

Om ægtemænd og fædre af Lene Carlskov

Selvom det er et emne, som de fleste kan relatere til, er det kun sjældent, at historiebøgerne kommer ind på, hvordan relationerne var mellem medlemmerne i den antikke græske eller romerske familie. Når de endelig gør, fokuseres der som regel på familieoverhovedets overlegne juridiske stilling i forhold til både børn og ægtefælle, fordi man traditionelt især har brugt lovtjekter til kilder, men kan den antikke litteratur give os et mere nuanceret syn på sagen?

Odysseus portrættet fra Sperlonga af Camilla Bjerre Johansen

Artiklen omhandler Odysseus portrættet fundet i grotten ved Sperlonga. I artiklen perspektiveres portrættet til Laokoön-gruppen. For derefter at indplacere portrættet i den stilistiske udvikling, dette gøres ud fra en diskussion af de forskellige forskeres teorier omkring Sperlonga skulpturenes datering.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken af Anne Ditte Koustrup Høj

Hvordan forstår vi antikken på baggrund af en antik vase, der bliver solgt på auktion for \$422,500? I denne artikel analyseres det hvordan forskellige teoretiske og metodologiske tilgange til antikke vaser påvirker vores forståelse af antikken. Disse tilgange ses reflekteret i kunstmarkedet og derfor analyseres udvalgte samlinger, som indeholder antikke vaser. Til denne analyse inddrages samlinger fra personligheder, som Winkelmann, Hamilton, Beazley m.fl. Analysen sættes i relation til en nutidig diskurs, hvor postprocessualisterne Vickers og Gill, som udtryk for det postmoderne episteme, sætter vores forståelse af antikken og kunstmarkedets påvirkning af dette til forhandling.

Den Døende Gallergruppe af Ditte Løkkegaard

Kong Attalos I af Pergamon opstillede et sejrsmonument i anden halvdel af det 3 årh. f.v.t. Det var et monument over hans sejr over de galliske stammer, der hærgede i Lilleasien. De originale bronzer fra monumentet er gået tabt, men i denne artikel rekonstrueres monumentet på baggrund af de romerske marmorkopier. Igennem en analyse af blandt andet de stilistiske detaljer, skulpturenes kompositioner og ikonografi diskuteres forskellige rekonstruktioner.

Sfinx

af Tidsskriftet SFINX

I denne artikel fortælles om historien bag tidsskriftet SFINX, om deres hidtidige arbejde, nye tiltag og fremtidige projekter.

Privathuse i Priene – En undersøgelse af privathusenes form og funktion af Lise Lynge Dahlgaard

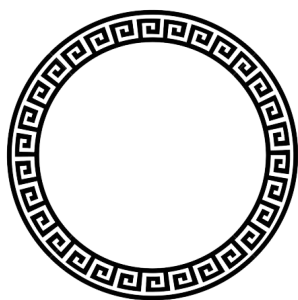
I denne synopsis præsenteres privathuse i den græske verden med et fokus på Priene. Husene undersøges ved brug af arkæologiske og skriftlige kilder for at give et indblik i sociokulturelle samt politiske udviklinger i de græske samfund.

Monumentale grave fra Hierapolis' nordlige nekropol af Kirstine Pedersen

I Hierapolis i Lilleasien er der på en af byens nekropoler fundet en monumental podiumsgrav. Den smukke grav, som indeholdt en sarkofag med dekoration, der refererer til hellenistiske herskere. Med denne grav som udgangspunkt ses der nærmere på monumentale graves funktion og betydning i samfundet i det romerske Lilleasien.

Specialeresumeer

Mette Arenfeldt Christensen og Daniel Beurze Damgaard er nu færdiguddannede klassiske arkæologer. Her bringer vi deres specialeresumeer, som tager os til Karystos i Grækenland, hvor Mette studerer knoglerne fra en nekropol set i lyset af social og politisk udvikling i området, og til det senantikke Ostia, hvor Daniel analyserer marmortagsten og urban udvikling.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

"The history of childhood is a nightmare from which we have only recently begun to awaken. The further back in history one goes, the lower the level of child care, and the more likely children are to be killed, abandoned, beaten, terrorized, and sexually abused."

Lloyd deMause, *The Evolution of Childrearing*, indledende afsnit

"Den, der slog sin kone eller søn, sagde Cato, lagde hånd på de ukrænkeligste helligdomme, og han satte, sagde han, en god ægtemand højere end en fremragende senator... Da der var blevet født Cato en søn, lod han ikke nogen nok så vigtig forretning, medmindre det gjaldt staten, forhindre ham i at være til stede, når hans kone Marcia badede og svøbte den spæde."

Plutarch, *Marcus Cato*, 20



Det kan være, det er for kategorisk en påstand, men jeg vover den alligevel: De fleste klassikere drives af en næsten sygelig nysgerrighed. Vi vil *vide*, og vi vil *vide* alt, og det, vi ikke *ved*, kan drive os til vanvid. Uheldigvis er selve eksistensberettigelsen for de fag, som vi beskæftiger os med, at det i mange tilfælde ikke er muligt at opnå et endeligt facit, men derimod kræver både flid, omtanke og hårdt arbejde blot at komme med et kvalificeret gæt. Nuvel: Alt dette har stået på i århundreder, og ved at kombinere materielle fund med skriftlige kilder er det lykkedes at opnå rimelig sikker viden på en række områder. Men desværre – som alle klassikere ved – har vi ikke altid de mest meddelsomme kilder. Det var mændene, der skrev i antikken, nærmere bestemt de velhavende, veluddannede og politisk interesserede mandlige bor-



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

gere. Deres publikum tilhørte samme gruppe, så derfor er det næppe overraskende, at de fokuserede på det offentlige liv, når de beskrev og diskuterede samfundet omkring sig. En konsekvens af denne enøjethed er, at mens snesevis af tekster fortæller os, hvordan den græske og romerske mand opfattede sin rolle som samfundsborger, får vi kun meget lidt at vide om privatmandens rolle som ægtefælle og fader. I mangel på bedre kan man vende sig til lovteksterne, og på den baggrund rejser sig et usædvanligt ubehageligt billede: en enerådige patriark, der med gammeltestamentelig strenghed tæver, myrder og sælger sin kone, sine børn og sine slaver. Kort overvejelse godtgør, at dette ikke kan være hele sandheden – om ikke andet fortæller Ciceros breve til Terentia, at der har været i hvert fald een undtagelse fra reglen –, men vender man sig mod historiebøgerne, er det som regel det eneste, de vil fortælle os:

"Som overhoved ejede manden hele husstanden og havde juridisk set hånd- og halsret over husstandens medlemmer." (Rasmussen 2006: 125)

Det er en trofast gengivelse af lovteksten, men lovtekster beskriver ikke det normale; selve deres formål er jo at fungere som retningslinje i ekstreme situationer. En anden væsentlig anke mod at forlade sig på lovtekstens dystopi er, at den antikke skønlitteratur er fuld af rørende optrin mellem fædre og børn og ægtemænd og deres koner. Selvom disse scener er fiktive, må de nødvendigvis være udtænkt af nogen, der kunne forestille sig familiestrukturer behersket af ømme følelser. Og hvordan skulle man kunne gøre det uden selv at have erfaret deres eksistens?

Det er på denne baggrund, at jeg i denne artikel vil undersøge, hvordan den antikke litteratur belyser mandens rolle som ægtefælle og fader. De relevante tekster viser sig at repræsentere et bredt udvalg af genrer: private og litterære breve, filosofiske traktater, tragedie og kome-





Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

die, poesi, historieværker og biografier samt en enkel *laudatio*.¹ Fælles for alle teksterne er, selvfølgelig, at de er forfattet af mænd og til mænd og derfor giver et indblik i, hvordan man(d) selv har opfattet sin virkelighed, sine forpligtelser og sine idealer. Sammenstillingen af så mange forskellige genrer gør det desuden muligt at danne sig et indtryk af, hvordan og hvor meget det har været anset for passende at udtale sig i forskellige situationer. Teksterne fordeler sig over et tidsrum på godt og vel tusinde år, så hvis der skulle være sket en udvikling fra det arkaiske Grækenland til det senantikke Rom, burde det i princippet være muligt at spore den. Alle tendenser må dog tages med et gran salt, da det relevante materiale er sparsomt, hvortil kommer, at det uden tvivl er farvet af diverse formelle og sociale krav, der kan have fordrejet datidens virkelighed til ukendelighed.²

Dissertationes I, XI

En af de omtalte tekster er afsnit 1-33 af Epiktets *Dissertationes* I, XI, der kaldes *περὶ φιλοστοργίας*, hvad der omtrentligt kan oversættes som *Om Hengivenhed*. I det følgende skal det undersøges, hvad denne tekst kan fortælle os om forholdet mellem fædre og børn i Antikken. Efter en kort præsentation og en oversigt over stykkets kompositionen, foretages en nærlæsning af teksten, der dernæst søges indsat i sammenhæng med andre tekster. Herpå inddrages den i en diskussion af, hvordan stoicismen forholdt sig til den høje børnedødelighed i datidens Rom.

Præsentation

Epiktet levede fra cirka 55 til cirka 135 evt. og stammede fra det frygiske Hierapolis. Han fødtes som slave, og hans ejer var Neros frigivne Epafroditos, der tillod ham at studere hos den romerske stoiker Musonius Rufus. Efter sin frigivelse begyndte han selv at undervise i filosofi i Rom og fandt et stort publikum, indtil han i 89, da Domitian forviste alle filosoffer fra Rom, rejste til Nikopolis i Epiros, hvor han forblev til sin død.

Inden for stoicismen er Epiktet tættest på den tidlige skole, og eftersom hans primære fokus ligger på etikken frem for de andre filosofiske discipliner, ligger han på visse punkter nærmere kynismen end stoicis-

¹ En samlet oversigt over teksterne kan findes efter litteraturlisten.

² For lignende synspunkter se Saller 1997: 7.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

men. Hans undervisning kan siges at have almennyttigt sigte, idet hans forskrifter ikke så meget var ment for intellektuelle og vismænd, som for mere gennemsnitlige individer.

Søger man efter *Dissertationes* på et bibliotek, står den under Epiktets navn, men den egentlige forfatter er historikeren Arrian, der er hans mest berømte elev. Oprindeligt bestod værket formentligt af otte bøger, men kun de fire er blevet overleveret. Udover disse findes *Håndbogen* eller *Enchiridion*, der opsummerer Epiktets lære i konkrete og kortformulerede udsagn, og ligeledes er skrevet af Arrian. Alle skrifterne er udgivet efter Epiktets død (Lesky 1963: 933, OCD 1970: 390).

I dedikationsbrevet, der indleder *Dissertationes*, skriver Arrian, at hans værk i modsætningen til visse andres – han tænker formentligt på Platon og Xenofon – kun gengiver sin lærers faktiske ord og ikke er udtryk for hans egne ideer. Samme sted skriver han også:

”ὄσα δὲ ἤκουον αὐτοῦ λέγοντος, ταῦτα αὐτὰ ἐπειράθην αὐτοῖς ὀνόμασιν ὡς οἷόν τε ἦν γραψάμενος ὑπομνήματα εἰς ὕστερον ἑμαυτῷ διαφυλάξαι τῆς ἐκείνου διανοίας καὶ παρρησίας.” (*Dissertationes*, APPIANOY ΠΡΟΣ ΓΕΛΛΙΟΝ ΕΠΙΣΤΟΛΗ, 2)

(*Hvad jeg hørte ham sige, forsøgte jeg, idet jeg, så vidt jeg formåede, skrev med de samme ord, at bevare for mig selv til senere som optegnelser om hans tænkemåde og åbenhed i tale.*)

Umiddelbart virker det derfor en smule upassende at forsøge at genrebestemme *Dissertationes*. Ikke desto mindre falder det uddrag, der her behandles, ved et tilfælde i en velkendt litterær kategori, nemlig den sokratiske dialog. At det imidlertid drejer sig om virkelig samtale, synes antydnet af den endog meget store mængde underforståede ord og de mange faste konstruktioner og vendinger, der nok påbegyndes, men aldrig færdiggøres. Disse kendetegn efterlignes selvfølgelig i den litterære genre, men i dette stykke går det i højere grad ud over forståeligheden. Samtidig er det værd at bemærke, at selvom Epiktet nok får lov at træde tydeligt frem, gøres der ikke så meget for at skildre faderens karakter og dermed gøre dialogen mere livlig. Alt dette kunne naturligvis tilskrives forfatterens mangler, men alt i alt virker det ikke urimeligt at antage, at det vitterligt skulle dreje sig om Arrians let bearbejdede forelæsningsnoter.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

Komposition i *Dissertationes* I, XI, Περὶ φιλοστοργίας 1-33

Introduktion (1-4)

Baggrunden opridses. En romersk embedsmand har opsøgt Epiktet, der spørger ham, hvordan det er at have familie. Manden svarer, at han er i en elendig tilstand, fordi han er bekymret for sine børn, og giver det konkrete eksempel, at han af ængstelse blev nødt til at forlade huset, mens hans lille datter var alvorligt syg.

Diskussionen indledes (5-8)

Epiktet spørger, om denne opførsel er rigtig. Manden svarer, at den er naturlig, og Epiktet lover, at hvis han kan bevise, at den er naturlig, vil han til gengæld bevise, at alt, der er naturligt, også er rigtigt. Manden afslår, men beder Epiktet bevise, at hans opførsel var urigtig og mod naturen.

Metode I (9-15)

Bevisførelsen indledes med en gennemgang af, hvilke redskaber man bruger, når man skal skelne sort fra hvidt eller hårdt fra blødt. Det lykkes ikke at finde et tilsvarende redskab til bestemmelsen af rigtigt og forkert, men de talende enes om, at dette redskab er det vigtigste af alle.

Metode II (16-19)

I mangel af bedre fremkommer Epiktet med denne tese: Det er smukt og naturligt at elske sine kære, det er ligeledes smukt og naturligt at handle i overensstemmelse med fornuften. Det, der både er kærligt og fornuftigt gjort, må altså også være rigtigt gjort.

Diskussionen genoptages (20-26)

Det fastslås, at det ikke er fornuftigt at forlade sit barn, når det er sygt. Endvidere, at hvis det var den naturlige adfærd at forlade den, man elsker, når vedkommende er alvorligt syg, ville folk snarere ønske sig at være elsket af deres fjender, end deres venner. Det kan følgelig ikke være kærlighed, der bevægede manden til at forlade sit barn.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

Perspektivering (27-33)

Det undersøges, hvad årsagen til mandens handlemåde så har været. Gennem forskellige eksempler søges det bevist, at baggrunden for enhver af det enkelte menneske handlinger i grunden ligger i vedkommendes beslutning om at udføre netop denne handling.

En kilde til hverdag

Skønt *Dissertationes* I, XI i sit udspring er en diskussion af en faders rette og naturlige adfærd, udmunder den i en redegørelse for de bagvedliggende årsager til det enkelte menneskes opførsel. Når man ser på tekstens opbygning, får man indtryk af, at det var for at nå frem til den afsluttende forklaring, at Epiktet i det hele taget spurgte til den besøgendes omstændigheder. En filosofisk samtale er ikke meget bevendt, hvis den ikke kan løftes til et højere plan, så det overrasker ikke, at den romerske embedsmands personlige kvaler glider i baggrunden. Ikke desto mindre er det svært at komme udenom, at vi i teksten faktisk har et antikt vidnesbyrd om, hvordan det har været at være fader. Skildrer den en virkelig hændelse, står vi med en førstehåndsberetning fra en, der har udtalt sig blandt sine ligemænd i en situation, hvor sjælens anliggender havde førsteprioritet. Det virker derfor sandsynligt, at han har udtalt sig forholdsvist ærligt. Hvis oprindelsen derimod er udtænkt af Arrian, har det været i hans interesse at skabe en troværdig scene, der kunne accepteres af hans læsere. Ellers ville Epiktets udtalelser falde med mindre tyngde og måske ligefrem blive afskrevne som latterlige. Under alle omstændigheder kan det altså betale sig at undersøge, hvilke informationer teksten kan give os. Måske er dens udsagn kun gyldige for filosofisk interesserede, romerske embedsmænd, der levede på netop dette tidspunkt. Måske rammer de bredere og kan fortælle os om romerske familiefædre generelt eller ligefrem oplyse os om familieforholdene i hele den periode, der benævnes Antikken. Det sidste er uden tvivl rigeligt optimistisk, men selv med den snævrere mulige anvendelighed er tekstens oplysninger af interesse.

Inden for studiet af familiens historie har det i lang tid været en fremherskende, omend omstridt, mening, at det først er i nyere tid, at forældre er begyndt at holde af deres børn. Grundet den høje småbørnsdødelighed før fremkomsten af moderne lægevidenskab skulle det først være, når barnet var kommet over de farlige børnesygdomme og således havde vist sig levedygtigt, at forældrene havde råd til at indskyde deres



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

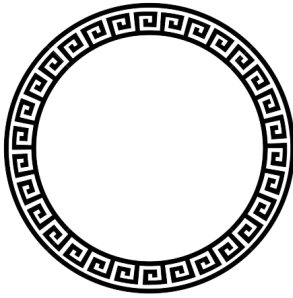
følelsesmæssige kapital i forholdet (Golden 1988: 154). For så vidt som børn i tidligere tider *blev* påskønet, skulle det udelukkende skyldes, at de var potentielle voksne – rigtige mennesker – der med tiden kunne udfylde en nyttig plads i samfundet, blandt andet som forsørgere af deres aldrende forældre (Dixon 1992: 102). Megen af den litteratur, der behandler romerske familieforhold, argumenterer for en lignende udvikling, blot over kortere tid. Ligeegyldighed og mishandling skulle have været normen, indtil man i senrepublikansk tid eller under Principatet pludseligt fik øjnene op for små børns charme (Saller 1997: 5).

Episoden, der skildres i *Dissertationes* I, XI, finder sted efter 89 evt., da Domitians filosofforbud havde tvunget Epiktet til at flytte til Nikopolis (*Dissertationes* I, XI, 32), og modbeviser således ikke den sidste tese. Til gengæld stemmer det dårligt overens med ideen om præindustrielle forældres manglende interesse for deres afkom, at den romerske embedsmand i den grad bliver bragt ud af ligevægt af sin lille datters lidelser, at han er nødt til at flygte fra sit eget hjem (*Dissertationes* I, XI, 4). Hans reaktion virker næppe fremmed for den nutidige læser; mange, der har oplevet sygdom i den nærmeste familie, har også mærket trangen til at gå deres vej og lade være med at forholde sig til det. Mange plages dog også af samvittighedskvaler, hvis de følger denne indskydelse. Noget lignende synes at ligge bag det undvigende svar, der møder Epiktet, da han spørger embedsmanden, om det er rigtigt at handle sådan:

”Φυσικῶς, ἔφη... Τοῦτο, ἔφη, πάντες ἢ οἱ γε πλεῖστοι πατέρες πάσχομεν.” (*Dissertationes* I, XI, 5-6)

(*Det er naturligt, sagde han... Det, sagde han, lider alle eller dog de fleste af os fædre under.*)

Der må være en vis rimelighed i hans udsagn, siden han fremsætter det så skråsikkert, og der tegnes et billede af et samfund, hvor nervøse fædre strejfer rundt i landskabet, mens deres børn ligger syge. Pasningen overlades til andre, men dog ikke hvem som helst. Senere i teksten erfarer vi gennem Epiktets spørgsmål, at barnets mor, amme og pædagog har plejet den lille pige (*Dissertationes* I, XI, 21-23), og formuleringen af spørgsmålene gør det vanskeligt at tro andet, end at deres tilstedeværelse er en selvfølgelighed. Dette harmonerer godt med, hvad man ellers ved om romersk barnepleje (Rawson 1991: 16, 18), og skønt det efter nutidige standarder kan virke usympatisk, har den romerske embedsmand altså ikke gjort sig



Om ægtemænd og fædre

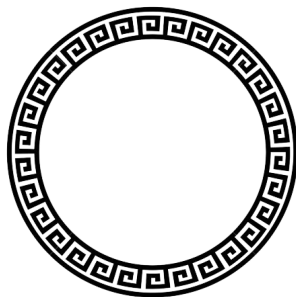
Af LENE CARLSKOV

skyldig i nogen form for vanrøgt ved at forlade huset, mens datterens sygdom stod på. Tillige er der meget der taler for, at hans adfærd faktisk er socialt acceptabel.

Den har været så udbredt, at han kan hævde, at alle de andre fædre gør det samme, så måske er det kun for stoikeren, at hans manglende ligevægt er en synd. Skønt man ikke får et stærkt indtryk af hans personlighed, er det også værd at bemærke, at han hverken fremstår tåbelig eller utiltalende, blot – og dette er måske en pointe i sig selv – almindelig og anonym. Hans oprigtighed underbygges af det faktum, at det barn, der gør ham så ængstelig, ikke er den førstefødte søn, men derimod en pige, og derfor burde være af langt mindre betydning.³ En sidste ting, der kan trækkes frem, er, at hvis den kærlighed, han hævder at nære til sine små børn, blot skulle være foregivet, er der ingen grund til, at han overhovedet skulle have forladt huset. Han kunne ganske enkelt benytte sig af en *pater familias'* myndighed og kræve ikke at blive forstyrret.



³ Der er bred enighed om, at uanset hvor udbredt det var at sætte uønskede spædbørn ud, har der sandsynligvis været en overrepræsentation af piger. Se f.eks. Harlow 2010: 20 og Golden 1988: 158.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

Børn og filosoffer

Tager vi Arrians ord for gode varer, var der trods alle teorier mindst én mand i det romerske Imperium, der blev bragt ud af fatningen ved udsigten til at miste sit barn. Som før nævnt var han næppe alene om sin reaktion, da det ellers ikke gav megen mening at benytte hans specifikke omstændigheder som udgangspunkt for en almen diskussion. *Dissertationes* I, XI må følgelig anses for et troværdigt vidne, men hvis den stod alene med sit udsagn, var der ubestrideligt grænser for, hvor tungt den ville veje. Nu vil tilfældet, at der findes mange græske og latinske tekster, der beskriver forholdet mellem fædre og børn som både betydningsfuldt og kærligt, og tager man den overleverede mængde i betragtning, synes de ikke at være begrænsede til bestemte perioder. Hvad der derimod er bemærkelsesværdigt, er, at de primært findes i poesien, mens de er mindre hyppige i prosaen, og særligt i filosofiske skrifter er de larmende fraværende. Xenofon glemmer at nævne børnene i sin afhandling om den velfungerende husholdning, mens Platon i *Staten* ønsker forholdet mellem forældre og afkom ophævet. Overraskende nok gør Aristoteles den indrømmelse, at forældre elsker deres børn højere end omvendt (*Ethica Nicomachea* 8,12,2), men det sker i vanlig distanceret stil. Først med Theofrasts *Caractères* får man en antydning af, at børnene faktisk har spillet en aktiv rolle i deres faders hverdag, men så vidt som det overhovedet nævnes, er det som regel for at fremhæve det latterlige ved en karaktertype.⁴ Det særegne ved *Dissertationes* I, XI er med andre ord, at der ofres overraskende megen plads på et emne, der før er blevet forbigået så godt som i tavshed.

Det tilskrives generelt de romerske stoikere, at det af de filosofiske discipliner mest var etikken, de gik op i. En særlig vægt lagdes på den etik, der kan omsættes til handling, og en konsekvens heraf var et øget fokus på det sociale ansvar, ikke mindst som det kommer til udtryk gennem de traditionelle familierelationer. Da det er begrænset, hvad der er overleveret af de tidligere stoikers skrifter, kan det ikke med sikkerhed siges, om det vitterligt drejer sig om ny retning inden for den stoiske skole (Reydams-Schils 2005: 3, 77-78). Til gengæld kan der ikke herske nogen tvivl om, at de synspunkter, den repræsenterer, ligeledes er at finde hos Epiktet, og i forhold til de forfattere, der nævnes tidligere i dette afsnit, er skiftet markant. Det må dog også siges, at den stoisk disponerede Cicero næsten ikke kommer ind på, hvordan man skal forholde sig til tabet af et barn, da han i tredje bog af *Tusculanae Disputationes* beskæftiger sig med sorg. Det gør til gengæld Senecas *Epistula Moralis* XCIX og Plutarchs *Consolatio ad Uxorem*. Plutarch var ikke

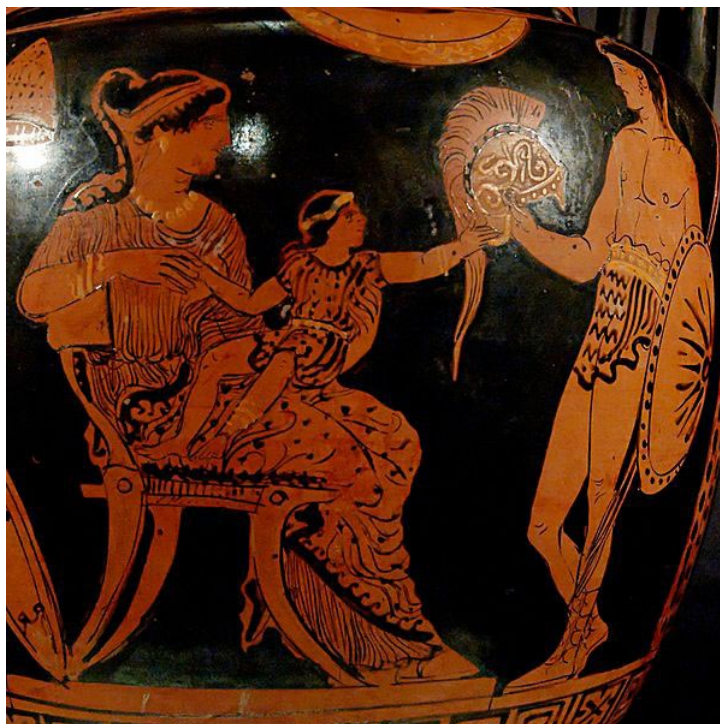
⁴ Se f. eks. *Caractères* VII, om den snaksommelige.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

stoiker, men tidsmæssigt ligger både han og Seneca tæt på Epiktet. Følgeligt må man spørge sig selv, om den pludselige interesse for forholdet mellem forældre og børn betegner ikke blot en tendens indenfor stoicismen, men måske i samfundet generelt. At denne forandring, som nogen mener, skulle skyldes, at man pludseligt har indset muligheden af varme følelser inden for familien, virker ikke sandsynligt. Der er som sagt fremstillet mange rørende skildringer af samspillet mellem fædre og børn, længe inden *Dissertationes* blev nedskrevet. Selvom voksne sønner indtager en særstatus, kommer man ikke uden om, at der også optræder elskede døtre, småbørn og savlende spædbørn i tekster, der på ingen måde kan kategoriseres som marginale.⁵ Fælles for dem alle er, at det drejer sig om poesi, hvis handling for de græske teksters vedkommende foregår i en fjern fortid, for de romerskes i et andet land. Trods afstanden til forfatternes egen samtid er der alligevel en håndgribelighed i beskrivelserne, der godtgør, at de er baseret på en eller anden egen erfaring, hvad enten den så er første- eller andenhånds. Det lader med andre ord til, at de problemstillinger, som forælderen – og dermed privatmanden – måtte forholde sig til, skulle tages under behandling i tilsløret form i poesien. Den logiske slutning synes derfor at være, at det snarere er konventionerne end følelseslivet, der har ændret sig. På et eller andet tidspunkt blev det muligt at diskutere forælderrollen åbenlyst, og nogenlunde samtidigt ophørte det formentligt at stride mod den gode smag at indrømme, at man kunne have andet end rent teoretisk interesse i emnet. Skulle man bestemme dette tidspunkt ud fra de tekster, der er medtaget her, indtraf forandringen efter udarbejdelsen af Ciceros *Tusculanae Disputationes*, men det strider mod al fornuft at udtale sig med bestemthed om noget på så spinkelt et grundlag. På grund af den relative samtidig



⁵ Se f. eks. Phoenix' tale i *Ilias* IX, 430-619 og scenen med Hector, Andromache og Astyanax i VI, 466-481. I *Iphigenia Aulidensis* 1220-1230 lader Euripides Iphigenia fortælle, hvordan hun som lille vævede planer for fremtiden sammen med Agamemnon, der også skulle have taget hende på skødet og dikket hende. Terents fremstiller i *Heauton Timorumenos* en mand, der af anger over den strenghed, han har vist sin søn, plager sig selv med hårdt arbejde og fysiske afsavn.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

hed mellem Senecas *Epistula XCIX*, Epiktets *Dissertationes* og Plutarchs *Consolatio ad Uxorem* virker det dog ikke urimeligt at hævde, at det fra den anden halvdel af 1. århundrede evt. var blevet mere almindeligt at beskæftige sig med familieforhold i filosofiske skrifter.

”Did the Ancients care when their Children died?”⁶

Selvom Epiktet afviser, at det skulle være kærlighed, der drev den romerske embedsmand hjemmefra, anerkender han uden forbehold, at det er en naturlig og fornuftig ting at elske sine små børn. Andre steder takseres det noget lavere. I Senecas *epistula moralis XCIX*, der for en stor del består af en *consolatio* til en mand, der har mistet sin spæde søn, finder man f. eks. det famøse udsagn:

“Molliter tu fers mortem filii? Quid faceres, si amicum perdidisses?”

(*Epistulae Morales XCIX*, 2)

(Du bærer din søns død blødagtigt? Hvad ville du gøre, hvis du havde mistet en ven?)

Dette sted er blevet set som et tegn på, at stoicismen som filosofi nedgraderede de følelsesmæssige bånd mellem slægtninge til fordel for fællesskabet mellem de vise (Reydams-Schils 2005: 53). Det samme gælder Epiktets sammenligning mellem tabet af en lerkrukke og tabet af et barn eller en hustru (*Enchiridion* 3, se (Reydams-Schils 2005: 54), men hvor provokerende den end kan virke, ophæver den ikke den pointe, der fremsættes i *Dissertationes* I, XI. Stadig må man dog spørge sig selv, hvordan den samme mand – og den samme filosofi – kan være ophav til dem begge.

Det er på sin plads at begynde med nogle fakta. Børnedødeligheden var uhyre høj i Antikken. Man regner med, at cirka 30% af de nyfødte ikke overlevede første leveår, mens godt 50% var døde, inden de fyldte ti (Saller 1997: 25). Med disse tal in mente bliver embedsmandens ængstelse pludselig langt mere forståelig for den moderne læser. Det bliver også klart, at det har været nødvendigt at udvikle visse redskaber for at kunne håndtere den meget reelle mulighed for dødsfald i børneflokkene. Var man ikke filosofisk anlagt, kunne man forlade sig på de traditionelle sørgeritualer, og desuden ville der uundgåeligt være andre i den

⁶ Den provokerende overskrift er tyvstjålet fra Mark Goldens artikel fra 1988.



Om ægtemænd og fædre

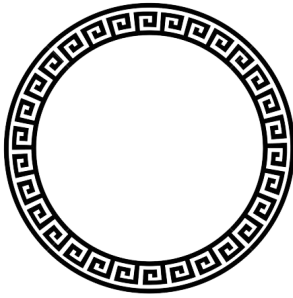
Af LENE CARLSKOV

nære familie, der havde været gennem samme tab, og derfor havde gode forudsætninger for at trøste og vejlede. Fordi børneopdragelse i langt højere grad end i dag var en kollektiv opgave, stod forældrene heller ikke alene med sorgen og ej heller med følelsen af ansvar for barnets død (Golden 1988: 156).

Det er formentligt, fordi det gennemsnitlige individ skulle igennem langt flere begravelser, end det er almindeligt i dag, at stoicismen bliver ved med at vende tilbage til, hvordan man skal forholde sig til tabet af venner og slægtninge. Det anbefales flere steder, at man konstant minder sig selv om, at alle mennesker er dødelige, således at man ikke bliver bragt ud af ligevægt, når det tilfældigvis er et menneske, som man selv er nært knyttet til, der går bort. Snarere end ufølsomhed er det imidlertid et udtryk for realitetssans, og meningen er ikke, at man skal behandle f. eks. sine børn med ligegyldighed, man skal blot være forberedt på, at man kan miste dem (Reydams-Schils 2005: 68). Målet er selvfølgelig, at den enkelte skal kunne komme gennem livet med større sindsro, men også andre faktorer er på spil. Eksemplet fra *Dissertationes* I, XI viser, at den romerske embedsmand forhindres i at handle kærligt mod sin datter, fordi han ikke formår at bevare ligevægten, når han konfronteres med risikoen for at miste hende. Han opfylder heller ikke de forpligtelser, han har over for sig selv, for han har ikke handlet i overensstemmelse med fornuften, og han plages øjensynligt af bevidstheden om, at det var forkert af ham at flygte. Selvom det ikke nævnes i teksten, bør man ikke glemme, at han også har en kone derhjemme, der nok kunne bruge hans støtte, og endelig er en embedsmand, der rejser bort, hver gang et af hans børn ligger syge, heller ikke til megen nytte. Set i dette lys bliver det muligt at forene udsagnet om, at det er naturligt og godt at elske, med udsagnet om, at man skal vende sig til tanken om, at ens barn kan dø, på samme måde, som man vender sig til tanken om, at en krukke kan gå itu.

Konklusion

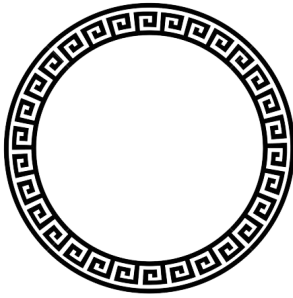
Undersøgelsen af *Dissertationes* I, XI, 1-33 har vist, at denne tekst, uanset om den genfortæller virkelige hændelser eller er fiktiv, er et troværdigt vidnesbyrd om, at i hvert fald nogle romerske fædre har været andet end den strenge *pater familias*, der ofte antages at være normen. En romersk embedsmand har kunnet tilstå over for andre, at han holdt af sine børn og bekymrede sig for deres velbefindende uden at blive anset for latterlig, og en stoisk filosof har kunnet tilslutte sig, at denne følelse var både naturlig og fornuftig. Helt tilbage til Homer kan man finde tekster med lignende udsagn, men det er bemærkelsesvær-



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

digt, at de især findes i poesien og overhovedet ikke synes at optræde i filosofiske skrifter før efter vor tidsregning. Selvom det særligt tilskrives den romerske stoicisme at beskæftige sig med familieforhold, synes det snarere at skyldes en generel forandring af genrekonventioner, at man på netop dette tidspunkt begynder at tage åbent fat på emnet i filosofiske skrifter. Der findes hos stoiske filosoffer udtalelser, der kunne friste en til at tro, at forholdet til nære familiemedlemmer som f. eks. børn ikke blev anset for vigtige. Overvejer man datidens livsbetingelser, står det imidlertid klart, at mange af disse udsagn sigter på at forberede den enkelte til at håndtere sorg således, at han kan fortsætte med at opfylde sine forpligtelser over for sig selv, sine nærmeste og samfundet. Således modereres også filosofernes tilsyneladende ligestyldighed over for familiebånd, og *en passant* understreges endnu engang, hvor forsigtig man skal være med at vurdere en anden kultur, hvis man ikke har sat sig omhyggeligt ind i dens grundvilkår.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

Litteraturliste

Originaltekst:

- Epiktet, *Dissertationes I, XI* [*Dissertationes ab Arriano Digestae*, ed. H. Schenkl, Leipzig 1965]
Aristoteles, *Ethica Nicomachea 8,7-12* [*Ethica Nicomachea*, ed. I. Bywater, Oxford 1959]
Cicero, *Tusc. Dis. III, 57-73 (xxiv-xxix)* [*Tusculanes*, ed. G. Fohlen, Paris 1931]
Euripides, *Iphigenia Aulidensis* [*Fabulae III*, ed. J. Diggle, Oxford 1994]
Homer, *Ilias VI, 313-529; IX, 430-619* [*Ilias I-XII*, ed. M. L. West, Leipzig 1998]
Platon, *Res Publica V, 452e-466d* [*Opera IV*, ed. I. Burnet, Oxford 1962]
Plutarch, *Consolatio ad Uxorem* [*Moralia III*, ed. M. Pohlenz & W. Sieveking, Leipzig 1972]
Seneca, *Epistulae Morales XCIX* [*Epistulae II*, ed. L. D. Reynolds, Oxford 1965]
Theofrast, *Caractères VII* [*Caractères*, ed. Octave Navarre, Paris 1964]
Terents, *Heauton Timorumenos* [*Comoediae*, ed. R. Kauer & W. M. Lindsay, Oxford 1961]
Xenofon, *Oiconomicus 7-10* [*Opera omnia II*, ed. E. C. Marchant, Oxford 1955]

Sekundærlitteratur:

- Dixon, Suzanne. 1992. *The Roman Family*. Baltimore.
- Golden, Mark. 1998. "Did the Ancients care when their children died?" i *Greece & Rome*, Second Series, vol. 35:2, pp. 152-163.
- Hammond, N.G.L. og H.H. Scullard, ed. 1970. *Oxford Classical Dictionary*. London.
- Harlow, Mary. 2010. "Family Relationships" i *A Cultural History of Childhood and Family*, vol. 1, ed. Mary Harlow & Ray Laurence. Oxford.
- Lesky, Albin. 1963. *Geschichte der Griechischen Literatur*. Bern.
- Rasmussen, Susanne William. 2006. *Politikens bog om romerne*. Odder.
- Rawson, Beryl. 1991. "Adult-Child Relationships in Roman Society" i *Marriage, Divorce and Children in Ancient Rome*, ed. Beryl Rawson. Canberra.
- Reydams-Schils, Gretchen. 2005. *The Roman Stoics*. Chicago.
- Saller, Richard P. 1997. *Patriarchy, property and death in the Roman Family*. Cambridge.



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

Samlet oversigt over originaltekster, der beskriver forholdet mellem ægtefæller og/eller fædre og deres børn:

Appian, *Historia Romana IV*, 18-24; 36-44; 48-50
[*Historia Romana II*, ed. L. Mendelssohn, Leipzig 1881]

Aristofanes, *Lysistrate*
[*Comoediae II*, ed. F.W. Hall & W. M. Geldart, Oxford 1906]

Aristoteles, *Ethica Nicomachea 8,7-12*
[*Ethica Nicomachea*, ed. I. Bywater, Oxford 1959]

Cicero, *Ad Familiares IV*, 5-6; XIV 1-5, 7
[*Epistulae I*, ed. L. C. Purser, Oxford 1961]

Cicero, *Ad Atticum V*, 1; VII, 2
[*Epistulae II*, 1, ed. L. C. Purser, Oxford 1940]

Cicero, *Ad Atticum XII*, 14, 18, 23, 28, 33
[*Epistulae II*, 2, ed. L. C. Purser, Oxford 1958]

Cicero, *Ad Quintum Fratrem I*, 3
[*Epistulae III*, ed. L. C. Purser, Oxford 1946]

Cicero, *Tusc. Dis. III*, 57-73 (xxiv-xxix)
[*Tusculanes*, ed. G. Fohlen, Paris 1931]

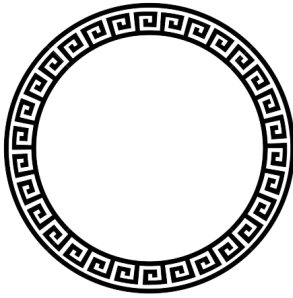
Dio Cassius, *Historia Romana LVI*, 1-3
[*Historia Romana II*, ed. Ursulus Phillipus Boissevain, Berlin 1898]

Epiktet, *Dissertationes I*, 11
[*Dissertationes ab Arriano Digestae*, ed. H. Schenkl, Leipzig 1965]

Euripides, *Iphigenia Aulidensis*
[*Fabulae III*, ed. J. Diggle, Oxford 1994]

Euripides, *Alcestis*
[*Fabulae I*, ed. G. Murray, Oxford 1978]

Fronto, *Ad Amicos I*, 12
[*Epistulae*, ed. Michael P. J. van den Hout, Leipzig 1988]



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

Fronto, *Ad M. Caesarem et invicem* IV, 11-12; V, 57
[*Epistulae*, ed. Michael P. J. van den Hout, Leipzig 1988]

Fronto, *Ad Antoninum Pium* 2
[*Epistulae*, ed. Michael P. J. van den Hout, Leipzig 1988]

Fronto, *De Nepote Amisso* I-IV
[*Epistulae*, ed. Michael P. J. van den Hout, Leipzig 1988]

Homer, *Ilias* VI, 313-529; IX, 430-619
[*Ilias I-XII*, ed. M. L. West, Leipzig 1998]

Homer, *Ilias* XXIV, 159-691
[*Ilias XIII-XXIV*, ed. M. L. West, Leipzig 2000]

Laudatio Turiae
[*Éloge Funèbre d'une Matrone Romaine*, ed. Marcel Durry, Paris 1950]

Ovid, *Tristia* I, 6; III, 3; IV, 3; V, 2, 5, 11, 14
[*Tristes*, ed. J. André, Paris 1968]

Ovid, *Ex Ponto* I, 4
[*Pontiques*, ed. J. André, Paris 1977]

Platon, *Res Publica* V, 452e-466d
[*Opera* IV, ed. I. Burnet, Oxford 1962]

Plautus, *Epidicus*
[*Comoediae*, ed. W. M. Lindsay, Oxford 1910]

Plinius Minor, *Epistulae* II, 16; IV, 2, 7, 19; VI, 4, 7; VII, 5; VIII 10-11
[*Plinius Minor*, ed. M. Schuster, Leipzig 1952]

Plutarch, *Coniugalia Praecepta*
[*Moralia* I, ed. W. R. Paton, I. Wegehaupt & M. Pohlenz, Leipzig 1974]

Plutarch, *Consolatio ad Uxorem*
[*Moralia* III, ed. M. Pohlenz & W. Sieveking, Leipzig 1972]

Plutarch, *De Amore Prolis*
[*Moralia* III, ed. M. Pohlenz & W. Sieveking, Leipzig 1972]

Plutarch, *Marcus Cato*, 20
[*Vitae Parallelae* I, ed. K. Ziegler, Leipzig 1969]



Om ægtemænd og fædre

Af LENE CARLSKOV

Semonides, *Fragment 7*

[*Delectus ex iambis et elegis Graecis*, ed. M. L. West, Oxford 1980]

Seneca, *Epistulae Morales XCIX*

[*Epistulae II*, ed. L. D. Reynolds, Oxford 1965]

Stattius, *Silvae III,5 & V,5*

[*Silvae*, ed. Aldus Marastoni, Leipzig 1970]

Sueton, *Divus Augustus 61-65*

[*De Vita Caesarum Libri*, ed. M. Ihm, Leipzig 1967]

Sueton, *Divus Tiberius 7-11*

[*De Vita Caesarum Libri*, ed. M. Ihm, Leipzig 1967]

Tacitus, *Annales III, 33-34; XV, 60-64; XVI, 6-11; XVI 30-33*

[*Annalium Libri*, ed. C. D. Fisher, Oxford 1946]

Terents, *Heauton Timorumenos*

[*Comoediae*, ed. R. Kauer & W. M. Lindsay, Oxford 1961]

Tertullian, *Ad Uxorem 20,1 ns*

[*Opera I*, Turnhout 1954]

Theofrast, *Caractères II, V, VII, XIV, XVI, XX, XXVIII*

[*Caractères*, ed. Octave Navarre, Paris 1964]

Titus Livius, *Ab Urbe Condita I, 9-13; I, 24-26; II, 3-5*

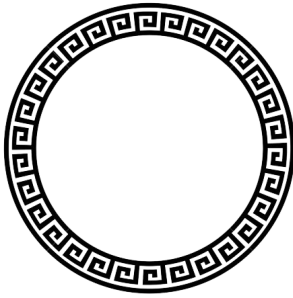
[*Ab Urbe condita Libri I-V*, ed. R. S. Conway & C. F. Walters, Oxford 1960]

Titus Livius, *Ab Urbe Condita VIII, 6-7*

[*Ab Urbe condita libri VI-X*, ed. R. S. Conway & C. F. Walters, Oxford 1938]

Xenofon, *Oeconomicus 7-10*

[*Opera omnia II*, ed. E. C. Marchant, Oxford 1955]



Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

Indledning

I 1957 blev der bygget en ny vej fra Rom til Napoli. Dette byggeri førte til et af tidens mest opsigtsvækkende fund i Italien; fundet af skulpturgrupperne fra grotten ved Sperlonga, også kaldet Tiberius' grotte (Säflund 1972: 9). Sperlonga grotten ligger ved Latiums kyst syd for Rom. (Pollitt 1986: 122). Udover, at grotten er nævnt af antikke kilder, Suetonog Tacitus, er det de arkæologiske fund af de fire primære statuegrupper, der er grund til megen interesse. De fire grupper består af: Odysseus med ledsagere, der blænder den sovende Polyphem, Skylla-gruppen, Odysseus og Diomedes med Palladion og den såkaldte Pasquino-gruppe. Statuegrupperne er meget fragmenterede, men blandt andet et portræt af Odysseus er bevaret og menes at tilhøre Polyphem-gruppen (Grummond & Ridgway 2000: 78-9). Der vil her blive givet en gennemgang og analyse af portrættet af Odysseus fra Sperlonga. Desuden vil der blive lavet en perspektivering til Laokoön-gruppen i Vatikanmuseet. Til sidst vil Polyphem-gruppen, og dermed Odysseus portrættet, fra Sperlonga grotten blive indplaceret i den stilistiske udvikling. Dette vil blive gjort ved hjælp af en diskussion af de forskellige teorier, der er om Sperlonga skulpturernes datering. Det skal siges, at størstedelen af forskningen indenfor skulpturerne fra Sperlonga, er på de hele grupper, ikke Odysseus portrættet i sig selv. Derfor bliver Polyphem-gruppen ofte omtalt og ikke kun Odysseus portrættet. Yderligere er det nødvendigt at inddrage Skylla-gruppen, da den ofte bliver brugt til at give en datering af især Polyphem-gruppen, men også de andre skulpturer fra grotten.

Forskningshistorie

Gösta Säflund er grundig i sin gennemgang af Polyphem- og Skylla-gruppen i, *"The Polyphmus and Scullagroups at Sperlonga"*. Der er dedikeret et kapitel til udgravningen af grotten, hvor Säflund blandt andet nævner, at det var ingeniøren Erno Bellante, der fandt grottens samling og ikke arkæologer. Efter arkæologer fra Rom havde overtaget arbejdet på stedet, opstod der dog en konflikt, da man ville flytte skulpturerne til Rom. Dette var en meget upopulær beslutning blandt de lokale, der førte til en barrikade af grotten og til sidst indvielsen af Nationalmuseet i Sperlonga i 1963 (Säflund 1972: 10-1). Säflund perspektiverer til andre skulpturer og relieffer, der menes at være i samme stil, ikonografi eller af samme billedhuggere. Jeg vil bruge Säflunds beskrivelse af Odysseus portrættet og de andre skulpturer i min egen beskrivelse. Ydermere vil Säflund blive brugt til at give et overblik over grotten og dens skulpturer, der i tilfældet med Po-

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

lyphem-gruppen, minder om andre værker i både stil og ikonografi. Især Catania relieffet er vigtigt i Säflunds begrundelse for figurernes arrangement i Polyphem-gruppen, da de begge viser samme øjeblik i samme myte.

Säflund skriver få år efter fundet af skulpturgrupperne, hvorimod *"From Pergamon to Sperlonga"* af Nancy T. de Grummond og Brunilde S. Ridgway består af artikler fra Langford konferencen i 1997. Bogen er resultatet af denne conference, der i 1997 handlede om Pergamon Alteret og grotten ved Sperlonga. Indholdet er de nye idéer og teorier, der opstod om skulpturernes datering, arkæologisk kontekst, stil, funktion og ikonografi. Denne bog vil blive brugt til at fremhæve nogle af de forskellige teorier, der er om Sperlonga skulpturernes stil og datering. På grund af den megen debat omkring, hvorvidt skulpturerne fra Sperlonga er originaler, kopier eller en blanding af begge.

Sperlonga grotten (fig. 1)

De fire statuegrupper fra grotten ved Sperlonga skildrer helten Odysseus. Gruppernes formål var at vise Odysseus i forskellige situationer, der på den måde ville afsløre hans karakters forskellige sider (Stewart 1977:78). Statuegruppernes placering i grotten var nøje planlagt i forhold til, hvor hver fortælling tog sted i myterne. Polyphem-gruppen var placeret bagerst i grotten, hvor der var mørkt, i centrum af grotten stod Skylla-gruppen i en pool af vand (Carey 2002: 48). Ved grottens åbning til venstre, stod en statue af Odysseus slæbende på den døde Achilleus, kaldet Pasquino-gruppen, og til højre i grotten en statue af Odysseus der planlægger at tage *Palladion* fra Diomedes (Stewart 1977: 76).

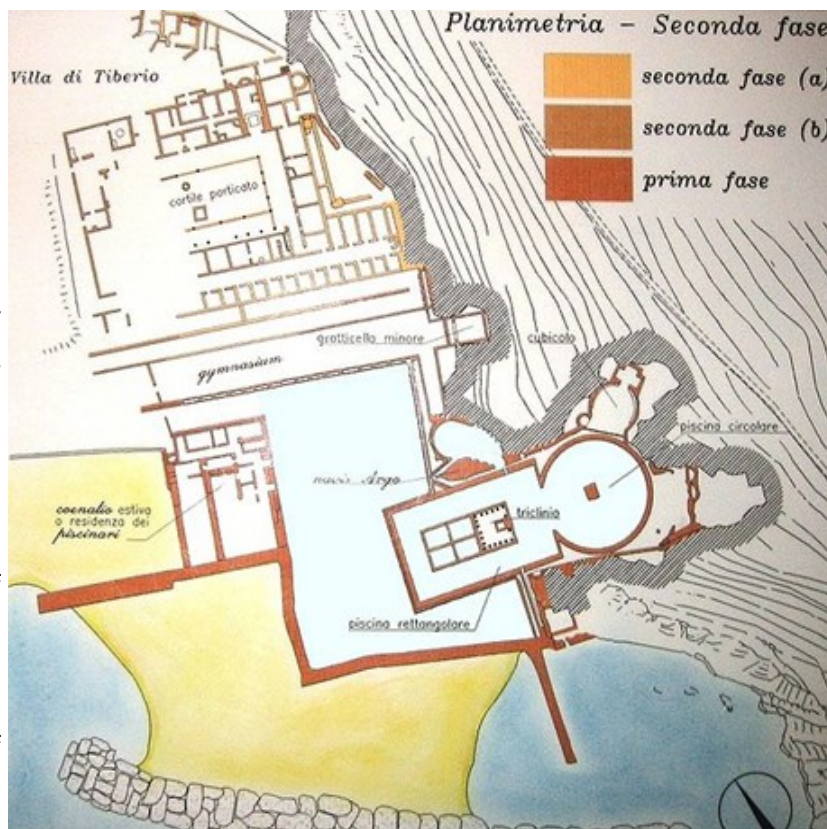


Fig. 1: Plan over Sperlonga grotten

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Villa_Di_Tiberio_plan.jpg

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

Det at udstille skulpturer med Odysseus som tema, er ikke enestående for grupperne fra Sperlonga. Faktisk var det meget populært i de kejserlige villaer i første og tidlig andet århundrede e.Kr., at opstille skulpturer med blandt andet mytiske fortællinger i grotter og *nymphaea* (Carey 2002: 45). Foran grotten ved Sperlonga var der *triclinium* (Stewart 1977: 77) og alt tyder på, at grotten har tilhørt Tiberius, kejser fra 14-37 e.Kr. (Ramage 2009: 145), og hvis dette er tilfældet, er det blandt andet her Tiberius underholdte sine gæster og holdte banketter. Placeringen af Polyphem-gruppen i grotten gjorde det muligt for folk, der deltog i banketterne at forestille sig skulpturerne komme til live i deres mytiske fortælling. Sættningen af skulpturerne i grotten, Odysseus temaet og et triclinium fik det hele til at gå op i en højere enhed, både hvad angår stemning og de mytiske fortællinger.

Ud af grottens mange skulpturer var der to monumentale grupper; Polyphem-gruppen, som vil blive beskrevet i forlængelse med Odysseus portrættet samt Skylla-gruppen, som her vil blive beskrevet ganske kort. Skylla-gruppen viser fortællingen om Odysseus' skib og mænd, der angribes af monsteret Skylla (Homer, *Odysseen*, bog 12).¹ Det interessante ved Skylla-gruppen i forhold til Polyphem-gruppen er, at de ofte sammenlignes på grund af samme stil og kvalitet. Derfor kan den græske indskrift på et af Odysseus' skibs-dele også sige noget om hvem, der lavede Polyphem-gruppen. Indskriften på skibet nævner tre billedhuggere, som Plinius den Ældre tilskrev Laokoön-gruppen (Carey 2002: 44). De tre billedhuggere Athanodoros, Hagesandros og Polydoros kom fra Rhodos. Ifølge Stewart er resultatet af stilistiske sammenligninger et tegn på, at det er de samme billedhuggere, der har arbejdet på Sperlonga skulpturerne, som har udført Laokoön-gruppen. Stewart mener, at der ikke kan være mange år imellem de to skulpturgrupper (Stewart 1977: 76-7).

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Polyphem-gruppen, som Odysseus portrættet er en del af, viser Odysseus' *calliditas*. Det vil sige hans snedighed i måden, han narrede kyklopen Polyphem (Stewart 1990: 98). Polyphem-gruppen skildrer myten fra Homers *Odysse* (Homer, *Odysseen*, bog 9), om Odysseus og hans ledsagere der blænder den sovende kyklop Polyphem, efter de har drukket ham fuld. Man har endnu ikke fundet nogen kropsdele, der kunne tilhøre Odysseus portrættet. Desuden blev portrættet ikke fundet samme sted i grotten som de andre dele af Polyphem-gruppen. Portrættet blev fundet under udgravningerne i den centrale og nordøstlige sektor af grotten. Derfor har nogen foreslået, at portrættet kunne være en del af en anden gruppe, der sandsynligvis viste Odysseus tilbyde Polyphem en kop med vin. Der er dog ikke blevet fundet dele til sådan en gruppe (Grummond & Ridgway 2000: 79-80).

¹ For en dybdegående gennemgang af Skylla-gruppen, læs Säflund 1972: 44-55.

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

Det, der er tilbage af Odysseus portrættet, er (fig. 2): hovedet med *pilos*(sømands hat)(Säflund 1972: 25), halsen og højre skulder med en del af kappen, sammen med en smule af venstre skulder. Portrættet af Odysseus er 0,635m høj og står på det arkæologiske museum i Sperlonga (Pollitt 1986: 124, figur 127). Portrættet er af marmor. Marmoret er groft krystallisk og gennemsigtigt med blålige striber. Dette tyder på, at marmoret er fra Rhodos (Säflund 1972: 31). Som det kan ses på billedet, er selve hovedet i meget god stand. Det er kun en del af næsen og en smule af skægget, der er knækket af. Hovedet er drejet mod venstre. Säflund påpeger, at Odysseus' blik er rettetskråt fremad og ikke opad, som mange fotografier af portrættet ellers tyder på. Dette begrundes af Säflund ud fra, at det så svarer til Catania relieffet. Både Polyphem-gruppen og Catania relieffet viser samme hændelse i det prægnante øjeblik, lige før Odysseus og ledsagere blænder Polyphem.

Portrættet af Odysseus viser ham med et stort fyldigt og livligt skæg, opdelt i lokker, der ligger ovenpå hinanden, men i hver sin retning. Det samme gælder Odysseus' hår, som stikker ud som halv-lange livlige hårlukker under hans *pilos*. Der er brugt dybe borer ved skæg og hår, som er formet i bløde S-former, dette gør, at håret minder om bølger. Hans øjne er udspilede og ligger dybt i hovedet. De dybe øjne og rynkerne omkring øjnene og i panden får ham til at se ældre ud. De dybe øjne og rynker giver portrættet kontrast, mellem belysning og skygge. Odysseus' mund er en smule åben, kombinationen af dette og de dybe øjne, får ham til at se patetisk ud. Et typisk hellenistisk træk ved portrættet er, at Odysseus udstråler *patos*.² Odysseus' følelsesladet og udtryksrige ansigt inddrager tilskueren, i det helt modige og afgørende øjeblik lige før, han og ledsagere blænder den sovende Polyphem (Säflund 1972: 31).³

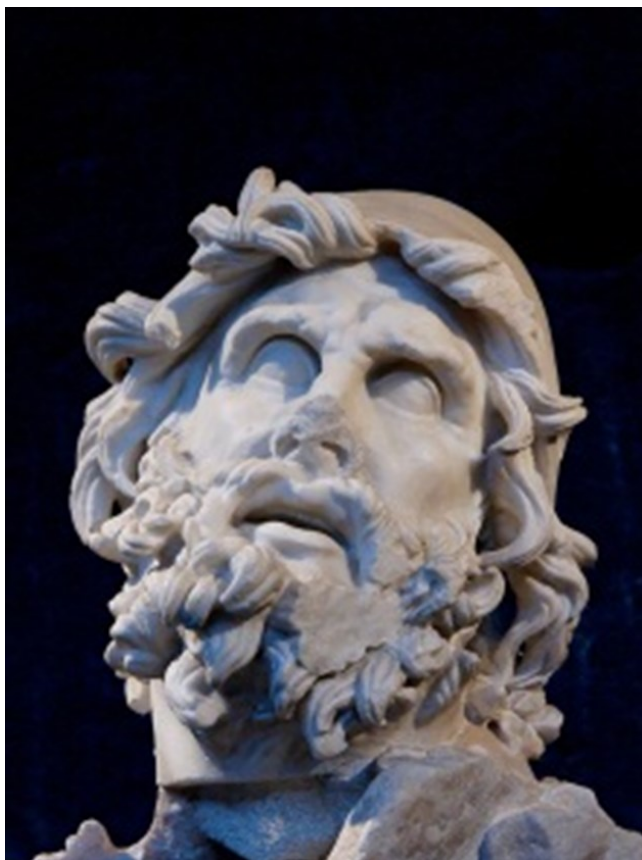


Fig. 2: Odysseus portrættet fra Sperlonga
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Head_Odysseus_MAR_Sperlonga.jpg

² Med *patos* mener jeg, at Odysseus er meget følelsesladet og teatralisk i sit udtryk.

³ For en dybdegående gennemgang af hele Polyphem-gruppen, læs Säflund 1972: 13-35.

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

Som sagt er Odysseus portrættet en del af en større gruppe, Polyphem-gruppen. Kolos gruppen består af, Odysseus stående på klippen ved siden af den sovende Polyphem, der ligger på ryggen tilbagelænet over en klippe. Odysseus guider en pæl hen mod kyklopens øje, mens to ledsagere bærer pælen i den anden ende. De to ledsagere står på hver deres side af pælen, den ene med ryggen til beskueren. De er tydeligvis påvirket af situationens alvor, hvilket ses ved deres ansigtsudtryk og spændte muskulatur. Der er en sidste figur i denne gruppe, kaldet vinskind bæreren. Han står ved siden af Polyphem, mens han iagttager sine kammerater og er klar til at flygte. Udførelsen af denne mand ligner Odysseus, med hårløkker i S-former og rynker i panden. Rynkerne der får ham til at se bekymret ud. Udførelsen af Polyphem-gruppen og især Odysseus portrættet er særdeles god. Detaljerne, udførelsen af Odysseus' patos og de andre figurers muskulatur, er fuldt ud hellenistisk barok (Smith 1991:110).

Säflund bruger Catania relieffet til at diskutere Polyphem-gruppens komposition. Relieffet blev fundet før Polyphem-gruppen fra Sperlonga, men allerede dengang havde man en idé om, at den forestillede en, på det tidspunkt, tabt hellenistisk fritstående skulpturgruppe af, blændingen af Polyphem (Säflund 1972: 85).⁴ Weis påpeger dog, at der er en lille tidsforskel på de to fremstillinger. Odysseus fra Sperlonga løfter kyklopens hoved og dirigerer pælens spids med den anden hånd mod kyklopens øje, hvorimod Odysseus fra Catania er ved at løfte kyklopens hoved og sigter mod pælen (Grummond & Ridgway 2000: 112-3).

Dateringen, af Odysseus portrættet og de andre grupper af skulpturer fra grotten, er meget diskuteret. Her nævnes kort nogle af dateringerne, men det vil blive gennemgået nærmere senere i diskussionsdelen. Ifølge Säflund er årtierne lige før og efter 200 f.Kr. en sandsynlig datering af den originale Polyphem-gruppe. Säflund mener, at på baggrund af kvaliteten af skulpturgruppen, må arbejdet være enten en original eller en kopi lavet af billedhuggere, der var ligeværdige med de oprindelige billedhuggere. Hvis dette er tilfældet kan, ifølge Säflund og andre, den oprindelige Polyphem-gruppe have været af bronze (Säflund 1972: 36). Ifølge Pollitt er der fire muligheder for, hvornår og af hvem Sperlonga skulpturerne blev lavet og hvem, der var køberen. Den første mulighed er: At de er hellenistiske originaler, fra andet eller første århundrede f.kr., sandsynligvis lavet på Rhodos. Anden mulighed er: At de er romerske kopier af hellenistiske originaler. Eller, at de ikke er kopier, men varianter af hellenistiske prototyper lavet i romersk periode. Sidste mulighed er: At de er originale kreationer fra romersk periode (Pollitt 1986:124). Disse er som sagt kun få af de teorier, der er om skulpturenes datering.

⁴ Læs mere om Catania relieffet i Säflund 1972: 85-90.

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN



Fig. 3: Polyphem-gruppen fra Sperlonga, rekonstruktion
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gruppo_di_polifemo,_sperlonga_0.jpg



Fig. 4: Sperlonga grotten i dag, set udefra
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Villa_Di_Tiberio_Cave.jpg

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN



Fig. 5: Skylla-gruppen, støbt rekonstruktion

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gruppo_di_scilla_sperlonga.jpg



Fig. 6: Catania relief

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:1288 - Catania - Castello Ursino - Sarcofago romano Ulisse e Polifemo \(sec. III\) - Foto Giovanni Dall%27Orto 2-Oct-2006.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:1288_-_Catania_-_Castello_Ursino_-_Sarcofago_romano_Ulisse_e_Polifemo_(sec._III)_-Foto_Giovanni_Dall%27Orto_2-Oct-2006.jpg)

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

Laokoön-gruppen og Odysseus portrættet

Den klassiske billedhugger Lysippos siges at have opfundet en ny portrætkunst. Som fortsættelse af dette udviklede der sig en ny stil. Denne nye stil var dramatisk og lod det mentale komme til udtryk i ansigt og muskulatur. Denne stil kaldes hellenistisk barok (Thomsen 1993: 228-9).⁵ Polyphem- og Laokoön-gruppen er gode eksempler på hellenistisk barok.

Laokoön-gruppen blev fundet i 1506, i Rom. Laokoön er et af de bedste eksempler, vi har overleveret, af hellenistisk barok. Gruppen består af tre figurer: Den trojanske præst Laokoön sammen med sine to sønner. De står ved et alter og bliver angrebet af slanger. Plinius tilskriver gruppen til de tre rhodiske billedhuggere Athanodoros, Hagesandros og Polydoros. I starten formodede man, at Laokoön-gruppen var en hellenistisk original. Dette ændrede sig dog, da det viste sig, at bagsiden af alteret var italiensk marmor. Dette antyder en datering til midten af første århundrede eller senere. Ud fra indskriften på Odysseus' skib i grotten ved Sperlonga, er det de samme tre billedhuggere, som skulle have udført Skylla-gruppen og Laokoön-gruppen. De tre navne var meget almindelige signaturer på Rhodos, og da Plinius ikke nævner, hvornår de tre rhodiske billedhuggere var aktive, var fundet ved Sperlonga med til at identificere dem. Dateringen af Laokoön bliver diskuteret ligesom Sperlonga grupperne. Ifølge Smith var de rhodiske billedhuggere aktive idet sene første århundrede f.Kr. eller i den tidlige kejser periode (Smith 1991: 108-10).⁶

Det menes blandt nogle forskere, at de billedhuggere, der har udført Laokoön- og Skylla-gruppen også er dem, der står bag Polyphem-gruppen. Det er altså ikke helt fjernt, at lave en sammenligning mellem Odysseus portrættet og Laokoön, da de er udført i samme stil, hellenistisk barok. Jeg vælger at fokusere på ligheder og forskelle mellem Odysseus og Laokoön. Der kan også sammenlignes mellem de andre figurer, men det undlades her.⁷

Der er store ligheder mellem Odysseus portrættet og Laokoön. For eksempel er Laokoöns hår og skæg lige så livligt og rigt i udtryk som Odysseus'. Laokoöns hår er også ved hjælp af dybe borer gengivet i separate S-formede lokker, der stritter i hver sin retning, lige som Odysseus'. Dog er Laokoöns hår og skæg fyldigere og mere kompakt. Det skal dog huskes, at Odysseus har *pilos* på, hvilket ændrer billedhuggerens muligheder for, hvordan håret fremstilles. De to mænds udtryk i øjnene er ens i det, at de udtrykker stærke følelser, men blikkene er dog også forskellige. Odysseus' øjne er vidt åbne og virker fokuseret, i dette tilfælde på kyklopen, men også med en anelse alvor eller frygt for situationen ses i hans blik.

⁵ Læs mere om Lysippos og den kunstneriske udvikling i hellenismen, Thomsen 1993: 227-36, 252-62.

⁶ For en grundigere gennemgang af Laokoön-gruppen og datering, læs Pollitt 1986: 120-2.

⁷ For sammenligningen mellem gruppernes andre figurer, læs Säflund 1972: 94-8.

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN



Fig. 7: Laokoön-gruppen

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg



Fig. 8: Laokoönportræt

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067_n6.jpg

Laokoöns øjne derimod er mindre, hans øjenbryn er tunge og anspændte. Dette tilsammen giver et udtryk af lidelse. Denne lidelse ses også ved hans mund, der står en smule åben. Selvom deres munde er meget ens i udførelse og det at, de begge er en smule åbne, er der en forskel i udtryk. Igen virker Odysseus til at være roligere og tage tunge vejtrækninger. Begge mænd har også rynker omkring øjne og i panden.

Der er stor forskel i de situationer, de to mænd befinder sig i, selvom de dog begge er eller kan være i livsfare. Odysseus, der virker rolig, dog klar over situationens alvor, virker klar til den opgave, han står overfor. Han udtrykker menneskelige følelser, ved hjælp af patos, men fordi han virker rolig og ikke panisk, er der noget heltemodigt over ham, og måden han griber situation an på. Man skal dog huske, at Polyphem-gruppen viser det prægnante øjeblik, hvorimod Laokoön-gruppen viser Laokoön og sønner, der kæmper for livet. Det er derfor klart, at Laokoön udtrykker lidelse og frygt, da hans situation er alt andet end rolig. Udførelsen af de tunge smalle øjne, den åbne mund, rynkerne og det vilde hår udtrykker tilsammen et skrig af smerte og den frygt Laokoön må føle i sin kamp, men beskueren ser alt dette i et stillestående øjeblik. Laokoöns svulmende muskulatur,

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

avancerede komposition, livlige hår og brugen af patos er tilsammen et godt eksempel på hellenistisk barok, lige så vel som Odysseus og hans ledsagere fra Sperlonga grotten. avancerede komposition, livlige hår og brugen af patos er tilsammen et godt eksempel på hellenistisk barok, lige så vel som Odysseus og hans ledsagere fra Sperlonga grotten.

Diskussion: Odysseus portrættet i den stilistiske udvikling

Sperlonga skulpturerne er et godt eksempel på en ny udvikling inden for kunstsamlinger, der opstod i hellenistisk tid (323-31 f.Kr.) (Pedley 2012:339) og efter. Blandt andet konger og kejsere tog denne hobby til sig, der senere spredte sig til eliten og til sidst de lavere klasser i samfundet. Man begyndte, at samle på kendte kunstværker til egen private kollektion. I fjerde århundrede var man begyndt, at blande de forskellige stilarter, dette kaldes eklekticisme. Denne tilgang blev meget populær i den hellenistiske periode, hvor man nu frit valgte imellem stile, alt fra arkaisk, klassisk, hellenistisk og nye stile, der opstod på grund af eklekticisme. Disse private kunstsamlinger kunne variere i størrelse og kvalitet. Det kunne være billige miniature kopier eller, som ved Sperlonga skulpturerne, store statuegrupper i marmor. Det var dog ekstra fint, hvis kopierne eller varianterne havde en historisk reference, som for eksempel mytisk i tilfældet med Sperlonga. Stil blev derfor vigtigere, da det sagde noget om køberes smag, og en bestemt stil kunne give en statue mere betydning end en anden (Neer 2012: 370-1). Men denne blanding af stil og fremstillingen af kopier gør det også svære at datere statuer som grupperne fra Sperlonga og Laokoön.

Polyphem- og Laokoön-gruppen er fine eksempler på, hvordan romerne senere adopterede denne nye stil af hellenistiske billedhuggere. Privat skulle Tiberius have foretrukket den hellenistiske barok. Hvilket også stemmer overens med den villa grotten ved Sperlonga tilhørte, der på et tidspunkt skulle have tilhørt Tiberius (Ramage 2009: 148-50). Pergamon alteret er en af de mest populære højhellenistiske (250 til 150 f.Kr.) monumenter, alterets stil kaldes ofte hellenistisk barok eller pergamensk barok (Pedley 2012: 354). Den høj-hellenistiske baroks kendetegn er de meget dramatiske og teatraliske effekter, som blev opnået ved avancerede kompositioner og skulpturgrupper. Især de stærke emotionelle udtryk er vigtige kendetegn (Pedley 2012: 357), som også kommer til udtryk i Odysseus portrættet og hos hans ledsagere. Den senhellenistiske periode (150 til ca. 31 f.Kr.) bar præg af romernes erobring af Grækenland, som medførte statuer der var kopier, efterligninger eller varianter af græske originaler (Pedley 2012: 354). De stilistiske træk fra den hellenistiske barok fortsætter i den senhellenistiske periode, hvor den romerske elites interesse for græske skulpturer voksede. Laokoön-gruppen og Sperlonga grupperne er, ifølge nogle teorier, et tegn på dette.

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

Dateringen af Sperlonga skulpturerne og deres stil er, som sagt, meget omdiskuteret. Jeg vil her give et overblik over de teorier, jeg er stødt på, for derefter at kunne indplacere Odysseus portrættet i den stilistiske udvikling. Det skal også siges, at nogle forskere ikke vil udvælge kun én mulighed for datering.

Som nævnt tidligere skrev Pollitt i 1986, fire muligheder for Sperlonga skulpturerne datering og oprindelse. Pollitt skriver, at han finder en kombination af anden og tredje mulighed mest sandsynlige (Pollitt 1986: 124).⁸ Det må da forstås, at Pollitt mener, at skulpturerne er romerske varianter af hellenistiske originaler, udført i romersk periode. Pollitts begrundelser er, at bogstaverne i billedhuggernes signaturer, også ifølge mange epigrafikere, tilhører første århundrede f.Kr. Endvidere Skylla- og Polyphem-gruppernes tema og placering passer så godt til grotten ved Sperlonga, at de må være lavet til dette formål. Ud fra den betragtning, at grotten først blev udviklet til et arkitektonisk kompleks i den tidlige kejsertid (Pollitt 1986: 124-5).⁹ Pollitt har efterfølgende finpudset sin teori i et kapitel i "*From Pergamon to Sperlonga*". Her skriver han, at Laokoön-gruppen fra Vatikanet og Skylla-gruppen fra Sperlonga, og højst sandsynligt også Polyphem-gruppen, er græsk-romerske kreationer fra senhellenistisk periode. Pollitt mener, at skulpturerne er udført af billedhuggere, der har været nøje uddannet i hellenistisk skulpturs traditioner, og at køberne har været den romerske overklasse (Grummond & Ridgway 2000: 100).

Säflund skriver derimod, at Polyphem-gruppen med sin plastiske form må være højhellenistisk. Denne placering i den stilistiske periode er på baggrund af Odysseus portrættet og hovederne af to af hans ledsagere, der ifølge Säflund, er relateret til Alkyoneus' hoved fra Pergamon frisen. Denne sammenligning, på trods af forskelle, bygger på modelleringen af hår, de udspilede øjne, munden og det meget tydelige udtryk af patos. Alkyoneus kan også sammenlignes med Laokoön. Som tidligere nævnt daterer Säflund den originale Polyphem-gruppe til årene omkring 200 f.Kr., og mener at den enten er en original eller kopi lavet af meget dygtige billedhuggere. Säflund er blandt dem, der mener, at hvis gruppen fra Sperlonga er en kopi, må den oprindelige Polyphem-gruppe højst sandsynligt have været af bronze. Dette er også muligt, da Lysippos og hans elever helst arbejdede i bronze, også når det kommer til kolosstatuer som Polyphem-gruppen (Säflund 1972: 35-7).

Pollitt mener dog ikke, at teorier om en bronze original kan bevises. Han påpeger, at hvis man som ham mener, at skulpturerne er essentielle originaler til den romerske elite, opstår spørgsmålet om hvordan og hvor de rhodiske billedhuggere lærte at mestre den hellenistiske barok. Pollitt opstiller to muligheder som svar. Enten har billedhuggerne rejst rundt og ladet sig inspirere af de kendte monumenter og på

⁸ 2. mulighed: Romerske kopier af hellenistiske originaler. 3. mulighed: Varianter af hellenistiske prototyper lavet i romersk periode. Pollitt 1986: 124.

⁹ For mere om grottens arkitektoniske faser læs, Säflund 1972: 98.

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

den måde været eklektiske i deres valg af stil. Det er altså sandsynligt, at de tre rhodiske billedhuggere Hagesandros, Athanodoros og Polydoros, studerede Pergamon alteret og andre monumenter, på det tidspunkt, hvor Rom havde kontrol over Pergamon (senrepublikansk tid). Igennem disse studier har de tre billedhuggere, ifølge Pollitt, opnået en forståelse af at den hellenistiske barok havde nogle karaktertræk, der interesserede deres eksklusive romerske kunder. Pollitt nævner også en anden mulighed. Det, at de tre rhodiske billedhuggere introducerede barokstilen til et nyt marked, forevige stilen, der længe havde været en del af de rhodiske billedhuggeres arv. Rhodos var ikke det eneste sted, hvor barokstilen blev brugt, men kan have haft en ledende rolle i skabelsen, og den fortsatte brug af den, selv efter hellenismen. Eftersom barokstilen blot var en ud af mange muligheder for billedhuggerne, kan man ikke sige, at den tilhørte en bestemt gruppe eller skole. De tre rhodiske billedhuggere kan altså blot have valgt en stil de fandt passende til deres emne, i dette tilfælde Laokoön og Skylla-gruppen, og antageligvis Polyphem-gruppen (Grummond & Ridgway 2000:101-2).

Ifølge Ridgway er Paolo Morenos teori, lige som Säflunds, at Polyphem-, Palladion- og Pasquino-grupperne er kopier af bronze originaler fra Rhodos. Dette understøtter han med de store bronzestøbnings anlæg, der er fundet på øen og, at der skulle være dokumentation for, at man var meget glad for skulpturer i det materiale. Ridgway nævner yderligere *Ulisse* kataloget. Her bliver Polyphem- og Laokoön-gruppen dedikeret til et bronzeværksted i Pergamon og ikke på Rhodos. Polyphem-gruppen bliver dateret til 170-160 f.Kr. på grund af fragmenter fra et drikkebæger der tilhører gruppen, som minder om blomster motiver fra Pergamon, der var fremme omkring 160-150 f.Kr. (Grummond & Ridgway 2000: 81-2).

I "*To Entertain an Emperor*", fokuserer Stewart på at bevise Tiberius som ejer af grotten ved Sperlonga og dermed skulpturerne. Stewart skriver, at skulpturerne fra grotten ved Sperlonga er en del af et skulpturprogram af samme marmor og fra samme værksted. Han begrundet deres fælles ophav med den tekniske udførelse og finpudsningen af fragmenternes overflade. Stewart mener også, at selvom kvaliteten og tilgangen til skulpturerne er forskellige, så er ingen stil begrænset til en gruppe eller figur, men dukker op i alle (Stewart 1977: 76). Man må her gå ud fra, at han mener, at skulpturerne er eklektiske og dermed en blanding af flere stile. Stewart mener at, uanset dateringen for udførelsen af skulpturerne, blev de opstillet i grotten ved Sperlonga på grund af kejser Tiberius, mellem hans første ferie i Campanien i 21 og stenskedet i grotten i 26 e.Kr., der ifølge Sueton og Tacitus var tæt på at dræbe kejseren (Stewart 1977: 83). Stewart er klar over, at beviserne for dette overvejende består af indicier, men mener alligevel, at det er hver at overveje. Stewart mener altså, at 26 e.Kr. er et *terminus ante quem* for, hvornår skulpturerne,

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

dermed Odysseus og Polyphem-gruppen, blev udført. Denne datering, for gruppernes placering i grotten er der flere, der er enige i (Carey 2002: 47). Denne datering er med til at belyse, hvem skulpturerne blev lavet til, men ikke hvornår eller hvorvidt skulpturerne er originaler, varianter eller kopier.

R. R. R. Smith skriver, at emnet i Polyphem-gruppen indikerer et lånt arrangement af figurerne. Ligheden mellem figurerne arrangement fra Catania relieffet og Polyphem-gruppen. Sperlonga gruppen er altså ikke et enestående eksempel for hverken placering, emne eller komposition. Smith skriver også, at på grund af gruppens størrelse og kompleksitet, bør man forvente, at billedhuggerne har taget sig nogle friheder i håndtering af detaljer. Smith mener, at Polyphem-gruppen og andre skulpturer fra grotten var nøjagtige kopier af tidligere værker, men i meget høj kvalitet. Dette begrundes han med en kopi af vinskild bærerens hoved, der blev fundet i Hadrians villa i Tivoli. Denne kopi må være fra en lignende fuldskala Polyphem-gruppe. Hovedet skulle være en excellent efterligning i stil og detaljer af hovedet fra Sperlonga. Ifølge Smith, ligesom Säflund og Moreno, er Sperlonga skulpturerne udført af de tre rhodiske billedhuggere og derfor viser, at den ledende virksomhed for de tre billedhuggere har været reproduktioner af hellenistiske mytologiske grupper i meget kvalitet. Køberne af disse store grupper har været få, kongelige og kejsere (Smith 1991: 110-11). Villaen ved Sperlonga tilhørte Tiberius, og det er da højs sandsynligt Tiberius, der har købt skulpturerne. Dateringen for Polyphem-gruppen fra Sperlonga må da, i følge Smith, være tidlig kejsertid.

Konklusion

Nogle forskere daterer Polyphem-gruppen til at være fra højhellenistisk tid, andre mener, den er senhellenistisk. Der er dog også dem, der mener, at gruppen er fra tidlig kejsertid. I blandt dette virvar af dateringer er det også forskelligt, hvorvidt forskerne mener, at gruppen er en original, en variant af en hellenistisk prototype eller kopi. Det virker dog til at alle er enige om, at stilen er hellenistisk barok. Brugen af dybe borer ved hår, patos og hele gruppens komposition viser, at billedhuggerne var uddannet på den ene eller anden måde i hellenistiske barok skulpturer. Ud fra mange af de argumenter, der er blevet fremført, virker det ikke ulogisk at dele holdningen om, at Polyphem-gruppen fra Sperlonga meget vel kan være en variant af en original bronze statue fra Rhodos. Denne holdning kan støttes af, at Odysseus portrættet er af marmor fra Rhodos, og hvis det er de samme billedhuggere, der har udført Skylla- og Laokoön-grupperne, der står bag Polyphem-gruppen. Der er muligt at sammenligne med mange forskellige monumenter, nogen bruger Pergamon alteret, Laokoön-gruppen, Catania relieffet eller noget helt fjerde. Vi kan på nuværende tidspunkt, ikke med sikkerhed vide om Odysseus portrættet er en original, variant

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

eller kopi. Der bør dog ikke være nogen tvivl om, at Odysseus portrættet fra Polyphem-gruppen er et godt eksempel på hellenistisk barok. Dette er gældende uanset om gruppen og derved portrættet er en original eller kopi. Om portrættet så stammer fra højhellenistisk, senhellenistisk eller tidlig kejsertid, er en anden og større debat. Men en ting står klart, stilen portrættet er udført i er hellenistisk barok.

Odysseus portrættet fra Sperlonga

Af CAMILLA BJERRE JOHANSEN

Bibliografi

- Carey, S. 2002. *A Tradition of Adventures in the Imperial Grotto*. *Greece & Rome* 49.1, 44-61.
- de Grummond, N. T. & B. S. Ridgway (red.) 2000. *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context*. London: University of California Press.
- Homer. *Odysseen*. Oversættelse af A. T. Murray. 1995. Harvard University Press.
- Neer, R. T. 2012. *Art & Archaeology of the Greek World: A New History, c. 2500-c. 150 BC*. London: Thames & Hudson.
- Pedley, J. G. 2012. *Greek Art and Archaeology*. 5th ed. London: Laurence King Publishing.
- Pollitt, J. J. 1986. Reprint. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge University Press.
- Ramage, N. H. & A. Ramage. 2009. *Roman Art*. 5th ed. Upper Sadle River.
- Säflund, G. 1972. *The Polyphemus and Scylla Groups at Sperlonga*. Stockholm: Kungl. Boktryckeriet P. A. Norstedt & Söner.
- Smith, R. R. R. 1991. *Hellenistic Sculpture*. London: Thames and Hudson.
- Stewart, A. F. 1990. *Greek Sculpture: An Exploration 1*. New Haven: Yale University Press.
- Stewart, A. F. 1977. *To Entertain an Emperor: Sperlonga, Laokoon and Tiberius at the Dinner-Table*. *The Journal of Roman Studies* 67, 76-90.
- Thomsen, R. 1993. *Hellenismens tidsalder*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.



Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Indledning

I denne artikel foretages en analyse af kunstmarkedets påvirkning af forståelsen af antikken. Kunstmarkedet består af en tæt relation mellem samlingen på antikviteter, forskningen af aktiviteter og handlen med antikviteter. Det er ikke muligt at bearbejde alle dele af kunstmarkedet lige grundigt i denne artikel og fokus vil derfor være på samlingerne, da de kan spores tilbage før forskningen og handlen får fodfæste. Omdrejningspunktet er attiske figurdekorerede vaser, og tilgangene til vaserne igennem tiderne ses reflekteret i udviklingen af samlingerne. Her har Vinnie Nørskovs bog, *Greek Vases in New Contexts, 2002*, været uvurderlig, da den præsenterer en grundig gennemgang af kunstmarkedets historiske udvikling. Aspekter af private og offentlige samlinger fra raritetskabinetter til museer analyseres med henblik på forståelse af vaserne i den pågældende periode og i antikken. For at skabe større forståelse for de teoretiske og metodologiske tilgange til vaserne og deres påvirkning af forståelsen af antikken analyseres vaserne, *Beazley Archives no.7245*, ud fra tilgangenes præmisser. Kunstmarkedets betydning for forståelsen af vaserne i antikken analyseres yderligere i forhold til en nutidig diskurs, hvor Vickers og Gill forsøger at gøre op med kunstmarkedets indflydelse på arkæologien. Deres teori kan ses som en del af det postmoderne, hvor alting er til forhandling.

Da artiklen er skabt på baggrund af faget Teoridannelser og da den historiske kontekst er vigtig for dannelsen af teorier, vil en del af artiklen være fokuseret på historiske begivenheder og ændringer i tankegange. Det skal pointeres, at det er kombinationen af disse, der er definerende for Teoridannelser. Der er til rammesætningen af teoridannelserne draget inspiration fra Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences, 1970*. Da den er brugt som inspiration, er der ikke henvist til den og den står ikke i bibliografien.

Den overordnede teoretiske tilgang vil være afledt af Michael Shanks' bog *Classical Archaeology of Greece: Experiences of the Discipline, 1996*, da denne giver et indblik i, hvordan tilgangen til vaserne er i den post-processuelle arkæologi, som er den del af det postmoderne episteme, som for nu stadig er gældende.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Private samlinger

Renæssancen

I den tidlige renæssance blev antik kunst, specielt det epigrafiske materiale, samlet som et element i genfødslen af antikkens ånd. Tilgangen til vaserne ses allerede reflekteret i datidens litteratur (Nørskov 2002, 28-29).

En af de første litterære henvisninger er et digt af poeten Publius Faustus Andrelinus fra 1501. Digtet omhandler forfatterens elskerinde, Livia, der ødelægger forfatterens vase. Vasen beskrives i digtet som en *kylix* med figurdekoration af græske motiver og forfatteren erklærede, at den var den smukkeste vase i byen (Nørskov 2002, 30-31).

I slutningen af det 17. årh beskrev Bernard de Montfaucon i sin *Diarium Italicum* vigtige antikke sites og samlinger i Italien. Han nævner figurdekorerede vaser i forbindelse med Medicisamlingen, hvor han skriver, at der er "Quinque vasa Hetrusca, qualia non pauca in Musæis comparent" (Montfaucon 1702, 357). Det bekræfter, at der var vaser i de italienske kunstkamre eller raritetskabinetter, som opstod mod slutningen af det 16. årh. (Nørskov 2002, 34-35). De var encyklopædiske samlinger af forskellige typer af objekter. De blev anset for et mikrokosmos, en symbolsk repræsentation af makrokosmos, ejerens magt i verden. Idet vaser var fundet i jorden blev de i de tidlige kabinetter anset som kvasi-naturalistiske og blev opstillet sammen med geologiske og botaniske objekter (Lyons 1992, 1).

Andrelinus var interesseret i vasen og brugte den som inspiration i sit digt. Det viser, at vaserne var værdsatte allerede i renæssancen og blev brugt af bla. kunstnere. Kunsten var styret af fornuftens regler og det, at vaserne blev værdsat for deres alder og skønhed, viser, at man havde et retrospektivt ideal af antikken (Shanks 1996, 69). Når de få henvisninger til vaserne indeholder så begrænset en beskrivelse af dem, kan det skyldes, at det lå udenfor interessen for de, som skrev om antikviteter og samlinger. Den manglende interesse kunne skyldes: 1. at objektets værdi i renæssancen blev vurderet ud fra materialet og keramik var ikke værdsat. 2. at vaserne efterhånden blev mere populære og mod slutningen af det 17. årh. indeholdt de fleste kabinetter og samlinger vaser. De blev derfor ikke længere anset for rariteter og var derfor ikke værd at nævne for datidens skrivere. Det skal desuden overvejes, om grunden til, at der vides så lidt om vaserne i renæssancen, kan skyldes en forskydning i den moderne forskning, idet der sjældent er fokus på samlinger før det 18. årh. (Nørskov 2002, 35).

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Det 18. årh.

En af de bedst dokumenterede samlinger fra denne periode, er samlingen af Felice Maria Mastrilli (ca. 1694-1755?), der startede sin samling omkring 1740. Mastrillis vasesamling stammede til dels fra hans egne udgravninger i Nola og fra køb fra andre dele af Italien (Lyons 1992, 4).

Vaserne var opsat på lige fod med malerier og skulpturer, hvilket muliggjorde en sammenligning mellem renæssancemalerier og vasemalerier. Det viser en ændret tilgang og forståelse til vaserne, hvor de opfattes som sammenlignelige med og derfor på højde med, hvad datiden opfattede som kunst (Nørskov 2002, 40). Der opstod et stigende antal samlinger i denne periode, som resultat af nationalismens spredning i landene omkring Middelhavet. Fortiden og arkæologiske genstande kom til at repræsentere en storhedstid og var derfor værdsatte i kunstkamrene (Nørskov 2002, 14). Vaserne, som blev anset for etruskiske, blev brugt som repræsentanter for den idealiserede etruskiske kultur for at fremme et stærkt og ekspanderende Toscana. Dette var et modstykke til renæssancens favorisering af det romerske imperie, som de europæiske kulturer har til fælles. For oplysningstidens italienske aristokrati var den etruskiske kultur udtryk for en storhedstid, som kun de kunne gøre krav på (Morris 1994, 15-16). Vaserne blev brugt som bevis i den litterære diskussion om etruskisk dominans i bla. Napoliområdet, hvor en stor del af vaserne blev fundet (Nørskov 2002, 36, 39).

Connaisseurs og antikforskere

Winkelmann beskrev nogle af vaserne fra Mastrilli-, Porcinari-, Mengs- og vatikansamlingerne i publikationen *Geschichte der Kunst des Altertums* i 1775. Mastrillisamlingen gik i arv til Mastrillis nevø, som måtte sælge den i 1766 og som sir William Hamilton var den vigtigste køber af (Nørskov 2002, 41).

Sir William Hamilton (1731-1803)

Den engelske ambassadør, Hamilton, ankom til Napoli i år 1764, hvor han etablerede sig som samler, connaisseur, entusiastisk udgraver og mellemmand for potentielle klienter i England (Lyons 1992, 4, 13). Hans private samling blev publiceret i 1766-76 af historikeren Pierre Francois Hugues, som kaldte sig selv baron d'Hancarville (1719-1805). Formålet med publikationen var at udbrede viden om vasemalerier og -former og til brug som modeller for datidens kunstnere (Nørskov 2002, 45-46). I publikationerne argumenterede d'Hancarville for, at vaserne var græske, omend fra de græske kolonier i Campania, området omkring Na-

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

poli. Han kaldte vasemalerne for kunstnere, som fokuserede på kvalitet fremfor kvantitet, og vasemalerierne blev anset som kunst for kunstens skyld. Det muliggjorde, at vaserne blev attraktive samlingsobjekter. Publikationsforetagendet var ved at ruinere Hamilton og han måtte sælge sin samling til British Museum i 1772. På museet blev vaserne en del af samleren Sir Hans Sloans samling af rariteter, som dannede grundlaget for museet (Nørskov 2002, 50). Hamilton startede derefter en ny samling af vaser, som blev solgt til den hollandske samler Thomas Hope i 1801. I Hopes forsøg på at blive accepteret i Londons sociale borgerskab, skulle samlingen være et symbol på status og en attraktion for det fremtrædende borgerskab (Nørskov 2002, 55).

Johann Joachim Winkelmann (1717-68)

Hvor andre kun havde forsøgt sig med ikonografiske kommentarer, var Winkelmanns publicering i 1764 det første forsøg på en kronologisk stilistisk tilgang til den antikke kunst, med en vækst-, storheds- og forfaldsperiode. Det var en metodisk stilistisk analyse af de anatomiske dele og netop dette var for ham nøglen til æstetisk forståelse, idet han søgte at forklare et lands kultur igennem dets kunst. Den idealiserede antikke kunst var overleveringer fra en idealiseret antik verden. Hans metanarrative udformning skulle komme til at dominere studiet af og attituden imod den klassiske antikke verden, som resultatet af hans paradigmatiske ide, at antikkens kunst skulle være inspiration for samtidens kunst og dannelse (Shanks 1996, 56, 58).

Hamilton åbnede det nordeuropæiske marked for vaser og British Museums og Hopes køb af hans samlinger anerkendte vaserne som kunst. Vaserne blev en attraktiv souvenir for rejsende nordeuropæere på The Grand Tour, som var oplysningstidens dannelsesrejse. Det omdannede kunstmarkedet til en storstilet forretning (Nørskov 2002, 83). Med den øgede efterspørgsel kom et øget pres for at supplere udbuddet, som resulterede i illegale udgravninger, restaureringen af ødelagte vaser og forfalskninger (Lyons 1992, 11). Winkelmanns arbejde er en refleksion af oplysningstidens ønske om at fordele alting i kasser og at klassificere det store genstandskorpus af vaser uden kontekst. Det var denne kreds af udenlandske connoisseurs og antikforskere, der dannede grundlaget for udviklingen af fortolknings metodologier og dermed fagene Klassisk Arkæologi og Kunsthistorie. De udenlandske antikforskere og connoisseurs, som Winkelmann, Hamilton og deres omgangskreds, influerede den æstetiske kvalificering af vaserne og dannede grundlaget for den europæiske nyklassicisme i slutningen af det 18. årh. (Lyons 1992, 20-21).

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Offentlige samlinger

Forskningen af samlinger i 19. årh. har haft stor fokus på de offentlige samlinger, da museerne spillede en vigtig rolle i demokratiseringsprocesserne, hvor aristokratiske samlinger fra det 18. årh. blev omdannet til offentlige samlinger i det 19. årh.. Derfor kan vaserne i denne periode bedre forstås igennem en analyse af de offentlige museer og deres tilgange til vaserne og antikken (Nørskov 2002, 64-65).

I det 18. årh. blev de første offentlige museer grundlagt, med bygninger inspireret fra antikkens arkitektur. Museo Capitolino blev grundlagt med en politisk bagtanke i 1734, som symbol for et evigt Rom og den kristne hovedstad. British Museum åbnede i 1753 på initiativ af Sloane og kan opfattes som det første offentlige sekulære museum. Efter den Franske Revolution blev kongesamlingen i Louvre åbnet for offentligheden i 1793. Museets samling af genstande fra lande besejret af Frankrig, gjorde museet til et symbol på den franske suverænitet (Nørskov 2002, 64-65).

Der sker et skifte i Klassisk Arkæologi, hvor oplysningstidens ideer udskiftes med den nyklassicistiske bevægelse, *Hellenisme*. Dette er defineret som en del af det sene 18. århundredes skift fra Foucaults klassiske til hans moderne episteme. Idealiseringen af Grækenland, som fødestedet for den europæiske ånd, skete i forbindelse med den nationalistiske magtkamp mellem den tyske og den franske stat samt den franske og britiske imperialistiske aggression mod det tyrkiske imperie under Den Græske Frihedskrig 1821-29 (Morris 1994, 11. Shanks 1996, 81). Eksempelvis betød den franske besættelse af Italien, at engelske rejsende var forment adgang til landet. Deres interesse fokuseredes istedet længere mod øst hvor fundet af græske originaler vakte interesse (Nørskov 2002, 65-66). Nyklassicismens interesse for antikke malerier igennem fundene i Herkulanum påvirkede også interessen og værdien af vaserne igennem relationen mellem vægmalerier og vasemalerier. Hvor de Herkulanske vægmalerier blev tolket som romerske gengivelser af tabte græske originaler, blev vaserne hyldet som original græsk kunst (Nørskov 2002, 46-47). Det var en bevægelse væk fra en europæisk identitet skabt på baggrund af det romerske imperie og fastholdt af latin, som kirkens og uddannelsens sprog (Morris 1994, 15-16). Studiet og forståelsen af det antikke Grækenland igennem arkæologien er tæt forbundet med den europæiske kulturs forsøg på at definere sig selv. Dette er specielt genkendeligt i metanarrativet for en europæisk oprindelse. De europæiske nationers magtkampe ses genspejlet i de store nationalmuseers samlinger, hvor græske statuer og vaser var repræsentanter for nationens tilknytning til Hellenismen, civiliserede status og imperialistiske magt (Morris 1994, 11. Shanks 1996, 82). De europæiske imperialistiske magter

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

brugte det antikke græske samfund til at definere sig selv. Det er en kontinental fremfor national forståelse af antikken (Shanks 1996, 83). Det er en diffusionistisk forklaringsmodel, hvor kulturer har ét oprindelsessted hvorfra de spredes. Den forudsætter, at kulturer kan defineres og differentieres på baggrund af idiosynkratiske autentiske kulturtræk og at disse kulturtræk ikke kan opstå uafhængigt tidsmæssigt eller geografisk (Shanks 1996, 89-91). Ideen om kulturel kontinuitet blev en fremtrædende ideologi i Grækenland, men alt hvad der lå udenfor ideologiens forståelsesramme blev anset for overflødig og derfor var middelalderlige monumenter ikke nødvendige at bevare (Shanks 1996, 80). Diffusionisme fordrer derfor udvælgelsen af en fortid på baggrund af ideologi.

Museumskatalogerne fra midten af det 19. årh. fokuserede på informationer om form, teknik, kontekst, maleriernes emne og datering. Det viser en stærk indflydelse fra den franske filosofiske positivisme, som fokuserede på fakta og udelukkede metafysiske overvejelser, som den narrative tilgang, der tidligere var kendetegnende for tolkningen af vaserne (Nørskov 2002, 67). Museernes indsamlingspolitik blev rettet mod at opnå en komplet kronologisk sekvens og derfor skulle eventuelle "huller" i samlingen udfyldes (Nørskov 2002, 68). Dette er en refleksion af opblomstringen af den evolutionistiske tilgang i det 19. årh. og dens betydning for tilgangen til vaserne, hvilket bliver yderligere eksemplificeret i næste afsnit.

Specialisternes samlinger

I det 20. årh. blev de vigtigste samlinger samlet af arkæologer med speciale i vaser og flere af disse endte på museer. Samlingerne fra denne periode bærer tydeligt præg af forskningstilgangene, som det sås eksemplificeret i museernes indsamlingspolitik allerede i det 19. årh..

Arkæologen sir John Davidson Beazley (1885-1970) dannede en større samling af antikke vaser, som blev overdraget til Ashmolean Museum i Oxford i 1912 og 1966 (Nørskov 2002, 73).

To metodologier skulle få særlig betydning i Klassisk Arkæologi. Den semiotiske tilgang, hvor detaljer noteres og behandles, som symptomer på noget underliggende, eks. Freuds psykoanalyse af sindets ubevidsthed (Shanks 1996, 38). Semiotikken blev i Klassisk Arkæologi først brugt til klassifikationen af vaser på baggrund af vaseinskriftioner. Fra 1840'erne brugte tyske forskere denne tilgang og arkæologerne Paul Hartwig (1859-1919) (Rouet 2001, 30-34. Beskrivelse af Hartwig og hans metode) og Adolf Furtwängler (1853-1907) (Rouet 2001, 36-40. Beskrivelse af Furtwängler og hans metode) supplerede klassifikationen

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

med en kunsthistorisk tilgang, studiet af stil. Den anden metodologi stammede fra kunsthistorikeren Giovanni Morelli (1816-91). På baggrund af et sikkert korpus af signerede malerier og idiosynkratiske måder at tegne bestemte anatomiske detaljer på, tilskrev Morelli usignede malerier til renæssancemalerne. Beazley tilskrev usignede vasemalerier til vasemalere og hans metodologi trækker på de to tidligere tilgange. Grundlaget for at bruge en metodologi på vasemalerier, som var udviklet til renæssancemalerier, ses bla. i Mastrillisamlingen, hvor de to typer af maleri blev gjort sammenlignelige. Der skal gøres opmærksom på en forskel mellem præmisserne for Beazleys og Morellis metode. Renæssancemalerierne havde levende modeller så malermestrenes idiosynkratiske detaljer kommer til udtryk i den ubevidste gengivelse af eks. ører. Vasemalerierne havde næppe levende forbilleder så vasemalerne kunne istedet have benyttet idiosynkratiske standardelementer, som ører, næser, hænder, fødder

mm..

Beazley Archives no.7245

For at illustrere flere af de almindelige tilgange og metoder til vaser i klassisk arkæologi foretages en analyse af vaserne i bilag 1, Beazley Archives no.7245, herefter kaldet no.7245.

Klassifikation

Først foretages en klassifikatorisk tilgang, hvor vaserne grupperes i forhold til andre vaser på baggrund af typologier og klassifikationer. Vasen er 57,3 cm høj. Vaseformen er en såkaldt halsamfor, hvor halsen og kroppen mødes i en skarp vinkel og hvor kroppens form er solid og kompakt med kantede skuldre og to kraftige snoede hanke. Vasen er attisk og dekoreret i rødfigursteknik. Formen blev brugt af de tidlige rødfigursmalere, som Eufronios og Euthymides fra Pionergruppen fra det sene sjette årh., men blev senere taget i brug af Berlinermaleren (Beazley 1964, 6-8).

Tilskrivning

Vasen har ingen kendt fundkontekst. Den tilskrives via Beazleys metodologi til Berlinermaleren (Bloesch 1982, 58-61), maleren af Berlineramforen 2160 (Beazley 1974, 1). Den primære tilgang til at skabe forståelse af kulturen for antikke vaser, er opstillingen af kronologiske sekvenser. Udviklingen i forskellige klassifikationer og typologier viser udviklingen i historie (Shanks 1996, 24). Klassifikation af vaseformer, tilskrivning af vaser til vasemalere og fokus på stilistisk detaljer muliggør en rammesætning af vaserne i den antikke historie. Beazleys tilskrivninger, Morellis metodologi og sammenligninger mellem grupperinger af

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

vasemalere muliggør en kronologisk sekvens, som giver indblik i vasemalerens kultur. Her sættes Berliner-maleren først i relation til andre vasemalere og derefter fokuseres på udviklingen i hans karriere.

Berlinermalerens stil følger Pionergruppen og han anses for at have været lærling af pionererne Phintias og Euthymides (Robertson 1992, 80). Han stil kan genkendes hos de senere vasemalere, "the Providence Painter", Herminax og Akilleusmaleren, som anses for hans lærlinge. Selv hos Akilleusmalerens lærling "the Phiale Painter" omkring år 425 f.v.t., er Berlinermalerens stil genkendelig (Beazley 1964, 1. Boardman 1975, 91).

Den kronologiske stiludvikling fra Pionergruppen til "the Phiale Painter" giver iflg. Beazley indblik i vase-malerfaget og viser det, som et familieføretagende for en attisk håndværkerfamilie igennem næsten 100 år. Vaseinskriftioner fra det sjette årh., og nogle få fra femte årh., hvor skriverens navn akkompagneret af faderens navn viser, at disse var enten vasemager eller vasemaler. Det indikerer, at slægtskabet mellem vasemalerne i skolerne var blodsrelateret (Beazley 1964, 1). På baggrund af metodologien skabes en bedre forståelse for relationen mellem vasemalerne og for forholdene i et athensk erhverv baseret på familieføretagender (Stansbury-O'Donnell 2011, 50).

Berlinermalerens kendetegn og karriere

Det er kendetegnende, at dekorationskompositionen på vaser dekoreret af Berliner-maleren, er opbygget med en enkelt figur på hver side af vasen, som danner én samlet fortælling. På no.7244 gengives henholdsvis en frembrusende yngre kriger og en faldende ældre kriger på hver sin side af vasen, men deres positur er interagerende. Berlinermaleren bruger få fyldornamenter og billedrammer er reduceret til grundlinier for figurerne, som det også ses på no.7244 (Beazley 1911, 278, 290).

Berlinermalerens karriere kan iflg. Beazley opdeles i tre udviklingsfaser. Den første fase, som er Berlinermalerens storhedstid og hvor han foretrækker at dekorere panathenæiske amforer, slutter omkring 480 f.v.t.. I den næste fase foretrækker han store halsamforer, som no.7245. Den fine teknik og opbygningen af motiverne er stadig genkendelig, men de mangler noget, som Beazley definerer som poesi. I den sidste fase foretrak han primært små vaser, som såkaldte Nolan amforer og hans vasemalerier er af anstændig, men ubetydelig og mekanisk karakter (Beazley 1964, 6-8). Ud af de næsten 300 vaser, som er tilskrevet Berlinermaleren, kan de fleste klassificeres til den tidlige fase (Boardman 1975, 94).

Det opstår dog en problematik ved tilgangen når klassificeringsgrundlaget bag den kronologiske udvikling er en subjektiv bedømmelse af stilistiske detaljer. Beazley overvejede, at nogle af vaserne i Berlinermale

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

rens sidste udviklingsfase var imitationer eller skoleproduktioner, pga. af deres manglende charme (Beazley 1964, 6-7. Robertson 1992, 43). Boardman argumenterer: "they are not hesitant works [...] and who copies a master's declining style?" (Boardman 1975, 94). Beazley skrev sidenhen: "most of them are [...] productions of the master's decline. [...] Between followers imitating the master, and the master imitating himself, it must allways be hard to draw the line" (Beazley 1974, 3).

Det er altså nødvendigt at være opmærksom på dette både i forhold til distinktionerne mellem grupperinger af vasemalere og indenfor tilskrivningerne til de enkelte vasemalere og udviklingen af deres individuelle stil.

Dateringsgrundlag

Beazleys arbejde blev grundlaget for forståelsen af attisk sort- og rødfigurs vasemaleri og dets udvikling (Oakley 2009, 605). Den relative kronologi i form af klassifikations og stilistiske udviklings-sekvenser kan associeres med en absolut kronologi af historiske årstal. Dette er et vigtigt instrument i Klassisk Arkæologi, idet vaserne findes i hele den græske verden og at de udgør det største korpus af antikviteter. Det er også grundlaget for skabelsen af et kronologisk forhold mellem vaserne og de materialer, som de bliver fundet med, og de kontekster, som vaserne bliver fundet i (Oakley 2009, 605. Shanks 1996, 24).

Der er to faste dateringer i den absolutte kronologi, som Berlinermalerens stilistiske udvikling kan sættes i relation til. I den arkaiske periode er den faste datering svalehalefolderne på karyatiderne fra Sifniernes skatkammer i Delfi, som giver en *terminus ante quem* 525 f.v.t. for opståelsen af denne stilistiske detalje (Stansbury-O'Donnell 2011, 34-36). I vasemalerier udvikler dette sig med flere folder omkring år 500 f.v.t., forsvinder omkring år 480 f.v.t., hvorefter der bruges krogfolder (Boardman 1975, 89). Der ses især svalehalefolder hos Berlinermalerens forgængere, Pionergruppen. Berlinermalerens dekorationskomposition er kendetegnende for den senarkaiske periode, modsat tidligere og senere, hvor vaserne blev dekoreret med flere figurer og en mere jævn fordeling af mørke og lyse flader (Beazley 1964, 1-2). I den klassiske periode er den faste datering på baggrund af skulpturerne fra Zeustemplet i Olympia, som dateres til 470-456 f.v.t. (Boardman 2007, 269-270. Stansbury-O'Donnell 2011, 36-42). Desuden ses en tæt relation mellem attisk vasemaleri og athensk relief- og rundskulptur, som gravmonumenter og Akropolis dedikationerne fra arkaisk og klassisk tid (Boardman 2007, 88). Stilen udvikler sig fra de arkaiske konventioner, som eks. kropsgengivelser hvor benene er i profil, overkroppen frontal, hovedet er i profil og øjet frontal, mod

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

det naturalistiske med eks. profil øje i profil ansigt. På baggrund af sammenligning af stil hos Berlinermaleren med andre vasemalere og sat i relation til de absolutte dateringer af de nævnte skulpturer, dateres Berlinermalerens karriere til ca. 500-460 f.v.t. (Beazley 1974, 6).

I slutningen af det 19. årh. begyndte man at bruge en ræsonnementsproces kaldet abduktion i de sociale og humanistiske forskningsområder. Der postuleres en regel til forklaring af bestemte fakta ved et objekt og det efterprøves uafhængigt. Beazleys tilgang til en vase var at formode at en detalje, som ører, definerede netop den vase og dens maler, for derefter at efterprøve det imod andre vaser og vasemalere. Det ses at Beazleys metodologi bygger på samme ræsonnementsprocesser som Freuds psykoanalyse. Det skal pointeres at abduktion kun referer til ræsonnementsprocessen og ikke inkluderer sammenkædningen mellem idiosynkratiske detaljer og kunstneriske personligheder. Som Shanks skriver: "The logical structure of abduction is one of forecasting retrospectively" (Shanks 1996, 39) og forholder sig derfor til fakta og antager blot at der kan findes et korpus af vasemalerier hvor ører er tegnet på en specifik måde, men ikke at disse er refleksioner af malerens personlige fortolkning af virkeligheden (Shanks 1996, 39). Dette er i strid med den kunsthistoriske tilgang, hvor vaserne som kunstobjekt har en tosidet karakter. På den ene side er de lavet i fortiden og er derfor distancerede fra os. På den anden side er de et kunstobjekt, der kan transcenderer tid og sted og kommunikere på tværs af århundreder. Det er en idealistisk agenda, hvor fortidens kunst værdsættes i senere tider og steder for dens tidsløse kvaliteter (Shanks 1996, 28). Som kunstobjekt er vaserne anset for fritstående og uafhængige af forklaringer, da deres visuelle og æstetiske sprog er åbenlyst. Det medfører at klassifikationen af kunstobjekter ofte er cirkulær, som når en vase uden en kendt kontekst dukker op på kunstmarkedet, klassificeres den til eks. senarkaisk periode af eksperterne i auktionshuset. Vaserne indskrives i litteraturen, som en senarkaisk vase og er herefter en del af det korpus, som tillod dens tilskrivelse, hvortil andre vaser kan tilskrives (Shanks 1996, 59).

Vaser som kunstobjekter

Connaisseurs har genkendt ca. 900 vasemalere og -magere, hvilket udgør under halvdelen af de kendte figurdekorerede vaser og herudaf har kun omkring 40 efterladt deres rigtige navn. Langt under én procent af alle vaser har en signatur (Boardman 2007, 128). Vaser med for få stilistiske detaljer til, at de kan tilskrives en vasemaler, værdsættes ikke så højt, som de der kan, idet de mangler det kunstneriske element, som skabte dem. Connaisseurs arbejde med tilskrivninger er altså en værditillæggelse til vaserne (Shanks 1996, 32). Sprogbruget i auktionsloddet for no.7245, bilag 1, bærer tydelig præg af dette i sætningerne:

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

"[...] one of the greatest vase painters [...]"

"Unfortunately the artist never signed any of his vases [...]"

"[...] one of his masterpieces [...]"

Det kraftige fokus på de enkelte kunstnere skyldes ønsket om at finde individer i den ellers anonyme fortid. Værdi tillægges den enkelte kunstner igennem personlig stil og rangeres i forhold til de andre vasemalere, se sætning 1. Identifikationen af individer er identifikationen af egoet, hvor det ikke er forsvundet i tiden, i mængden af almindelige mennesker eller i mængden af keramik. Det reflekteres i sætning 2, men opvejes til dels i navngivning af de vasemalere, hvis vaser ikke er signerede, men hvis stil stadig kan genkendes, som eks. Berlinmaleren, der er navngivet efter sit mesterværk i Berlin. Dette er en moderne forestilling af egoet, hvor egoet, *le signifié* (det indikerede), kommer til udtryk i, *le signifiant* (indikatoren), de idiosynkratiske stildetaljer (Shanks 1996, 33). Tilgangen kan beskyldes for etnocentrisme, projekteringen af moderne forskeres forestilling om egoet tilbage på antikken, og for kulturimperialisme, idet metodologiens præmisser er *connaisseurs* evalueringer og værdisættelse af vaserne (Shanks 1996, 34). I det kraftige fokus på kunstnernes individuelle stil, overvejes motivationen bag vaseproduktionen ikke. Det antages, at der var et socialt og økonomisk pres på datidens vasemagere og -malere, som nødvendiggjorde udviklingen af idiosynkratiske stile og identiteter (Shanks 1996, 36). Som en refleksion af vasernes anseelse som kunst blev no.7245 solgt i 2010 ved Christie's auktionshus i London for \$422.500, svarende til kr. 2.298.000 (Christie's hjemmeside 1).

Vaser som artefakter

Et vendepunkt for diskussionerne om forståelsen af vaserne skete ved et auktionssalg i 1993. Carls Hirschman solgte sin samling af 64 vaser på auktion i London for mere end £5 millioner. Auktionen indeholdt en "Caeretan Hydria", som blev solgt for £2,2 mio. svarende til kr.20.785.000 og er den dyreste vase solgt på auktion. Efter salget begynder diskussionen om vasernes værdi i antikken, i forskningen og i samlingshistorierne (Nørskov 2002, 19. Vickers & Gill 1996, v). Fra den romantiske attitude efter Winkelmann, hvor vaserne anses for ægte kunst, der kan stå alene, til Vickers og Gill, der arbejder hårdt for at ændre holdningen til græske vaser, så de ikke længere anses for kunstobjekter, men i stedet arkæologiske genstande. Det næste afsnit er skrevet udfra Vickers og Gills *Artful Crafts* i et forsøg på at præsentere deres teori bedst muligt.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Historisk tilgang

Hamiltons publikationer af sin samling var en storstilet salgskampagne, hvor samtidens kunstneriske normer med frie kunstnere projekteres tilbage på vasemalerne i antikken, for at fremme værdien af vaserne i antikken, såvel som samtiden (Vickers & Gill 1996, 6-8, 10-12). I det 18. årh. blev der udviklet porcelænsfabrikker i Europa, som alle var under kongelig og aristokratisk beskyttelse. Josiah Wedgwood brugte antikke vasedesigns, fra bla. Hamiltons samling, i sin fabrik i England, kaldet *Etruria*. Han patenterede sin teknik, idet han erkendte at hvis offentligheden lærte, at produktionsteknikken bag antikke vaser var kræven- de, ville værdien af hans vaser stige (Vickers & Gill 1996, 20-22). Samtidig skete der også et skift fra de dekorative stile, barok og rokoko, mod den mere simplistiske nyklassicistiske stil, som de antikke vaser inkarnerer (Vickers & Gill 1996, 27-32). De utopiske idealer i det sene 19. århundredes Arts and Crafts Movement tillod opfattelsen af de antikke vasemalere, som frie kunstnere, der skabte sand kunst (Vickers & Gill 1996, 82)

Wedgwoods salgsteknik og Hamiltons publikationer var de primære årsager til, at British Museum købte vaserne og derved anerkendte dem som kunst. Kunstmarkedet for antikke vaser blev skabt på baggrund den tidlige modernismes etnocentriske forståelse af vaserne.

Antikken

I det femte og fjerde årh. f.v.t. blev standarden for rigdom og luksus sat i det persiske imperie og athenerne stilede efter denne. Service til de riges symposier var i ædelmetaller, som guld og sølv. Som i de fleste samfund blev stilen fastsat hos eliten, hvorfra den spredte sig til de nedre samfundslag. De riges metalkar imiteres i de fattiges keramik vaser (Vickers & Gill 1996, 37-39, 43-45, 54). Inventarlistere fra helligdommene vidner om, at templerne og skatkammerne var fyldte med objekter i ædelmetaller (Vickers & Gill 1996, 45-46, 55-57).

Det frembringer spørgsmålet, hvad skete der med denne rigdom i ædelmetaller? De blev smeltet om, når en krise truede landet, når moden skiftede eller metallet var slidt. Krige medførte plyndringer, ødelæggelser og igen omsmeltninger til eks. betaling af soldater (Vickers & Gill 1996, 55, 57-62). Det var desuden ikke en del af den græske gravskik at begrave rigdomme med den afdøde. Istedet gik rigdomme i arv til efterkommerne. De græske yderområder, Thrakien, Skytien i Krimområdet og Ukraine og Makedonien, har på baggrund af andre gravskikke bevaret nogle få metalkar, som er en indikator for en græsk rigdom (Vickers & Gill 1996, 70-73).

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Materiel tilgang

Keramikvaser er skeuomorfiske, idet vasens form og dekorationen er kopi eller imitation af metalkar (Vickers & Gill 1996, 106-107). Farverne på vaserne var imitationer af metal: sort var anløbet sølv (Vickers & Gill 1996, 123-129, 137-141), rød var guld (Vickers & Gill 1996, 129-136), lilla var kobber (Vickers & Gill 1996, 141-144) og hvid var elfenben (Vickers & Gill 1996, 144-153). Dekorationen på no.7245 er imitation af guldfigur på anløbet sølv. Skiftet fra sortfigursteknik til rødfigursteknik skyldes ikke et kunstnerisk ønske om naturalisme, men et materialeskifte i metalkar fra sølvfigurer til guldfigur og skal forstås vha. de bilingvale vaser. Motivet blev klippet ud i et stykke bladguld så positivet, den udklippede figur, blev til rødfigur og negativet blev til sortfigur på hver side af vasen (Vickers & Gill 1996, 139-141). Signaturene på keramikvaserne, som traditionelt anses for vasemagerens og -malernes, er istedet kopier fra deres metal-model. Det forklarer volapykinskriptioner og hvorfor nogle vaser, der bærer det samme navn, tilskrives to forskellige vasemalere på baggrund af en stilistisk analyse. Inskriptionerne, "Α εγραφοεν Β εποησεν", skal forstås via. ordene γραμματα og γραφίδες, som var designs på eks. træ, hvorfra klienten kunne bestille et ønsket motiv. Det ville ikke være hensigtsmæssigt ved keramikvaser, idet deres pris ikke tillod det. "A" designede vasen og "B" var sølvsmeden, der lavede vasen. De sande kunstnere var ikke pottemagerne og -malerne, der imiterede metalkar, men de kunstnere, der designede metalkar. De var kunstnerne, der lavede kunst, bestemte moden og hvem vasemagerne og -malerne imiterede (Vickers & Gill 1996, 154-166). To vaser tilskrevet Berlinermaleren har påskrevet pris, som omregnet svarer til nogle få pund. Det viser, at vaserne ikke var et værdifuldt produkt i antikken og reflekterer, at vasemalerne ikke var kunstnere som bla. Hamilton fremstillede dem (Vickers & Gill 1996, 85-88). Det antikke marked for vaser kunne have været et biprodukt af markedet for andre materialer eller af andre aktiviteter (Vickers & Gill 1996, 88-92).

Delkonklusion

Det er Gill og Vickers hensigt at fremvise en teori, der ikke har ligeså mange uoverensstemmelser, som de tidligere tilgange til vaserne, specielt Hamilton og Beazley. De anklager kunstmarkedet og forskningen for ethocentrisme, hvor vasernes moderne monetære og æstetiske værdi projekteres tilbage på antikken, og skaber en skævvridning af forståelsen af antikken. Det er en ethocentrisme, som startede i det 18. årh. med personligheder, som Hamilton, d'Hancarville og Winkelmann.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Essentielt for deres argument er vasernes skeuomorfiske karakter. At forskningen ikke tidligere har genkendt dette, skyldes den romantiske attitude og doktrin at sand kunst, vaserne, er sand overfor sit medie, kan stå alene og ikke imiterer andet. Vickers og Gills teori er modsætningen til romantikkens attitude, idet de ikke anser vaserne som kunst. Det har længe været anerkendt, at flere designelementer, specielt formerne på vaserne, imiterer teknikker i metalproduktion. Det nye i Vickers og Gills teori er at dekorationen, de kunstneriske vasemalerier, er imitationer og kopier af den sande kunst (Shanks 1996, 62). De gør altså ikke op med konceptet om kunst i antikken, men blot vaserne som kunst. De vender fokus fra producenten, de individuelle vasemalere, til forbrugeren, som de ikke anser for at være det rige athenske og etruskiske borgerskab, men i stedet de lavere og fattigere dele af samfundet. Det følger, at hvis den antikke forbruger var fattig, vil de moderne forbrugere, de rige samlere, ikke føle samme tilknytning til vaserne.

En stor del af deres empiri er antikke tekster, hvilket er problematisk, idet der ikke er nogen fyldestgørende teori til forholdet mellem overleverede tekster og arkæologisk materiale. Det er ikke muligt for arkæologien at rekonstruere et objekt, som kun er overleveret igennem litterære beskrivelser. Hvis det eneste, der er tilbage efter antikkens metalkar, er imitationerne i keramik, vil alt, der kan siges om metalkarerne, først være sagt om vaserne. Metalkarerne defineres vha. vaserne, men det er cirkulært, idet vaserne skal forstås som imitationer af metalkarerne. Det er mere interessant, hvorfor et visuelt udtryk blev valgt til vasen, eks. ved konteksten for Berlinermalerens vaser og motiver i Etrurien, hvor størstedelen af hans vaser er fundet.

Konklusion

På baggrund af analysen af kunstmarkedet kan det konkluderes, at fortiden kan ikke ses, uden at den ansues gennem samtidens diskurser. Derfor er det vigtigt at se på standpunktet for forskningen, når en periodes tilgang til antikken skal forstås. Det er en gensidig påvirkning mellem ændringer i tankegange og begivenheder, der skaber forståelsen af antikken i samtiden. Samlingerne og forskningen af vaserne i de forskellige perioder er en refleksion af periodens episteme: i renæssancen, hvor vaserne anses som rariteter forbundet med jorden og repræsentanter for en kunstnerisk skønhed, oplysningstidens nationalistiske tilgang til vaserne, som propagandamateriale for et etruskisk styre i Italien, eller det 19. århundredes kontinentale idealisering af det antikke Grækenland, der altsammen kulminerede i det tidlige 20. århundredes tilskrivninger og idealisering af vasemalerfaget i antikken. Det ses altså, at tilgangene i kunstmarkedet til vaserne har haft stor betydning for vores forståelse af antikken. I analysen af Beazley Archives no.7245

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

blev det desuden eksemplificeret, at de forskellige teoretiske og metodologiske tilgange har forskellige fordele og problematikker, som forskningen skal tage højde for.

Den nutidige postprocessuelle arkæologi, som startede i slutningen af det 20. årh., kritiserer de forrige århundredes tilgange til antikken. Vaserne er ramt af en modstandsbevægelse med tankegangen "artefacts not art", hvilket betyder, at vaserne er upopulære emner i forskningen. Men de tidligere forskere og connoisseurs kan ikke anklages for uvidenhed ud fra nutidige diskurser. De tolkede, ud fra det materiale de havde tilgængeligt og deres metanarrativistiske forståelse, som først bestod af en opfattelse af vaserne som etruskiske, næst at de var produceret i Italien af grækere, så at de var græske vaser importeret til Italien og sidst til den nutidige erkendelse, at nogle af vaserne var italiensk lokal produktion med inspiration fra græske vaser. Det er vigtigt at forstå connoisseurs og forskere gennem deres samtid for at de giver mening i vores nutid. Det samme vil gøre sig gældende for Vickers og Gill, når der i fremtiden ses tilbage på arkæologien i vores nutid. Det er vigtigt at forstå deres agenda, for at forstå deres konklusioner. Vickers og Gill arbejde har det primære formål at ændre forståelsen af vaserne fra kunst til artefakt, med den bagtanke at stoppe kunstmarkedets handel med dem. Det er håbet at overbevise forskere og connoisseurs om deres inferiøre æstetiske værdi og forhold til antikkens sande kunst, metalkarrene, så kunstmarkedet ikke skævvrider vores opfattelse af antikken.

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Bibliografi

- Beazley, J. D., 1911, The Master of the Berlin Amphora, *JHS*, vol. 31, 276-295.
- Beazley, J. D., 1964, *The Berlin Painter*, Melbourne.
- Beazley, J. D., 1974, *The Berlin Painter. Revised 1944 and 1947. (Forschungen zur antiken Keramik. 1. Reihe; Bilder griechischer Vasen; Heft 2)*, Mainz am Rhein.
- Bloesch, H., 1992, *Geiechische Vasen der Sammlung Hirschmann*, Zürich.
- Boardman, J., 1975, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period. A handbook*, London.
- Boardman, J., 2007, *The history of Greek vases : potters, painters, and pictures*, London.
- Lyons, C. L., 1992, The Museo Mastrilliand the culture of collecting in Naples 1700-1755, *JHC*, vol 4, no. 1, 1-26.
- Montfaucon, Bernard de, 1702, *Diarium Italicum*, Paris.
- Morris, I., i ed. Morris, I., 1994, *Classical Greece: ancient histories and modern archaeologies*, Cambridge.
- Nørskov, Vinnie, 2002, *Greek Vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases - An Aspect of the Modern Reception of Antiquity*, Aarhus.
- Oakley, J. H., 2009, State of the discipline. Greek Vase Painting, *AJA*, vol. 113, 599–627.
- Robertson, M ,1992, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge.
- Rouet, 2001, *Approaches to the Study of Attic Vases: Beazley and Pottier*, New York.
- Shanks, M., 1996, *Classical Archaeology of Greece - Experiences of the discipline*, New York.
- Stansbury-O'Donnell, M. D., 2011, *Looking at Greek Art*, Cambridge.
- Vickers, M. & Gill, D., 1996, *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford.
- Bilag 1.
Christie's, 1, <http://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/an-attic-red-figured-neck-amphora-attributed-to-the-5321788-details.aspx> (21.01.14).

Kunstmarkedets påvirkning af antikken

Af ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Bilag 1 Christie's, Beazley Archives no. 7245

Screenshot af auktionsloddet

The screenshot shows a mobile browser view of a Christie's auction page. The browser address bar displays 'christies.com'. The page header indicates 'SALE 2323 | LOT 86'. The main title is 'AN ATTIC RED-FIGURED NECK-AMPHORA' with the subtitle 'ATTRIBUTED TO THE BERLIN PAINTER, CIRCA 490-480 B.C.'. There are three images: a large full view of the vase, a detail of the head of a figure, and a smaller view of the vase. The price realized is \$422,500. The estimate is \$200,000 - \$300,000. The sale information includes 'SALE 2323 - ANTIQUITIES', '10 June 2010', and 'New York, Rockefeller Plaza'. There are buttons for 'BUY CATALOGUE' and 'AUDIO (1)'. Navigation buttons for 'GO TO: Lot #', 'GO', 'PREV', and 'NEXT' are also visible.

SALE 2323 | LOT 86 GO TO: **GO** **PREV** **NEXT**

AN ATTIC RED-FIGURED NECK-AMPHORA
ATTRIBUTED TO THE BERLIN PAINTER, CIRCA 490-480 B.C.

SHARE PRINT EMAIL

Price Realized
\$422,500 (Set Currency)

Estimate
\$200,000 - \$300,000

Sale Information
SALE 2323 —
ANTIQUITIES
10 June 2010
New York, Rockefeller Plaza

BUY CATALOGUE

Special Features
AUDIO (1)

Transskribering af audio fil tilknyttet auktionsloddet

"The Berlin Painter is considered one of the greatest vase painters of the late archaic period. He was a pupil of the Pioneer school, the first painters to work in the red figure technique. Working in Athens during the early fifth century BC. the Berlin Painter was best known for featuring a single figure on either side of his vases even where the action continues from one side to the other. He also preferred to limit the amount of subsidiary ornament. Unfortunately the artist never signed any of his vases, so we do not know his actual name, but modern scholars have identified his work in more than 400 vases and fragments and have given him the name the Berlin Painter after one of his masterpieces, an amphora in Berlin. The subject from the present vase is a scene from the Trojan war. The youthful warrior on the one side depicts the hero Achilles, while the collapsing figure on the other side is Hector."



Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

I min artikel har jeg valgt at skrive om skulpturerne fra Attalos I's sejrsmonument over gallerne i Pergamon. Ingen af de originale bronzeskulpturer er bevaret, så min artikel er baseret på de romerske kopier. De accepterede kopier af originalskulpturerne er Ludovisi Gruppen fig. 4a-b, Den døende Galler fig. 1, en overkrop i Dresden, et gallerhoved på Museo Chiaramonti i Vatikanstaten og et hovedet på Terme museet, som enten er en galler eller en perser (Smith, *Hellenistic Sculpture*, 1991 (genoptrykt i 2005), side 101). Jeg har valgt eksklusivt at fokusere på Ludovisi Gruppen og Den døende Galler, da de er de bedst velbevarede, og derfor er bedre egnet til en analyse på baggrund af stillingsmotiv og stilistiske træk. Attalos I opstillede et lignende monument på akropolis i Athen med både mytiske og historiske skulpturer. Dette monument har jeg valgt at se helt bort fra og kun fokusere på skulpturerne fra monumentet i Pergamon.

Jeg vil starte med en kort historisk baggrund for at give en bedre forståelse for monumentets opførelse og grækernes forhold til gallerne. Derefter vil jeg beskrive og analysere de stilistiske træk hos først Den døende Galler og derefter Ludovisi Gruppen, og dernæst kigge nærmere på kopiernes baggrund, for til sidst at undersøge, hvilken base originalskulpturerne havde stået på i Pergamon.

Historisk baggrund

Da Attalos I overtog som regent i Pergamon i 241 f.v.t. hærgede keltiske stammer Lilleasien. Kelterne, som grækerne kaldte Galatai og romerne Galli (Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, 1986, side 79), altså "gallere", var kommet til Lilleasien omkring 278/7 f.v.t., hvor de plyndrede de Lilleasiatiske stater. De tog årligt imod bestikkelsespenge fra byerne i bytte for ikke at angribe dem, og de blev også hyret som lejermordere af lilleasiatiske herskere i krigene, som herskerne førte mod hinanden (Hansen, *The Attalids of Pergamon*, 1947, side 30-31).

Modsat hans forgænger, adoptivfaderen Eumenes I, som havde betalt gallerne og aldrig benyttet militærstyrke mod gallerne, besluttede Attalos I, som den første, at nægte gallerne betaling (Hansen, 1947, side 32). Dette ledte til, at en stamme af gallere (kaldet Tolistoagii), omkring år 233 f.v.t. (Pollitt, 1986, side 81), rejste mod Pergamon for at angribe, men Attalos stod klar ved floden Kaikos, hvor han besejrede dem med lethed (Hansen, 1947, side 32).

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

Dette var ikke enden på gallernes hærgen, og det var først omkring år 229-28 f.v.t., da Attalos måtte tage kampen op mod en sammenslutning af galliske stammer og seleukidiske magter (som havde været fjender af Attaliderne siden Eumenes I kom til magten i 263 (Hansen, 1947, side 22)), at han definitivt besejrede gallerne (Pollitt, 1986, side 81), hvorefter seleukiderne sidenhen blev besejret i 223 (Hansen, 1947, side 36).

Det var på baggrund af disse sejre, at Attalos lod sejrsmønter opstille på den pergamenske akropolis, en helligdom tilhørende Athena, og senere på den athenske akropolis, hvor skulpturer af den besejrede fjende blev vist (Smith, 1991 (genoptrykt i 2005), side 100). Ingen af originalskulpturerne i bronze er bevaret, men der hersker ikke meget tvivl om, at to af de romerske marmorskulpturer, som har overlevet, er kopier af de pergamenske skulpturer (Pollitt, 1986, side 85).

Den døende Galler

Den første af disse er rundskulpturen Den døende Galler (Museumsnummer: 747) fig. 1 (også kaldet 'Den Capitolinske Galler'), som i dag står på det Capitolinske Museum i Rom.



Fig. 1: Den døende Galler/Den Capitolinske Galler

Skulpturen forestiller en galler, der er faldet om på jorden, døden nær, og forsøger at holde sin krop oppe. Skulpturen er overlegemsstørrelse og sammen med sokkelen har skulpturen en højde på 0,93 m.,

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

sokkelens længde er på 1,865 m. og med en dybde på 0,89 m. (Künzl, Die Kelten des Epigonos von Pergamon, 1971, side 6). Marmoret, skulpturen er fremstillet af, er poleret asiatisk marmor (Ridgeway, Hellenistic Sculpture I: The Styles of Ca. 331-200 BC, 1990, side 290).

Man kan se, at der er et sår under hans højre bryst, hvorfra blod strømmer. Hans ansigt er fortrukket af smerte, hvilket hovedsageligt kan ses i hans rynkede pande fig. 2. Han er nøgen, med undtagelse af en snoet guldring omkring hans hals, kaldet en torques, og hans hud har en tyk, nærmest læderagtigt, tekstur. Der er spænding i kroppen, hvilket er tydeligst at se ved de mørke linjer i mavemuskulaturen, over navlen, og i de tydelige sener i armene og benene. Han er faldet om ovenpå sit skjold, og et sværd og et buet horn ligger ved hans side. Der skal pointeres, at både hornet og sværdet blev tilføjet af Ippolito Buzzis, da han restaurerede den, og hornet er muligvis forkert og sværdet er fuldstændig hypotetisk (Künzl, 1971, side 7).



Fig. 2: Den døende Galler/Den Capitolinske Galler

Det er på grund af hornet, som Diodorus kaldte var en karnyx, et keltisk blæseinstrument (Ernst Künzl stiller spørgsmålstegn ved dette, da hornet ikke har den rigtige form til at være en karnyx) (Künzl, 1971, side 7), at den romerske skulptur med nogenlunde sikkerhed kan identificeres som en kopi af en skulptur af billedhuggeren Epigonos.

“Epigonus, who imitated almost all the subjects already mentioned [philosophers, orators, monarchs, athletes, divinities] excelled with his Trumpeter and Weeping Child pitifully caressing its murdered mother” - Pl., N.H., 34.88

Fra Plinius den ældre ved vi dermed, at Epigonos, en indfødt billedhugger fra Pergamon, havde fremstillet en trompetist. Samtidig er der også fundet to inskriptioner med Epigonos fra Pergamon, søn af Charios, på baserne til store sejrsmønter på den pergamenske akropolis (Pollitt, 1986, side 84), hvilket styrker teorien om, at den romerske kopi af Den døende Galler er lavet efter Epigonos' skulptur,

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

og at Epigonos' skulptur var en del af Attalos I's sejrsmonument.

At skulpturen forestiller en galler, er forholdsvist sikkert, da vi, fra Diodorus Siculus, har en beskrivelse af den græske opfattelse af det galliske folks udseende:

"They are tall in body, with rippling muscles and white skin, and their hair is blond, not only naturally so but they are also accustomed to use artificial means to enhance its natural color. For they are always washing it in lime-water, and they pull it back from their forehead to the top of the head and the nape of the neck, so they look like Satyrs and Pans; for this treatment makes their hair look so heavy and coarse that it differs not at all from horses' manes. Some shave the beard, while others let it grow; and the nobles shave the cheeks but let the moustache grow till it covers the mouth. " - Diod., 5.28.1-3

De galliske træk, som Diodorus Siculus beskriver, kan tydeligst ses på skulpturens ansigt fig. 2. Hans hår er busket og er skubbet væk fra panden i stive totter, og han har de samme ansigtstræk, som ses hos skulpturer af satyrer fig. 7, hvilket hovedsageligt er en meget bred kæbe, som giver ansigtet en nærmest sekskantet form, og den meget rynkede smalle pande. Skulpturen har overskæg, men ikke fuldskæg, så vi kan også, ud fra Diodorus' beretning, fastslå, at det er en adelig galler, som er fremstillet. Det tydeligste tegn er den torques, han har om halsen, som var et af gallernes kendetegn (Pollitt, 1986, side 85).



Künzl 1971

Fig. 3: Den døende Galler/Den Capitolinske Galler

Der er meget vrid i kroppen, da han drejer sin overkrop, så man bliver nødt til at se den fra en vinkel på 90° for at se det hele. Men det er ikke nødvendigt at gå hele vejen rundt om den. Selvom det er en

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

rundskulptur, som er lavet færdig bagpå, er det tydeligt, at det er meningen, at den skal ses forfra, da den er meget aflukket bagfra fig. 3.

Ludovisi Gruppen

Den næste skulptur er rundskulpturgruppen Ludovisi Gruppen (Museumsnummer: 8608) fig. 4a-b også kaldet "Den selvmorderiske Galler" og "Galleren, som dræber sig selv og sin kone". Den står på Terme



Fig. 4a+b: Ludovisi Gruppen - Den selvmorderiske Galler/Galleren, som dræber sig selv og sin kone

museet. Den er lavet af det samme asiatiske marmor som Den Døende Galler, men er knap så poleret og har en mere mat overflade (Ridgeway, 1990, side 290). Uden sokkelen har den en højde på 2,11 m, så den er over almindelig legemstørrelse. Den ovale sokkel er 1,43 m lang og 1,02 m dyb, men dens højde er ulige, da den stiger fra at være 0,05 m høj ved mandens højre fod til at være 0,20 m høj under kvindens venstre arm (Künzl, 1971, side 7).

Skulpturen forestiller en galler, som netop har dræbt sin kone og er i færd med at begå selvmord. Han står med overkroppen drejet, da han kigger sig tilbage over skulderen, mens hans stikker sig selv i halspulsåren nær venstre kraveben med et sværd, han holder i højre arm. I hans venstre arm holder han

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

sin kone, som er sunket sammen på jorden, efter at været blevet stukket under venstre armhule. På sokkelen under dem ligger mandens skjold og skeden til hans sværd. Hans kappe flagrer tilbage, hvilket kunne tyde på, at han lige har udført en hurtig bevægelse.

Skulpturgruppens komposition er pyramidal, som kun bliver brudt af kvindens venstre arm, som stikker udenfor trekanten. Armen er et af de mange legemer, som er blevet rekonstrueret, men rekonstruktionen anses som værende korrekt (AJA 36, 1932, side 420). Rekonstruktionen af mandens højre arm er mere diskutabel. Kun en lille del af skulderen er bevaret, men nok til, at selve overarmens stilling kan genkendes (AJA 36, 1932, side 421). Problemet er, at ved hjælp af albueledet, kan underarmen vende to veje – enten med tommelfingeren opad eller tommelfingeren nedad. Der findes ingen lignende skulpturer fra Grækenland, hvor en mand begår selvmord ved at stikke sig selv ved halsen, så der er intet at sammenligne med. Restauratøren har valgt at vende tommelfingeren nedad, hvilket der har været meget diskussion om. Hovedpunkterne i argumenterne for, at restaureringen er forkert, er, at der ville være bedre udsyn til mandens ansigt, hvis albuen havde en lidt anden vinkel, og at det dræbende stik fra hans sværd ville have været mere effektivt, hvis han havde holdt tommelfingeren opad (AJA 36, 1932, side 422). A.D. Fraser argumenter imod disse synspunkter, da han, efter at have analyseret og eksperimenteret med de forskellige forslag til stillingsmotiver, fastholder, at den restaurerede udgave er den mest logiske, og at argumentet om, at det dræbende stik ville være mere effektivt med tommelfingeren opad, ikke holder stik (AJA 36, 1932, side 423-425). Dermed er det gode grunde til at tro, at restaureringen er rigtig i forhold til, hvordan skulpturen oprindeligt har set ud.

Ligesom hos Den døende Galler kan man se, at manden er en galler ved at kigge på det tykke hår, som er sat i stive totter, og hans ansigtsform ikke er græsk, men barbarisk med satyr-agtige træk fig. 5. Kvindens hår er vildt og ufriseret fig. 6 og hun er klædt i en kjole, som er bundet under brystet, hvilket ikke er en græsk beklædningsgenstand (Künzl, 1971, side 8). Mandens overskæg uden fuldskæg tyder på, at han, ligesom Den døende Galler, er adelig, mens der også er klare tegn på, at han er ældre. Mens Den døende Galler har en meget tynd og atletisk krop, har Ludovisi Galleren bredere skuldre og har generelt nogle større proportioner, og at hans hår er længere kan også godt tyde på, at han er ældre. Og mens Den døende Galler er helt nøgen med undtagelse hans torques, så har denne galler en kappe på, som muligvis symboliserer, at han har et højere (måske royalt (Smith, 1991 (genoptrykt i 2005), side 101)) rang. Dette er ikke nødvendigvis ægte galliske træk, men da skulpturgruppen er henvendt til grækere, bliver der højst sandsynligt benyttet græsk ikonografi (Smith, 1991 (genoptrykt i 2005), side 101).

Selve grunden til, at manden har dræbt sin kone og har tyet til selvmord, er forholdsvis klar. Gallerne har været på den tabende side, og i stedet for at blive taget til fange af fjenden, har han valgt en sidste

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

udvej: selvmord. Han kigger sig tilbage over skulderen, højt sandsynligt for enten at kigge trodsigt ud i horisonten mod en fjende, der er lang væk, eller muligvis kigger han op på en bereden fjende, som er lige over ham.

Mens Den døende Galler kan ses hele vejen rundt, er det en direkte nødvendighed at se Ludovisi Gruppen hele vejen rundt for at få det hele med. Når skulpturgruppen ses fra den bedste vinkel for kvinden fig. 4b, får man ikke et ordentligt udsyn til manden, da han vender hovedet væk og sværdet dækker for ansigtet. For at se manden ordentligt, må man om på den anden side fig. 4a, hvor man så fuldstændig mister kvindens ansigt, da hun med hovedet nedad synker sammen på jorden. Der kan ikke være meget tvivl om, at det har været billedhuggerens mening, at beskueren af skulpturgruppen skulle gå hele vejen rundt om dem for at få set det hele.

“Several artists made the battles of Attalos and Eumenes against the Gauls: Isigonos (Dette bliver ofte tolket som værende den samme som Epigonos), Phylomachos, Stratonikos, and Antigonos who wrote books about his art.” - Pl., N.H., 43.84

Billedhuggeren bag Ludovisi Gruppen er ukendt, men der er teorier om, at det kunne have været Antigonos fra Carystus på Euboea, som stod bag arbejdet (Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1961, side 108).

Stilistiske træk og datering

Der findes ingen absolut datering for monumentet i Pergamon, men Attalos I slog gallerne i 233 og 228 (og de allierede seleukider i 223, hvis besejring monumentet også fejrer (Ridgeway, 1990, side 284)), og lod det opstille derefter, hvilket gør en teori om en opstilling mellem ca. 230 og 220 meget logisk. Derfor var originalskulpturerne fra hellenistisk tid, som starter ved Alexander den Stores død i år 323 f.v.t. og bliver normalt betragtet som slut efter slaget ved Actium i år 31 f.v.t.



Fig. 5: Ludovisi Gruppen



Fig. 6: Ludovisi Gruppen

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

(Pedley, *Greek Art and Archaeology*, 2007, side 337), men den information er faktisk ikke engang nødvendig, da skulpturerne træk selv tydeligt afslører det.

Verdenen var blevet mindre efter Alexander den Stores tid, og interessen i at fremstille det ideelle gik tabt, og interessen i at gengive hvad man så i den virkelige verden blev større (Pollitt, 1986, side 13). At fremstille forskellige typer mennesker, heriblandt også udlændinge, blev et af hellenismens kendetegn, og historiske motiver var noget nyt, som blev populært i hellenismen (Smith, 1991 (genoptrykt i 2005), side 99).

Selve Ludovisi Gruppens stillingsmotiv er meget interessant og adskiller sig meget fra den heroisk nøgne atletiske mand, som var meget populær i klassisk tid (Pedley, 2007, side 305). Der er meget bevægelse i gruppen og både manden og kvindens bevægelser er meget store og nærmest overdrevne. Kvinden, som døende er faldet ned på sine knæ med hovedet bukket fremad, bliver holdt oppe i den ene af arm af manden, mens den anden er faldet til jorden. Hendes mund er åben og hendes øjne er ved at lukke sig, da hun nærmer sig døden. Hele hendes kropstilling er meget teatralisk. Manden, som med en stor armbevægelse er i færd med at stikke sværdet ned i sin egen pulsåre, kigger sig dramatisk tilbage over skulderen. Hans ansigt er ikke foldet i smerte, ligesom Den døende Galls, eller døden nær, som sin kones, men viser i stedet en trodsighed over for fjenden, som ikke nåede at fange ham, inden han tog sit eget liv.

Alt dette er tydelige teatraliske træk, som er et af hellenismens kendetegn (Pollitt, 1986, side 4-7). En populær betegnelse for teatralisk stil i skulptur er 'barok stil', da det minder meget om den europæiske stil imellem år 1600 og 1750, som bærer dette navn (Pollitt, 1986, side 111). De tydeligste træk, som bliver forbundet med den teatraliske mentalitet, er dramatiske stillingsmotiver med store spændingsfyldte kropsbevægelser og ansigtsudtryk indeholdende stærke og tydelige følelser, nærmest som en teatermaske (Pollitt, 1986, side 7). Det er især i ansigtet på både kvinden fra Ludovisi Gruppen og Den døende Galler, at der vises den smerte, som de føler, og det indgyder sympati og patos hos dem, som beskuer dem. Den døende Galler er faldet om på jorden, men forsøger at holde sin krop oppe, mens bitterheden viser sig sammen med smerten i hans ansigt. Det er svært at se på skulpturerne og ikke føle sympati, hvilket også må have været billedhuggerens intention.

At der vises patos og sympati for den slåede fjende er interessant. Hvad mere er, både Den døende Galler og manden fra Ludovisi Gruppen (med undtagelse af kappen) er nøgne. Ifølge Livius kæmpede gallerne nøgne, hvilket kunne være en begrundelse for det.

"Their [the Gauls] practice of always fighting naked makes their wounds more visible, and their bodies are

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

white and fleshy as they never strip except in battle" - Liv.38.21

Det er muligt, at dette er grunden til, at de er fremstillet nøgne, men det er tvivlsomt, da det var naturligt for grækerne at fremstille nøgne skulpturer, da det var en heroisk nøgenhed, som blev vist. Når grækere så fremstiller deres fjender i heroisk nøgenhed, viser de, at de ikke så gallerne som uværdige fjender, men derimod som nærmest noble barbarer, som døde med værdighed. Og med det faktum in mente, at det var pergammere, som slog denne værdige fjende, viser det, at uanset hvor noble barbarerne viste sig at være, så kunne de ikke slå den græske civilisation.

Et yderligere hellenistisk træk hos Ludovisi Gruppen er skulpturgruppens komposition, da det pyramidale stillingsmotiv var meget populært i det tredje århundrede f.v.t. (Ridgeway, 1990, side 275).

En skulptur, som i stil minder meget om Den døende Galler og Ludovisi Gruppen, er Barberini-Faunen (Museumsnummer: 218) fig. 7, som står på Glyptoteket i München. Originalen er også her gået tabt, men en romersk kopi findes (det skal påpeges, at der findes tvivl om, hvorvidt Barberini-Faunen virkelig er en kopi, eller om det er en original romersk skulptur inspireret af den hellenistiske tid. Det har jeg valgt ikke at diskutere i artiklen.). Satyren, som er faldet i en dyb urolig søvn på en sten, højst sandsynligt beruset (satyrer bliver ofte forbundet med Dionysos), har et uroligt ansigtsudtryk og holder den højre arm i en krampeagtig stilling. Motivmæssigt er der den samme manglende kropskontrol, som hos Den døende Galler, da det, som han oplever sin drøm og i sit sind, reflekteres i hans krop. Som tidligere nævnt, er der en vis lighed mellem de etniske træk, billedhuggerne har givet gallerne, og de træk, som gengiver satyrer. Mens der nærmest er noget dyrisk over gallernes ansigtsudtryk, er Barberini-Faunens ansigt mindre dyrisk, end hvordan andre satyrer ellers er blevet gengivet (Ridgeway, 1990, side 316), og ser mere menneskelig ud, hvilket forstærker ligheden mellem gallerne og satyren. Stillingsmotivet



Fig. 7: Barberini-Faunen

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

er overdrevet og teatralisk, og den må stilmæssigt dateres samtidig med Attalos I's sejrsmonument på grund af lighederne, selvom der også er muligheden for, at det er fra Epigonos' stil, den er blevet inspireret, og dermed er senere (Stewart, *Greek Sculpture*, 1990, side 207).

Da Attalos' første sejr over gallerne var i 233 f.v.t. og den sidste i 228 f.v.t., kan det være fristende at sætte dateringen af monumentet til at være mellem 230 og 220 f.v.t.. Men det er på ingen måde sikkert. Den døende Gallerens stillingsmotiv er nemlig ikke enestående. En skulptur af en såret nøgen krigers, som er faldet til jorden, er nemlig set før i de arkariske gavlskulpturer fra Aphaia-templet på Ægina (fig. 8 (Museumsnummer: 85)). Attalos I købte Ægina i 210 f.v.t. for at have en base nær Athen, hvorefter han

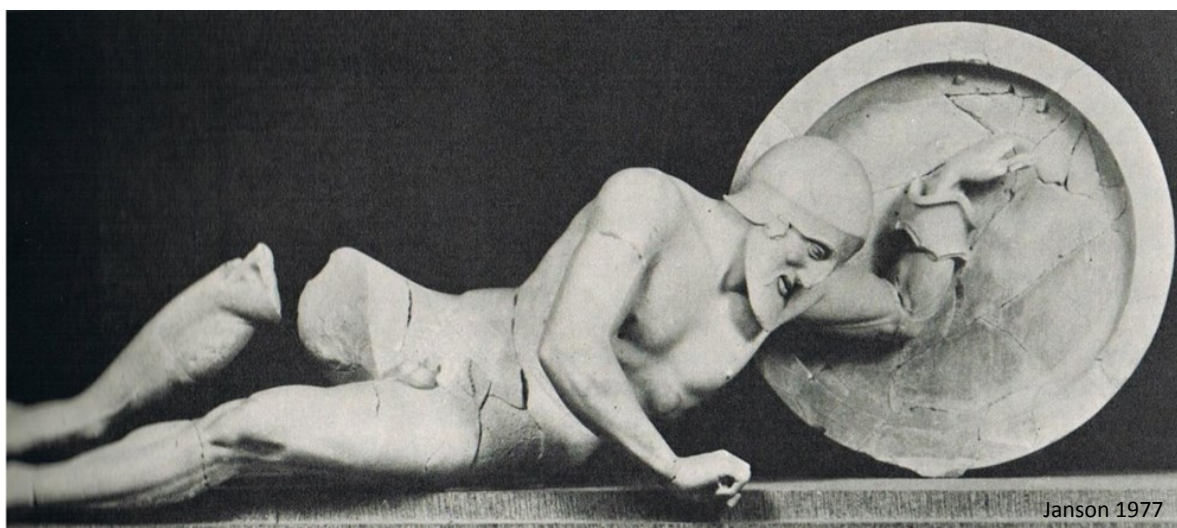


Fig. 8: Døende krigers fra østgavlen på Aphaia-templet i Ægina

bragte skulpturer derfra med tilbage til Pergamon, hvor de blev udstillet, da Attalos ønskede at Pergamon skulle blive et "nyt Athen", et samlingssted for kunst. (AJA, 87, 1983, 418-425). Gavlgropperne fra Aphaia-templet forestiller et slag mellem grækere og trojanere (Janson, *Verdenskunstens Historie*, 1977, side 114), altså det civiliserede mod det uciviliserede. Det er muligt, at da Epigonos fremstillede den originale Døende Galler, så har han haft skulpturerne fra Ægina i tankerne, hvor det her er gallerne, som er de uciviliserede i stedet for trojanerne, og som er i færd med at tabe til de civiliserede grækere. På den måde fungerer Attalos' sejrsmonument nærmest som propaganda, da det forbinder Attalos' sejre med velkendte græske sejre i mytehistorier. Så hvis Den døende Galler virkelig er inspireret af gavlskulpturerne fra Ægina, må den skulle dateres til efter skulpturerne blev bragt til Pergamon, altså tidligst i år 210 f.v.t. og ikke i år 230-220 f.v.t. som ellers forventet.

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

De romerske kopier

Kopierne af Den døende Galler og Ludovisi Gruppen er begge blevet fundet i Sallusts haver i Rom (Ridgeway, *Roman Copies of Greek Sculpture*, 1989, side 23). Attalidernes dedikationer blev flyttet fra Pergamon til Rom under Nero (54-68 e.v.t. (Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, 1988, side 475)) for at stå i Neros Gyldne Hus, hvorefter de sidenhen kom til at stå i Vespasians Forum Pacis (Ridgeway, 1989, side 23). Både kopien af Ludovisi Gallergruppen og kopien af Den døende Galler er lavet af asiatisk marmor, hvilket rejser et interessant spørgsmål. Er kopierne blevet fremstillet i Pergamon inden originalskulpturerne blev flyttet til Rom eller efter?

Hvad der taler for, at kopierne er fremstillet i Pergamon, inden de blev flyttet, er det asiatiske marmor. Det er muligt, at kopierne blev fremstillet i forbindelse med Cæsars sejr over Gallerne mellem år 46 f.v.t. og 44 f.v.t. (Ridgeway, 1989, side 103), hvorved kopierne blev lavet i Pergamon, hvor bronzeoriginalerne stod, og blev dernæst sendt til Rom. Det ville være en passende symbolisme at kopiere skulpturer af besejrede gallere, når romerne selv netop havde slået dem.

Noget andet, som taler for dette, er, at det er fra Plinius den Ældre, at vi ved, at Epigonos havde lavet en trompetist, men da Plinius fortæller om de pergamenske bronzeoriginaler, som blev flyttet til Rom (Pl., NH, 34.84) nævner han intet om trompetisten, og Epigonos navn er desuden ikke inkluderet sammen med navnene på de billedhuggere, hvis skulpturer var udstillet i Forum Pacis (Ridgeway, 1989, side 23). Det er derfor ikke sikkert, at bronzeoriginalen af Den døende Galler nogensinde har været i Rom, og må derfor være blevet kopieret i Pergamon.

Der er også argumenter mod, at kopierne er blevet lavet allerede i Pergamon. At der er brugt asiatisk marmor betyder ikke nødvendigvis, at det er i Lilleasien, kopieringen er foregået, da, for eksempel, skulpturerne af Dakere fra Trajans Forum er lavet af marmor fra Docimium, som ligger i Frygien i Lilleasien (Ridgeway, 1990, side 291). Det er nemlig en mulighed, at det asiatiske marmor er blevet importeret fra Lilleasien til Rom, hvilket faktisk snarere peger på et senere tidspunkt end et tidligt, da det først var i senere imperial tid, at der var fuld kontrol over marmorhandelen (Ridgeway, 1990, side 309). Man kan også stille spørgsmålstejn ved, at skulpturerne blev kopieret i forbindelse med Cæsars sejre, da det ville give mere mening, hvis der ville blive lavet nye originalskulpturer ved sådan en lejlighed i stedet for at kopiere skulpturer fra et monument, som den romerske befolkning ikke ville have haft mulighed for at se, og dermed måske ikke engang forstå.

Der er et yderligere spørgsmål angående kopierne. Er det virkelig kopier? Hvis vi vælger at tro på, at Den døende Galler er den samme som Epigonos' trompetist, så ved vi med sikkerhed, at det er en kopi, da vi fra Plinius den Ældre ved, at originalen var i bronze. Men hvad med Ludovisi Gruppen?

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

Det er vigtigt at holde i tankerne, at der er visse forskelle på Ludovisi Gruppen og Den døende Galler. Det var ikke gallisk skik at medbringe kvinder i slagmarken (de Grummond og Ridgeway, *From Pergamon to Sperlonga: sculpture and context*, 2000, side 208), så Ludovisi Gruppen skal højst sandsynligt forestille at foregå tæt på en gallisk lejr, hvor der ikke er meget mening i tilstedeværelsen af en trompetist, som hører til på slagmarken. Der er også visse stilistiske forskelle. Hvis man kigger nærmere på ansigterne på Den døende Galler fig. 2 og manden fra Ludovisi Gruppen fig. 5, kan man se tydelige forskelle. Begge har det tykke manke-lignende hår, som Diodorus Siculus beskrev, men det er gengivet meget anderledes, da Den døendes Gallers hår er kortere og langt mere stift. Der er også en væsentlig forskel på gengivelsen af øjenbrynene og overskægget. Den største forskel er hovedformen. Den døende Galler har meget markerede ansigtstræk med en tydelig knoglestruktur, som minder meget mere om en satyr, end både manden og kvinden fra Ludovisi Gruppen gør. Deres ansigter er nemlig, modsat Den døende Gallers, meget runde og næsten uden antydning af knoglestruktur. Og så er der selvfølgelig også den forskel, at Ludovisi Gruppen har en komposition, som opfordrer beskueren til at gå hele vejen rund om den, mens Den døende Galler kun opfordrer til at skulle ses fra en vinkel på 90°. Dette er blot nogle af grundene til, at det ikke er helt utænkeligt, at de to skulpturgrupper er lavet på forskellige tidspunkter. I Augustæisk tid, og frem, ses der ofte i romerske krigsmonumenter en fremvisning af uskyldige kvinder og børn som ofre for krigens grusomheder. At vise Ludovisi Gruppe-kvindens triste skæbne på den måde, som skulpturen gør det, kan derfor argumenteres som værende romersk ikonografi og ikke græsk.

Der er ikke meget tvivl om, at kopierne har stået sammen, da de blev fundet sammen i Sallusts Haver, men det er muligt, at Ludovisi Gruppen er blevet fremstillet som en tilføjelse til en samling af kopier af hellenistiske gallere (hvilket ikke er et helt ualmindeligt fænomen fra romernes side (Ridgeway, 1989, side 103)), hvilket forklarer den hellenistiske stil.

Alle disse forskelle på skulpturerne kunne godt tyde på, at Ludovisi Gruppen er en romersk original i stedet for en kopi, men det er på ingen måde sikkert. Der skal selvfølgelig også påpeges, at det er meget muligt, at de stilistiske forskelle er opstået, da skulpturerne blev kopieret – hvorved de altså ikke oprindeligt var i bronzeskulpturerne, men skyldes kopisterne. Ludovisi Gruppen bliver normalt betragtet som en kopi af en græsk bronzeskulptur og ikke romersk.

Basen

Det største spørgsmål angående monumentet er, hvordan det har været opstillet. Det har stået på den pergamenske akropolis, en Athena helligdom, men præcis hvordan, og på hvilken base, er det store spørgsmål. Der er fundet tre baser på akropolisen, en rund, en lille rektangulær og en lang rektangulær,

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

som muligvis kunne være monumentets base.

Den runde base

Da den runde base blev fundet, var den, efter romernes overtagelse af Pergamon, blevet ændret til at være en base for en imperial statue, men dens oprindelse stammer tilbage fra Attalos I's tid (Pollitt, 1986, side 85). I dens oprindelige udgave havde den en diameter 3,15 m og var 2,48 m høj, og stod cirka i midten på akropolisen. Indskriften er blevet restaureret til at skulle have været:

"King Attalos having conquered in battle the Tolistoagii Gauls around the springs of the river Kaikos [set up this] thank-offering to Athena." - Pollitt, 1986, side 85

Dette slag var I 233 f.v.t. (Hansen, 1947, side 32).

Den korte rektangulære base

Den mindste af de to rektangulære baser, var, ligesom den runde base, blevet brugt i en anden sammenhæng siden Attalos I's tid, men kan restaureres som havende haft en længde på ca. 2,36 m, mens den var over 1 meter høj (Ridgeway, 1990, side 285). Inskriptionen lyder:

"King Attalos, Epigenes and the Officers and Soldiers, those who fought together in the battles against the Gauls and Antiochos [set up these] thank-offerings to Zeus and Athen, works of Epigonos." - Pollitt, 1986, side 85

Epigenes var Attalos' general, mens Antiochos refererer til seleukiden Antiochos Hierax, som led nederlag til Attalos i 228, hvorefter han blev dræbt af galliske røvere i Thrakien i 227 (Hansen, 1947, side 36).

Den lange rektangulære base

Den lange rektangulære base blev fundet i fragmenter og, ligesom de foregående baser, i en anden sammenhæng (Ridgeway, 1990, side 285). Den restaurerede længde er på over 19 m med en højde på lidt over 2 m, og den menes at have stået på den sydlige del af akropolisen, så indskriften på dens korte side var det første man så, når man trådte ind på helligdommen fra øst af:

"King Attalos, from the contests in war [set up these] thank-offering to Athena." - Pollitt, 1986, side 85

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

På fronten har basen flere inskriptioner, og da den var inddelt i otte sektioner, har hver sektion derfor højst sandsynligt haft sin egen indskrift (kun to er fuldt bevarede, resten er fragmenterede (Pollitt, 1986, side 85)). Da de forskellige inskriptioner nævner forskellige slag mod forskellige fjender (Ridgeway, 1990, side 285), kan det tænkes, at det er fordi, de otte sektioner har båret skulpturer fra forskellige slag under Attalos I, og selve monumentet fejrer alle Attalos' sejre fra den første i 233 til den sidste i 223. Kun de tre første sektioners indskrifter nævner slag mod gallerne (de Grummond og Ridgeway, side 208). Indskrifterne for henholdsvis den første og den tredje sektion (den anden er fragmentarisk) er:

"From the battle against the Tolistoagii Gauls around the springs of the river Kaikos"

"From the battle around the Aphrodision against the Tolistoagii and Tektosages Gauls and Antiochos"

Ud fra de udhugninger i basen, hvor skulpturernes bund har været sat fast, har man fundet en udhugning til en hestehov, som passer sammen med et bronzefragment, fundet ikke langt derfra (Stewart, 1990, side 206). Der er sat spørgsmålstegn ved, om udhugningen virkelig er til en hestehov (Ridgeway, 1990, side 288), men hvis det er det, må det betyde, at det ikke kun er de slåede fjender, som er blevet fremvist, men også de sejrende pergamenere på hesteryg (da det ikke giver mening, at de slåede fjender har været på hesteryg, når der ingen modstandere har været til stede).

Der er også en sidste inskription, som stod i større bogstaver på fronten, hvilket har været billedhuggerens signatur.

"...onou e..." - Pollitt, 1986, side 85

Navnet er fragmenteret, men der er gode muligheder for, at der har stået "[Epig]onou e[rga]", altså "lavet af Epigonos".

Spørgsmålet er så, hvilken af de tre baser har båret Den døende Galler og Ludovisi Gruppen? Den korte rektangulære base var det nok ikke, da titlen og navnet "Kong Attalos" i indskriften stod i akkusativ (Ridgeway, 1990, side 285), så det har snarere båret en skulptur af Attalos, da han er subjektet i sætningen. Hvorvidt det så har været den runde eller den lange base har der været mange diskussioner og uenigheder om.

Arnold Schober lavede i 1936 en rekonstruktion med den runde base, hvor Ludovisi Gruppen var i midten, og fire døende gallere (hvoraf den ene er Den døende Galler) flankerede den fig. 9. Schober

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

argumenterede, at både sokkelen på Ludovisi Gruppen og Den døende Galler var kurvede ligesom den runde base, og at basens inskription tyder på, at det har været gallerne, som har været fremstillet (Künzl, 1971, side 19). Han påpegede desuden også at det var nødvendigt for både Ludovisi Gruppen og Den døende Galler, at der var en højere sokkel, fordi nogle detaljer ville være bedre højere oppefra (Künzl, 1971, side 19).

Et andet argument, som taler for den runde base, er, at det er nødvendigt at se Ludovisi Gruppen hele vejen rundt for at se det hele, hvilket er ideelt på en rund base.

Men selvom der er mange argumenter, som taler for den runde base, er der også mange gode argumenter, som taler imod den. Det største argument er, at basen er 2,48 m høj, og hvis Den døende Galler kommer op i den højde, kan man hverken se skjoldet, plinten eller trompeten, som ligger ved dens side fig. 10. Inskriptionen behøver

heller ikke nødvendigvis at betyde, at det har været gallerne, som er blevet fremstillet, og Ernst Künzl foreslår, at det muligvis kunne have været en kolossal skulptur af Athena, som har prydet basen (Künzl, 1971, side 22). Künzl pointerer ydermere, at der ingen paralleller er med andre monumenter i hverken den græske eller romerske oldtid, og det er først i nyere tid, det 19. århundrede, at sådanne opstillinger kan ses (Künzl, 1971, side 20-21). Desuden, hvis det fastholdes, som nævnt i indledningen, at et af de hoveder, som forbindes med monumentet, er persisk, og stod sammen med Den døende Galler og Ludovisi Gruppen, så udelukker det den runde base, da indskriften derpå påpeger slaget ved Kaikos floden, hvor Attalos



Fig. 9: Arnold Schobers rekonstruktion af Attalos I's sejrsmonument med den runde base



Fig. 10: Den døende Galler/Den Capitolinske Galler

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

kun kæmpede mod gallerne og ikke perserne (Hansen, 1947, side 32).

Ernst Künzl har derfor lavet en rekonstruktion med den lange rektangulære base fig. 11, hvor Den døende Gallers tilbehør vil kunne ses, samt man får et bedre udsyn til Ludovisi Gruppe- kvindens ansigt. Skulpturerne kan ikke have stået på den samme sektion af basen, da der ikke er plads til dem begge, da

Künzl 1971

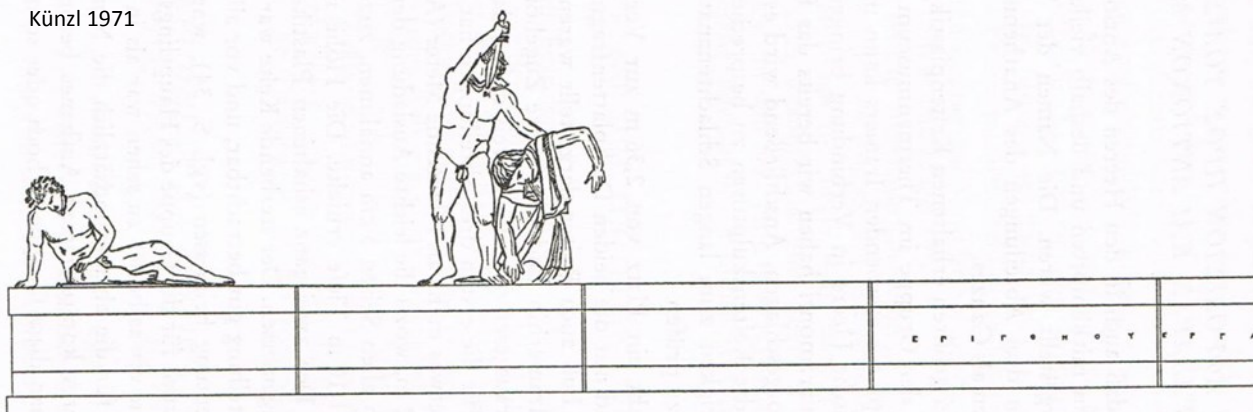


Fig. 11: Ernst Künzls rekonstruktion af Attalos Is sejrsmonument med den lange base

hver sektion har en længde på ca. 2,36 m. (Künzl, 1971, side 25), mens Ludovisi Gruppen har en længde på 1,43 m og Den døende Gallers længde er på 1,865, så de skal højst sandsynligt ikke forestille at være fra det samme slag. På grund af udhugningen til hestehoven, må man gå ud fra, at det ikke kun var pergamerne modstandere, som blev fremstillet, men også pergamerne selv som sejrsherrer.

Der er også argumenter, som taler imod Künzls omstilling. Hvis der både skulle være plads til en bereden pergamer og højst sandsynligt to fjender (en af inskriptionerne nævner både gallerne og Antiochos Hierax som modstanderne (de Grummond og Ridgeway, 2000, side 208)) er det næsten nødvendigt, at basens skulpturer har været af almindelig legemsstørrelse, for at der skal være plads. Hvis det er tilfældet, er både Den døende Galler og Ludovisi Gruppen for store. Og selv hvis det blot er kopierne, som er blevet kopieret i en anden skala end originalskulpturerne, så er der problemer med, hvorvidt skulpturerne handling passer ind i netop dettes monuments tema. I de slag, som inskriptionerne nævner, var gallerne de offensive, så hvorfor skulle gallerens kone være til stede, da det ikke var gallisk skik at medbringe kvinder i slagmarken (de Grummond og Ridgeway, 2000, side 208). Der er også blevet sat spørgsmålstejn ved Den døende Gallers tilstedeværelse, da monumentet højst sandsynligt ikke ville have haft plads til inaktive skulpturer, som er isoleret fra de andre skulpturer i kamp (de Grummond og Ridgeway, 2000, side 209).

Der er ikke fundet noget endeligt svar på, hvor og hvordan Ludovisi Gruppen og Den døende Galler har stået, da der både er for- og modargumenter for de forskellige baser i Pergamon, og der er endda teorier om, at de slet ikke har stået i Pergamon, men derimod i Delphi (Stewart, Attalos, Athens, and the Akropolis, 2004, side 209-210). Hvordan de har været opstillet, er dermed stadig et åbent spørgsmål.

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

Konklusion

De to marmorskulpturer, Den døende Galler og Ludovisi Gruppen, er de bedst bevarede kopier fra et monument, hvor vi ingen originalsulpturer har tilbage. Monumentet blev dedikeret i Pergamon efter flere sejre over Gallerne i hellenistisk tid, og skulpturerne forestiller de besejrede galliske fjender. De vises med patos og sympati for at vise agtelsen for en fjende, som, på trods af at være barbariske, var en værdig modstander. Der er ingen tvivl, når man kigger på komposition og stilistiske træk, at det er hellenistiske skulpturer, vi har med at gøre. De er teatraliske og minder meget om andre barokke skulpturer fra samme tid, som for eksempel Barberini-Faunen.

Der er mange åbne spørgsmål omkring skulpturerne. Der er ingen fast datering på Attalos I's monument, så spørgsmålet er, om det blev opstillet kort efter den sidste sejr over gallerne i 228 f.v.t., eller om det først var efter skulpturerne fra Aphaia-templet var blevet bragt fra Ægina til Pergamon efter 210 f.v.t.. Der er også en mulighed for, at Ludovisi Gruppen rent faktisk er en romersk original i stedet for en kopi, som der ellers altid er blevet antaget. Det største spørgsmål ligger i, hvordan de oprindelige skulpturer har været opstillet i Pergamon. Der er tre bevarede baser på Pergamons akropolis, og der findes flere rekonstruktioner med de forskellige baser, som der både er for- og modargumenter mod. Der er dermed stadig meget diskussion og tvivl om hvilken base, der er den rigtige.

Alt dette gør både Den døende Galler og Ludovisi Gruppen til meget interessante skulpturer, som fortæller meget om grækernes syn på gallerne, men som efterlader sig mange åbne spørgsmål, som vi endnu har til gode at få besvaret.

Litteraturliste

Bieber, Margarete, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961

Den Døende Gallergruppe

Af DITTE LØKKEGAARD

Bibliografi

de Grummond, Nancy T. og Ridgeway, Brunilde S., *From Pergamon to Sperlonga: sculpture and context*, Berkely, 2000

Hannestad, Niels, *Roman Art and Imperial Policy*, Århus, 1988

Hansen, Esther V., *New York, The Attalids of Pergamon*, 1947

Janson, H.W., *Verdenskunstens Historie*, dansk oversættelse, redigeret af Traustedt, P.H., København, 1977

Künzl, Ernst, *Die Kelten des Epigonos von Pergamon*, Würzburg, 1971

Pedley, John Griffiths, *Greek Art and Archaeology*, 2007, 4.udgave

Pollitt, J.J., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, 1986

Ridgeway, Brunilde S., *Hellenistic Sculpture I: The Styles of Ca. 331-200 BC*, Bristol, 1990 Ridgeway,

Brunilde S., *Roman Copies of Greek Sculpture*, Ann Arbor, 1989

Smith, R.R.R., *Hellenistic Sculpture*, London, 1991 (genoptrykt i 2005)

Stewart, Andrew F., *Attalos, Athens, and the Akropolis*, New York, 2004

Stewart, *Greek Sculpture: an exploration*, New Haven, 1990

Tidsskrifter

American Journal of Archaeology, vol. 36, nr. 4, 1932 *American Journal of Archaeology*, vol. 87, nr. 4, 1983
Antikke Kilder

Antikke kilder

Plinius d. Ældre, *Naturalis Historia*, bog 34 og 43 (engelsk oversættelse) Diodorus Siculus, *Bibliotheca*

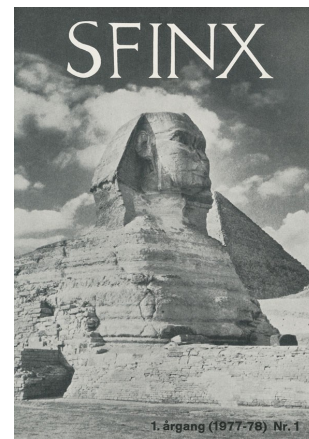
Historica, bog 5 (engelsk oversættelse) Livius, *Ab Urbe Condita*, bog 38 (engelsk oversættelse)



Sfinx

Af Tidsskriftet SFINX

Tidsskriftet SFINX er det danske tidsskrift om middelhavsområdets kulturer. Ideen til tidsskriftet opstod i 1976 hos historiker og licentiatstuderende Erik Hallager, klassisk arkæolog Poul Pedersen og klassisk arkæologistuderende Margit Bendtsen. I tæt samarbejde og med involvering af professorer og lektorer fra Aarhus Universitet så det første tidsskrift dagens lys i december 1977. Der blev fra starten lagt stor vægt på formidling til en bredere kreds med mange forklarende kort, planer og tegninger.



Tidsskriftets succes var slående, og abonnenter fra hele landet strømmede til – man havde fat i noget, som mange åbenlyst havde savnet. Middelhavsområdets kultur og historie var populær i 1970'erne som aldrig før. 1960'ernes charterturisme havde desuden gjort det nemmere at rejse sydpå, og interessen for området steg i takt med at flere og flere fik mulighed for selv at opleve det eksotiske Syden.

Efter tidsskriftets første år oprettede kredsens omkring tidsskriftet en fond, Orbis Terrarum, hvis primære formål var at udgive tidsskriftet SFINX. Fonden tog navn efter antikkens betegnelse for den kreds af lande, der omsluttede Middelhavet. Fonden består af en bestyrelse og et repræsentantskab, hovedsageligt forskere fra Aarhus Universitet, Københavns Universitet og Syddansk Universitet. Fondens formål er i dag "at udbrede kendskabet til Middelhavsområdets kultur".

Udover tidsskriftet har fonden siden 1980 også udgivet adskillige bøger. Den første bogudgivelse "Den græske olympiade" blev skrevet af en gruppe studerende og yngre kandidater i klassisk arkæologi og



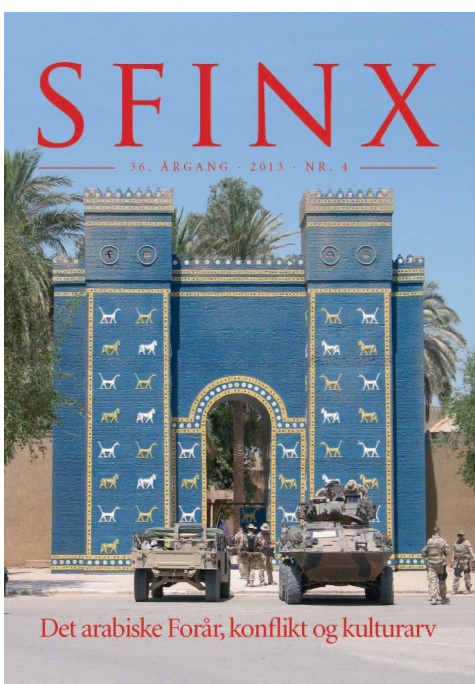
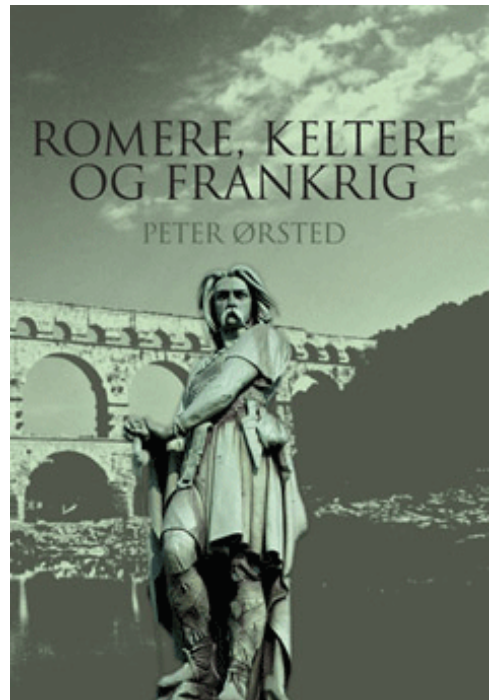
blev en meget anvendt bog i det gymnasiale fag oldtidskundskab. Mest bemærkelsesværdige udgivelser er de store bogserier "Det athenske demokrati", "Imperium Romanum", "Arven fra Ægypten" og "Arven fra Byzans", der alle var initieret af fonden og som blev til i et tæt samarbejde mellem forskere primært fra universiteterne i Danmark. Senest, i 2012, udkom Peter Ørsted's bog "Romere, keltere og Sydfrankrig". I 2009 igangsattes desuden en magasinserie. Hidtil er udkommet Vin & Kultur og Haver & Kultur. For bogudgivelsernes vedkommende er der fokus på emnernes relevans, aktualitet og anvendelighed for samfundet. En stor del af bogudgivelserne anvendes i gymnasiernes undervisning i historie og oldtidskundskab.

Sfinx

Af Tidsskriftet SFINX

Det var fra tidsskriftets fødsel vigtigt, at artiklerne var forskningsbaserede og skrevet til den alment interesserede. Artiklerne blev, og bliver stadig, skrevet af forskere eller andre specialister. Studerende er også velkomne som skribenter. Tidsskriftet holder en høj faglig standard med peer review og er som et af de få alment dannede tidsskrifter i Danmark optaget på universiteternes autorisationsliste.

Tidsskriftet udkommer 4 gange om året, hvoraf det ene nummer er et rejsenummer i dobbelt omfang. Rejsenummeret fokuserer på en bestemt destination i middelhavsregionen. Med SFINX' kommende rejsenummer om Sicilien (udkommer juni 2014) er der udgivet 37 rejsenumre, der alle bringer uddybende artikler om et land, en region eller en bys kulturhistorie med nye, overraskende eller personlige tilgangsvinkler. Rejsenumrene er et kvalitativt supplement til de mere traditionelle rejseguides. I mange år var rejsenumrene forbundet med en kultur-læserrejse til den pågældende destination. Rejserne og konceptet var en stor succes og med tiden har flere og flere rejsebureauer kopieret konceptet og arrangerer kulturrejser med højt kvalificerede guider. I dag kan SFINX ikke længere konkurrere med de etablerede bureauer, hvorfor SFINX' kulturrejser stoppede i 2012.



I 2006 fik tidsskriftet et nyt format og layout. Der lægges stor vægt på, at artiklernes høje kvalitet afspejles i et tilsvarende layout. I 2006 udkom også det første temanummer, der omhandlede Renæssancen. Temanummeret er i samme omfang som et vanligt nummer, men har et udvalgt tema som fokus. Siden 2006 er der udkommet 6 temanumre, senest temanummeret "Det arabiske Forår, konflikt og kulturarv" (2013), der var en væsentlig kommentar til den aktuelle debat om kulturens præmisser i krigs- og konfliktramte områder. Dermed er der sendt et signal om, at tidsskriftets artikler gerne må have kant og være vedkommende, og at tidsskriftet ønsker at være en aktiv spiller i diskussionerne om nutidens problemstillinger. Også i 2014 forventer vi at udgive et temanummer.

Sfinx

Af Tidsskriftet SFINX

Bestyrelsen har længe næret et ønske om et mere synligt salgsvindue i form af en butik og dermed også en tættere kontakt til læserne. Fondens bestyrelse søgte derfor i 2013 Styrelsen for Slotte og Kulturejendomme om leje af én af de fredede pavilloner, der omgiver Kongens Have i København. Pavillonerne, der er tegnet af arkitekten Peter Meyn, blev opført i starten af 1800-tallet i klassicistisk stil i forbindelse med en ny byplan for København. Fonden og dens aktiviteter huses nu i pavillonen i Kronprinsessegade 5 og rummer både produktion, salg og administration. Pavillonen har åbent 20 timer om ugen. Alle forlagets tidsskrifter og bøger sælges fra butikken, og på sigt vil det også være muligt at købe andre middelhavsrelaterede produkter f.eks. kunsthåndværk.



FONDEN
ORBIS
TERRARUM

Organisatorisk er tidsskrift og bogudgivelser blevet skilt. Tidsskriftet varetages fortsat af en redaktionsgruppe. Bogudgivelser har siden 2012 været varetaget af fondens bestyrelse og udkommer fremover på Forlaget Orbis.

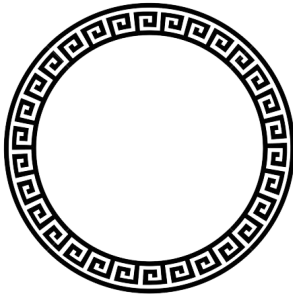
HAVER & KULTUR

Havekunst & kultur ved Middelhavet



Butikkens åbningstider:

Mandag: 10-15	Torsdag: 10-15
Tirsdag: Lukket	Fredag: 13-17
Onsdag: 15-17	Lørdag: 11-15



Privathuse i Priene – En undersøgelse af privathusenes form og funktion

Af LISE LYNGE DAHLGAARD

Når man læser om antikkens byer er det, som regel, de sakrale og offentlige bygninger der er fokus på. Der berettes i høj grad om tempelarkitektur og teatre, mens de færreste har et særligt fokus på den private sfære i antikkens Grækenland. Hjemmet var det sted, der dannede base for folk, hvorfor det private hus kan udgøre en af de vigtigste kilder til en forståelse af hverdagen og livet i den græske *polis*. Der er dog ikke bevaret eller udgravet særlig mange privathuse i Grækenland eller den græske verden. Priene er en interessant by, da man her har fundet et helt boligkvarter med mange velbevarede huse, hvilket også er medvirkende til, at byen af mange sammenlignes med Pompeji. Der er forskellige myter om, hvordan Priene blev grundlagt, men de skriftlige kilder er få og ret fragmenterede. Strabon skriver f.eks., at Priene blev grundlagt af Philotas og fik navnet Kadme, mens Pausanias fortæller, at byen blev grundlagt af Neleus' søn Aipythos og Philotas fra Theben. Derudover er der myter om, at byen blev grundlagt af Amazonedronninger. Det Priene, vi kender i dag, blev grundlagt på en skråning af Mykale-bjerget omkring 350 f.Kr. med hjælp fra Athen. Der er stor diskussion om, hvorvidt byen blev flyttet og gengrundlagt på denne lokalitet, samt hvad der evt. ledte til flytningen. Det er en tendens der også ses i forbindelse med andre byer, heraf kan nævnes Halikarnassos og Knidos. De skriftlige kilder nævner ikke noget om byens oprindelige lokalitet, og det eneste fund man har tilknyttet byen fra før 350 f.Kr. er en mønt præget i elektron, som kan dateres til omkring 500 f.Kr. Den bærer Athenas hoved, og binder byen sammen med den joniske liga. Priene optræder ikke som en stor eller vigtig politisk by i antikken, og man mener kun, at der var omkring 4.000 indbyggere.

Byen blev opdaget af engelske handelsmænd i 1673, men blev først udgravet af det tyske arkæologiske institut mellem 1895-1898, først under ledelse af Carl Humann, derefter under Theodor Wiegand. En tredjedel af byen blev udgravet i løbet af de første år, men der findes desværre ikke mange publiceringer af materialet, og de der findes er af forskellig kvalitet. Det skyldes, at størstedelen af byen blev udgravet i 1800-tallet, hvor metoderne var anderledes. Under udgravningerne i 1800-tallet fandt man omkring 70 privathuse, alle dateret til omkring den hellenistiske periode. Byen nedbrændte i senhellenistisk periode, og flere af husene har fået lov at stå som ruiner uden senere genopførelse, hvilket giver et unikt indblik i deres oprindelige struktur. Byen er udlagt efter det hippodamiske system, som blev introduceret af Hippodamus fra Milet. Det meget skrånende terræn nødvendiggjorde et terrasseringsarbejde, og gjorde det samtidig muligt at samle vand og fordele det gennem rør i hele byen. Husene blev opført i *insulae* med otte i hver (to rækker af fire). Grundarealet var på 208,30 m², mens boligarealet var på 73,44m², og hvert

Privathuse i Priene

Af LISE LYNGE DAHLGAARD

hus var 8,82 m bred og 23,5 m dyb. Bygningerne var orienteret mod syd og var bygget på forskellige niveauer. Indgangen til de fleste af husene skete ad en lang gang fra hovedgaden og ind gennem gården. Ud mod gaden blev man mødt af en høj mur, som kunne være med eller uden små højtsiddende vinduer, så man udefra ikke fik noget indblik i husets indre. Derudover var dørene aldrig placeret overfor hinanden, hvilket også medvirkede til en følelse af privatliv. Hoveddelen af lysindfaldet er altså kommet fra gården i midten af huset. Tagkonstruktionerne var lavet af træ, og man har fundet tegl, hvoraf nogle havde et rundt hul i toppen, så dagslys har kunnet trænge ind. I overensstemmelse med ydersiden af huset var det indvendige heller ikke dekoreret - man har ikke fundet mosaikgulve eller vægdekoration og interiøret var simpelt. Hvert hus var inddelt i tre afdelinger: Den nordlige del, den centrale del og den sydlige del. Husene var bygget op omkring den centrale gård med adgang til de omliggende rum. Den nordlige del åbnede sig mod syd for at udnytte solen bedst muligt og samtidig skærme mod nordenvinden om vinteren. Denne del var til beboelse. Hovedrummet i beboelsesområdet var *oikos*, der optog omkring 20 m². Ud fra fund af resterne af ildsteder, mener man, at det har fungeret som familierum og køkken. Ved siden af *oikos* var der et lille rum beliggende, hvis funktion er omdiskuteret. Fra udgravninger i andre byer tyder fund af bl.a. vævevægte på, at det har været et væverum eller forrådsrum. Der er også fund, som peger på, at det har været et badeværelse, bl.a. et indbygget badekar. Derudover var der *prostas*, en art forhal, der vendte ud mod gården og var delvist overdækket. I flere af husene har man fundet en indbygget *pedistal* i hjørnet af *prostas* på 60x80 cm. Den har sandsynligvis været brugt til tilberedning af mad eller ofringer. Fra *prostas* var der adgang til *andron*, som var mændenes banketrum. I Priene var de ofte ikke større end 9m². Der kunne derfor kun stå tre *kliner* i hvert rum. Som i andre græske byer var *andron* dekoreret med stuk. Man har dog ikke fundet mosaikker i Priene, men man har fundet rester af rødt, sort, blå og hvidt pigment på væggene. Derudover har man fundet metalfødder og beslag fra *kliner*. Den sydlige del af huset har ofte fungeret som værksted, stald, forråd og lignende. Nogle steder har man haft små butikker ud mod vejen. Man mener, der har været to etager i husene, da man har fundet den nederste del af trapper i beboelsesområdet i flere huse. Selve trappen har været i træ og er derfor ikke overleveret. Derudover findes der i nogle af husene en høj nordlig væg, der indikerer, at der har været en anden sal i den nordlige del. Da man ingen bevarede overetager har fundet, er en vigtig kilde hertil Vitruv, samt komedier og andre dramaer. Det er sandsynligvis her, man har fundet den mere private del af huset med soveværelser og kvindernes rum, *gynaecoonitis*.

Disse såkaldte typehuse udlagt efter det hippodamiske system blev populære efter demokratiets indførelse, og ifølge Hoepfner og Schwandner er det et udtryk for en demokratisk ideologi, hvor alle er lige, og

Privathuse i Priene

Af LISE LYNGE DAHLGAARD

derfor skal de have de samme boligforhold. Der findes dog enkelte huse i byen, som adskiller sig fra de typiske rækkehuse. I midten af hellenistisk periode steg populationen i byen, hvilket medførte et større skel mellem rig og fattig. Det kom bl.a. til udtryk i boligforholdene, hvor husene udviklede sig forskelligt. De fleste huse blev delt, så de kunne huse flere familier, og de der tilhørte højerestående borgere blev udvidet. De fattige folk flyttede til udkanten af byen, mens de rige blev boende i centrum. Derfor er huse- ne nord for *agora* også betydeligt større. Hus 33 er et typisk eksempel på udviklingen, som kan spores ved husene nord for *agora*. I senhellenistisk og tidlig romersk periode udvidede huset sit areal til over det dobbelte. I første udvidelsesfase blev rummene udvidet og i senhellenistisk periode blev nye rum tilføjet til den vestlige del. *Andron* blev udvidet og der kunne nu være ni *kliner*. De rum, der før var familierum blev til banketrum, mens den nye vestlige sektion blev den private del. Med udvidelsen af husene blev kvind- afdelingen og mandeafdelingen også mere adskilt. Vitruv gennemgår i sit værk *De Architectura* de forskel- lige rum i et græsk hus. Han nævner dog ikke noget om den pågældende periode eller beboernes status. Huset besidder udover de rum, vi også finder i typehuset i Priene, flere rum med forskellige funktioner. Der er altså ikke tale om et typehus, der er blevet beboet af middelklassen, men nærmere et eksempel på en overklassebolig der i opbygning og størrelse svarer mere til hus 33 i Priene. En anden forskel er ad- gangskorridoren, der er bredere og har værelser på begge sider, samt har været bestyret af en portner. Skriftlige kilder kan altså både være en stor hjælp til forståelse af opbygningen, men samtidig kan de være misvisende. Arkitekturbegreber adopteres og rum kan fejltolkes og få en forkert betegnelse i forsøget på at få de skriftlige kilder til at passe på de arkæologiske overleveringer. Risikoen for fejl er ikke så stor, når man har at gøre med større rum, der har karakteristiske arkitektoniske kendetegn, men mindre rum uden noget særligt interiør, kan være svære at identificere og kan let forveksles og mistolkes. Det er også muligt at rummenes brug kan veksle fra område til område, og Vitruvs værk skal læses med kritiske briller.

I Olynth i det nordlige Grækenland har man ligeledes udgravet en stor mængde privathuse, over 100 huse er bevaret, hvilket er det største samlede antal. Byen er velbevaret og giver ligesom Priene et godt indblik i en antik byplan. Byen blev ødelagt af Phillip II af Makedonien i 348 f.Kr., hvorefter man mener den blev forladt. Derved har man en *terminus ante quem* og alle fundene kan dateres til før det tidspunkt. En af lighederne er "rækkehusene", som er linet op på lige gader i parallelle linjer. Husene er ligesom i Priene tilbagetrukket bag en mur med gården som husets centrum. Rumfordelingen er også næsten den samme. Nogle af forskellene er, at husene i Olynth er kvadratiske modsat de rektangulære huse i Priene, grunden er omkring en tredjedel større og *andron* i Olynthos var ofte dekoreret mere prangende med bl.a. gulvmo- saikker. Husene i Olynth havde ikke den samme tempellignende struktur som i Priene. I Efesos er der også

Privathuse i Priene

Af LISE LYNGE DAHLGAARD

udgravet privathuse, men der findes ikke et samlet boligområde som i Priene og Olynth. Huse fra forskellige perioder er spredt rundt omkring i byen. I hellenistisk periode gengrundlagde man byen efter det hippodamiske system og udlagde terrasser som i Priene. Husene er alle dateret til romersk periode, og derfor lidt senere end husene i Priene. Terrassehus 2 består af syv boliger, der er bygget ud over tre store terrasser: To huse øverst, tre i midten og to nederst. De to øverste huse er de tidligste og dateret til den augustæiske periode ud fra mønter, man har fundet i kloakrørene. Alle rummene har vægmalerier og mosaikgulve, som ofte er sorte og hvide med geometriske mønstre. Selv i slavernes beboelsesområde har man fundet rester af en rig dekoration. Der er altså en markant forskel i udsmykningen af rummene fra Priene til Efesos. Fundene tyder også på, at det er velhavende folk, der har boet her. Man har bl.a. fundet bronze og marmor møbler, samt statuer. En lighed er husets opbygning omkring et centralt rum - i Priene omkring gården og i Efesos omkring peristylgården. Ydermuren ud mod gaden er ligeledes helt bar med undtagelse af nogle små vinduer, hvilket står i stærk kontrast til det rigt udsmykkede indre. Husene havde to og sommetider tre etager hvor rummene er fordelt udover, så de nederste etager blev brugt om dagen og de øverste var soveværelser.

Et indblik i privathusene kan altså ikke kun fortælle os noget om det sociale system, men også give os et bredere politisk og økonomisk indblik i ændringerne i samfundet. Husene i Efesos afspejler f.eks. byens vigtighed og status (200.000 indbyggere) i forhold til Priene, der var meget mindre og af ringere politisk betydning. I Priene er husene ikke bygget efter tidens trend, men man stræbte efter højklassisk tid med Athen som forbillede, hvilket også ses i tilbedelsen af den samme bygude, Athena. I forhold til overgangen mellem hellenistisk og romersk periode fortsætter udviklingen i Priene, mens udviklingen er mindre omfattende i den romerske periode. Der bliver stort set ikke opført nye bygninger i kejsertiden, men til gengæld bliver de oprindelige bygninger ombygget og får integreret romerske elementer, mens udviklingen i f.eks. Efesos fortsætter.

Privathuse i Priene

Af LISE LYNGE DAHLGAARD

Bibliografi, samt videre læsning

Akurgal, E. 1990. *Ancient Civilizations and ruins of Turkey*, 7. Udgave, Istanbul: 185-206.

Bammer, A. 1988. *Ephesos, Stadt an Fluss und Meer*, Graz: 95-126.

Bayhan, S. 1998. *Priene, Miletus, Didyma, a general outline of Ionia*, Ankara: 9-12, 15-62.

Borup, R. 1990. "Grækernes huse", i *Sfinx*, årgang 13, nr. 3: 119-122.

Dontas, N.A. 2005. "Priene", i *Hellenistic studies* 5, 2, Harvard: 13-60, 180-196.

Erdemgil, S. 1985. *The terrace Houses in Ephesus*, Istanbul: 7-53.

Gates, C. 2003. *Ancient Cities – The archaeology of urban life in the ancient near east and Egypt, Greece and Rome*, London: 263-272.

Hoepfner, W. 1999. *Geschichte des Wohnens*, bind 1, Stuttgart: 201-206, 338-351.

Jameson, M.H.. 1990. "Domestic space in the Greek city-state", I (red.) Kent, S., *Domestic architecture and the use of space*, Cambridge: 92-113.

Ladstätter, S. 2012. *Das Hanghaus 2 in Ephesos, ein archäologischer Führer*, Istanbul.

Nevett, L.C. 2010. *Domestic Space in Classical Antiquity*, Cambridge: 3-21.

Nevett, L.C. 2001. *House and society in the ancient Greek world*, Cambridge: 53-74.

Rowland, I.D. og Howe, T.N. 1999. *Vitruvius ten books on Architecture*, Cambridge: 75-84.

Schede, M. 1964. *Die Ruinen von Priene*, Berlin: 1-9, 96-107.

Westgate, R. 2007. "The Greek house and the ideology of Citizenship", i *World Archaeology*, vol. 39, no. 2, The Archaeology of Equality: 229-245.

Wiegand, T. og Schrader, H. 1904. *Priene, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*, Berlin: 285-300.

Wycherley, R.E. 1951. "Hellenistic Cities", i *The town planning review*, vol. 22, no. 3: 177-205.



Monumentale grave fra Hierapolis' nordlige nekropol

Af KIRSTINE PEDERSEN

Hierapolis i Lilleasien var en opblomstrende romersk by i julisk-claudisk periode, og der er i dag bevaret en stor mængde gravmateriale fra byens nekropoler. Især den nordlige nekropol viser et bredt udsnit af forskellige gravtyper fra forskellige perioder, og i særdeleshed en stor mængde monumentale grave. Sarah Cormack har udgivet bogen, *The Space of Death in Roman Asia Minor*, hvori hun analyserer brugen af de lilleasiatiske monumentale grave. Denne artikel tager med afsæt i Cormacks teori, som jeg vil komme ind på senere, udgangspunkt i gravenes funktion og kulturelle betydning.

Introduktion til Hierapolis

Hierapolis lå i antikken på grænsen til flere regioner, og det er blevet diskuteret af flere antikke forfattere, hvorvidt byen lå i Lydien, Karien eller Frygien. I dag kaldes området Pamukkale, der på tyrkisk betyder "bjerg af bomuld", grundet byens travertinaflejringer, der ligner bomuldsblomster. Hele regionen var igennem hele antikken berørt af seismisk aktivitet, og i perioden under Kejser Nero led Hierapolis under et særligt slemt jordskælv, der ødelagde det meste af byen. Byen blev derefter genopbygget.

Byen Hierapolis skød i hellenistisk tid op omkring *plutonium*, en underjordisk hule, der blev brugt i religiøse sammenhænge. Relieffer og navne på stammer fra romersk kejsertid viser, at byen både havde været under seleukidisk og pergamensk kontrol. I kejsertiden blomstrede byen op, og det var en fredfyldt periode med økonomisk stabilitet i Hierapolis. I første halvdel af 1. århundrede e.v.t. blev byen tildelt titlen *neokoria*, og i løbet af den antoninske og severiske periode blev der bygget en stor mængde offentlige bygninger i byen. Grundet den store koncentration af seismisk og geologisk aktivitet har vand og brugen af vand igennem hele perioden spillet en stor rolle i Hierapolis, fra mindre kildeanlæg i 2. århundrede f.v.t. til store romerske bade og nymfæer fra 2. århundrede e.v.t. og fremefter.

Den officielle kult i Hierapolis var Apollonkulten. Den kendes fra mønter og indskrifter som Archegetes og Pythius-kulten. I tilknytning til denne kult sås også Artemis og Leto-kulten. Artemis blev i byen ikke kun tilbedt i det græske aspekt som jægerinde, men også i den lilleasiatiske type, som den Efesiske gudinde. Den underjordiske hule, *plutonium*, var en del af den tidlige Apollonhelligdom, og senere blev der bygget et tempel oven over hulen. Det menes at hulen i antikken blev brugt til orakellignende kultaktiviteter, eftersom hulen producerer giftig underjordisk gas. Fra mønter og relieffededikationer ved man, at der blev tilbedt flere guder i Hierapolis, både græske og anatolske, fra Dionysos over Tyche og Nemesis til Herakles. Kejserkulten kommer også til Hierapolis – det gør den allerede i starten af kejsertiden.

Monumentale grave

Af KIRSTINE PEDERSEN

Byens nekropoler og gravtyper

Der ligger nekropoler uden for byen placeret på hovedvejene, der leder henholdsvis nord- og sydpå. På disse nekropoler er der bevaret en del forskellige gravtyper. Det meste af det marmor, der er anvendt på nekropolerne, kom fra lokale brud og blev brugt til sarkofager, som var den mest almindelige gravtype. Den ene nekropol, beliggende på østhøjen, blev i høj grad beskadiget under jordskælvet under Nero, og derfor er der ikke særligt godt bevarede grave tilbage fra denne nekropol. Derimod blev gravene på den nordlige og ældste nekropol, der ligger på højen nord for byens udkant, genopbygget efter jordskælvet. Fra denne nekropol er det muligt at identificere forskellige opsving i brugen af forskellige gravtyper.

I 2. århundrede f.v.t. er tumulusgraven den mest anvendte type. I 1. århundrede e.v.t. er det *aedicula*-typen, en gravbygning med pediment, der er mest anvendt. I det 2. og 3. århundrede e.v.t. udvikler gravbygningen sig til at være et fundament, brugt til at elevere sarkofagen for at heroisere den afdøde. Denne type kunne ses i mange forskellige former; solidt fundament med trapper, exedra-fundament, sarkofager omkranset af søjler eller opstillet inden i en *aedicula* med tøndehvælv over sig. Denne gravtype, hvor man hæver den afdøde over resten af nekropolens niveau, er et lokalt træk og ses udelukkende i Hierapolis.

Tempelgrave

Sarah Cormack præsenterede i 2004 en teori som lagde vægt på, hvordan nogle af de grave, der blev opført i romersk tid i Lilleasien, havde et langt mere offentligt end privat aspekt. Hun sammenligner måden de er konstrueret og brugt på, og der fokuseres i høj grad på, hvordan gravenes arkitektoniske elementer spillede en rolle i opfattelsen og brugen af dem. Hun tager udgangspunkt i tempelgravene.

Tempelgravene fra Lilleasien inkorporerer rigtig mange arkitektoniske elementer fra især tempelarkitektur. Det er især brugen af søjler, dekorerede entablaturer og pedimenter, som ligner de store templer meget. Der er ikke kun tale om, at bygningerne efterligner tempelstrukturene, men også at detaljerne på gravene efterligner gudernes bolig, og at der tit findes altre foran gravene. Cormack kalder disse grave for hybridgrave, en hybrid mellem offentlig og privat arkitektur. Denne hybridform giver gravene en offentlig dimension, som højner statussen af den afdøde. Ud fra dette går hun videre og hævder, at de disse monumentale tempelgrave i funktion minder om de tidligere arkaiske og klassiske *heroa*. Den afdøde fik status af at være en *hero*. Hun konkluderer slutteligt, at de monumentale *hero*-grave i Lilleasien var af stor betydning for hele samfundet. De var en synlig del af bybilledet, og dermed var de også med til at skabe den civile og borgerlige identitet.

Monumentale grave

Af KIRSTINE PEDERSEN

Den smukke grav fra Hierapolis' nordlige nekropol

I det næste afsnit vil jeg med afsæt i Cormacks teorier omkring tempelgrave og deres betydning se nærmere på en podiumsgrav fra Hierapolis, *Den smukke grav* fra den nordlige nekropol.

I dag er det kun travertinkernen af podiet fra graven, der kaldes *Den smukke grav*, der er bevaret in situ, men der er fundet fragmenter i marmor og travertin rundt omkring kernen. Monumentet var oprindeligt i to etager; nederst et ionisk pronaos med to søjler in antis, og øverst et korinthisk pronaos og en bred cella, hvor sarkofagen var placeret. Monumentet havde et tag med marmorgavlfelter på begge sider. Graven dateres til julisk-claudisk periode ud fra netop dens arkitekturdekoration, og mere præcist dateres den til før jordskælvet under Nero i 60 e.v.t. Sarkofagen i graven var placeret således, at den kunne ses udefra, hvilket refererer til den lokale type af podiumsgrave nævnt tidligere. Sarkofagen bestod af et låg, en base og en firesidet kiste, der var dekoreret med relieffer på alle sider. Introducerende om reliefferne kan man sige, at der generelt er en mangel på religiøse attributter blandt figurerne, så man kan ikke identificere nogen guder/gudinder. Alle personerne må derfor relatere sig til en borgerlig kontekst i stedet for en mytisk/religiøs kontekst. Flere figurer har diademer og sceptre, og disse sættes ofte i forbindelse med hellenistiske monarker. Det viser, at der også er en historisk kontekst repræsenteret.

Side A: viser den afdøde og hans kone. Denne scene kan tolkes som ærende et godt ægtepar, der har været engagerede i deres lokalmiljø og er medlemmer af en romersk elite i samfundet.

Side B: viser tre personer, der alle bærer diademer. Denne scene kan tolkes som skuende tilbage til de hellenistiske kongelige forfædre og viser dermed, at afdøde var stolt af sin hellenistiske arv.

Side C: viser to par, der kroner hinanden; Demos bliver kronet af Synkletos, det romerske senat, og Boule bliver kronet af Gerousia. Denne scene kan tolkes som visende forholdet mellem borgerne i Hierapolis og borgerne i Rom.

Side D: viser en kvinde, Pistis, personifikationen af loyalitet over for Rom, en mand identificeret som afdøde, og en mand, som er soldat. Denne scene kan tolkes som visende afdødes rolle i forholdet mellem Roms militærmagt og byen Hierapolis.

Det har desværre vist sig at være umuligt at identificere afdøde, da der ikke er noget epigrafisk materiale bevaret, men på baggrund af frisen og størrelsen på monumentet må han have været en indflydelsesrig og prominent borger i Hierapolis – og også romersk borger.

Inden jeg går i gang med at drage paralleller mellem graven fra Hierapolis og Cormacks teori, vil jeg inddrage en grav fra Afrodiasias – både til sammenligning med graven fra Hierapolis og også for at kunne få et mere nuanceret blik på Cormacks teori.

Monumentale grave

Af KIRSTINE PEDERSEN

Gaius Julius Zoilos-monumentet

Omstændighederne er lidt anderledes omkring denne grav fra Afrodiasias. Afdøde er på baggrund af en stor mængde epigrafisk materiale identificeret som Gaius Julius Zoilos – en anerkendt velgører i Afrodiasias. Til gengæld er selve monumentet aldrig blevet fundet. Det er kun frisepanelerne man har fundet, og ud fra dem går man ud fra, at det var en firkantet grav. Graven dateres til 20 f.v.t. Monumentet var dekoreret med en frise, der løb langs alle fire sider.

Side A: Den bedst bevarede side. Den første scene viser Zoilos i toga sammen med Andreia og Time. De to sidstnævnte skal tolkes som de romerske personifikationer Virtus og Honos, og denne scene kan tolkes som visende Zoilos' mod og status som romersk borger. Den anden scene viser Zoilos iført clamys og rejsehat. Han hilser på Demos og bliver kronet af Polis, og denne scene kan tolkes som visende Zoilos, der vender tilbage til Afrodiasias.

De andre sider, som jeg ikke vil gå i dybden med, viser forskellige andre personifikationer, blandt andet Roma, Pistis, Mneme, en soldat m.fl., og Zoilos vises også flere gange. Flere af de samme figurer, som også ses på sarkofagen i Hierapolis, ses på Zoilos' gravmonument – en soldat, der viser militær magt, og de personifikationer, man har valgt at fremstille, er offentlige dyder. Desuden ses den græske og den romerske identitet over for hinanden hele tiden. Dette er eksemplificeret tydeligst på side A af Zoilos-monumentet, der viser to scener, hvoraf den første er en tydelig romersk kontekst og den anden er en tilbagevendende til en græsk kontekst. At de to identiteter blandes i begge monumenter må være et udtryk for, hvordan identiteten på dette tidspunkt ligger i et grænseland, og at man godt kan være en del af to kulturer på samme tid. At de to friser ligner hinanden meget ikonografisk kan ikke være et tilfælde. Reliefferne i Hierapolis må være inspireret af frisen i Afrodiasias, og nogle mener endda at billedhuggerværkstedet i Afrodiasias ligger til grund for værkstedet i Hierapolis.

Konklusion

Når man ser på Sarah Cormacks teori i forhold til de to grave, så kan man slutteligt sige, at de lilleasiatiske gravmonumenter har udviklet sig i takt med hvordan begravelsesritualet har ændret sig mod en heroisering af afdøde samtidig med, at udviklingen i byrummet går fra fokus på private bygninger til et langt større fokus på offentlige bygninger og offentlig selvrepræsentation af individet i byrummet. Begravelsesarkitekturen, der tidligere har været privat, bliver nu mere og mere offentlig – delvist gennem inkorporering af offentlige arkitekturelementer. Derfor kan de lilleasiatiske monumentalgrave godt sammenlignes i udseende og funktion med arkaiske og klassiske *heroa*, og det er gravene i Hierapolis og Afrodiasias eksempler på.

Monumentale grave

Af KIRSTINE PEDERSEN

Forslag til yderligere læsning

Cormack, S. 2004. *The Space of Death in Roman Asia Minor*, Wien.

D'Andria, F. 2001. Hierapolis of Phrygia: its evolution in Hellenistic and Roman times, *JRA Supplementary Series Number 45*, Portsmouth, Rhode Island.

Ferrero, D. B. 1989. Preliminary Report on the 1988 Excavation Campaign, *Kazı Sonuçları Toplantısı*, 11 (2).
Peres, A. 1987. *Hierapolis di Frigia*, Milano, Fabbri.

Romeo, I. 2011. The "Beautiful Tomb" and Civic Identity in Julio-Claudian Hierapolis, *Roman Sculpture in Asia Minor – Proceedings of the International Conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia, held on May 24-26, 2007, in Cavallino (Lecce)*, Portsmouth, Rhode Island.

Smith, R. R. R. 1993. *Aphrodisias I. The Monument of C. Julius Zoilos*, Mainz am Rhein.



Specialeresumeer

Klassisk arkæologi

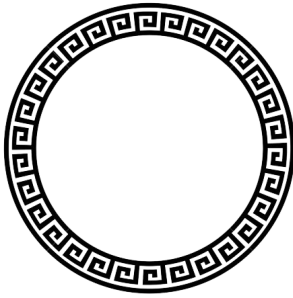
Mette Arenfeldt Christensen

Bones as a source material! - A Late Hellenistic-Early Roman skeletal assemblage from the ancient necropolis of Karystos and its archaeological context

2

Daniel Beurze Damgaard *Marmortagsten fra Ostia*

4



Bones as a source material!

Af METTE ARENFELDT CHRISTENSEN

Bones as a source material! - A Late Hellenistic-Early Roman skeletal assemblage from the ancient necropolis of Karystos and its archaeological context

The aim of the present master thesis is for it to be as interdisciplinary as possible, combining classical archaeology with physical anthropology. This I had the opportunity to do when I came in contact with Dr. Maria Chidioglou, who needed help with a skeletal sample from New Gymnasium – Technical Lykeion Plot (NG-TLP) from Karystos, Euboia. The skeletal sample was excavated as a rescue excavation in 1997-1998, and consists of very fragmented commingled bones for which I have written a Biological Anthropological report, which have been submitted as an Appendix. The Graves from NG-TLP are dated from the 1st century BC to the 1st century AD.

My aim is to take archaeological material, which is human skeletal material, that for some might seem secondary since it is very fragmented and commingled, and show that it actually contains some valuable archaeological evidence.

Before the Romans arrived in c. 200 BC, it seems like there was lot of conflicts between the Karystians and both the Persians and Athenians. But after the Roman takeover, everything calmed down and there were now signs of financial growth in the region, which seemed to continue from the Hellenistic and into the Roman period.

The skeletal sample from NG-TLP has an MNI of 31 individuals, 26 adults and five children. The numbers indicate that males are a bit overrepresented among the individuals, but this could be because of the small sample size. Furthermore, among all the pathologies noted on the bones, the dental pathologies were the most numerous. This could indicate that this skeletal sample is from the more well-to-do among the people of Karystos. Because, as a rule, the well-to-do have more decayed teeth than the poor on the basis that an excess of food seems to have a more damaging effect than a lack of it. This corresponds with the grave goods, which according to Chidioglou have served the local middle class population in Karystos.

There were no individuals above the age of 50 or below the age of 5 among this skeletal sample. This could be because that old people were relatively rare in the past, and the lack of really young children could be explained by the fact that they might be interred elsewhere on the burial site, which have been attested in the Greek world and also in Karystos, but dating from an earlier period. And when compared

Bones as a source material!

Af METTE ARENFELDT CHRISTENSEN

with the skeletal sample from Verouchis plot from the Karystian burial site, which is dated from the 2nd century BC to the 2nd century AD, the same picture emerged. Which means that no adults above the age of 45 and no children under the age of 5 were found among the skeletal material. Also when excavating human skeletal material, the bones of really young children disintegrate easier than adult bones and because of their size, they might also sometimes be mistaken for small stones and pebbles.

The average stature of the individuals seems to correspond with the normal average stature for individuals in the Mediterranean in the Hellenistic and Roman periods. But, when compared with the skeletal material from Nea Paphos in Cyprus and Corinth in Greece, it seems that the Corinthians were shorter on average than their counterparts in both Karystos and Nea Paphos.

This could be because the Corinthians were affected by dietary stress, which again could be caused by the different political climates in Corinth compared with both Karystos and Nea Paphos. The Romans sacked Corinth, whereas at Karystia and Nea Paphos the transition to Roman rule was a bit more peaceful.

I consider my initial aim with this thesis to have been accomplished, since I have showed that a commingled and badly preserved amount of material with hardly any context can still yield valuable archaeological information. But I must also conclude that if the material had been excavated and treated differently, the possibilities could have been so much greater, since the grave goods, because of the lack of context descriptions, could not be used for anything except dating the individual graves.



Marmortagsten fra Ostia

Af DANIEL BEURZE DAMGAARD

Marmortagsten fra Ostia

Dette speciale analyserer og fortolker på fundne marmortagsten fra den senantikke belægning i Ostia. Tagstenene bliver analyseret gennem målinger og overlappings teknikker, for derigennem at kunne differentiere de forskellige typer. Materialet består af to typer marmortagsten – den flade tagsten (*tegula*) og



Fig. 1: Oversigt over det monumentale centrum. Af Axel Gering

ryttere (*coppi*). Gennem analysen af tagstenene bliver det muligt at fortolke på primære kontekster og den urbane udvikling, der skete i det monumentale centrum af Ostia i senantikken.

Materialet er blevet udgravet og fundet forskellige steder i det monumentale centrum – FSE (Foro della Statua Eroica), MFP (Main Forum Portico), MFR (Main Forum Rooms), MFW (Main Forum West) og tre latriner – EXE (Exedra), VDF (Via della Forica) og Palæstraen ved TDF (Terme del Foro).

Majoriteten af rytterne blev fundet i marmorbunker lokaliseret i områder grænsende op til Forum. Disse marmorbunker er levn fra udgravningerne foretaget i det monumentale centrum i første halvdel af det 20. århundrede, hvor en del materiale ikke blev analyseret eller dokumenteret. Derudover blev den senantikke belægning fjernet, da arkæologerne ønskede at fritlægge de tidlig-imperialistiske og republikanske lag. Ved at inkorporere arkæologernes gamle dagbøger, fotografier fra udgravningerne, gamle planer og marmorbunkerne bliver det muligt at analysere og fortolke yderligere, både på materialet i specalet, men også på den urbane udvikling i det monumentale centrum.

Det analyserede materiale var en del af en større renovation af det monumentale centrum i det 4. og 5. århundrede e.v.t. – muligvis helt ind i det 6. århundrede. Nye pladser (FSE), hævnings af niveauer på Decumanus Maximus og muligvis også på den sydlige del af Forum pladsen, brugen af spolia fra de to templer på Forum – Kapitolium og Roma og Augustus templet – og intensive reparationer, hvilket blandt

Marmortagsten fra Ostia

Af DANIEL BEURZE DAMGAARD

andet en indskrift i fundamentmuren af Kapitolium vidner om, blev foretaget i disse århundreder. Rytterne blev blandt andet genbrugt som afløb og render langs kanten på FSE og i latrinerne, og muligvis også på Forum.

Majoriteten af spolia-materialet er blevet bearbejdet, og vidner således også om, at spolia ikke 'bare' blev genbrugt, men gennemgik en bearbejdningsproces, der gjorde det muligt at tilpasse materialet en ny kontekst. Det er gennem materialet derfor tydeligt, at der opstod en ny urban topografi i det senantikke Ostia, som samtidig indikerer, at byen havde kapaciteten og evnen til at renovere, vedligeholde og bygge nyt.

Materialets primære kontekster skal findes på Forum i form af Kapitolium og Roma og Augustus templet. Det er tydeligt, at kun dele af Kapitolium blev pillet ned og genbrugt, hvilket kan argumenteres ved, at tagdele er de eneste elementer fra Kapitolium, der er fundet i de senantikke faser af det monumentale centrum, samtidigt med indskriften fra podiumsfundamentet.

Derimod blev hele Roma og Augustus templet med stor sandsynlighed pillet ned og materialet genbrugt andetsteds, hvilket er argumenteret ved tilstedeværelsen af både tagdele og celladele. To store lovkodekser (latin: Codex Theodosianus og Codex Iustinianus) fra det 5. og 6. årh. forklarer, at genbrugsmateriale fra offentlige monumenter kun måtte blive genbrugt i andre offentlige kontekster. I fundamentet af en søjlerække og i facaden af FSE er der blevet fundet celladele, der tydeligt indikerer nedrivningen af cellaen fra Roma og Augustus templet, og derved også selve templet. Det er yderst usandsynligt, at man i senantikken rev hele celladele ned, for derefter at konstruere helt nye i en genopbygningsproces.



Fig. 2: Genbrugt rytter som afløb ved FSE.
Af Axel Gering



Fig. 3: Cellasokkel fra Roma og Augustus templet genbrugt i fundamentet af en søjlerække på FSE.
Af Axel Gering

Marmortagsten fra Ostia

Af DANIEL BEURZE DAMGAARD

I analysen af primære kontekster og det analyserede materiale blev det tydeligt, at hexagonale ryttere tilhørte Roma og Augustus templet, mens pentagonale ryttere tilhørte Kapitolium. På denne måde kan en kronologi for ryttere brugt i det monumentale centrum af Ostia opstilles. Yderligere analyse af rytterne resulterede i opdagelsen af yderligere en hexagonal og en pentagonal type. Denne opdagelse peger i retning af, at mindst yderligere et tempel kunne have haft marmortag i Ostia. I specialet hentydes der til, at den såkaldte Kuria muligvis er et tempel til Vulkan, og Kurian derfor skal findes andet steds. Dette er dog for tidligt at analysere yderligere på. Dog skal det siges, at argumentet for, at monumentet er Kurian, kun bygger på formen og placeringen.

Ændringerne der fandt sted i det monumentale centrum, er også beviser på en økonomisk udvikling (eller i hvert fald en vedligeholdelse af en økonomi) og tilstedeværelsen af autoriteter og organisatoriske institutioner. Den nordlige halvdel af Forum indeholdt de repræsentative funktioner afspejlet i MFR og MFW, mens FSE, og muligvis også den sydlige halvdel af Forum (efter nedrivningen af Roma og Augustus templet), indeholdt handelsaktiviteterne. På den vestlige side af Forum blev pladsen foran Tempio Rotondo sandsynligvis omdannet til markedsplads, således, at der var to store åbne pladser på hver side af Forum (FSE og Tempio Rotondo).