gammel kone. Hun malede også et selvportræt ved brug af et spejl. (148): Ingen havde en hurtigere streg end hun, dog var hendes værker af så høj kvalitet, at hun i pris blev vurderet langt højere end de samtidige portrætmalere Sopolis og Dionysius, hvis billeder fylder kunstgallerierne» (NH 35.147–148).

I mangel på mer konkret evidens for kvindelige kunstnere i antikken er det gerne denne passage hos Plinius, som

trækkes frem. Plinius omtaler endvidere følgende kunstnere:

«Timarete, Micons datter, malede det meget gamle billede af Diana, der hænger i Ephesus. Irene, maleren Cratinus' datter og elev, malede en Pige, som er i Eleusis, en Calypso, en Gammel person, en illusionist Theodorus og datteren Alcisthenes. Aristarete, Nearchus' datter og elev, malede en Aeskulap. Også en kvinde ved navn Olympias malede, men om hende huskes kun, at Autobolus var hendes elev.»

Udover at Iaia var portrætmaler aktiv i Napoli, er der ikke meget i den sparsomme omtale af de øvrige kvinder, som kan associeres med vore to billeder.

Den arkæologiske evidens for kvindelige kunstnere er endnu mere sparsom. En 1800-tals-publikation af en villa i Sant-Médard-des-Près i Loiredalen i Frankrig giver dog et hint: Der var en kvindelig maler begravet med sit malerudstyr. Fundet indbefattede håndtag til pensler, paletknive, malerskrin og farvekrukker i metal.<sup>9</sup>

Iaia fra Cyzikos var berømt og økonomisk værdsat. Men det er også hævdet, at det at male var et lavstatus-job – og derfor passende for slaver og kvinder.<sup>10</sup> At male på væg og male på staffeli

- 
- 7) Richardson, 2000, identificerer en række kunstnere, som han fordeler malerier på efter Morelli-metoden. Giovanni Morelli (1816–1891), som var uddannet læge, mente at en kunstners personlige stil kom til udtryk i detaljer som øren og fingre. Dette er et interessant forsøg, for om det kan påvises, at en person arbejdede i flere huse, kan man få oplysninger om arbejdsforhold og mulige holdepunkter for dateringer. Men det er ofte vanskeligt at vide, om to værker med samme stiltræk er malet af samme person. Uanset er ingen af kunstnerne identificeret som kvinder.
  - 8) *Cestrum* er et tegneredskab af ben eller metal, formet nærmest som en pen eller griffel.
  - 9) Fillon 1849 (tilgængelig online fra BnF og DAI) med tegninger af udstyret; se også Ling 1991, 210 fig. 230.
  - 10) Grimaldi 2016, 19.



var to forskellige teknikker og sandsynligvis udført af to forskellige typer kunsthåndværkere.<sup>11</sup> En *pictor imaginarius*, en figurmaler, tjente det dobbelte af en *pictor parietarius*, en vægmaler – henholdsvis 150 og 75 denarii pr. dag.<sup>12</sup> Derfor er det usandsynligt at vægmalerne som arbejdede i *Kirurgens* og *Kejserindens hus* er identiske med de panelmalere, som er fremstillet på væggene. De to afbildede kvinder hører til *pictor imaginarius* kategorien. Men deres status er ikke nødvendigvis den samme: Den hvidklædte kvinde maler et ganske lille billede, og man får indtryk af, at dette er af privat karakter, eventuelt en bestilling fra kvinden med viften. For maleren i violet associerer omgivelserne til et muligt kultisk miljø snarere end et malerværksted.

## Diskussion

Selvom det pompejanske vægmaleri, inkluderet materiale fra hele området i Napoli-bugten, er flittigt diskuteret i talrige publikationer, er der stadig mange såvel store som små billeder, der ikke lader sig tyde på overbevisende måde. Det er således betegnende, at malerinden i violet antages at male på en todimensionel flade, selvom der ikke er staffeli, og træpladen er placeret uden for hendes rækkevidde. Dette kunne selvfølgelig forklares med, at hun er ved at dedikere et færdigt værk til Dionysos. At hun endnu holder pensel og palet, skal da forstås som et tegn på,

at hun er den, som har udført værket. Drengen viser da os tilskuere, hvad som er på træpladen, medens malerinden betragter Dionysos for at se, om han er tilfreds med resultatet. Uanset er det næppe tale om, at hermen er model for tavlen, da hermen er iført klæder i andre farver end figuren på træpladen. En vanskelighed ved at tolke scenen er, at den i lighed med mange andre pompejanske malerier kan være sat sammen af flere forbilleder. Man kunne sagtens fjerne de to stående kvinder og have en fuldværdig komposition uden disse.

Den stående kvinde med viften minder en del om hellenistiske terracotta-statuetter fra Tanagra i Boiotien (Fig. 8).<sup>13</sup> Den palmeblads-formede viftetype var populær i hellenistisk tid. Betyder det da, at maleriet fra 1. århundred vor tid, gør brug af et ældre billedrepertoire? Malerierne fra Pompeii, Herculaneum og de andre lokaliteter er sjældent direkte kopier af græske værker (som man troede på Winckelmanns tid og som det endnu var hævdet i nyere tids *Kopienkritik*, der søgte at finde græske forbilleder for de bedste mytologiske subjekter).<sup>14</sup> De allerfleste romerske malerier er rimeligvis selvstændige kompositioner. Selvstændige betyder dog ikke nødvendigvis, at de står helt frit fra tidligere kunst. Snarere er der i mange tilfælde tale om eklektiske malerier, på samme måde som der i skulpturen er eklektiske træk med blanding og omformning af diverse prototyper.<sup>15</sup>

11) For vægmaler, Ling 1991, 212–220 med referencer til ældre litteratur, 234–235; Squire 2015.

12) Andersen 1985; Squire 2015, 180.

13) For Tanagra figurer, se Jeammet 2007.

14) For *Kopienkritik*, f.eks. Lippold 1951.

15) Perry 2005.

'Originale' værker opstår ved at kombinere nyt og gammelt og omforme det på forskellig vis. I den berømte Mysteriefrise fra Pompeii kan der påvises forbilleder for flere delmotiver, en årsag til at det har været vanskelig at tolke indholdet, da det synes komponeret af flere dele af forskellig oprindelse. At en større narrativ flerfigurskomposition benytter varierede modeller og tilpasser disse til nye kontekster ved at fjerne og tilføje, er ikke underligt. Det er mer uventet, om malerier med blot tre-fire figurer i en samlet scene skulle være sat sammen af to 'modeller'. Alligevel kan det af og til virke så: Kunstneren kunne endvidere tage et element fra et ældre værk og kombinere det med noget nyt for at tilpasse det til kundens forventninger og nye kontekster. Det svarer til romernes ønske om *aemulatio*, at overgå fremfor at imitere (*imitatio*), en proces, der er en form for kreativ imitation. I teorien om *aemulatio* var det vigtigt at tage mange forbilleder, men sætte dem sammen på en så elegant måde, at det var vanskelig at se at de var sammensatte.<sup>16</sup> Det gør det naturligvis vanskeligt at tolke eklektiske værker.

## Afslutning

Der er lidet som tilsiger, at de to kvinder på vægmalerierne er hobby-malere, som sad med paletten for tidsfordriv. De to beundrende tilskuere i det ene billede samt den velklædte kunde i det andet bevidner kunstnernes dygtighed og tyder på, at de to nu anonyme malere kan have haft en vigtig position. Men her er tale om to lag: de kunstnere, som



Fig. 8. Tanagra figur med vifte: Dame en bleu. Paris Louvre (museumsfoto).

har malet billederne på væggene samt de kunstnere, som er afbildet inden billedrammen. Kanske nogle vægmalere var kvinder, som knyttede an til og stræbte efter at sammenligne sig med berømte forgængere som Iaia? At det fandtes kvindelige malere i antikken, er et faktum, selvom de som også senere i historien var i mindretal. En anden

16) Perry 2005, 114-116.

mulighed er, at det var kvinder som bestilte de pågældende motiver. De to malerinde-scener, som blev valgt til at dekorere rummene, illustrerer måske ikke bare kvindelige kunstneres selvbevidsthed og professionelle stolthed, men også kvindelige bestillers økonomiske og sociale status. Som nyere forskning har vist, så havde nogle kvinder vigtige positioner i det pompejanske samfund. Udover hvad som anses for typisk kvindelige områder knyttet til hjemmet, tekstilfremstilling og lignende, kunne de ernære sig som forretningsfolk, som udlejere af boliger og butikker og i mange andre kapaciteter.<sup>17</sup> Der er også evidens for, at kvinder arbejdede som *medica*, læge og *obstetrix*, jordmor.<sup>18</sup> Teoretisk kunne det jo tænkes, at instrumenterne som blev fundet i *Kirurgens hus*, ikke tilhørte en *medicus*, men en *medica*.

bente.kiulerich@uib.no

## Bibliografi

- Andersen, F.G. 1985: «Pompeian Painting: Some Practical Aspects of Creation», *Analecta Romana Inst. Danici* 14, 113–128.
- Donati, A. (ed.) 1998: *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*. Milan: Electa.
- Fillon, B. 1849: *Description de la villa du tombeau d'une femme artiste gallo-romain découverts à Sant-Médard-des-Près (Vendée)*. Fontenay: Robuchon. <https://arachne.dainst.org/entite/3886876>
- Grimaldi, M. 2016: *Pictores. Mani d'artista dagli affreschi pompeiani alla pittura contemporanea*. Naples: Valtrend Editore.
- Jashemski, W.F. 1979: *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*. New Rochelle: Caratzas Brothers.
- Jeammet, V. (ed.) 2007: *Tanagras. De l'objet de collection à l'objet archéologique*. Paris: Louvre.
- Kiulerich, B. 2023: «The Real and the Ideal in Pompeian Fashion», *CLARA – classical art and archaeology* vol. 10 (= special issue vol 3: *Pompeii from the real to the ideal*), 1–25.
- Laes, C. 2010: «The Educated Midwife in the Roman Empire», i M. Horstmanshoff (ed.), *Hippocrates and the Medical Education*. Leiden: Brill, 261–286.
- Ling, R. 1991: *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lippold, G. 1951: *Gemäldekopien*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- Longfellow, B. & M. Swetnam-Burland (eds) 2022: *Women's Voices, Women's Life*. Austin: University of Texas Press.
- Lundgren, A.K. 2021: *Mediating Agencies. Towards an Agential Realist Interpretation of Gender Identification and Self-representation in the praedia of Julia Felix at Pompeii* (thesis Uppsala University).
- Moore, D. 2023: «The Statue of Mars in the Mural of Venus Marina at Pompeii», *CLARA – classical art and archaeology* vol. 10 (= special issue vol 3: *Pompeii from the real to the ideal*), 1–22.

17) Lundgren 2021; Longfellow & Swetnam-Burland 2022.

18) Laes 2010; Swetnam-Burland 2022, 29, 31.

- Pedone, S. 2022: *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina*. Roma: Bardi edizione.
- Perry, E. 2005: *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richardson, L. 2000: *A Catalogue of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Sampaolo, V. (ed.) 1994: *Pompei: Pitture e mosaici, V. Regio VI, pt. 2*. Rome: Treccani.
- Squire, M. 2015: «Roman Art and the Artist», in *A Companion to Roman Art*, B. Borg (ed.). Wiley-Blackwell, 172–194.
- Swetnam-Burland, M. 2022: «Women's Work? Investors, Money-Handlers, and Dealers», in Longfellow, B. & M. Swetnam-Burland (eds) 2022, *Women's Voices, Women's Life*. Austin: University of Texas Press, 29–49.



# Ara Pacis Augustae

## – en filologs vei til forståelse

EGIL KRAGGERUD

Mer enn 60 år er gått siden 'Den 'Auguste' Freds Alter'<sup>1</sup> flyttet inn i min bevissthet: Leiv Amundsen (62) kommer inn til sin ukentlige gjennomgåelse av Horats i Tidemands gt. 2 og spør: «Er det noen her som hørte L'Oranges foredrag om Ara Pacis i går; selv hadde jeg ikke anledning til å gå». Beskjemmet taushet før Even (19)<sup>2</sup> redder vår ære. Medstudenten kan gi et presist referat. Dermed var motivet gitt for å få med seg foredrag nummer to av Hans Peter L'Orange (58) i Oslo sentrum.

Samme vår fikk jeg (21) stipend til Romakurset, det andre kurset i rekken. Amundsen anbefalte meg. Det skjedde ut fra en stående oppfordring fra L'Orange om å sende ned, hvis mulig, en filologisk student. Ett av høydepunktene ble maidagen i det daværende museum for Ara Pacis Augustae (heretter APA). Et opptak av professorens tolkning kunne ha gått rett i trykken.

Møtet med det rekonstruerte monumentet (ikke langt fra dets opp-

rinnelige *situs*) vakte behovet for et mer inngående studium. Det traff seg på samme tid at den nøkterne Arvid Andréén (59) gikk omkring med en flokk fra svenskenes Villa Giulia. Jeg fikk slutte meg til og opplevde en noe annen tilnærming til ruiner og sten, for øvrig ikke uten et småironisk hint om den norske 'metode', i all vennskapelighet. Andrééns metode bestod i å gjennomgå antikke kildetekster forut for omvisningen. Tør jeg si at jeg anser begge innfallsvinkler<sup>3</sup> for like

- 
- 1) PAX med epitetet AUGUSTA er omtrent umulig å gjengi dekkende på norsk, fylt som betegnelsen er av et semantisk og emosjonelt-religiøst innhold med høyst merkbar personlig og politisk overtone. Adjektivet *augustus* knytter seg til den særlige tittel som senatet 'vedtok' for C. Iulius Caesar (Octavianus) i januar 27 f. Kr.
  - 2) Even Hovdhaugen (1941–2018), den senere professor i allmenn språkvitenskap, ble bl.a. hos oss latiningrammatikkens historiker.
  - 3) Den svenske 'metode' fant uttrykk i Bengt Thomassons hefte «*Qualis vetus Roma fuit. Antika Texter till Roms byggnadshistoria i urval och med översättning*» (1964). For meg kom imidlertid heftet i skyggen av den fyldige *Breviarium urbis Romae antiquae* ved A. van Heck.

gyldige?<sup>4</sup> I den norske instituttleilighet i Corso Vittorio Emanuele 209 så jeg Giuseppe Morettis<sup>5</sup> praktpublikasjon (1948). Jeg rakk bare å smålese. Men utstyrt med den samme Morettis summariske lille guide fra 1938 (sic!), en som anbefalte seg ved selve prisen, fant jeg en dags kjølig ro ved monumentet.<sup>6</sup> Én problemattikk meldte seg: relasjonen mellom omfattningsmurens fire relieffer (Fig. 1a-b). Jeg laget sågar en slags idéskisse jeg viste L'Orange, uvisst under hvilke omstendigheter. Heller ikke mine refleksjoner *in concreto* husker jeg, bare at bildene måtte henge sammen på et vis, ikke tolkes bare enkeltvis og hver for seg. Men syklustanken er ikke liketil, og dertil hørende formuleringer er krevende. Dette opptar meg altså fremdeles.

Roma '61 ga meg veien videre, ikke som kunsthistoriker, men som oldtidsforsker. Jo, intet mindre, så tillat det gammelmodige begrep: For meg stod den gang ett dristig fagvalg frem som velbegrunnet: latin, gresk og klassisk arkeologi.<sup>7</sup> Til den gresk-romerske kulturs tekster og innskrifter hørte også kunstens *monumenta*.<sup>8</sup> Dette var et credo for en faglig gigant som Wilamowitz. Sistnevntes *Erinnerungen* etterlot den gang et sterkt inntrykk av en filolog for hvem «*die* Altertumswissenschaft» (obs. singularis!) var innlysende udelelig.

## 1982: Vergiljubleet og dets følger

Tiden strakk aldri til for fordyppelse i de vekslende enkelttekster på latin og gresk i mine år som universitetslærer fra 1967 av. Men 2000-årsmarkeringen av Vergils død i 1982 betød nye impulser. Erik Østby (f. 1945) arrangerte fagdager om Augustus' Roma for Norsk klassisk forbund. Jubileet ble innlemmet i programmet. Fem år senere ble kurset fulgt opp av Hugo Montgomery og meg. Det ga støtet til 24 bidrag «Roma i tekst» i dette tidsskrift (1987:1 – 1999:1, revidert i boken *Med dikterne i Augustus' Roma* i 2009). Det såkalte Tellus-relieff fra APA lot seg aldri lett innordne i førsteinntrykket av en billedserie, i hvert fall ikke på noen entydig måte. Uvant for de fleste velger jeg i dag å utstyre *Tellus*-betegnelsen med anførsels-

- 
- 4) L'Orange's «skjønnhetens akribi» og, hva jeg selv hørte fra Andréns munn, «smaka på stenen!» var to utsagn som formelig satte hverandre stevne. L'Oranges nøyaktige og innfølende beskrivelser var hva i hvert fall jeg ikke ville ha vært foruten.
  - 5) G. Moretti, *L'Ara Pacis Augustae*, Roma 1948 (2 bind), gjenuttgitt i 2005. Moretti (1876–1945) rakk visstnok bare å lese korrektur på sitt storverk. Han gjaldt etter krigen som en god 'arkeologisk funksjonær' hvilket tyder på at han lydig var underlagt Mussolinis berymte kulturminister Bottai.
  - 6) Jeg kan bare belegge én setning fra mine tanker den gang. Jeg skrev den inn på den blanke siden i guiden: «Ytterrelieffene gir ved figurenes retning [jeg har tenkt på gruppene av offisielle personer] allerede utenfor omhegningen tilskueren illusjonen av å befinne seg inne i det hellige område; de *utenfor* blir trukket *innenfor*».
  - 7) Det obligate grunnfag ble ikke fullført '65 vår. Stortinget bevilget etter forslag fra Per Lønning 10 rekrutteringsstipend hvorav jeg trakk ett av vinnerloddene. Lesningen av Kjellberg-Säflunds *Grekisk och romersk konst* (1958) er imidlertid et hyggelig minne.
  - 8) For *monumenta* i litterær sammenheng minner jeg om *Oxford Latin Dictionary s.v. monumentum* 5 (jf. vår *Lat. ordb.* (2015) 2c).



Fig. 1a-b. Ara Pacis. Bildet over viser østsiden, bildet under viser vestsiden. Foto: Wikimedia.



tegn.<sup>9</sup> «Tellus» er dermed uavhengig av tolkningen av relieffet. Dette relieffet ble som kjent hentet opp fra grunnen alt mot slutten av 1560-tallet. I dag presenteres det gjerne iøynefallende fargelagt. Akkurat som i forbindelse med Athene Polias' tempel på Akropolis har restene av antikke fargepigmenter stått i sentrum for interessen i senere år (Fig. 2a). Men hovedspørsmålet er nå som før den ikonografiske forståelsen. Hvilken idé vil formidles?

I «Roma i tekst» presenterte jeg monumentet og relieffet slik: «Han [L'Orange] tolket bl.a. blomstersonen på nedre del av omfatningsmuren i lys av den augusteiske diktning. Især fant han en forbindelse mellom Vergils 4. ekloge og blomsterfrisren/ 'Tellus'-relieffet. De to relieffene på murens østre kortside, 'Tellus' og 'Roma', så han som uttrykk for *Urbs* og *Orbis* ('Byen' og 'Verden') [min uthevelse].<sup>10</sup>

Mye hadde kunnet legges til i dette referatet. Overhodet kan jeg ikke her ta opp forskningshistorien i full bredde. Men identifikasjonen som 'Tellus' = 'Orbis' har fortsatt aktualitet også for meg. I dag er det naturlig først å konsultere enkelte autoriteter for en up-to-date-orientering: I utgiveren Eva Margareta Steinbys imponerende *Lexicon Topographicum Urbis Romae* vol. IV (1999) finner man artikkelen 'Pax Augusta' av Mario Torelli (1937–2020). For den jevne Romabesøkende klassiker har vi på den annen side Amanda Claridge (1949–2022) og hennes kyndige *Rome* i «Oxford Archaeological Guides». Hos begge disse er tidligere tolkninger vurdert temmelig likt. Jeg siterer Claridge som den mer kortfattede med seks alternativer, hvorav Pax er hennes tentative preferanse i vår sammenheng:

«The relief on the left (restored in 1784 by Francesco Carradori) shows another seated female who ought to be Pax, though her iconography is complex and much discussed. With the two children in her lap she strongly resembles Venus Genetrix [jf. Galinsky], mother of the Julian family, while the figures of the Sky and Sea to either side suggest that she may represent Land (*Terra*) or Mother Earth (*Tellus*) [Moretti], or Italy [Van Buren], or Empire. The answer is probably that she is all these things, that Pax was a multiple concept, and portraying her for the first time was a considerable challenge [Min halvfet + noen 'attribusjoner' i klammerparentes].»

Da er ikke engang Barbette S. Spaeth og hennes satsning på gudinnen Ceres nevnt.

Torelli kaller dette konglomerat av potensielt tilstedeværende skikkelser og personifikasjoner for en (bevisst og villet) *polysemisk* tolkning fra kunstnerens side. Den greskinspirerte fagtermen (ital 'polisemico', dvs. 'mangetegns') går også igjen i Orietta Rossinis utmerkede museumsguide.

En mangetydighet med en rikdom av muligheter – intet kan vel være bedre når man stilles overfor et sant kunstverk? Jeg selv gikk fullt inn for 'Italia' i min

---

9) I *Oxford Latin Dictionary* er oppslagsordet *tellus* med rette ett lemma (ikke to som i vår norske ordbok) og delt i 6 betydninger/ bruksmåter. Å skille mellom *tellus* og *Tellus* lar seg vanskelig gjøre i klassisk-latinsk leksikografi. Innen vår ramme kan det ikke være tale om noe annet enn et vesen skrevet med stor bokstav (guddom, personifikasjon).

10) Min kommentar i dag: Det er ikke tilfeldig at pavens velsignelse «Urbi et Orbi» melder seg av seg selv med denne tolkningen. For den berømte paveformelen se R. Tosi, *Dizionario delle sentenze Latine e Greche*, Milano 1991, Nr. 1531.





Fig. 2a. «Tellus» (østsiden) med rekonstruerte farvepigmenter.



Fig. 2b. «Tellus» (østsiden). Foto: Wikimedia.

norske artikkel i 1988 og lot tolkningen gjenoppstå i 2009. På årtitallet fant jeg støtte hos blant andre Erika Simon.<sup>11</sup> Men denne identifiseringen har siden den tid knapt hatt særlig mye vind i seilene.<sup>12</sup>

Altså ‘polysemisk’? Men dermed har jeg også gitt stikkordet for neste runde. Jeg synes nemlig det er all grunn til å sette en slik tolkning under debatt.

I dag er min personlige innfallsvinkel klarere. Den er gitt i troen på at nettopp Vergils diktning har spilt en særlig rolle, og det i bred forstand. Alt L’Orange hadde i sin tolkning av den nedre ‘etasje’ av muren,<sup>13</sup> en rekke sitater fra samtidig diktning, ikke å forglemme fra Vergil, for å belyse den den stadig gjentatte og fortryllende akantusen.

## Østsiden

Jeg begynner i år 9 f.Kr. og, forsøksvis, med en antatt samtidsbetraktning. La oss tenke oss en *viator* anno a.u.c. 745 (= 9. f.Kr.). Denne fiktive personen kan vi konkretisere som en høyere offiser. Han ankommer Roma nordfra, like fra Ara Ubiorum, våre dagers Kølfn, hvor han har vært stasjonert de siste årene. Nå har han reist sydover for å ta del i Drusus’ begravelse; vår *viator* har fulgt liket fra Germania og er endelig, ridende, nær målet langs Via Flaminia (Via del Corso) i følge med Drusus’ eldre bror Tiberius.

Det er noen år siden offiseren sist var i byen. Etter å ha krysset Tiberen og på avstand sett den karakteristiske tumulus bygget av Augustus for seg selv (og for dynastiet) femten år tidligere, ser han et nytt monument nær veien. Det er mye åpent rom rundt monumentet. Han stanser en kort stund opp og beundrer monumentets fullendte utsmykning fra hesteryggen.

## Roma

Han ser først en fullt væpnet sittende kvinne, en sann *virago*, en moderne amasonedronning. ‘Dea Roma’ (Fig. 3) vil være hans umiddelbare reaksjon.<sup>14</sup> Byen Roma, og hva hun står for av makt og velde, representeres av den guddommelige skikkelsen. Gudinnen *Roma* er lett å identifisere som et allegorisk ve-

---

11) Hun ble foregrepet av A. W. Van Buren, «The Ara Pacis Augustae», *Journal of Roman Studies* 3, 1913.

12) Jeg vil likevel her trekke frem Oxford-historikeren Peter Brunt, min nabo fra South Hinksey 1977. Den kommentaren han da nylig hadde utarbeidet sammen med sin kollega J. M. Moore med tanke på «sixth form pupils og undergraduates», var blitt en stor suksess i 1967 og kom i et litt korrigerert nyopplag i 1970, utgitt av Oxford Univ. Pr., fortsatt på usselt papir i hefteform. Jeg brukte den hemningsløst som den beste da jeg gjennomgikk *Res gestae* sammen med min historikerkollega Johan Henrik Schreiner (1934–2023). Her er det grunn til å understreke på s. 55: «[E]ven if the second identification is right, Italians would surely have seen her as a symbol of the bounty of their own country.» Med *Italians* menes selvsagt *Italici* (cf. *OLD s.v. Italicus* 1 [a]).

13) Det bærer alle sider av figurfeltene: naturen med alt sitt mangfold av blomster og vekster.

14) Roma-relieffet er dårlig bevart; Gattis rekonstruksjonstegning har vel det vesentlige riktig, jf. reversen på en sesterts fra Neros tid gjengitt (dårlig) på s. 46 i Orsinis bok.

sen (Fig. 4). En som har hatt en mynt i hånden med Augustus og *globus terrae*<sup>15</sup> under herskerens fot, vil skjønne at Romas maktområde (byens ‘imperialem sfære’) ikke kjenner grenser: *urbs Roma* og *orbis terrarum* er to sider av samme sak.

Vår reisende blir slått av et minne om en stor begivenhet i byen snart ti år tidligere. I det han får øye på en statue bak gudinnen, oppdager han at dette er en allegorisk-guddommelig skikkelse han kjenner igjen. Den gang, for ti år siden, hadde han selv vært i utkanten av en stor ‘tilbakekomst’ regissert for Augustus, kanskje den største dag han hadde opplevet. Etter tre års fravær var Augustus vendt tilbake fra Østen. Denne del av verden var blitt ordnet i løpet av hans fravær fra Roma. Det største som hadde funnet sted, var at parterne hadde tilbakelevert de romerske felttegn de hadde erobret over tredve år tidligere den gang romerne hadde lidd et av sine mest forsmadelige nederlag noensinne: Triumviren Crassus var blitt drept ved Carrhae. Nå var endelig skjenselen forvandlet til en fredsoverenskomst og kunne dermed registreres som en lysende bragd for romerne og deres rike. Augustus’ *reditus* høsten 19 ble en sann triumfators tilbakekomst, men med et smertelig tap på hjemveien: Dikteren Vergil som var reist ut for å møte ham, var død. Vergil skulle med sin nesten fullendte *Aeneide* ha vært sentrum i de etterfølgende feringer.



Fig. 3. Dea Roma (østsiden). Foto: Wikimedia.



Fig. 4. Roma sittende på sesterts preget under Nero (54–68 e. Kr.). Foto: Classical Numismatic Group.

15) I ‘Scipios drøm’ (‘Somnium Scipionis’), *rep.* 6, 15 står *illum globum, quem in hoc templo medium vides, quae terra dicitur*. Litt senere ved behandlingen av sfærenes harmoni (*globus* = gr. *sphaira*) sier Cicero (§ 17): *novem tibi orbibus vel potius globis conexas sunt omnia*. Den lærde Plinius har i flukt med dette ordkombinasjonen *globus terrae*. Tapet av Ciceros høyt beundrede verk *De re publica* (bortsett fra Scipios drøm og stykkene fra en palimpsest) er, ved siden av tapet av Ennius’ *Annales*, det største fra den romersk-republikanske litteratur. Jeg fremhever dette i denne sammenheng fordi Vergil i *Aeneidens* 6. bok viser fortrolighet med verket.

En senatsdelegasjon var sendt ut for å møte Augustus på Via Appia sønnenfor Roma. Noe lignende var aldri skjedd før. Her er hvordan Augustus mintes denne hjemkomsten i sine *Res gestae* (kap. 11–12):

Aram Fortunae Reducis ante aedes Honoris et Virtutis ad Portam Capenam pro reditu meo senatus consecrauit, in qua pontifices et uirgines Vestales anniuersarium sacrificium facere iussit eo die quo, consulibus Q. Lucretio et M. Vinicio, in urbem ex Syria redieram, et diem Augustalia ex cognomine nostro appellauit. Ex senatus auctoritate pars praetorum et tribunorum plebi cum consule Q. Lucretio et principibus uiris obuiam mihi missa est in Campaniam, qui honos ad hoc tempus nemini praeter me est decretus.

Til ære for min hjemkomst lot senatet innvie et alter til Fortuna Redux foran Honos' og Virtus' tempel ved Porta Capena. Det påla pontifexerne og vestalinnene å foreta en årlig ofring der på dagen for min hjemkomst til Roma fra Syria under Quintus Lucretius' og Marcus Vinicius' konsulat, og det betegnet dagen Augustalia etter vårt tilnavn.

I det han betrådte byen, fant det en offerseremoni sted like innenfor bygrensen. Augustus fremhever at offerhandlingen fant sted for *Fortuna redux*, den 'lykke som hadde bragt ham tilbake til Roma'. I virkeligheten gjaldt markeringen byen Roma som hadde vunnet sin største seier uten at det hadde funnet sted et blodig slag. De høytidelige seremonier fant sted utenfor templene for Honos og Victoria. Honos ('Hederen') var den eldste av disse allegoriske skikkelser. I over to hundre år var guden Honos blitt æret kultisk i form av et tempel ved Porta Collina. I samme øyeblikk som hjemvendende hærførere sydfra kom inn i byen, skulle de minnes om at deres felttog måtte være i overensstemmelse med krigens æreskodeks. I år 19 ble tempeldørene slått opp på vidt gap og guden Honos ble ikke bare vitne til seremoniene fra sin cella, men ble delaktig i dem som en virksom kraft. At guden Honos var viktig ved denne anledning, fremgår også av en oversett lese måte i den berømte profeti fra Jupiter i *Aen.* 1. 289 *Hunc tu olim caelo spoliis Orientis honestum/ accipies securo* «Denne mann vil du engang motta i himmelen med heder på grunn sitt bytte fra Østen».

### «Tellus»

Etter dette når vår offiser frem til det neste bilde (Fig. 2a-b). Også her blir han minnet om en stor markering der den nye Julius Caesar hadde vært den sentrale tyve år tidligere. To år var gått siden seieren ved Actium. Offisielt var det et felttog mot Egypt og Kleopatra, i virkeligheten gjaldt det Antonius og hans tilhengere. Med denne seieren var borgerkrigene over, hele den italiske halvøy hadde grunn til å puste ut. Caesar Octavianus stod tilbake som den eneste (kap. 34):

In consulatu sexto et septimo, potsquam bella ciuilia exstinxeram, per consensum uniuersorum potitus rerum omnium, rem publicam ex mea potestate in senatus populique Romani arbitrium transtuli.

Etterat jeg hadde gjort ende på borgerkrigene og med alles tilslutning fått eneveldig makt, lot jeg i mitt 6. og 7. konsulat staten overgå fra mitt herredømme til senatets og romerfolkets frie rådighet.



i ryggen, avverger inderen (Alexander den stores østligste folk). Augustus har gjennom det sterke imperium formelig både passivisert og pasifisert det østligste folk innen *orbis terrarum*: han holder dem borte fra Romas høyder (*Romanae arces [arx her 'bolverk']* 171–173). Caesar er dermed en garantist for landets sikkerhet, slik *Dea Roma* er et vern på relieffet.

Derpå går Vergil i II 173 like over til å hilse 'Italia' med en talende apposisjonell bestemmelse:

Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,  
magna uirum

Mektige moder for grøde, vær hilset saturniske hjemland,  
mektige moder for menn.

All vekt ligger på Saturnus: Italias Latium hadde i den fjerne oldtid guden Saturn som sin hersker og opplevde da en gullalder. Italia står nå foran sin nye gullalder, en forestilling Vergil vender tilbake til gang på gang. Forbindelsen *Saturnia tellus* stammer fra Ennius' *Annales* (21 Sk). Allerede hos ham er betegnelsen identisk med 'Hesperia' ('Aftenlandet'), den gamle poetiske betegnelse på landet i vest. Nå heter det 'Italia', for på Vergils tid er Italia blitt betegnelsen på den italiske halvøy frem til Alpene.<sup>16</sup>

I denne sammenheng er det vanskelig ikke å tenke på Aeneidens prolog (proömium) med dens rikholdige presentasjon av essensielle navn i en meningsfull linje. Der beskrives først Aeneas' vei fra Trojas kyst (Troiae ... ab oris I, 1) frem til målet som er det neste navn, 'Italia' (Italiam I, 2), hvorpå landingspunktet bestemmes i samme linje som Lavinium-kysten (Lavina .../ litora I, 2–3), et navn som igjen defineres som del av Latium (Latio I, 6). Proömiet slutter med den historiske linje fra Lavinium over Alba Longa (Albani ... patres I, 7) til høydepunktet Roma, altae moenia Romae ('det høye Romas befestede by') der nettopp byens vernende makt er implisitt.

Relieffene selvstendiggjør de to komponentene i denne vergilske samhörighet av 'Italia' og 'Roma' slik vi ser det i Georgica-partiet hvor relasjonen mellom dem utdypes: 'Roma' er den beskyttende, 'Italia' den livgivende med sin fredfylte natur, representert av kvinnen som mor i et landskap med grøde og frukt, småfe og storfe, ferskvann i sjøer og elver, luft og kyster i mild og ufarlig form; tvillingputtier er rundt henne, den ene har øyenkontakt med moren, den annen søker hennes bryst som den nærende *nutrix* hun er.

Men det har liten hensikt å gjenta sin overbevisning om nærheten mellom Vergilpartiet og APA uten å prøve å belyse sammenhengen mer spesifikt. Så meget har alltid vært klart: Augustus har hatt gode hjelpere for å kunne sette sin propaganda ut i livet. Også *viator* skjønnte nok at Augustus selv var involvert med nære og kompetente medarbeidere. Herskeren selv var på høyde med tidens beste dannelse; han følger de fremste diktere med voksende engasjement når det gjelder

---

16) For utviklingen av Italia som hjemland se især *Med dikterne etc.* s. 198–199.

de uttrykk de finner for tidens ideologi. Nå gjaldt det å synliggjøre på høyeste nivå både hva Augustus hadde oppnådd og hans videre ambisjon som *Princeps*. Tanken om en ny tid og en fredens æra skal for første gang finne sitt mest monumentale uttrykk i byen. Senest høsten 17 kan man ha samlet de krefter som kunne virkeliggjøre et slikt monument. Det alter hvor Augustus hadde ofret ved hjemkomsten i 19, måtte 'gjentas' og være området's meningsfulle kulminasjon. Omfatningsmuren rundt alteret måtte synliggjøre regimets ideologi for Romas befolkning. Det må ha vært tidlig på det rene at den ene siden, østsiden, skulle synliggjøre rikets nåværende styrke og lykke.

Mens *Dea Roma* fremviste styrken, måtte motbildet vise fredsslykken i detalj. Da Horats fremførte sin sekularhymne, var allerede *Aeneiden* kjent for ham og dermed et publisert faktum. Romerrikets ideologi var allerede blitt uttrykt på gyldig vis av den avdøde dikters idé om Roma.

For å synliggjøre dette budskap i kunsten egnet Vergils tre diktverk seg ypperlig. Allerede i sitt første diktverk *Bucolica*, utkommet i år 39, hadde Vergil med sitt fødselsdagsdikt til Pollio forkynt opprinnelsen av en ny gullalder, en gullalder som begynte å inntre da den nye generasjons barn ble født. En blomsterfrise som markerte naturens yppighet og lykke som et grunnlag for menneskets historie og samfunnstilstand, var den best tenkelige løsning for fredsmonumentet. Inspirasjonen ble gitt av dette sted i Vergils 4. ekloge:

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu  
errantis hederas passim cum baccare tellus  
mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.

Jorda skal bera fram gåver til deg, vesle gut, utan dyrking:  
vedvendel saman med planten til Bacchus skal gro overalt, og  
indiske vassrosar kjem til å spretta i lag med ein gladlyndt akantus  
(Vergil. *Bucolica* – Gjetarsongar. Omsett av Matti Garnes Wiik, 2016. s. 52.)

Underetasjen, blomsterfrisen, fremviste en blomstrende natur med akantusplanter som den sentrale. Men naturen topper seg med svanen (*cycnus, olor*) som er i ferd med å ta plass på acantus' stengel. Den stolte fuglen er et symbol på den lykkelige tid, ikke bare knyttet til guden Apollon, men en synliggjøring av gudens allesteds nærvær. Svane er av mange forskere blitt satt i forbindelse med Venus, men det apollinske symbol forekommer meg å være meget sterkere. I blomsterfrisen peker fuglen i samme retning som laurbærene (*Castriota passim* (cf. hans index) med fig. 10 og 21).

På ett sted trenger svanen opp til billedrelieffenes etasje, nemlig i Tellus-relieffet. Lesere av *Bucolica* vil bli minnet om at det opprinnende tideverv vil bli behersket av Apollon: *tuis iam regnat Apollo* (ecl. 4. 10). I Tellus-relieffet bærer svanene de to *Auræ uelificantes* som, sittende på hver sin svane, symboliserer Italias gunstige klima: *hic uer adsiduum atque alienis mensibus aestas* (Ge. 2. 149).

Den musiske utfoldelse er sterkt forbundet med svanen i gresk-romersk mytologi. Forbindelsen er tradisjonelt sterkest betont i svanens siste livsfase da dens sang synes å bebude dens snarlige død. Velkjent er Sokrates' lykke-

lige utlegning av svanesangen som bilde for sin egen overbevisning om de siste ting:

Dere mener, ser det ut til, at jeg er dårligere til å spå enn svanene; når de merker de skal dø, da synger de mer fulltonende og vakkert enn de har gjort tidligere fordi de gleder seg til å fly av sted til den gud de tjener (**τὸν θεὸν ... οὐπέτῳ εἰσι θεράποντες**); men menneskene farer med usannhet om svanene på grunn av sin egen frykt for døden og sier at de til slutt synger en klage av smerte, men de tar ikke i betraktning at ingen fugl synger når den er sulten eller fryser eller føler smerte for øvrig, ikke nattergalen engang og svalen og hærfuglen som alle sies å synte klagesanger av smerte. Nei, jeg tror ikke disse fuglene synger av smerte, like lite som svanene Men jeg tenker meg at siden de tilhører Apollon (**τοῦ Ἀπόλλωνος ὄντες**), har de en spådomsevne, og ved sin forutviten om det gode liv i Hades synger de og gleder seg den dagen mye mere enn de har gjort tidligere i livet. Hva meg selv angår, regner jeg meg som en tjener på linje med svanene og som viet den samme gud. Og jeg tror at jeg i den spådomskunst jeg har fra min herre, ikke står tilbake for dem eller tar avskjed med livet mer dystert til sinns enn dem.<sup>17</sup> (Faidon 84e – 85b).

Men svaner lar sin sang høre også ved andre anledninger. I følge Kallimachos' 4. hymne gjorde de seg sterkt gjeldende ved Apollons fødsel da deres sang lød over Delos. Apollon ble for alltid preget av dette som Musenes leder. For da svevet de mange ganger omkring gudinnen Latos barselsleie med sin sang. Da inspirerte de den nyfødte gud til hans kunst med lyren:

κύκνοι δὲ θεοῦ μέλποντες αἰδοῖ  
 Μηρόνιον Παικτωλὸν ἐκυκλώσαντο λιπόντες 250  
 ἔβδομάκις περὶ Δῆλον, ἐπήϊσαν δὲ λοχεῖη  
 Μουσάων ὄρνιθες, αἰδοῦντο πετεηνῶν:  
 ἔνθεν ὁ παῖς τοσσάδε λύρη ἐνεδήσατο χορδὰς  
 ὕστερον, ὅσσοι κύκνοι ἐπ' ὠδίνεσσιν ἄεισαν.  
 ὄγδοον οὐκέτ' ἄεισαν, ὁ δ' ἔκθορον, αἶ δ' ἐπὶ μακρὸν 255  
 νύμφαι Δηλιάδες, ποταμοῦ γένος ἀρχαίοιο,  
 εἶπαν Ἐλειθυῖης ἱερὸν μέλος, αὐτίκα δ' αἰθήρ  
 χάλκεος ἀντήχησε διαπρυσίην ὀλολυγίην,

og syngende forlot svanene, gudens sangere, Musenes fugler, de sangrikste av vingede skapninger (**κύκνοι δὲ θεοῦ ... αἰδοῖ ...**

**Μουσάων ὄρνιθες, αἰδοῦντο πετεηνῶν**) den mæoniske Pactolos og sirklet syv ganger rundt Delos og sang over nedkomsten. Derfor strammet gutten like mange strenger på lyren senere hen som svanene sang til veene. [255] Åttende gang sang de ikke lenger, men han sprang frem, og de deliske nymfer, avkom av den gamle flod, sang Eleithyas hellige sang, og straks gjennlød den malmtunge ether det langtlydende rop.

Det er svaner som disse vi har å gjøre med i Tellus-relieffet. De bringer sangen inn i bildet som en kunngjøring av Apollons guddommelige nærvær. Hele den

17) Smlgn. også Aischylos *Agamemnon* 1444 og Euripides *Herakles* 110 (med Wilamowitz' note): «Weil der Schwan von den Hyperboreern kommt wie Apollon, gehört er diesem zu, und daher seine Rolle in der delischen Sage.»



venstre delen av relieffet er dominert av ferskvann: En liggende amfora slipper ut kildevann i en uopphørlig strøm. En høy vannplante hever seg opp til samme høyde som Aura på ryggen av en svane. Denne planten angir oss ferskvannet som Italia er velsignet med; en betrakter som kjenner Vergils diktning, vil tenke på en rekke steder i Vergils diktning: *Ecl.* 7. 11ff.: *huc ipsi potum uenient per prata iuuuencil hic uiridis tenera praetexit harundine ripas/ Mincius* eller (Ge. 3. 14f.) ... *tardis ingens ubi flexibus errat/ Mincius et tenera praetexit harundine ripas* eller (*Aen.* 10. 205f.): *quos patre Benaco uelatus harundine glauca/ Mincius infesta ducebat in aequora pinu*. Det pekes på Vergils barndomselv med disse eksemplene.

Foran – i relieffets midtfelt – har vi symbolet på den bukoliske fred, kua som hviler og sauen som beiter.

Den høyre siden av relieffet kan ved første blick virke som en gjentakelse av den venstre siden: en Aura sittende på en svanes rygg, men her har vi et megetsigende tillegg. Under svanen befinner det seg en fullstendig ufarliggjort *draco*, et sjøuhyre som er føyet inn i den fredelige helhet: Ingen dødelig fare truer lenger Italias kyst slik som nylig under Sextus Pompeius' beleiring eller, med tanke på Trojas undergang, slik som ved det *prodigium* som rammet Laokoon og hans sønner da to veldige sjøslanger kom over havet og gjorde det av med Laokoon (*Aen.* 2. 199–227).

Som et siste argument gjør vi gjeldende at det er en stor og prinsipiell forskjell på Italia og verden. Fredstenkningen er italosentrisk. Det er romerske borgere som står i sentrum av fredsmonumentet. Verden er fortsatt gjenstand for pasifisering. Hvorvidt disse føyer seg under Romas overherredømme, er til enhver tid usikkert. Garantien gjelder først og fremst kjernelandet.

## Vestsiden

Vår tenkte *viator* ville snart ha blandet seg med byromerne. Når han nærmet seg APA frontalt fra Marsmarken, fikk han presentert det historiske perspektiv på Roma. Ingen har direkte kunnet lese seg til billedutsmykningen i en guidebok slik vi moderne er vant til. Det er både de kyndige få og allmennheten i det hele kunstverkene henvender seg til, men uansett gjelder enkelhet og klarhet i budskapet.

Til Dea Roma-relieffet svarer på vestsiden relieffet med Mars, Faustulus, ulvinnen og tvillingene, til Dea Italia svarer den ofrende Aeneas på samme side.

Til høyre for hovedtrappen opp til alteret har vi den ofrende Aeneas (Fig. 5). Med *viator* har vi forlatt den tidløse allegori og kan her på vestsiden fordype oss i to *avgjørende* fortidsøyeblick. Disse bildene er momentane bilder fra nasjonens tilblivelse i den fjerne fortid. Alle som blar i et fotoalbum, vet at det forut finnes et levd liv, og en fremtid vil naturligvis følge etter. Et fotografi er statistisk i livsstrømmen, ikke annerledes for en nasjon enn for individet. I tillegg til fikseringen i *tid* kommer det *sted* bundne. Når? og hvor? er nøkkelspørsmål. Dette er slående



Fig. 5. Ofrende Aeneas (vestsiden). Foto: Wikimedia.

foran den ofrende Aeneas på APA-relieffet. Vil Vergil med sitt Aeneas-epos gi hva man trenger for å forstå bildet, vil man spørre.

### *Den ofrende Aeneas*

Det er først i Aeneiden VIII vi møter den tilsvarende scenen hos Vergil. Aeneidescenen er selv en original tolkning av ett av de to overleverte tegn som ville varsle at trojanerne hadde nådd sitt mål.<sup>18</sup> Vergils Aeneas var i en spesiell situasjon da dikteren behandlet disse tegn. Varslene (*portenta, prodigia*) vil ha referert til – i hovedsak – en takksigelse og feiring som strengt tatt ligger utenfor Aeneidens handling. Det ser vi tydeligst i forbindelse med det såkalte so-prodigiet.

Utbruddet av krig i Latium med kronpretendenten Turnus, som er Aeneas' og trojanernes hovedmotstander, går nærmest forut i tid for scenen og fyller slutten av bok VII. Den skjebnesvangre utviklingen mot krig blokkerer for en scene som den vi ser på relieffet. Vi, og Vergils Aeneas, ser klart at de landflyktige befinner seg midt i en kamp for overlevelse. Aeneas er endelig falt i søvn full av angst for det kommende (VIII 18–30). I drømme viser flodguden Tiberinus seg for ham og forsikrer at dette *skal bli* hans og Penatenes kommende hjem (*hic tibi certa domus, certi (ne absiste) Penates* 39). For at Aeneas skal øyne håp, vil han finne en hvit 'so' (*alba sus*)<sup>19</sup> ved elvebredden med et tredvetall avkom (Fig. 6), et tegn på den

18) Se Brigitte Grassmann – Fischer, *Die Prodigien in Vergils Aeneis*, München 1966. 56ff.

19) På Wergelands tid var nordmenn helt fortrolige med dette danske ordet for 'purke', 'sugge', jf. 5. strofe av Wergelands barnedikt *Regning* (Lassens utg. (1852) s. 127): «Fire Gange otte er toogtredivel/ Smaagrise om en So.»



Fig. 6. Den hvite so. As (revers) preget på 140-tallet under Antoninus Pius (138–161 e.Kr.). Foto: Classical Numismatic Group.

by som skal grunnlegges tredve år frem i tiden av Aeneas's sønn Ascanius (43–48). Samtidig gir guden et råd om hvordan Aeneas kan løse den umiddelbare krisen; det vises til alliansepartnere, arkadere bosatt på Palatinen (*urbs Pallanteum*) (49–58). Men som det mest umiddelbare gjelder det å mildne Junos vrede med bønn. Aeneas våkner og ber til nymfene, vannets gudinner, og til Tiberiguden.<sup>20</sup> Plutselig dukker suggen opp der og da. Det hele får bare fem linjer i eposets handling (81–85):

Ecce autem subitum atque oculis mirabile monstrum,  
 candida per silvam cum fetu concolor albo  
 procubuit viridique in litore conspicitur sus;  
 quam pius Aeneas tibi enim, tibi, maxima Iuno,  
 mactat sacra ferens et cum grege sistit ad aram. 85

Men da stod med ett et plutselig tegn ham for øye – en skinnende so lå utstrakt blant trærne, av farve ens med sitt snehvite avkom; den sås på den grønnkledde bredd. Den fromme Aeneas tok denne og slaktet til deg, for visst, ja til deg, høymektige Juno, som offer: han brakte den frem for et alter med flokken av unger.

Dyret gjøres hos Vergil til et fromt *sonoffer* til Juno – den fiendtlige guddom, som ble krenket av Paris alt før trojanerkrigen; hennes vrede varer ved like til siste bok av Aeneiden der *pax deorum* oppnås ved et guddommelig konkordat. Aeneas kombinerer altså i episoden i VIII beskjeden om jærtegnet (42–49a) med

20) At han ber til Juno, sies ikke i og for seg, men Vergil oppfyller Tiberinus' pålegg ved om morgenen å ofre grisen til Juno (VIII 85).

et pålegg om å blidgjøre trojanernes erkefiende blant gudene. Dette er den radikale omtolkning av prodigiet og av ofringen av dyret. Vergils scene har en utforming betinget av Aeneidens handling. Denne versjonen kunne ikke integreres i noen billedsyklus på APA.<sup>21</sup> Å henspile på truende sider i en uavklart situasjon var overhodet ikke ønskelig.

Hvis det er noe relieff blant de fire som har krevd et komitémøte, likefrem et seminar i år 13, så er det dette. Jeg tror Horats har gitt autoritet til den kunstneriske tolkning som likevel ikke er så fjern fra Aeneidens fremstilling av den romerske historie. Men først måtte man vende tilbake til kildene. Alt hva man trengte av dokumentasjon, var sikkert å finne i Apollo Palatinus' bibliotek som allerede hadde tjent som et universitetsbibliotek i femten år. For vår del kjenner vi det viktigste av det materiale som lå til grunn for en fremstilling som den på APA.

Den siciliske historiker Timaios hadde tydeligvis besøkt Latium og kjente Laviniums plass og pretensjoner i Latiums historie omkring år 300. Dikteren Lykofron bygget på Timaios i sitt dikt om Romas vei til verdensmakt, antagelig sent i det 3. årh. f.Kr. I 111 jambiske trimetre, versene 1250–1262, skildres de to jærtegn som Aeneas kunne bygge sin bosetning i Latium på. Det ene gjelder det «bord med spiselige ting» som hans trojanere fortærte og som minnet Aeneas om et varsel han hadde mottatt. Dernest får han visshet om at han kan bebygge Latium når han kan telle 30 grisunger fra en purke som var bragt med fra Troas. Denne grisepurken og dens tredve unger kunne han senere fremstille i bronse og stille ut i byen Lavinium. Den ville da være et tegn på Laviniums forrangsstilling blant et tredvetall omkringliggende småbyer. Dette ånder av en stor selvbevissthet i det gamle Lavinium: Deres kultus av de beskyttende guder Penatene gjaldt for et helt omland.

Omtrent på samme tid godtok ikke den eldste romerske historiker Fabius Pictor denne versjonen uten videre. Vi har et referat av hans oppfatning hos Diodor (VII, 5,4–5): Aeneas fikk en orakelttalelse om at et firfotet dyr ville lede ham til stedet der han kunne grunnlegge en rikere by enn Lavinium. Denne grunnleggelsen ble så virkeliggjort av Aeneas' sønn Ascanius. Her merker man tydelig at Alba Longa har gjort Lavinium rangen stridig som sentralby i Latium. De tredve ungene er omtolket til å betegne avstanden i tid mellom Lavinium og Alba Longa, mens Lavinium forblir hovedstaden for Aeneas og hans treårige kongedømme. Etter de tre årene forsvinner han i Numicuselven og æres som lokal heros i Lavinium. Så blir hans sønn Ascanius stifter av et nytt dynasti i et mektigere Alba Longa. Suggen forvandles til et veivisende dyr. Om dette var en vellykket overtagelse, er tvilsomt, for Lavinium lyktes i å beholde sin sterke Penatkultus og suggen i sin by-symbolikk.

Vergil beholdt de to jærtegnene. De gir i alle fall en dobbelt visshet om at de har nådd målet for sin lange ferd.

---

21) Soen med sine tredve unger ble først varslet av den spådomskyndige Helenus III 390–392 der hvitfargen allerede peker hen på den senere grunnleggelse av Alba Longa. Samtidig pekes det på at funnstedet skal bety en by (Lavinium) og dermed sikker hvile fra alle strabaser og lidelser (*requies ea certa laborum*).

Alt dette gjør oss i stand til å se at billedkunstneren (med den rådgivende komité i ryggen) har fått med seg maksimalt av denne kompliserte tradisjon. Vårt neste skritt blir derfor å se på bildet i lys av den hele tradisjon:

Behandlingen i det følgende lar seg disponere etter de naturlige elementer som betrakteren av bildet ser foran seg: 1) Penatenes helligdom, 2) den ofrende Aeneas med alteret under eken og den ene *camillus*, 3) enda en *camillus* som er opptatt med å bringe suggen frem, 4) en mann med et scepter i hånden.

### 1) Penatene

Disse spiller en viktig rolle i Aeneiden.<sup>22</sup> Aeneas' mål er ikke bare å grunnlegge et samfunn for de landflyktige trojanerne, men også, og ikke minst, å gi de vernende guder et nytt hjem. I Trojas siste natt betrør den døde Hector byens særlige guder i Aeneas' varetekt og ber ham bygge en sterk by for dem (*sacra suosque tibi commendat Troia Penatis; hos cape factorum comites, his moenia quaerel magna, pedrerrato statues quae denique ponto* 2. 293–295). De overdras fysisk gjennom Apollonpresten Panthus som bringer «de beseirede guder» til Anchises' hus. Og Aeneas' far Anchises bringer dem så ut av Troja i en *cista*. I begynnelsen av bok III legger flåten av gårde «med Penatene og De store guder» (*cum ... Penatibus et Magnis Dis* 12). Under oppholdet på Kreta kommer disse gudene til Aeneas om natten og viser flyktningene hen til Italia i stedet. De kan love trojanerne en stor fremtid: *tu moenia magnis/ magna para* (III 159); hvis man finner en plass for «de fedrene guder», vil disse skjenke en sterk by: *imperiumque urbi dabimus*. Vesta og Penatene utgjør på mange måter en enhet og står for vernet av hjemmet. Veien til en analog rolle for samfunnet som helhet er kort. Det var aldri tvil om at Penatene kom fra Troja. Dermed gir det seg en kultisk forbindelse mellom Troja og Roma. Den tidlige romerske historiker Cassius Hemina forankrer Penatene i Egeerhavets mer mystiske religiøsitet og identifiserer dem med «De store guder» (Megaloi theoi, Kabeiroi) som stammet fra Samothrake, en kultus som stod sterkt blant de hellenistiske herskere. Penatene sluttet seg i antropomorf form til romerfolkets vernende guder. De hadde tidlig et kapell på toppen av Velia ikke langt fra den senere Titusbuen. Her fant man bilder av dem med inskripsjonen *Magnis Diis* ('Til De store guder'). De hadde skikkelse av to unge menn, og enkelte identifiserte dem med de mer hjemlige Dioskurer Castor og Pollux. I republikkens tid dro de nyvalgte konsulener ned til Romas moderby og gamle kultusentrum Lavinium hvor de ofret til Vesta og Penatene i den lokale helligdom og avla sin embetsed ved Jupiter og Penatene. I samband med overtagelsen av Pontifex Maximus-embetet (etter Lepidus) i 12. f. Kr. lot Augustus restaurere Penatenes kapell i Velia (*Res gestae* 19). Og i nærmeste nærhet av sin egen bolig lot han innrette et privatkapell med kultus for Penatene og Vesta. Tydeligere kunne det knapt sies at herskerhusets og rikets beståen var to

---

22) Jf. mitt appendiks i: *Vergil. Aeneiden. Syvende og åttende bok* (1989), s. 167–174.

sider av samme sak. På relieffet har deres helligdom en ordinær tempelform, sikkert influert av Augustus' bygg, men i Lavinium fantes, etter en medaljong fra ca. 150 e.Kr. å dømme, en primitiv rundbygning som minner om Vestas på Forum Romanum.

## 2) *En camillus, alteret og den ofrende Aeneas*

Den fromme Aeneas (*pius Aeneas* VIII 84) blir i alle fall værende som den sentrale person i bildet. Han er i ferd med en offerhandling assistert av unggutten som holder en offerskål klar. Ofringen gjelder Penatene. Templet vitner om at en by er grunnlagt for dem. Byen lå ved elven Numicus noen få kilometer fra det opprinnelige landingsstedet. Dette er byen omtalt i de profetiske partier, tydeligst i Jupiters profeti i *Aen.* I 264. Byanlegget og helligdommen tenkes fullført i relieffet. I det beskjedne, men høyt beliggende tempel sees Penatene som to unge krigere; de er De store guder som Penatene ble identifisert som i den lærde tradisjon. Hos Varro (*De lingua Latina* 5. 144) fremheves Penatenes kultus i Lavinium som det mest nevneverdige på stedet (*ibi dii Penates nostri*). Den senantikke Macrobius har den verdifulle opplysning at konsuler, pretorer og diktatorer forrettet ofring til Penatene og Vesta i Lavinium (Macr. III 4,11). Aeneas blir dermed samtidig et forbilde for den høyeste romerske embetsmann.

Når Vergils Juno sjaltes ut, forvandles også selve offerhandlingen; den blir et takkoffer til de(n) hjelpende gud(er). Hva mer er, omtolkningen gir seg uten vanskelighet av Aeneiden selv. Proömiet sier at 'mannen', nemlig Aeneas, ikke bare led mye vondt ved tapet av hjembyen og i løpet av den lange ferden fra øst til vest, men også i krig «inntil han fikk grunnlagt en by og brakt sine guder til Latium» (*dum conderet urbem inferretque deos Latio* I, 5b–6a). Det er dette punkt som nå er nådd på den laurentiske kyst i relieffet.

Etter landstigningen i *Aen.* VII møter vi Aeneas og hans folk i det de hvilte ut for første gang. Tid for et avslappet måltid er inne (107–147). Måltidet består av allslags grøde og frukter anbragt oppå en rund hvetekake; vi har å gjøre med en slags forløper for en pizzabunn eller *focaccia*. Brønderlaget lar seg dele i fire (stykker kalt *quadrae*). Vergil er ganske omhyggelig i beskrivelsen. Han bruker tre termer. Han taler om en «kornbunn» (*cereale solum*), et brød (*crustum*) og om *adorea liba*: stykker av den runde baksten delt i fire. Deigen er laget av spelt eller snarere emmerhvetete med olje og honning. I rituell sammenheng kan den oppdelte bunnen se ut som rundstykker. Og slik er det vi også kan se det på *camillus'* runde offerfat (en *patera*). For hva slags offer er det nå som bringes Penatene? Vi må ikke i første omgang la oss avspore av grisen. Nå er det *mensa*-jærtegnet som oppmerksomheten rettes mot. Betegnelsen på det særlige offer til Penatene er *mensae paniceae*.<sup>23</sup> Denne betegnelsen knytter seg spesifikt til Penatene. Varslet omtales første gang i skremmende form av harpyien Celaeno i *Aen.* III 253–257: «dere skal nok nå frem til Italia, men dere vil ikke kunne

23) Se *ThesLL* VIII 738, 69–80 og *ThesLL* X 216, 38–44.

omgi en by med murer før en skrekkelig hunger og anslaget mot oss har tvunget dere til å fortære halvspiste «bord» med kjevene». I sin kommentar til stedet sier den senlatinske kommentator Claudius Donatus: «disse bord hun nevner og som er fremstilt av korn, blir viet til Penatgudene.» Vi kan konkludere: Den seremoni Aeneas leder som ofrende, *velato capite*, er en fullstendig og ublodig offerritus i seg selv; den forrettende persons takk ytrer seg i form av en from ritus som gjelder de guder som har beskyttet samfunnet til da og som man håper vil fortsette å beskytte det. Det langsiktige perspektiv er fremstilt på den motsatte side i «Tellus»-relieffet. Det er en harmonisk overensstemmelse her som betrakteren av helheten innbys til å dvele ved.

### 3. *Enda en camillus og sus alba*

Bak ryggen til den *camillus* som er involvert i offerseremonien, ses en annen *camillus*, litt foroverbøyd fordi han passer grisen han har ansvaret for. Grisen er bragt frem nesten i høyde med alteret. Den umiddelbare tolkning er at grisen vil ofres som del av en ny seremoni, eventuelt som en utvidelse av den pågående. Grisen vil man uten videre kalle «den laurentiske so», men grisungene ser man ingenting til. Da kan det være at grisen ikke har nedkommet ennå, at den er drektig (en  $\sigma\upsilon\varsigma$   $\epsilon\gamma\kappa\upsilon\omicron\varsigma$ ) slik den eldste romerske historiker Fabius Pictor understreker (*FRH* 5 = Diodor VII 5,4–5). Det er heller ikke noe spor av forberedelse å se på offerdyret. Når Paul Rehak tolker den annen *camillus* som en *victimarius* ('offerslakter'), er det en overilt foregripelse av slaktingen. Det synes ikke noen øks eller offerkniv i relieffet. Tvert imot vil man kunne forbinde dette husdyret med husdyrene på «Tellus»-bildet på motstående side. Jeg tror kunstneren bevisst har unnlatt å henspille på en innledning til en ny offerseremoni. Det står oss fritt å se scenen like før den utvikling som Fabius Pictor 'arrangerte' for å bringe Alba Longa sterkere inn i bildet.

Om navnet på denne by (dvs. Alba Longa) har forfatteren av *Romas historie* en annen fortelling. Han sier at Aeneas fikk et orakel om at et firfotet dyr ville vise ham hen til grunnleggelsen av en by. Da han ville ofre en drektig sugge, hvit av farge, flyktet den fra hans hender og ble forfulgt til en høyde. I nærheten av denne fødte den tredve unger på sin ferd. Aeneas undret seg over det uventede, og da han tenkte på oraklet, forberedte han å grunnlegge en by på stedet, men i drømme fikk han se et syn som klart forbød ham dette og som rådet ham til å grunnlegge en by etter tredve år, et tall som svarte til de tredve ungene, og han avstod da fra sin plan.<sup>24</sup>

---

24) Cato d.e., som skrev om de italiske byers eldste historie i verket (*Origines*), modifiserer Fabius Pictors versjon som best han kan ifølge [Ps. Aurelius Victor] *Origo Gentis Romanae* (*FRH* s. 166). Cato lar prodigiet utspille seg der Aeneas anla byen Lavinium. Men han lar samtidig Aeneas ergre seg over det dårlige jordsmonnet på stedet. Der viste Penatene seg for ham i drømme, ba ham ikke gå fra grunnleggelsen han hadde påbegynt, men trøstet ham med at etter tredve år (så mange som grisungene var) ville trojanerne flytte over til en mye mer fruktbar egn og bygge en by «med et svært berømt navn i Italia».

Fabius Pictor regnet Alba Longa for en mer enn likeverdig by med Lavinium. Hans utlegning understreker Ascanius' grunnleggelse som det viktige med so-prodigiet; Ascanius / Iulus vil en generasjon etter faren grunnlegge en annen og mektigere by for det albanske dynasti. Ingen av 'kildene' motsier fremstillingen på Aeneas-relieffet. APA bygger på lærd maner bro mellom det falne Troja via Alba Longa til Roma (jf. *Aen.* I 267–277). Vergil kaller ham også Iulus (*Aen.* I 267) i pakt med Caesarfamiliens konstruksjon av Iulus som juliernes anefar. Da er det ikke tilfeldig at man like om hjørnet til høyre for betrakteren har Augustus selv i figurpanelet på den sydlige langside.

Aeneas-bildet lar seg best tolke i lys av denne tradisjonslinjen: Det må på den ene siden sees som den lykkelige avslutning av flukten fra Troja og på den annen som innledningen til en ny og større fremtid. I forhold til Vergil markeres det at Aeneidens konflikt (*arma* og *bellum*) er over. Gjennom den hvite so (*alba sus*) knyttes det tydelig an til den etterfølgende grunnleggelsen av Alba Longa. Ascanius hører derfor nødvendig hjemme i offerseremonien; han er den leder som skal videreføre historien frem mot grunnleggelsen av Roma.

Ansvarlig for dette harmoniserende opplegget er sannsynligvis den fremste eksperten på Vergils diktning og romersk tradisjon, Horats.

#### 4. Den unge mann med scepter i hånden

Det synes nå å være alminnelig enighet om at mannen som er tilskuer til hva som foregår i relieffscenen, er Aeneas' sønn, og at grunnen til at han befinner seg der, er fordi han peker utover farens liv mot den enda viktigere grunnleggelse som skal komme under Ascanius / Iulus' ledelse med Alba Longa. På denne måten forener Aeneas-relieffet to bygrunnleggelser i seg og fremhever overgangen fra Aeneas-relieffet til Lupercal-relieffet (Lupercal til *lupa* cf. *Aen.* VIII 630–1). Sistnevnte relieff bringer Romas herskersete Palatinen inn i betrakterens bevissthet.

#### *Faustulus, ulvinnen og tvillingene*

Det eneste som synes klart ved det siste panelet (Fig. 7), er at scenen har med vestalinnen Rhea Silvias / Ilias svangerskap å gjøre. Barnefaren Mars er omtrent den eneste sikre figuren. Det slår en at Mars er den eneste gud i den olympiske gudedefamilie som er avbildet i relieffsyklusen. Har dette å gjøre med at Mars er til stede i området navn? Det er på det rene at scenen er Lupercal, grotten ved foten av Palatinen der ulvinnen diet tvillingene Romulus og Remus (Fig. 8). Dette ikoniske motiv er antagelig relieffets sentrum. Gjeteren Faustulus som fostret dem, kan anes på høyre side, i midten er det spor av fikentreet Ficus Ruminialis som ga scenen skygge. Alba Longas indre maktkamp er ikke synlig. Vi er allerede på terskelen til Roma som fremstår i sin velde som det neste bilde i rundgangen om monumentet.

Det *portentum*, ulvinnen (*lupa*), betyr med sin diende rolle, utvider den guddommelige beskyttelse. Dette motivet forsterkes gjennom barnefaren Mars som be-





Fig. 7. Mars, Faustulus, ulvinnen og tvillingene (vestsiden). Foto: Wikimedia.

trakter scenen. Gjeteren Faustulus bor i den enkle hytten hvor barna vil vokse opp på selve Palatinen. Det er også en kryssreferanse til «Tellus»-relieffet her. De to spedbarna som strekker seg mot ulvinnens spener, minner om det fredsbilde som er på østsiden med 'Italia's' to spedbarn.

På denne måten kommer det i stand en meningsfull rundgang for vår *viator*. Den går fra fredssituasjon ved Laviniums bygrunnleggelse og den rituelle takk til trojanernes beskyttende guder – Aeneas' verk helt og holdent – men scenen innbefatter samtidig det nye hjem i Alba Longa grunnlagt av Ascanius lengre frem i tiden, en by som gjennom hans slekt fører frem til etterkommerne Romulus og Remus som Tiberfloden har bragt frem til høyden Palatinen. Dette andre relieffet på vestsiden gir på denne måten fordypelse i



Fig. 8. Romulus og Remus dier ulvinnen i en grotte. Denar (revers) preget på 140-tallet, under Antoninus Pius (138–161 e.Kr.), for å markere Romas 900 års jubileum. Foto: Classical Numismatic Group.

det ultimate vern Roma betyr; gjennom guden Mars pekes det nemlig hen mot bildet av byens guddommelige personifikasjon på østsiden. Hele syklusen gir bakgrunnen for den fred man er velsignet med ved grunnleggelsen av Fredsalteret. Fred er til stede i alle bilder, men et guddommelig vern er samtidig tydeliggjort overalt. Dermed har utsmykningen gjort rede for alle de elementer i utviklingen fra Troja til Romas murer som de syv første linjene av *Aeneiden* pekte på og som inngikk i Vergils visjon av det augusteiske Roma og dets historie.

Men denne artikkelen har også en litterær pendant i likhet med tillegget om Vergils *Aeneide* i forbindelse med Aeneas-relieffet. Denne gang er den litterære hovedperson Ennius. For i dette år, år 9 f.Kr., ville Roma hatt to nasjonaldiktere av format. Den andre, for ikke å si den første, var Ennius. Han hadde skildret Romas begynnelse alt 150 år tidligere i det historiske epos *Annales*, som simpelthen betyr Årbøkene. Første bok av eposet har Romulus og hans gjerning som hovedinnhold. Dessverre er det aller meste av denne boken, i likhet med eposet i det hele, tapt for oss, men vi har i stedet et stort prosaverk, nemlig *Ab urbe condita* av Titus Livius i behold. Han har skrevet stort sett det samme om Romulus i form av en sammenhengende historisk fremstilling.

*egil.kraggerud@ifikk.uio.no*

## Litteratur (i utvalg)

- Castriota, D., *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton 1995: Princeton.
- FRH: *Die frühen römischen Historiker. B. I: Von Fabius Pictor bis Cn. Gellius*, herausgeg., übersetzt u. kommentiert von H. Beck u. U. Walter [Texte zur Forschung 76], Darmstadt 2001: WBG.
- Galinsky, K., *Augustan Culture*, Princeton 1996: Princeton Univ. Press.
- Grassmann-Fischer, B., *Die Prodigien in Vergils Aeneis*, München 1966: Fink.
- Küllerich, B., «Ara Pacis – genfødt i et nyt årtusind», *Klassisk Forum* 2006:2, 34–51.
- Kraggerud, E., *Med dikterne i Augustus' Roma*, Oslo 2009: Novus.
- L'Orange, H. P., «Ara Pacis Augustae. La zona floreale», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 1, 1962, 7–16 (= *Likeness and Icon. Selected Studies in Early Classical and Medieval Art*, Odense 1973, 263–277).
- Rehak, P., *Imperium and Cosmos. Augustus and the Northern Campus Martius*, Madison 2007: Univ. of Wisconsin Press.
- Rossini, O., *Ara Pacis. Guide*, Roma 2012: Mondadori Electa.
- Simon, E., *Ara Pacis Augustae*, New York 1968.
- Simon, E., *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München 1986.
- Spaeth, B. S., *The Roman Goddess Ceres*, Austin 1995: Univ. of Texas Press.
- Zanker, P., *Augustus und die Macht der Bilder 2*, München 1990: Beck.



## Bokanmeldelser

Otto H. Linderborg. *Sokrates i ljuset av sin död*. CKM Förlag, Stockholm 2022.

AV EIRIK WELO

Hvem var den historiske Sokrates, og hva drev han med som filosof? Problemstillingen har opptatt mange. I boken *Sokrates i ljuset av sin död* gir den finske klassiskfilologen Otto Linderborg sitt svar på disse spørsmålene. Til tross for de vanskelighetene kildegrunnlaget for Sokrates' liv og meninger byr på, mener Linderborg at det er mulig å finne fast grunn under føttene.

Linderborg går metodisk til verks. Sokrates er et særtilfelle blant greske filosofer i den forstand at vi ikke har noen primærkilder til hans tanker og oppfatninger. Vi må derfor nærme oss ham ad omveier, ved først å finne et fast punkt som en forståelse av den historiske personen Sokrates kan bygges på, for deretter å vende tilbake til de fremstillingene vi finner av ham i antikk litteratur. Linderborg vurderer de antikke tekstkildene og plasserer de fleste av dem i kategorien «upålitelige kilder». Her finner vi både Platons dialoger med Sokrates som samtalepartner og Aristofanes' komedie *Skyene*. Blant de få «pålitelige kildene» til Sokrates plasserer Linderborg omtalen av Sokrates i Xenofons *Anabasis* og i Platons

syvende brev (som han vurderer som ekte), samt Aristoteles' fremstilling av Sokrates i *Metafysikken*.

Etter å ha behandlet de antikke kildene kort, gir Linderborg en gjennomgang av det han kaller «sokratesproblemet historie». Problemet består kort sagt i at det er svært vanskelig å danne seg et enhetlig bilde av den historiske Sokrates på grunnlag av de antikke kildene. Sokrates-figurene som opptrer hos Aristofanes, Platon og Xenofon, lar seg ikke sammenfatte til en enkelt person, og regnestykket går dermed ikke opp. Tanken på Sokrates som historisk person og ambisjonen om å nå frem til et historisk korrekt bilde av ham ble så smått vekket i opplysningstiden. I tiden mellom 1700-tallet og i dag er kildetekstene blitt vurdert ulikt, og forskningen har svingt mellom optimisme og pessimisme. Noen har sett løsningen i å finne den riktige balansen mellom de opplysningene vi får hos særlig Xenofon og Platon, andre har forkastet Xenofons vitnesbyrd fullstendig. I 1947 avviste filologen Olof Gigon problemstillingen totalt: Vi kan ikke vite noe om den historiske Sokrates og bør bruke kreftene

på andre spørsmål. Men optimistene slo tilbake. Filosofen Gregory Vlastos ledet an og hevdet at det var mulig å utlede Sokrates' filosofiske oppfatninger fra Platons tidlige dialoger. Men denne optimismen er igjen blitt møtt av motargumenter, og Linderborg konkluderer med at vi i dag befinner oss i en situasjon der vi ikke kan ha håp om å finne tilbake til den historiske Sokrates på grunnlag av noen enkelt kilde.

På grunnlag av denne forskningshistoriske oversikten gir Linderborg i bokens to siste kapitler (fulgt av en kort konklusjon) sitt eget syn på den historiske Sokrates. Han tar utgangspunkt i omstendighetene rundt rettssaken mot Sokrates (noe som forklarer bokens tittel), men konkluderer med at heller ingen av de forsvarstalen (*apologiene*) som er lagt i Sokrates' munn av Platon og Xenofon, i seg selv kan regnes som historiske kilder. Vi må altså gå videre for å finne det Linderborg ser som et fast punkt å starte fra. Det er først i selve anklagen mot Sokrates at Linderborg finner sitt faste punkt. Anklagen om at Sokrates ikke anerkjenner gudene, innfører nye guder og forderver ungdommen, inneholder elementer som kan forstås både i religiøse og politiske termer. Linderborg avviser at de religiøse anklagene skulle være sterke nok til å føre til dødsdommen, og konkluderer med at Sokrates ble henrettet fordi hans aktiviteter ble oppfattet som antidemokratiske. Han innrømmer riktignok at Aten i perioden rundt år 400 fvt. kunne være preget av en religiøs konservatisme som ikke så med blide øyne på den radikale naturfilosofien som blant annet Sokrates åpenbart ble assosiert med (jf. Sokrates-skikkelsen i Aristofanes' *Skyene*). Men forfatteren

legger allikevel hovedvekten på de politiske sidene av anklagen (fordervelsen av de unge, som forstås som oligarkisk orienterte rikmannssønner).

I spørsmålet om Sokrates var positivt eller negativt innstilt til det atenske demokratiet, fremstår Linderborg som mer agnostisk. Det er mulig at Platons fremstilling av Sokrates' holdning til bystaten Aten i *Forsvarstalen* er et skreddersydd svar på anklager om antidemokratiske holdninger, men det kan også tenkes at Sokrates ikke var like negativ til styreformens slik den hadde utviklet seg utover 400-tallet som de oligarkene han omgikk.

I bokens fjerde og siste hovedkapittel diskuterer Linderborg hva vi ut fra det historiske grunnlaget han mener å ha etablert og den historiske konteksten som lar seg utlede fra dette, kan vite om Sokrates' filosofiske oppfatninger. Forfatteren vender tilbake til orakelsvaret Sokrates fikk i Delfi, det som sa at ingen er klokere enn Sokrates. Orakelsvaret skal blant annet forklare hvorfor Sokrates oppførte seg på en måte som vekket atenernes motvilje. Linderborg avviser at det ligger noe historisk sant i selve historien om orakelsvaret; den er funnet på for å opphøye Sokrates. Fortellingen reflekterer allikevel noe vesentlig i Sokrates' aktiviteter i Aten på slutten av 400-tallet: Mennesker *må finne sannheten* gjennom diskusjon seg imellom og kan ikke ta tradisjonelle oppfatninger for god fisk. I noen kortfattede avsnitt mot slutten av boken setter Linderborg dette i forbindelse med at det oppstår en menneskelig sfære som er mer uavhengig av tradisjonelle religiøse forestillinger om hvordan verden opererer, og som i siste instans kan beskrives med begre-



pet sekularisering (selv om dette er en sekularisering som ikke nødvendigvis er ateistisk).

Linderborg tegner til slutt et bilde av den historiske Sokrates som en deltaker i de tradisjonskritiske intellektuelle strømningene som knyttes til sofister og naturfilosofer. Han vil allikevel frikjenne ham for altfor sterke sympatier med de sterkt antidemokratiske miljøene der de oligarkiske maktovertakelsene i 411 og 404 hadde opphav. Den historiske Sokrates måtte dø fordi atenerne mente at hans aktiviteter på byens torg og gater truet både den tradisjonelle religionen og demokratiet.

Har vi ham nå? Linderborg gjør et forsøk på å unngå de ulike innvendinger som er blitt reist mot tidli-

gere forsøk på å løse det sokratiske problem: Kan vi finne den historiske Sokrates? Han er en forsiktig optimist i den forstand at han mener spørsmålet er mulig å besvare. Linderborgs svar er metodisk reflektert, og han lar leseren følge seg gjennom åpne diskusjoner av mulige motargumenter. Boken er med sine drøye hundre sider ingen stor monografi, og særlig mot slutten behandles noen av hypotesene om Sokrates' plass i det antikke Hellas' intellektuelle utvikling kanskje vel raskt. Den gir allikevel et tankevekkende svar på spørsmålet om hvem Sokrates var, og inspirerer forhåpentlig leseren til å grunne videre på hvordan vi kan vite det vi mener å vite om antikken.

*eirik.welo@bf.uio.no*

***Studia in Honorem Vibeke Roggen.* Ediderunt Han Lamers et Silvio Bär. Hermes Academic Publishing, Oslo 2022. 564 sider.**

AV ØIVIND ANDERSEN

Vibeke Roggen fylte 70 i februar 2022 og gikk av som førsteamanuensis i latin ved Universitetet i Oslo ved slutten av vårsemesteret samme år. Hun falt for aldersgrensen, som det heter, ellers tror jeg nok hun gjerne hadde fortsatt.

Hennes *Cursus honorum* var uansett ikke over: I det hun gikk av, søkte hun universitetet om opprykk til professor, noe hun ble innvilget noen måneder senere. Uten å ha fungert som professor, ble hun professor *emeritus* – som hun og mange foretrekker å si, for *professor* er jo hankjønn på latin, må vite. Jeg for min del hører til dem som foretrekker å kalle kvinnelige profes-

sorer *emeritae*, dels av kjønnspolitiske grunner, dels fordi jeg ikke føler meg så alvorlig forpliktet på grammatikken i «dette herskesyge Tungemaal», som Christopher Bruun kalte latinen (den er jo også *egentlig* død – unnskyld!), og dels også fordi jeg tillater meg å tenke på partisippet som en apposisjon til Vibeke Roggen og Monika Asztalos og Synnøve des Bouvrie som kvinnelige vesener: *Vivat professor Vibeke, emerita!*

De fleste leserne av *Klassisk Forum* er sikkert kjent med iallfall noen av Vibeke Roggens tallrike små og store vitenskapelige og populærvitenskapelige arbeider og hennes kreative og pro-

duktive innsats for latin og klassiske studier i Norge. Vibeke har innlagt seg store fortjenester, jeg tør nesten ikke tenke på hvor vi hadde stått i dag uten henne. Hun er da også kjent for mange utenfor klassikernes krets, og profilert nok til å bli portrettert både i *Klassekampen* (i 2016) og i *Uniforum* etter avskjeden (september 2023). Vibeke er seg selv lik: I det første intervjuet erklærer den forhenværende ML-eren at latin og gresk må bli gjort mer tilgjengelig for folk her i landet «[f]or Norge er langt fra noen kulturnasjon i dag»; i det andre får vi høre at hun i sin tid takket nei til en plass på embedsstudiet i psykologi: «Det hadde gått opp for meg at psykologi ikke er en vitenskap». Hun sier det rett ut, og går rett på.

De som ikke er så kjent med Vibeke Roggens person og personlighet, den pedagogiske pasjonen og publikasjonene hennes, kan bare ta en titt i det festskriftet hun fikk da hun gikk av, endatil før hun var blitt professor *emeritus/emerita* og før hennes monumentale *Latinsk grammatikk* på 900 sider var utkommet. Jeg fikk ikke skrevet noe i det høyst fortjente festskriftet, og er glad for denne anledningen til å skrive litt om det, som en hyllest til Vibeke *post festum*.

Festskriftet er en æresgave – grekerne *geras* – til Vibeke. Og bare det at det foreligger, og at redaktørene Han Lamers og Silvio Bär, to av Vibekes kolleger på IFIKK (Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk), tok et tidlig initiativ og har rodd prosjektet i land, gjør ære på henne. Det gjør hvert enkelt festskriftbidrag også. Noe godt kan sies om samtlige. Men festskriftsjangeren er problematisk. «Et varmt og fornøyet, om enn

litt rotete festskrift» skriver *Vårt Lands* anmelder Sigrid Elise Strømmen om *Kjære Elling* (2023) med tekster om og til Ingvar Ambjørnsens roman- og filmfigur Elling, som nordmenn elsker. Ingunn Økland i *Aftenposten* mener at Elling vil sette pris på å få sitt eget festskrift, «en gammelmodig og ærbødig sjanger» som hun sier. «I likhet med festskriftet flest har gratulantene forskjellig ambisjonsnivå. *Kjære Elling* rommer sin del av middelmådige leilighetsdikt, slappe brev og parasitering.» Det kan en naturligvis ikke si om festskriftet til Vibeke, men et *opus* både *mixtum* og *compositum* er det.

Etter et latinsk dedikasjonepigram av Tor Ivar Østmoe og et hyggelig bilde av jubilaranten, innledes boken med en avdeling *Exordia*. Det er tre av dem: Først utgiverens forord, der Vibeke berømmes som «en drivende kraft og en ledestjerne for klassisk kultur i Norge» og med rette prises for sin «uuttømmelige energi, entusiasme og sjenerøsitet». Dernest instituttstyret Tor Egil Førlands forord, som er mer løssluppet: «Vibeke Roggen er ustoppelig», «Vibeke Roggen er i alle kanaler». Endelig det nevnte portretintervjuet fra Klassekampen i 2016, som utdypet bildet av Vibeke som en uredde og kompromissløs ildsjel også langt utenfor fagets og landets grenser.

Disse innledende bidragene er trykket både på norsk og på engelsk. At de foreligger på engelsk, øker Vibekes *kydos* internasjonalt. Som en service til utenlandske lesere, er avisintervjuet blitt utstyrt med forklarende fotnoter. Særlig de bibliografiske er nyttige, det er her vi greiest finner henvisninger til noen av hennes viktigste utgivelser. Siden den engelske og den norske versjo-

nen av intervjuet har identiske fotnoter, får ikke bare utlendinger vite at «Toten is a district in Eastern Norway», vi norske kan lese at «Toten er et distrikt i Øst-Norge» (fotnote 6), og at Ludvig Holberg er «Norsk filosof og forfatter (1684–1754). Skal det være, så skal det være. Et sted er det imidlertid gått galt: Fotnote 15 er på engelsk i den norske versjonen og på norsk i den engelske.

Det er ellers ikke mye å sette fingeren på i den tykke boken. Det tjener redaktører og forlag til ære. Til en viss grad henger det vel sammen med at redaktørene gav bidragsyterne frihet til å følge de formelle og bibliografiske konvensjonene hver enkelt føler seg mest komfortabel med. Den inkonsistensen bidragene i mellom dette fører til, er til å leve med. I forfatterpresentasjonene (på engelsk) møter vi også noen norske kvinnelige pensjonerte professorer, en av dem kaller seg Professor Emeritus og en annen Professor Emerita. Det er fint at forfatterpresentasjonene ikke er for knappe, og hyggelig at mange skriver litt om hva de kan takke Vibeke for; andre fletter slikt inn i artikkelen sin. Slik blir festskriftet også et venneskrift, i høyere grad enn mange andre festskrifter. Et par og tyve av de 35 bidragsyterne er norske eller tilhører forskningsmiljøer i Norge.

Boken inneholder altså 35 bidrag. Jeg kan ikke nevne alle i denne anmeldelsen. Tretten er på engelsk, elleve på norsk (medregnet et bidrag på dansk), åtte på latin, et på tysk, et på spansk. Ikke mange andre enn Vibeke har kompetanse til å ha glede og utbytte av samtlige. Etter *Exordia* hersker ingen tospråkligheit. Latinkunnskaper tas åpenbart for gitt hos lesere av festskriftet. På den annen side: De artiklene som

ikke er på latin, oversetter gjerne den latinen som siteres til artikkelens språk, noen ned til de minste fraser.

Artiklene er fordelt på fire seksjoner. I mange tilfeller må det ha vært vanskelig for redaktørene å avgjøre hvor de skulle plassere et bidrag. Tre av seksjonene er på rundt hundre sider hver: *Verba et voces*, *Miscellanea litteraria et historica*, og *Paedagogica*.

Den førstnevnte rommer litterære interpretasjoner, språklige observasjoner og historiske undersøkelser om ord og uttrykk og leksika. Alle de åtte bidragsyterne er eller har vært tilknyttet Universitetet i Oslo, unntatt Milena Minkova (Kentucky), som leverer – på latin, som man skjønner – en *adnotatio lexicographica* til en 1500-tallsforfatter. I denne seksjonen finner vi også bokens eneste bidrag skrevet på latin av en av Vibekes kolleger i Norge: Boris Maslovs *De stupore Vergiliano adnotationes*. Med sideblikk på Parrys formelbegrep («*collocutiones recurrentes hexametroque accomodatae*») drøftes steder i *Aeneiden* der Vergil bruker verbet *obstipuer*. Av bidrag som jeg tror kunne gå rett inn i et *refereed* tidskrift, er Monika Asztalos' fortolkning av et vers, eller eller kanskje snarere en bokstav i et vers av Catull, en av Vibekes favorittforfattere.

Det ligger allerede i overskriften *Miscellanea litteraria et historica* at seksjonen er en *varia*-del, en samling bidrag om ganske forskjellige ting. En slags enhetlighet har seksjonen forsåvidt som alle de syv bidragsyterne er norske. Tre av bidragene er på engelsk og kan stå seg i internasjonal forskning: Gresisten Sofia Hem belyser «arkitekten» Pindar, Pål Rykkja Gilbert drøfter inngående et intrikat problem i Platons

*Hippias Major*, mens Tor Ivar Østmoe fortolker et sted i *Aeneidens* siste bok. De øvrige bidragene er også interessante; et par av dem kunne helt sikkert forsvare en plass i *Klassisk Forum*, hvor de antagelig ville nå et større publikum enn i festskriftet.

De syv bidragene i *Paedagogica*-seksjonen har alle noe med skole og læring å gjøre, men dekker ellers et vidt felt. To av dem handler mye om jubilanten Vibeke. Hilde Sejersteds «*Sine qua non*: Vibeke Roggen og skolen – en varig forbindelse» er både en hyllest til Vibeke og en revy over latinens ned- og oppturer i og utenfor skolen. Tilman Hartensteins artikkel handler om NRKs radiokurs i latin og tilblivelsen av læreverket *Omnibus* (som Vibeke har en stor del av æren for) midt i 1990-årene. Begge bidragene er informative og morsomme å lese. De er naturlig nok på norsk, det er også Toon Van Hals bidrag om pedagogiske tiltak på 1500-tallet; nederlenderen takker Vibeke for sterk støtte da han begynte å lære seg norsk (det gjør også redaktørene Lamers og Bår i forordet til festskriftet – Vibeke lar ingen dø i synden). To andre artikler tar for seg latindidaktiske problemer og dilemmaer. Jan Papy presenterer oss for interessant teori og praksis på 1700-tallet; Federico Aurora oppdaterer leseren i et godt dokumentert bidrag om hva aktiv, muntlig bruk språkene bidrar til i innlæringen av døde språk. De to siste bidragene i boken kretser om voldtekt: Hvordan har utgivere og kommentatorer kommet til rette med voldtekter særlig i skoleutgaver av Terents (Iris Brecke), og hvordan skal vi avverge at Ovid med alle sine voldtekter, med *Metamorfosene* som «et opp-

rørende høydepunkt i forfatterskapet» blir brukt til å rettferdiggjøre voldtekt – hos Ovid kan vi jo også lese at jentene liker det. Thea Selliaas Thorsen drøfter problemet og aktualiserer i den forbindelse både tekstkritikk og ideologikritikk.

Vibekes produksjon er omfattende og mangfoldig, men først og fremst tenker vi vel på henne som en nylatiner. Et hovedverk er doktoravhandlingen fra 2001: *Intellectual Play – Word and Picture: A Study of Nils Thomassøn's Latin Rebus Book Cestus Sapphicus. With Edition, Translation and a Corpus of Sources*, utgitt i 2002 i to bind på til sammen over 700 sider.

Det er bare rimelig at den lengste seksjonen i festskriftet er *Studia Neolatina* – 230 sider med tretten bidrag, tre norske og ti utenlandske, derav seks på latin. All latinen gjør Roggenfestskriftet til noe for seg selv, især i norsk sammenheng. De bidragene som er skrevet på latin, får *eo ipso* et særlig lærd og samtidig festlig preg. Etterantikk latin har alltid fungert sorterende og separerende, skilt lærde fra ulærde, menn fra kvinner (stort sett, da: noen av bidragene i denne seksjonen av boken trekker nettopp frem kvinner, særlig Synnøve des Bouvrie i en artikkel [på engelsk] om Anna Maria van Schurman) – og i dag, blant de få som overhodet kan noe latin, mellom dem som kan *bruke* språket tilsynelatende lekende lett, og oss andre. Man blir imponert. De latinspråklige bidragene er naturligvis ikke bare form og overflate. Mange av bidragene er substansielle nok. Men det er vanskelig ikke å bli hengende ved formen og språket, en leser latinen og ikke innholdet. Jeg vil tro at latinskribenter også føler seg litt mer



som *performers* enn andre skribenter. Det er et element av *intellectual play* i det. Et bidrag om latinske spor i den moderne romerske dialekten er utformet som en kvikk dialog, andre minner mer om latinsk stil (etter at den er rettet av Jens S. Th. Hanssen). Bidraget til Tuomo Pekkanen inntar en særstilling; det presenterer kjente dikt av antikke greske diktere i hans egen latinske språkdrakt. Morsomt! Beundringsverdige! Det er mye forskjellig å glede seg over i denne seksjonen. Danske Minna Skafto Jensen, en sentral figur i nordisk nylatinforskning, trekker frem en latinskrievende students litt hjelpeløse (men ikke derfor uinteressante) dikt om hjemlengsel, og byr på lange sitater, med oversettelse. Det spanskpråklige bidraget har jeg ikke lest.

\* \* \*

Jeg skulle ønske at festskriftet hadde hatt en tittel. *Studia in honorem...* sier veldig lite og passer bedre som undertittel. Men hva kunne passe som en kort og informativ tittel når det gjelder den mangfoldige Vibeke? Kanskje *Jo visst kan hun latin!*

Jeg skulle også gjerne sett at Vibekes bibliografi ble presentert. To ting taler i mot: Den ligger jo på nett, i Cristin-systemet, og den ville opptatt ganske mye plass, det dreier seg om over 160 artikler og bøker. Bibliografien ville ha gitt oss en imponerende samlet oversikt. Ikke *alle* kjenner Vibeke.

Alternativt, eller gjerne i tillegg, ville jeg likt å få Vibekes selvbiografi på noen sider, altså hennes livsvei og tanker om egen virksomhet, alternativt en *appreciation* utenfra som går ut over den generelle beundringen og takknemligheten som de to forordene og enkelte

avsnitt hos noen av bidragsyterne gir uttrykk for. Savnet blir heldigvis delvis avhjulpet av det intervjuet fra *Klassekampen* som er gjengitt i festskriftet, og Hilde Sejerstedts bidrag.

Festskriftet har ingen indeks, verken *locorum, verborum* eller *nominum priorum*. Godt er det. Det ville krevd et formidabelt arbeid, og hatt lite for seg.

Festskriftet har heller ingen *tabula gratulatoria*. Den kunne lett blitt lang. Men oppføring i en festskrift-*tabula* er jo noe som mest tilbys sammen med en forpliktelse til å kjøpe festskriftet, eller en forhåndsinnbetaling. Det er en måte å finansiere det på. Festskriftet til Vibeke er sjenerøst delfinansiert ved en større bevilgning på fra IFIKK, Vibekes institutt, og ved en mindre sum fra Academia Latinitati Fovendae, der Vibeke er medlem. Dessuten har forlaget, det norske *Hermes Academic Publishing*, som drives av Jens Braarvig og Amund Bjørsnes, brukt betydelige økonomiske ressurser og nedlagt mye arbeid i festskriftet. Det er som sagt påfallende få feil i boken, så vidt jeg har registrert. Et *eris* er blitt til et *erit* i et sitat fra et av Alf Torps latinske dikt, hvordan vi nå skal forklare det.

Festskriftet er gedigent: 564 sider, 1,3 kilo, 135 kroner i porto som vanlig brev. Boken ligger godt i hånden. Omslaget er smakfullt, papiret er godt, formatet sjenerøst, typografien klar. Hvert bidrag begynner på en høyreside. Forlaget opplyser at det er trykket 160 eksemplarer av festskriftet, 60 av dem er solid innbundet. Prisen for et innbundet eksemplar er 589 kroner og for et uinnbundet 389. Som e-bok kan en få festskriftet for 89 kroner. Det er bare å gå inn på forlagets *pagina domestica*.



Jeg vet sannelig ikke hvem som vil kjøpe de eksemplarene som ligger igjen etter at jubилanten og bidragsyterne har fått sine. Et problem med sjangeren festskrift, særlig med et såpass sammensatt *specimen* som dette, er at det frister mange, mens bare få faktisk vil skaffe seg det. Det står for mye der som en ikke er interessert nok i. Ikke mange

favner så vidt som Vibeke. Den som bare er interessert i et enkeltbidrag, kan skrive direkte til forfatteren og sikker få tilsendt en pdf med bidraget. For riktignok er det slutt med særtrykk, men i dette tilfellet har forlaget iallfall sørget for at hver forfatter har fått en pdf med bokens paginering.

*oivind.andersen@ifikk.uio.no*

**Irene Vallejo, *Evigheten i et siv. Historien om boken* (Gyldendal 2022, overs. fra spansk av Lene Stokseth), 459 sider.<sup>1</sup>**

AV MATHILDE SKOIE

Den spanske forfatteren og klassisikfilologen Irene Vallejos bok om boken i antikken, *El infinito en un junco*, har gått sin seiersgang rundt verden. Den har høstet jublende kritikker i de store avisene. Boken kom på norsk under tittelen *Evigheten i et siv. Historien om boken* oversatt av Lene Stokseth i 2022 og kan anbefales på det varmeste. Her er det mye å lære og glede seg over for lesere som kan antikken godt og mindre godt.

### Hellas, Roma og «far beyond»

Vallejo inviterer leserne sine med på en fabelaktig reise fra prologen der «mystiske grupper av menn til hest tråler de greske landeveiene» på jakt etter tekster til biblioteket i Alexandria, til epilogen der en liten hær av hester, muldyr og kvinner våger seg gjennom fjellpassene i Appalache med saltasker fulle av bøker på 1930-tallet. Den

røde tråden er hele tiden tekster og deres sirkulasjon. Hvem skrev tekstene? Hvordan ble de kopiert, oversatt, distribuert, brukt og lest? Men med dette utgangspunktet rommer boken også mye mer. Ja, boken åpner et vindu inn i hele den antikke verden.

Boken er delt i to – en gresk og en romersk del – med en prolog og epilog. Den greske delen er klart lengre enn den romerske og går helt frem til fjerde århundre. Den starter og slutter i biblioteket i Alexandria, som dermed blir en ramme rundt kapitler som både omfatter alfabetets opprinnelse og den greske litteraturhistorien fra Homer og Hesiod og fremover i en slags kronologisk rekkefølge. I den romerske delen spoles det tilbake til Romulus og Remus i et historisk sveip før det bok- og litteraturhistoriske tar til i kapitler fire med Livius Andronicus' oversettelse av et gresk drama i forbindelse med

---

1) Denne anmeldelsen er en lettere bearbeidelse av blogginnlegget «En hyllest til boken – og antikken», *Mathildes Antikkblogg* 18.11.2022.

*ludi romani* i 240. Den romerske delen avsluttes med Justinians forbud mot hedendom og stengning av akademiet i Athen i 529.

Innenfor denne rammen møter vi definitivt den litteraturhistoriske kanon som indikert i forrige avsnitt, men også mye mer. Navneregisteret gir en god indikasjon. Hvor mange har for eksempel hørt om mimedikteren Herodas (som Vallejo ender opp med å gjendikte en liten mime av)? Eller anatomipioneren Herofilos? Bare for å nevne to skikkelser som begynner på H. Det er heller ikke bare ukjente forfattere som trekkes frem. Boken forteller også historien om de mange navnløse bidragsyterne til bokens historie – bokhandlere, skrivere og andre som bidro til bokproduksjon og spredning av de antikke tekstene.

Skjønt hovedvekten er lagt på antikken, er det ikke bare epilogen som tar oss med til nyere tid. Dette kommer også tydelig frem i valg av tittel på de to delene, henholdsvis «Hellas ser for seg fremtiden» og «Veiene fra Roma». Boken er virkelig spekket med koblinger og frempek til litteraturhistorien og den øvrige historien. Også her gir en kikk i navneregisteret en god indikasjon. Hvis jeg fortsetter med bokstaven H, så finner vi i tillegg til Hesiod og Homer, Herodas og Herofilos både Michael Haneke, Alfred Hitchcock, Adolf Hitler og Friedrich Hölderlin i tillegg til en masse andre kjente og ukjente skikkelser opp gjennom historien. Av moderne forfattere er det nok særlig Jorge Luis Borges og Paul Auster som fremstår som favoritter og som ofte brukes som innganger til antikken.

## En biografi over den antikke boken?

Hva slags bok er så dette, kan man spørre seg. Er det en bokhistorie fortalt gjennom antikken eller historie- eller litteraturhistorie fortalt gjennom boken? Er det en fagbok, er det en collage, er det et essay eller er det en roman? Boken starter som en roman og er full av anekdoter, sitater fra alle mulige slags tekster og til og med selvbiografiske innslag. Vallejo dikter seg også inn i hodene på både historiske og oppdiktete karakterer. Hun bruker Paul Auster til å hjelpe seg til å se for seg Alexandrias ødeleggelse, men refererer også til Ammianus Marcellinus. Og boken er ikke bare utstyrt med navneregister, men også en solid bibliografi til hvert kapittel.

Jeg startet med å skrive at leseren inviteres på en reise, og kanskje er det en slags pikaresk roman (episodisk roman gjerne innenfor rammen av en reise), men aller mest minner fortellergrepet om en antikk biografi – et verk med en viss ytre kronologi, men med vekt på tematikker og anekdoter – ganske nært Plutarks' forsvar for genren i introduksjonen til sin Alexander-biografi. For Vallejos fortellergrep er sentrert rundt det man kan kalle representative anekdoter eller øyeblikk – som fremføringen av Livius Andronicus' oversettelse av gresk drama på en festival eller Ptolemaios' rytteres jakt på manuskripter. Og ut fra dette tematiserer hun viktige aspekter ved bokhistorien eller det antikke samfunn. I tilfellet med Livius Andronicus får hun frem både fremførelses- og oversetteraspektet ved den første romerske litteraturen. I eksempelet med rytterne på jakt et-

ter manuskripter får hun konkretisert det enorme innsamlingsarbeidet som også må ha ligget bak boksamlingen i Alexandria.

Vallejo kan også sies å følge de antikke biografene når det gjelder å ha et moralsk eller eksemplarisk mål. Hovedkarakteren i denne biografien – hvis jeg skal kalle den det – er selvfølgelig boken, og Vallejos prosjekt er en eneste lang hyllest til boken og forsvar for bokenes viktige rolle i vår egen tid.

### Materialitet og resepsjon

Om formen har sterke innslag av det skjønnlitterære og essayistiske, er den dypt faglig forankret. Dette stikker lengre enn indekser og god sitatskikk. Vallejo kan virkelig sine antikke tekster og forholder seg til den nyere litteraturen innen antikkforskningen. Boken gjenspeiler særlig de siste tiårenes forskning på de materielle sidene ved den antikke litteraturen. Interessen for bokhistorie og på tekstenes tilblivelse er ikke lenger begrenset til edisjonsfilologer og bibliofile, men preger hele vårt bilde av litteraturhistorien. Tekster anses ikke lenger som faste ideelle størrelser eller en form for teflonstekepanner. Tvert imot, tekstene bærer preg av sin egen fysiske historie. Og denne er også viktig for fortolkningen. Hver tid preges av hva man kan lese, hvem som kan lese og hvordan man leser. Og det stopper ikke ved det materielle, altså hvordan tiden setter sine spor i de fysiske tekstene. Tekstene preges også av tidligere

tidens lesning og bruk i kunst og kultur og samfunnet forøvrig, her forstått som resepsjonen i vid forstand.

Vallejos understrekning av det materielle og hennes blikk for senere tiders bruk som inngang til forståelsen av antikke tekster plasserer henne godt innenfor måten litteraturforskere i dag nærmer seg de klassiske tekstene. Vi trenger ikke gå lenger enn Jon Haarbergs utmerkede fremstilling av antikken i den nyeste norske verdenslitteraturhistorien eller Ingela Nilssons kapittel i den fortsatt ganske så ferske svenske varianten.<sup>2</sup> Det er påfallende å se hvordan Vallejo og særlig Nilsson deler tilnærming selv om de har forskjellig form og fokus. Ingela Nilssons interessante litteraturhistoriske kapittel er ikke bare fullt av bilder av papyrer og manuskripter, det starter med en refleksjon rundt fremføringen av Medea i år 43 f. Kr og stiller nettopp spørsmål om det er samme verk vi leser eller ser på scenen i dag. Svarene hennes er preget av et resepsjonshistorisk blikk.

### Det store og det lille

Vallejos metode går ut på å veve sammen et vell av detaljer og anekdoter. Hun er svært konkret i hvordan hun ser for seg livet i en bokhandel eller blant Ptolemaios' utsendte boksankere. Hun skriver detaljert om papyrusplanter og kalligrafi. Man ser det tydelig for seg og føler at man får et klarere bilde av hvordan det hele kan ha vært. Men disse anekdotene og detaljene inngår ikke

2) J. Haarbergs kapitler «Tilbake til den eldste litteraturen», «Litteraturen i Midtøsten og Hellas frem til 150 f. Kr» og Litteraturen under Romerne» i Haarberg, Selboe og Aarseth. Verdens litteratur. Den vestlige tradisjonen (Universitetsforlaget 2007) og I. Nilsson «Antikkens mangfold: 700 f. Kr – 300 e.Kr» i Carin Franzén og Håkan Möller (red.) *Natur och Kulturs Litteraturhistoria* (2021).

bare i den store fortellingen om boken. De inngår alle i større tematikker – til dels dagsaktuelle sådanne – uten at det virker påklistret.

Vallejo er opptatt av globalisering og globaliseringsfrykt. Hun skriver om kanon og klassikere. Sensur og slaver. Hun får meg til å tenke over det mirakelet at skribentene i det store middelhavsområdet hadde en felles referanseramme når de leste de samme skriftene og hvilke implikasjoner det må ha hatt. Hun stikker ikke under en stol at Platon i tredje bok av *Republikken* lefler med sensur. Og hun trekker frem hvor ironisk det så blir når studenter i dagens London krever at Platon blir tatt bort fra pensum. Det er også tankevekkende når hun merker seg hvordan slavene er hovedpersoner i bøkens historie i Roma – det var slaver som sto for «alle fasettene ved produksjonen av litterære verk, fra å undervise i skrivning til kopiarbeidet» – mens det i 1800-tallets USA var ulovlig for slaver å lære å lese og skrive.

### En liten forlagsskandale

Det er befriende med en populær bok om antikken som ikke er anglo-amerikansk. Det spanske blikket preger utvalget på en artig måte. Her blir det for eksempel mye Martial som jo kom fra Bilbilis i den romerske provinsen Hispania Tarraconensis (ikke så langt fra dagens Zaragoza). Skjønt Martial får neppe så mye oppmerksomhet bare fordi han er spansk. Martial er nettopp en forfatter som har mye å by på når det gjelder innsikt i bokvesenet. Han omtaler både bokhandlere og priser, og hans epigrammer er heller aldri kjedelige. Vallejo virker svært glad i ham

og tiltaler ham til og med i et parti av boken som «du». Også sekundærlitteraturen åpner øynene for ikke-anglo-amerikanske perspektiver.

Like vel et surt oppstøt: Boken er fint oversatt til norsk, og det kan virkelig ikke ha vært lett å oversette denne ganske så høystemte spanske prosaen. Men det har derimot totalt svikket når det gjelder oversettelsen av greske og latinske navn og generell antikkfaglig korrekture. Boken er simpelthen full av hispanismer. For en som prøver å få studenter til å bruke norske stavemåter, er det forstemmende når så mange greske og latinske ord og uttrykk er gjengitt på spansk manér. Alexander får for eksempel kallenavnet *magno* (ikke det latinske *magnus* eller det norske «den store»), Lukian omtales som Luciano, Lykeion som Liceo, Tacitus' *Annaler* er blitt *Anales* osv. osv. Dette er sjenerende i brødteksten, men enda verre i fotnotene. Og der vil det gjøre det ekstra vanskelig for dem som faktisk ønsker å finne en originalkilde når tittelen er gjengitt på spansk. Referansene er heller ikke alltid helt utfyllende. For eksempel er referansene til Martials epigrammer i kap. 16 kun til hvilken bok, ikke hvilket epigram det gjelder.

Oversetteren har for så vidt gjort et godt valg når hun bruker eksisterende norske oversettelser ved lengre sitater, og det er forbilledlig med en egen liste over disse i et appendiks, men det er underlig at det er Gjertsens utgave av Aristofanes' komedie *Froskene* fra 1898 som det refereres til, når vi fikk en ny oversettelse av Robert Emil Berge i 2016. Ja, oversettelsen kom faktisk på samme forlag som Vallejos bok, Gyldendal!



Forlaget hadde åpenbart trengt å bruke en antikkynndig konsulent her. Bøker som dette er svært viktige for opprettholdelsen av norsk som fagspråk, men da må man ta det faglige på alvor. Hvis boken blir så populær at det kommer et opplag til, er en grundig gjennomgang på sin plass.

## Bokens lysende fremtid

Men jeg vil gjerne slutte med noe mer positivt. Leserne må absolutt ikke skremmes (og jeg vil jo gjerne at man skal selge så mange bøker at den kommer i en ny og forbedret utgave). Om det ikke har fremgått tydelig nok allerede, så er Vallejo en entusiast, og hun leverer et sterkt forsvar for boken som medium. Hun går hardt i rette med spådommer om bokens død. Vi tror ofte

at det er mer fremtid i det nye enn de gamle, men Vallejo minner oss om at det kanskje oftere er omvendt. Jo flere år en gjenstand eller skikk har bestått, jo større fremtid har den. Det nyeste forsvinner som regel først. Som hun skriver, i fremtiden «kommer det til å finnes stoler og bord, men kanskje ikke plasmaskjermer eller mobiltelefoner». Og hvem husker telefaksen?

Hvis Martial hadde reist i en tidsmaskin til vår tid, ville mye overrasket ham og kanskje skremt ham, men ikke bøkene! Vallejo ser for seg at «(D)em ville han kjenne igjen. Han ville vite hvordan han skulle holde dem, åpne dem og bla gjennom sidene. Han ville følge linjeradene med pekefingeren. Han ville føle befrielse – noe fra hans verden er fremdeles blant oss.» Det setter ting i perspektiv!

*mathilde.skoie@ifikk.uio.no*

**Ernst Bjerke: *Imago mundi. Nürnbergkrøniken som bokkunst. Anton Koberger and the Nuremberg Chronicle*, Orfeus, Oslo 2022.**

AV GJERT VESTRHEIM

**H**artmann Schedels *Liber Cronicarum cum figuris*, som vi gjerne kan oversette som *Illustrert verdenshistorie*, ble utgitt i Nürnberg i 1493 og blir derfor gjerne omtalt som *Nürnberg-kroniken*.

Boken er ingen viktig historisk kilde og heller ikke noe stort litterært verk: Omtrent 90% er avskrift fra andre forfattere. Derimot er bokutstyret enestående: Dette var den mest omfangsrrike billedboken som noen gang var trykket, med 656 sider i et folioformat som var litt større enn det vi kjenner som A3, illustrert med nesten to tusen

tresnitt, som i luksusutgaven ble levert ferdig håndkolorert, innbundet med permer av eik overtrukket av svinelær dekorert med relieffer og forgylling, og med hjørnebeslag og spenner av messing.

Kort sagt: Dette er alle coffee-table-bøkers mor. Eller mer presist, alle trykte coffee-table-bøkers mor, for rikt dekorerte håndskrifter fantes også i antikken og middelalderen, og de var naturligvis enda mer eksklusive. Nürnberg-kroniken gjorde en lignende luksus tilgjengelig for litt flere, og det best bevarte eksemplaret, med både

illustrasjoner og innbinding i original stand, tilhører en norsk samler og er siden 2020 deponert i bokhvelvet ved Oslo Katedralskole.

\*\*\*

I *Imago mundi* blir dette eksemplaret presentert, sammenlignet med andre eksemplarer og brukt som kilde til produksjonsprosessen. Underveis lærer man mye, både om bøker og bokkunst, og om det kulturmiljøet som stod bak utgivelsen. Bokens første del gir en generell innføring i emnet, mens andre del gir en utførlig beskrivelse av eksemplaret, og denne delen er også oversatt til engelsk. Teksten er velskrevet og lett å følge også for lesere uten spesielle forkunnskaper. Illustrasjonene er praktfulle og produksjonen

delikat. Dette er en coffee-table-bok om coffee-table-bøker.

Nürnberg-kroniken er en usedvanlig veldokumentert utgivelse. Den ble utgitt hos forleggeren Anton Koberger, men ikke for hans regning. Bak prosjektet sto fire kompanjonger. To av dem var illustratørene, Michael Wolgemut og stesønnen Wilhelm Pleydenwurff. De to andre tilhørte Nürnbergs høyborgerskap: Sebald Schreyer og svogeren Sebastian Kammermeister. Schreyer hadde studert humaniora i Leipzig, i likhet med krønikens forfatter Hartmann Schedel, som i tillegg var doktor i medisin fra Padova og fra 1484 stadsfysikus i fødebyen Nürnberg. Hans boksamling utgjør grunnstammen i Bayerische Staatsbibliothek, med 460 trykte bøker og 370 hånd-



Fig. 1. Nürnberg, kolorert tresnitt fra Nürnbergkroniken.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Nuremberg\\_chronicles\\_-\\_Nuremberga.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Nuremberg_chronicles_-_Nuremberga.png)

skrifter som til sammen gir oss et bilde av Schedels intellektuelle profil: Han var «en polyhistorisk orientert humanist med særlig interesse for kosmografi og geografi».

\*\*\*

Nürnberg var en rik by, og nest etter Köln den største i Tyskland. Anton Koberger var Europas største trykker og forlegger, men han har tydeligvis ikke vært villig til å satse egen kapital på dette gigantprosjektet, antagelig med rette: Ennå i 1509 satt utgiverne igjen med 600 usolgte eksemplarer. De har neppe tjent penger på dette, men det har de antagelig heller ikke forventet å gjøre.

Nürnbergkrøniken har snarere vært et prestisjeprosjekt, en demonstrasjon av *Vorsprung durch Technik*, som skulle vise hva byen var i stand til å utrette i lærdom og håndverk, og i masseproduksjon ved hjelp av avansert teknologi og langsiktig og risikovillig kapital. Slik sett var den også en suksess. Alle biblioteker ville ha et eksemplar av denne boken, og den latinske originalversjonen kjennes ennå i minst tusen eksemplarer. Til sammenligning finnes det knapt femti eksemplarer av Gutenbergs Bibel.

Den latinske Nürnbergkrøniken er kanskje den vanligste av alle *inkunabler*, som er faguttrykket for bøker trykket før år 1500. Opplaget var stort, og kan ha vært så mye som 2000 eksemplarer på latin, og minst 500 av den tyske oversettelsen som ble utgitt samtidig, med samme illustrasjoner. Tallene forteller at det tyskspråklige markedet var mindre enn det latinske. Et par år senere ble det også utgitt en piratutgave i Augsburg, både av den

latinske og den tyske versjonen, med færre og mindre illustrasjoner.

Nürnbergkrønikens illustratører, Wolgemut og Pleydenwurff, var på denne tiden i ferd med å revolusjonere tresnittkunsten. Tresnittet var blitt oppfunnet omkring 1400, men ble til å begynne med skåret som enkle konturtegninger. De to tok i bruk skravering og kryssskravering, slik at bildet kunne vise lys og skygge. Dermed var grunnlaget lagt for deres viktigste elev, Albrecht Dürer. Noen mener også å kunne se Dürers hånd i enkelte av Nürnbergkrønikens illustrasjoner.

\*\*\*

For leserne på 1400-tallet, som var vant til håndskrifter, var farge en selvsagt del av bokmediet, og det tok tid å venne seg til en verden der bøker var i svart/hvitt. Som et minimum forventet man at bøkene var *rubrisert*. Ordet er latin og betyr å farge rødt, og å rubrisere teksten var å markere nytt avsnitt med et rødt tegn. Dette var både dekorativt og funksjonelt: Slik ble det enklere å orientere seg i teksten. Gutenberg hadde eksperimentert med flerfarget trykk, men det ble for dyrt og komplisert, og rubrisering ble derfor gjort for hånd også i trykte bøker. Boktrykkerne holdt også av plass til håndmalte initialer, men etter hvert ble både rubrisering og initialer erstattet av enklere, typografiske løsninger.

Også tresnittene måtte koloreres for hånd, men dette ble vanligvis overlatt til kjøperne. Størstedelen av opplaget ble solgt som uinnbundne ark; slik slapp man å binde kapital, samtidig som man sparte transportkostnader. Kjøperne kunne så la bøkene dekorere og innbinde i overensstemmelse med egen



smak og lommebok. Bare et mindre antall bøker ble kolorert og innbundet etter forleggerens anvisning, men disse bøkene gir oss verdifull informasjon om de forskjellige verkstedene for bokkunst som var virksomme i Nürnberg, og om illustratørenes intensjoner.

Vi er vant til å se tresnitt fra denne tiden i svart/hvitt, slik de kom fra trykkeriet, men Bjerke minner om at ideallet var at de skulle fargelegges: «Med sine friske farger minner de håndkolorerte tresnittene om lyse glassmalerier, spredt rundt i bokens tunge, gotiske arkitektur». (92) Han viser også hvordan kronikens tresnitt tydeligvis er skåret med tanke på kolorering, siden vi i de kolorerte eksemplarene finner «grafisk informasjon som ikke er til stede i det trykte tresnittet, men som åpenbart er del av motivet slik kunstnerne hadde konsipert det.» (103) Det er særlig tydelig i de enkle tresnittene som viser skapelsen, der for eksempel skillet mellom lys og mørke er lagt til ved hjelp av en blåfarge, selve trykket gir ingen indikasjon av dette.

Mange slike kolorerte bøker er opp gjennom årene blitt «slaktet» og

solgt som enkelttrykk, fordi dette gir en høyere samlet pris enn hele boken. Ofte er også boken blitt innbundet på nytt, eller beslagene på innbindingen er borte. Bøker ble oppbevart liggende, og messingbeslagene løftet dem opp fra underlaget, som kunne være skittent eller fuktig. Senere begynte man å sette bøkene på høykant, og da ble gjerne beslagene fjernet.

Av de eksemplarene som ble gjort ferdige av forleggeren selv, er det i Oslo Katedralskole det best bevarte, og det gir derfor et enestående innblikk i hvordan kolorering, dekor og innbinding var en del av Kobergers forlagsvirksomhet. Digitalisering har dessuten gjort det praktisk mulig å sammenligne med eksemplarer i andre deler av verden, slik at man kan identifisere og gjenkjenne forskjellige hender og verksteder. Og ved hjelp av gamle kataloger kombinert med eiermerker i boken er det også blitt mulig å rekonstruere dette eksemplarets eierhistorie. *Imago mundi* lykkes i å gi en grunnleggende innføring i et omfattende og sammensatt stoff, samtidig som den leverer siste nytt fra forskningsfronten.

*gjert.vestrheim@uib.no*



# Minneord

Hugo Montgomery (1932–2023)

AV EGIL KRAGGERUD

Hugo Montgomery var født 6. januar 1932 og døde 26 oktober 2023, 91 år gammel. Det var med vemod alle venner av antikk kultur i Norge mottok budskapet. Hele hans universitetskarriere, fra 1965 til 2002, var knyttet til vårt land.

Kort etter disputas i Uppsala ble Hugo universitetslektor i historie i Bergen. Det sterke miljøet ved Historisk institutt ble beriket av den svenske 33-årings fagprofil. Overgangen fra Uppsala var krevende. Der var antikkstudiet blomstrende med det berømte Carolina-biblioteket som sentrum. Selv var Hugo elev av Arne Furumark, et europeisk navn som utgraver av mykensk kultur. Ved Universitetet i Bergen var ennå lite på plass som tilsvarte det han kom fra. Men jeg hørte aldri at han ytret et nedlatende ord om sine nye forhold. Hans avhandling *Gedanke und Tat* var et historiografisk arbeide av høy klasse. Hugo tok for seg en side av de historiske hendelsesforløp som ikke kom klart til uttrykk i historikerens skrifter: Hva var hovedaktørens underliggende motiver? Hugo kviet seg ikke for å tale om hva som rørte seg i aktørens sjeler. I alle fall gjennom-

førte han sin gjennomgang av rekken av historiske hovedverk med en rekke inngående analyser som også i dag kan anbefales og leses med stort utbytte. Spesielt interessant er analysen av Alexander den store hos Arrian hvor man kommer nær inn på hovedpersonnens vanskelige personlighet.

Hugo hadde også sin Ingun i utdannelsesfasen og små barn. Da Ingun snart stod frem som prisbelønnet kirkehistoriker og pekte seg ut for en høy akademisk posisjon i Sverige, meldte valget seg for Hugo om å flytte tilbake til Uppsala. Men det falt seg omsider slik at Oslo universitet til slutt kunne by begge stilling. Det var heldig at en allerede inndratt stilling etter papyrologen Martha Eliassen ble reddet for Klassisk institutt – og for Hugo – av universitetets kloke rektor Bjarne Waaler. Det skulle vise seg å bli til vinning, i hvert fall for Klassisk institutt. Takket være



*Hugo Montgomery (1932–2023).*

sin faglige allsidighet gjorde Montgomery det beste ut av penible studenttall. Han knyttet forbindelser med fag som klassisk arkeologi, kunsthistorie, numismatikk og senantikkenes teologi. Han fikk opprettet antikkens kultur som fag, og han stiftet og ledet Norsk klassisk forbund. Han stod for en rekke ekskursionsjoner til de klassiske land. Dette bedret forbindelsen med norsk skole, og lærere interessert i Europas gamle kultur fikk impulser. De hendende oldtidsspråk gresk og latin hadde slik et videre liv gjennom vanskelige år.

Som historiker hadde Hugo en alltid beundringsverdig klarhet i skrift og tale. Hans lærebok i antikkens historie *Medelhavsverldens historia till omkring 400 e.Kr.*, utgitt som skandinaviske universitetsbok i 1978, tegnet

opp utviklingen fra elvekulturene i Mesopotamia og Egypt frem til Justinian i Konstantinopel. Omfattende kunnskaper sammenfattes med et mesterlig overblikk over middelhavskulturenes fremvekst og forandringer. Vitenskapelig fulgte han opp sin doktoravhandling med en spennende fremstilling av Athens tap av frihet for makedoneriket sett gjennom Demosthenes' illusjonsløse øyne. At denne boken fikk en ovenfra-nedad behandling i Oxford, følte sårende for hele det norske miljø. Det må ha gledet Hugo, da han, 85 år gammel, fikk se sin lærebok i antikkens historie virkeliggjort på fullt ut verdig måte av yngre fagfeller fra Uppsala. Boken fikk denne gang en billedbehandling den ville ha fortjent i første utgave. Ringen var sluttet.

*egil.kraggerud@ifikk.uio.no*



# Minneord

Tor Hauken (1951–2023)

AV JON IDDENG OG ASLAK ROSTAD

**Tor Hauken – gresklærer, klassisk filolog, antikkforsker, universitetsmann, venn og kollega – er død.**

Tor var en bergenser, og det på de fleste måter man kan tenke seg, men det var i Stavanger han hadde sitt hjem. Det var her han startet sin akademiske karriere i 1983 som klassisk filolog ved Misjonshøgskolen i Stavanger, her han bodde med sin Åsa og barna Kristian og Torill, og her han både avsluttet sitt yrkesliv ved Universitetet i Stavanger i og døde sommeren 2023.

Tor var, som sin eldre bror Aage, en begavet filologstudent og opptatt av kirkens tidlige historie – men fulgte ikke broren inn i den katolske kirken og dominikaner-ordenen. Det var særlig studiet av greske og latinske innskrifter, epigrafikk, som skulle bli Tors lidenskap og fagfelt. I 1988 fikk han stipend fra Forskningsrådet og ga seg i kast med å studere greske innskrifter fra keiser-tida med petisjoner fra byene til Roma og keiserens respons. Han tilbrakte et år i Oxford under Fergus Millar. Avhandlingen ble ferdig og forsvart ved Universitetet i Bergen september 1994 og året etter fikk Tor en stilling der, som førsteamanuensis i gresk og latin ved Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap ved Universitetet i Bergen. Den bearbejdede utgaven av doktoravhandlingen ble i 1998 publisert som *Petition and Response: An epigraphic study of petitions to Roman emperors, 181–249* i monografiserien til Det norske institutt i Athen. Boka er blitt et standardverk i studiet av

de greske byenes korrespondanse med keiseradministrasjonen i det andre og tredje århundre. Tor virket som førsteamanuensis i Bergen i ti år, i en periode var han også instituttleder og fortsatte sitt virke primært med greske og romerske innskrifter, men fikk også tid til å skrive et læreverk i klassisk gresk som bestod av tre bøker: *Logos attikos* (2001), *Logos grammatikos* (2002) og *Logoi hellenikoi* (2002). Tor vendte imidlertid tilbake til Stavanger, som dekan for det nye universitetet sommeren 2005. Etter åtte år som dekan gikk han over i en stilling som spesialrådgiver fram til han gikk av med pensjon.

Tor var utrolig kunnskapsrik – og påståelig. Det var ikke mange tema han ikke kastet seg ut i diskusjoner om, og



Tor Hauken (5.12.1951 – 30.07.2023).

mente noe sterkt og ofte fornuftig om. Alt fra boksing og mat til byutvikling og klassisk musikk. Med sin mørke, kraftige røst, bergenske framtoning og drøye 190 centimeter høye, røslige kropp, framsto han som en mann med pondus og myndighet. Han var imidlertid raus, varm og alltid med glimt i øyet.

\*\*\*

Jeg, Jon, møtte Tor for første gang i Roma i 1993, da jeg som helt fersk hovedfagstudent i antikk historie fikk være med på en samling med norske klassikere og vitenskapsfolk ved Det norske institutt i Roma. Jeg var der for første gang og skulle dele hotellrom med det jeg trodde var en medstudent, men som til min overraskelse var en godt voksen, røslig herre. Men vi fant tonen umiddelbart, og da Tor forstod at jeg var førstereisgutt til Roma, insisterte han på at vi skulle på kveldsvandring, og før hanen galte, hadde vi sett store deler av Roma *by night*. Og selv om han var 15 år eldre enn meg, vi aldri har bodd i samme by eller møttes så ofte, ble vi venner for livet. Tor elsket fotball – og når en sjelden gang hans kjære Tottenham slo mitt United, kom det ofte et stikk over fjellene. Da jeg var ansatt ved UiO og han ved UiB, hadde vi en del faglig med hverandre å gjøre. Vi var jo begge opptatt av romersk keisertid og inviterte hverandre til seminarer og samtaler. Etter at vi begge på hver vår måte ikke lenger drev antikkfaglig virksomhet på daglig basis, hadde vi mindre med hverandre å gjøre, men Tor var en vennlig leser av min keisertidshistorie, og vi møttes stadig da han var i Oslo for behandling mot kreften. Litt i strid med legens råd, fikk jeg inntrykk av, ville han gjerne

spise godt krydret indisk mat og ta et par øl ved sånne anledninger. Han var og ble en livsnyter til det siste. Tor var en langt mer konservativ herre enn meg, men han var ikke redd for å by på seg sjøl, og vi har hatt både alvorlige og personlige samtaler og delt sladder og fjas. Det er også Tors skyld (eller for-tjeneste) at jeg alltid får et irritert drag over munnen når jeg leser skriftstykker som på norsk omtaler innskripsjoner på monumenter og vegger – «det er sånn som står inne i giftinger», sa Tor, «det heter innskrifter på norsk».

\*\*\*

Som student og stipendiat i Bergen opplevde jeg, Aslak, Tor som en raus og svært omgjengelig foreleser som aldri takket nei til å bli med for å ta en øl med oss studenter, og som et uuttømmelig oppkomme av kunnskap, gode historier og anekdoter. Tors forelesninger var aldri kjedelige, selv om han ikke alltid holdt seg til oppsatt tema, og som reisefølge på ekskursjoner til Roma, Athen og Tyrkia var han et naturlig midtpunkt. Da jeg tok hovedfag i gresk, ble han min veileder, og til tross for at vi hadde litt ulikt syn på hvordan kildematerialet skulle angripes, kom vi i mål. Som instituttleder viste Tor seg like raus og omgjengelig som ellers, og gikk alltid inn for å finne løsninger på de utfordringene som oppstod. Det var alltid liv og røre rundt Tor, og han var svært godt likt blant sine studenter og kolleger.

\*\*\*

Våre tanker går til Tors kone Åsa, datteren Torill og sønnen Kristian. Vi lyser fred over Tor Haukens minne.

jon.w.iddeng@usn-no  
aslak.rostad@ntnu.no



# Minneord

## Hjalmar Torp (1924–2023)

AV KRISTIN B. AAVITSLAND

Professor Hjalmar Torp gikk bort 10. september 2023, syv måneder før han ville ha fylt hundre år. Han hadde da lagt bak seg en lang karriere som en av Norges mest betydelige og internasjonalt anerkjente kunsthistorikere. Fra sin tidligste studietid og gjennom resten av livet arbeidet han med middelhavslandenes arkitektur og bildekunst i senantikken og den tidlige middelalderen, og han leverte vektige og varige forskningsbidrag på dette feltet.

Hjalmar Torp ble født i Molde 14. april 1924. Som ung student ved Universitetet i Oslo valgte han kunsthistorien og den klassiske arkeologien som fag, med Hans Peter L'Orange (1903–1983) som lærer. Han ble snart involvert i professor L'Oranges forskningsprosjekt i Cividale del Friuli i Nord-Italia, og sammen med den danske arkeologen og arkitekten Ejnar Dyggve (1887–1961) tilbrakte han og L'Orange årene rett etter krigen med å utforske det så-

kalte langobardiske tempel, et rikt utsmykket palasskapell fra midten av 700-tallet. De tre skandinavene var de første som studerte dette monumentet vitenskapelig, og bidro dermed til at det ble kjent og verdsatt. I våre dager står *il tempietto longobardo* oppført på UNESCOs World Heritage List.

Etter undersøkelsene i Cividale studerte så Hjalmar Torp ett år i København, før han i 1949 assisterte Ejnar Dyggve ved utgravninger av en tidligkristen basilika i Salona i det nåværende Kroatia. Da han i 1950 tok magistergraden i kunsthistorie, med klassisk arkeologi og kirkehistorie som støttefag, hadde han altså allerede høstet flere års erfaringer med grundig, empirisk monumentarbeid, på en måte som få, om noen, studenter opplever i dag.

Som nybakt magister reiste Hjalmar Torp til Paris for å studere videre ved Collège de France hos André Grabar (1896–1990). Den ukrainskfødte Grabar var en av det 20. århundres viktigste middelalderkunsthistorikere. Han fornyet fagets stilkritiske metode ved å trekke teologi, liturgi og politisk ideologi inn i tolkningen av middelalderens kunstverk, noe som også skulle bli



Hjalmar Torp (14.4.1924 – 10.9.2023)  
på Det norske institutts talerstol i 2009.  
Foto: Det norske institutt i Roma.

det metodologiske utgangspunktet for hans unge norske student. Grabar styrket Torps interesse for den bysantinske bildeverden, som Ejnar Dyggve allerede hadde vekket hos ham, og i 1953 begynte han sitt arbeid med det som skulle bli et livslangt prosjekt: de tidlige bysantinske mosaikkene i St. Georgsrotunden i Thessaloniki i Hellas. Han søkte seg så til Dumbarton Oaks i Washington DC, et fremragende forskningsmiljø for bysantinske studier, hvor han var *junior fellow* fra 1953 til 1955. I tillegg til arbeidet med bysantinske mosaikker hadde Torp på begynnelsen av 1950-tallet også et prosjekt i Egypt, der han undersøkte skulptur fra det koptiske klosteret i Bawit.

Mens Hjalmar Torp utforsket sitt materiale i Hellas på forskningsmidler fra det norske forskningsrådet, arbeidet hans gamle lærer Hans Peter L'Orange iherdig for å realisere sin store plan om å etablere et norsk forskningsinstitutt i Roma, og dermed melde Norge inn i det romerske nettverket av internasjonale institusjoner for humanistisk forskning. Takket være private givere kom finansieringen for et slikt institutt endelig på plass sommeren 1958. L'Orange var den som hadde ideen og visjonene, men han var ikke praktisk anlagt og kalte derfor sin student Hjalmar Torp til Roma for å lete etter passende lokaler for det norske instituttet. Den unge forskeren adlød – og ble værende i byen de neste ti årene.

Hjalmar Torps innsats for etableringen av Det norske institutt i Roma kan neppe overvurderes. Han kalte seg i den forbindelse gjerne for *demiuergen*, håndverkeren eller den som frembringer. Og det var han virkelig: Ikke bare fikk han startet opp virksom-



Fig. 2. Feltarbeid Hagios Georgiosrotunden i Thessaloniki. Foto: Det norske institutt i Roma.

heten i 1959 i en stor leilighet i Roma sentrum, kjøpt inn møbler og utstyr, ansatt kustoder, bygget opp boksamlingen og installert den i spesialbygde bokhyller han selv hadde tegnet. Han fant også etter mange vidervedigheter huset på Gianicolo, der Det norske Institutt har holdt til siden 1962. Han administrerte så kjøpet, utvidelsen og innredningen av dette lille *palazzetto* i Viale Trenta Aprile. I tillegg etablerte han Instituttets vitenskapelige publikasjonsserie *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, som kom ut første gang i 1962 og fortsatt utgis. Mens han holdt på med alt dette, la han etter eget utsagn ikke sitt vitenskapelige arbeid på hyllen: «Det går fint å kombinere forskningen og oppbygningen av Instituttet,» forsikret han L'Orange i et brev i 1959. Kildene sier ikke så mye om det faktum at han også

var småbarnsfar i denne hektiske, men ytterst produktive perioden. Hans imponerende arbeidskapasitet, praktiske sinnelag og administrative begavelse gjorde at det norske Roma-instituttet raskt ble en aktiv og viktig internasjonal forsknings- og undervisningsinstitusjon til glede for norske fagfolk og studenter, slik det fortsatt er, 65 år etter opprettelsen.

Hjalmar Torp ble boende med sin familie i Roma som Instituttets «vitenskapelige sekretær» eller visedirektør frem til 1968, da han ble dosent i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo. I 1977 var han tilbake i Roma, denne gangen som direktør for Det norske institutt. Fra 1983 og frem til han gikk av for aldersgrensen i 1994 var han professor i europeisk middelalderkunsthistorie ved Universitetet i Oslo. Som professor emeritus var han bosatt i Bergen, og han fortsatte å være en aktiv, publisierende forsker i nesten 30 år til.

Hjalmar Torps forskningsbidrag til forståelsen av middelhavslanternes visuelle kultur i senantikken og middelalder er betydelige, publisert på fem språk: engelsk, italiensk, fransk, tysk og norsk. Hundrevis av studenter vil huske ham som en fremragende og inspirerende foreleser. Undertegnede var en av dem,

og vil aldri glemme hans medrivende analyse av påskekandelaberen i Cori, som han publiserte en studie av i 1962, lenge før studentene han foreleste for, var født. Professor Torp la forelesningen opp som en nysgjerrighetsdrevet undersøkelse av et gåtefullt monument, som litt etter litt ble forståelig gjennom grundig analytisk betraktning av kandelaberens form og kontekstuell tolkning av dens funksjon – et forløp som trolig gjenspeilet hans eget arbeid med monumentet som ung forsker. Det var en pedagogisk *tour de force* og en effektiv innføring i metodologi.

Hjalmar Torp ble medlem av Det norske vitenskapsakademi i 1974, og ble i 1999 premiert med Fridtjof Nansens belønning for fremragende forskning. I Italia var han høyt verdsett. Han mottok i 1967 den høythengende utmerkelsen *Cavaliere Ufficiale dell'Ordine Al Merito della Repubblica Italiana*. På grunn av sin forskning på Tempietto longobardo ble han i 2006 utnevnt til æresborger av Cividale del Friuli. Da det norske Roma-instituttets stab var på tur til Cividale i februar i år, erfarte vi at minnet om Hjalmar Torp fortsatt var levende i den lille byen.

*k.m.b.aavitsland@roma.uio.no*





# Minneord

## Tormod Eide (1934–2023)

AV GJERT VESTRHEIM

Tormod Eide, pensjonert førsteamanuensis i gresk og latin, døde den 6. november 2023.

Tormod ble født den 22. februar 1934, som den tredje av i alt åtte søsken. Faren var prest, og Tormod ble født under et kortvarig vikariat på Kjerringøy. Siden flyttet familien til Hornindal og i 1947 videre til Strandebarm. Tormod gikk på Voss landsgymnas, og etter fullført latin hovedfag fra Universitetet i Oslo ble han ansatt som lektor ved det nyopprettede Klassisk institutt i Bergen, der han ble til han gikk av med pensjon i 2004.

Lektoratet ble senere omgjort til en stilling som amanuensis, og selv om han hadde hovedfag i latin, kom Tormod i første rekke til å undervise i gresk. Stilskrivningen lå imidlertid under hans domene både på gresk og latin. Han var en særdeles dyktig pedagog, og underviste i begge språk med stor hånd og underfundig humor.

Som forsker og oversetter var det i hovedsak greske tekster han arbeidet med, blant annet i den store kilde-samlingen *Fontes Historiae Nubiorum* (Kilder til nubiernes historie), som han utgav sammen med Tomas Hägg, Richard Pierce og Laszlo Török.

Mest kjent er han for oppslagsverket *Retorisk leksikon* (1990), som var et resultat av 1980-tallets nye interesse for retorikk, og som hittil er kommet i fire opplag. Senere fulgte en lang rekke oversettelser, blant annet av Aristoteles' *Retorikk*, *Politikk* og *Athenernes statsforfatning*, og av Platons *Lovene* og *Hippias maior*. Han etterlater en nyoversettelse av Platons *Staten*, som forventes utgitt i 2024.

Tormod forble et viktig medlem av fagmiljøet også etter oppnådd pensjonsalder, og for greskfilologene ble den månedlige lesekvelden hos Tormod et faglig og sosialt møtested. Her ble en tekst av passelig vanskelighetsgrad lest og oversatt i fellesskap, etterfulgt av et hyggelig måltid som vanligvis varte til det var tid for siste buss hjem.

Etter at helsen ble dårligere, flyttet Tormod i 2021 til Oslo, der han kunne være i nærheten av sine to sønner og fem barnebarn. Den siste tiden bodde han på et sykehjem, der han døde den 6. november.

Han vil bli husket med glede og taknemlighet.

*gjert.vestrheim@uib.no*



# Minneord

Einar Berle (1943–2023)

AV SIRI SANDE

«Dødens bølge kommer til alle, uforutsatt endog for den som forutser den», sier Pindar i sin syvende nemeiske ode. Slik var det med Einars død; jeg hadde ventet den, men ikke så snart.

Einar døde i slutten av august, og det var i slutten av august vi møttes for første gang, for 70 år siden. Vi skulle begge begynne i fjerde klasse på Huseby skole, som lå mellom Røa og Hovseter på Oslos vestkant. Begge kom utenfra, jeg fra Arendal og Einar fra noe så fremmedartet og eksotisk som Pakistan, hvor han hadde bodd et år med sin familie. Vi gikk de fire siste årene i folkeskolen sammen, og vi må vel ha nytt en viss respekt blant våre medelever, for vi ble foreslått av de andre til å være «trafikkpoliti». Iført bandolær skulle vi stå på strategiske punkter i Sørkedalsveien og stoppe biler så skolebarna kunne krysse veien. Dessuten skulle vi patruljere. Vi patruljerte alltid til kolonialbutikken på Hovseter, hvor vi kjøpte og fortærte det som var delikatesser for 1950-årenes barn: loff og bruspulver.

Også i realskolen gikk vi i samme skole, men ikke i samme klasse, og i gymnasiet skiltes våre veier. Einar begynte på det som den gang het naturfaglinjen, for han skulle bli lege som sin far. Etter studier i Freiburg (1962–1968) avla han eksamen med glimrende resultat, og så bar det tilbake til Norge. Einar hadde et stort talent for språk, og han mestret tysk perfekt, til og med hadde han Freiburg-aksent.

Perfekt engelsk snakket han også, for han arbeidet en tid i California.

Som lege spesialiserte Einar seg i gynekologi med vekt på kreft og fødselshjelp. Det var delvis etter råd fra faren, har jeg forstått. Han var spesialist på tuberkulose, men så forsvant jo nærmest tuberkulosen i Norge, så han måtte fortsette som vanlig lungespesialist. Derfor mente han at sønnen ikke burde spesialisere seg så sterkt. Kvinner var det jo alltid nok av, og barn fødte de nokså regelmessig. Det regelmessige liv ble kanskje litt ensformig for Einar. Han arbeidet derfor periodevis i utlan-



*Einar Berle (25.6. 1943 – 27.8 2023) in memoriam.*

det, i Australia og til og med på Fiji-øyene. Dessuten var han i perioder lege på cruiseskip. Disse møtene med mennesker med forskjellig etnisk og sosial bakgrunn gjorde at han lærte mange forskjellige sykdommer å kjenne, og han ble en glimrende diagnostiker.

Men leserne av *Klassisk Forum* kjenner ikke Einar hovedsakelig som lege, skjønt en del av dem fikk føling med den siden av ham også. Einar var jevnlig med på Norsk klassisk forbunds turer, og hvis noen følte seg dårlige, var han straks på pletten og stilte diagnose. Han hadde også remedier med seg mot de vanligste plagene som magesyke, forkjølelse og lignende. Deltagerne på turene var kanskje ikke klar over hvor heldige de var som kunne reise med egen lege. Vanligvis opplever man noe slikt bare på luksuseiser.

Men hvordan var det at Einar kom inn i den klassiske verden? Det skjedde ved at vi to tilfeldigvis møttes på gaten en gang i den senere halvdel av 1970-årene (jeg husker ikke presis året). Vi fortalte hva vi holdt på med, og jeg sa at jeg underviste i klassisk arkeologi ved Universitetet i Oslo. «Det høres morsomt ut», sa Einar, «det skulle jeg gjerne ha studert.» «Men hvorfor begynner du ikke, da?» spurte jeg. Einar holdt den gangen på med en doktorgrad, så han var ikke en lege som var overrent av pasienter. Einar mente at han var for gammel, men jeg sa at det var han slett ikke. Klassisk arkeologi dannet den gangen et eget institutt sammen med kunsthistorie, og sistnevnte fag var populært hos damer i satt alder. Den daværende professor i kunsthistorie, Per Palme, var en utpreget elitist som ikke likte at folk studerte kunsthistorie bare for moro

skyld, så etter hvert fortrakk damene over til klassisk arkeologi, hvis professor Axel Seeberg var en meget tolerant mann. Det endte med at Einar begynte å studere, og han tok etter hvert mellomfag både i klassisk arkeologi og kunsthistorie, og sammen med deler av legestudiet, blant annet latin, fikk han nok poeng til å kunne kalle seg cand. mag.

Per Palme hadde merket seg Einars talenter, og foreslo at han skulle ta magistergraden i kunsthistorie. Palme hadde samlet materiale om Rembrandts berømte maleri «Doktor Tulp anatomiforelesning», for han mente at doktor Tulp hadde oppdaget blodomløpet. Når han pirket i underarmen til liket som lå foran ham, var det for å vise tilskuerne pulsåren. Einar fant imidlertid snart ut at Palmes tese var gal, så han ble ikke magister i kunsthistorie likevel. I stedet ble det doktorgrad i medisin.

Einar var dyktig til å kombinere sine medisinske og arkeologisk-kunsthistoriske interesser. Medlemmene av Norsk klassisk forbund har hatt glede av hans foredrag på møter samt hans artikler i *Klassisk Forum*. Han underholdt oss med beretninger om de mange merkelige svangerskap og fødsler i den antikke mytologi, samt de greske og romerske guders seksualliv. For dem omfattet «pan-seksualitet» både dyreplante- og mineralriket. Einar var naturligvis særlig opptatt av de antikke legugeder samt deres kristne arvtagere, legehjelgene.

Einars kolleger fikk også glede av hans interesse for oldtiden. Under mottoet «Du skal ikke ha andre guider enn meg» ledet han grupper av interesserte kolleger rundt omkring i Europa til mål

som hadde både medisinsk og turistmessig interesse. Da han i moden alder giftet seg og stiftet familie, tok han med kone og barn til steder hvor han selv hadde vært i yngre år. Heldigvis lå mange av disse favoritt-stedene i områder hvor det var muligheter til å drive med ting som også kunne interessere barn, slik som bading. Den store Asklepios-helligdommen på Kos var Einar særlig glad i, og jeg kan ennå huske hans entusiasme da han for første gang besøkte Asklepios-helligdommen i Pergamon.

Selv om det ikke berører Einars virksomhet i Norsk klassisk forbund, synes jeg at jeg må si noen ord om hans kjærlighet til musikk. Han besøkte jevnlig musikkfestivalen i Salzburg (etter hvert sammen med familien), og ved hjelp av en sminkør ved operaen i Bayreuth klarte han å komme seg inn i denne Wagner-helligdommen, selv om det var mange års ventetid for å få et abonnement. Sine musikk-kunnskaper delte han generøst med sine venner, og han klarte alltid å finne frem til mystiske plattformer hvor man kunne høre

opera og annen klassisk musikk. Han hadde selv bestemt hva som skulle spilles i hans begravelse slik at han kunne seile ut av den jordiske tilværelsen og inn i evigheten på strømmer av Bach. Einar hadde det vondt i sine siste leveår, og han ble fysisk nokså svekket. Intellectet var imidlertid like skarpt som før, og når vi snakket sammen i telefonen, kom han alltid med interessante svar og kommentarer, ofte med en liten ironisk snert. Det er disse kommentarene jeg personlig vil savne mest. Fremdeles griper jeg meg selv i å tenke: «Dette må jeg spørre Einar om», eller «Dette må jeg vise Einar», og så er det ingen mottager lenger.

Skal jeg slutte med å lyse fred over Einars minne? Jeg vet ikke riktig, for fred i betydningen «fred og stillhet» eller «fred og ro» er likesom ikke Einar. Han var en urolig sjel, men samtidig en glad gutt, full av interesser og pågangsmot, og entusiastisk over å oppleve noe. Det er slik jeg vil huske ham, og jeg håper de av leserne som opplevde ham, vil ha de samme minnene.

*siri.sande@roma.uio.no*