

Romersk statskunst i senantikken

Tradisjon og fornyelse

Siri Sande

”Romersk kunst som propaganda” er tittelen på en bok som den danske arkeologen Niels Hannestad utgav i 1976. Tittelen må sies å være treffende, for den romerske statskunst er i høy grad propaganda. Statens og herskerens fortreffelighet utbasunerer til rikets fjerneste avkroker i form av relieffer og statuer (i tillegg kommer malerier, som nå er gått tapt), og disse var igjen forsynt med innskrifter som gav ytterligere spesifikasjoner. Når det gjelder sistnevnte, har det vært diskutert hvor effektive de var i et samfunn hvor analfabetismen var utbredt.

Billedfremstillingene har imidlertid vært forståelige for de store masser, og det er antagelig for å få gjennomslag hos disse at statskunsten har et relativt lite ikonografisk repertoar. Keiseren opptrer ikke som individ, men som type, noe som gjør at hvis en keiser rammes av *damnatio memoriae*, er ikke monumentet ubrukelig. Man skifter bare ut portrettet med etterfølgerens. Hvis hodet er borte, er det ofte vanskelig for forskerne å finne ut hvem som har vært fremstilt. Man kan selv sagt plassere kroppen innenfor et bestemt tidsrom på stilistisk grunnlag, men hvis marginene er nokså vide, må man bare gjette på hvilken keiser som er ment.

Det er tre aspekter som særlig fremheves i romerske offentlige relieffer: Den romerske hær, ideelt sett med keiseren i spissen, det romerske statsapparat og den romerske statsreligion. Den romerske hær sees i aksjon på en rekke monumenter, kanskje tydeligst på Trajans og Marcus Aurelius’ æressøyler i Roma, som i sin helhet er viet krig. De romerske soldater seirer alltid, og de holder seg også i live. Døde krigere på romerske monumenter er bestandig fiender. Disse kan nok være tapre, men de mangler organisasjon, og er derfor dømt til å tape.

Naturligvis er det det romerske statsapparatet som har gjort hæren uovervinnelig. Dette sees også i virksomhet i scener hvor keiserne utpeker nye (og bedre) ledere for de beseirede barbarer, hvor de taler til soldatene og hvor de utdeler milde gaver til mindre begunstigete grupper. Noe som også antyder det romerske statsapparatets styrke er de mange praktfulle bygningene man ser i bakgrunnen på romerske offentlige relieffer. Disse gir ikke bare en indikasjon på hvor handlingen utspiller seg (mange av dem er utvilsomt ment å skulle forestille spesifikke

bygninger), men de viser også hvilke praktverk den romerske stat kunne koste på seg. En av scenene på Trajansøylen utspiller seg f.eks. foran den broen keiserens arkitekt Apollodorus fra Damaskus anla over Donau – et mesterverk innenfor antikk ingeniørkunst. Som kontrast fremstiller søylens relieffer barbarenes enkle landsbyer omgitt av trepalisader og uten annen utsmykning enn fiendenes hoder satt på staker.

Den romerske statsreligion åpenbarer seg i kunsten helst som en rekke offerhandlinger, som regel ledet av keiseren. Mens den romerske hær tydelig er fremstilt som overlegen overfor barbarene, er det ikke noe sjåvinistisk aspekt ved de religiøse fremstillingene. Den romerske religion kontrasteres ikke mot barbarenes religion. Når offerhandlinger opptrer så ofte som de gjør i romerske relieffer, er det som garanti for at tingene skal lykkes. Ved å utføre seremoniene på den rette måte og det rette tidspunkt, sikrer keiseren seg gudenes velvilje og dermed seier.

Mentale endringer i bybildet

Hva skjer så når ett av disse aspektene erstattes av et annet? Omkring år 300 e. Kr. begynte romerske keisere som kjent å favorisere en religion som tidligere var blitt regnet som statsfiendtlig, og som utskilte herskerrollen fra presterollen. Selv om keiserne beholdt tittelen *pontifex maximus* frem til omkring 380 (Gratian, 367-383, var den første som nektet å bruke den), ser man allerede på Konstantinbuen at de tradisjonelle offerscenene glimrer med sitt fravær. Og dette fraværet er typisk for de første kristne keiserens offentlige monumenter; man fjerner noe, men det tar lang tid før det kommer noe annet i stedet.

Det er ofte blitt bemerket at mens Konstantin bygget store kristne basilikaer i utkanten av Roma, ble byens sentrum uberørt av hans religiøse iver. Faktisk tar det et par hundre år før de første bygningene ved Forum Romanum blir omgjort til kirker: SS. Cosma e Damiano og S. Maria Antiqua. Ingen av disse har direkte adgang fra forumet. S. Maria Antiqua ligger godt tilbaketrasket bak templet for Castor og Pollux, og SS. Cosma e Damiano vendte ut mot Vespasians forum.

I mellomtiden stod Forums bygninger som før, ja, et av de viktigste templene, Saturn-templet, ble gjenoppbygget etter en brann så sent som i siste halvdel av 300-tallet. Det må ha skjedd før 382, da de pagane kultene mistet sin offentlige støtte. Selv om de ble forbudt først i 391, må tapet av offentlig støtte ni år tidligere ha gitt den gamle religionen dødsstøtet. Den var jo en statsreligion, og en statsreligion uten offentlig støtte er like selvmotsigende som privatisert kommunisme.

Saturn-templet er et bevisst konservativt monument, det siste vi kjenner til i Roma som har den gamle formelen S(enatus)P(opulus)Q(ue)R(omanus) i sin innskrift. Keiserens navn nevnes ikke, og han hadde vel neppe noe med templets gjenoppbygging å gjøre. De som stod bak, var rimeligvis romerske senatorer som

tilhørte den pagane fløy. Noen av disse opptrer i Macrobius' *Saturnalia*, et av disse langdryge romerske verkene hvor lærde menn samtaler om gamle seder, skikker og kuriositeter. Utgangspunktet for samtalen er Saturnaliefesten, og det er neppe tilfeldig at denne guden er valgt. Saturn stod som symbolet på "de gode, gamle dager", med trykk på *gamle*.

Slike menn som restaurerte de gamle templer selv om de kanskje innså at deres tid var ute, oppfattes av mange som en av årsakene til at Romas sentrum så sent ble kristnet. Men hva skjer hvis vi forlater det gamle Roma og drar til det nye Roma, Konstantinopel, som Konstantin grunnla på nytt i det gamle Byzantion i 324 og innviet i 330? Der hadde keiserne langt friere spillerom når det gjaldt å bygge nye fora og oppføre nye monumenter. Byen ble i løpet av de første hundre år som ny hovedstad rikt utsmykket og kraftig utvidet. I tidens løp er den blitt nærmest ugjenkjennelig, særlig etter at den fra og med erobringen i 1453 ble forvandlet til en tyrkisk by, men ennå kan man i bybildet se spor etter noen av de viktigste plasser og monumenter fra senantikken. Det gjelder hippodromen og tre keiserfora: Konstantins, Theodosius' og Arkadius' forum.

I tillegg til det man kan få ut av utgravinger og studier i marken, finnes det diverse beskrivelser av det bysantinske Konstantinopel. Som hjelp til rekonstruksjonen av den senantikke byen må disse beskrivelsene tas med en stor klype salt. De er sjelden øyenvitnebeskrivelser. I stedet for å gå ut og beskrive det de så, skrev mange forfattere av etter hverandre (enkelte moderne guide-forfattere er ikke stort bedre, dessverre). Beskrivelsen av et sted kan derfor godt inneholde ting som ikke var der mer da teksten ble skrevet. Omvendt kan en del av de senere beskrivelsene inneholde elementer som ikke var med i det opprinnelige konseptet, men som ble tilføyd etterpå.

Det som kommer frem når man har forsøkt å sile ut de elementer som synes å være senere tilføyelser, er et bybilde hvor foraene er forbausende lite preget av den kristne religion. Ingen av dem har et tempel knyttet til seg, men de har heller ingen kirke. I stedet dannes det som den engelske forskeren R.R.R. Smith i forbindelse med en annen senantikk by (Afrodisias i Karia) har betegnet som "et nøytralt rom".¹ Jeg tror derfor at når Forum Romanum ble så sent kristnet, skyldtes det ikke at keiserne var redde for å trå konservative senatorer på tærne. Årsaken er rimeligvis den inngrodde romerske konservatisme. Forum var tradisjonelt ikke forbundet med en kirke, og slik fortsatte det å være. Det er verdt å merke seg når det endelig blir innviet en kirke på selve Forum Romanum (det er selve senatsbygningen, curiaen, som blir omgjort til kirke i 630-årene), da er ikke forumet lenger byens politiske sentrum, men er blitt degradert til en plass for handel og håndverk.

Et av Konstantinopels fora, *Augusteion*, hadde riktignok kirken Hagia Sofia liggende like bak, men kirken vender seg ikke mot forumet, de to er parallelle.

Dessuten er det ting som tyder på at det eldste Hagia Sofia ikke ble bygget av Konstantin, som fromme legender hevder, men snarere av en av hans sønner.

På Konstantins eget forum, som fikk navn etter ham, var det opprinnelig ingen kirke. Forumet, som var enten sirkulært eller ovalt av form, var dominert av en høy porfyr søyle som ennå står. Søylens base, som var av hvitt marmor, befinner seg i dag under gatenivå. Den basen man nå ser, ble bygget opp rundt søyleskaftet i 1779 for å gi støtte. Ingen vet hvordan den opprinnelige basen har sett ut. En tegning av den nederlandske kunstneren Melchior Lorich fra 1561 blir riktignok av noen regnet som en avbildning av et relieff på basen, og hvis det er korrekt, viste den en helt tradisjonell romersk scene med seiersgudinner og tributt bærende barbarer.

På toppen av søylen stod en bronsestatue av Konstantin i skikkelse av Apollon/Helios med strålekroner om hodet. Inne i søylens base skal det ha vært plassert forskjellige apotropeiske gjenstander, bl.a. en bit av Kristi kors, Palladiet fra Troja, hakken som Noa brukte da han plantet den første vingård etter Syndfloden og kurvene som man samlet opp matrester i etter at Kristus hadde mettet de fem tusen i ørkenen. En slik ansamling er typisk for senantikkenes religiøse synkretisme. Ifølge en innskrift som man tidligere kunne lese, overgav Konstantin sin by til Kristus for at Han skulle beskytte den, men mange mener at denne innskriften er en senere tilføyelse.

Et stykke vest for Konstantins forum anla keiser Theodosius I (379-395) et forum som ble innviet i 393. Det er nå dekket av en stor plass som ligger mellom Istanbuls gamle universitet og Beyazit-moskeen. Plassen er meget stor, noe som har forledet forskere til å mene at forumet var like stort, men det var antagelig ikke tilfelle. Langs en av forumets sider lå en basilika som ifølge kildene var ca. 80 meter lang. Det kan vel ha tilsvart lengden på selve forumet også. Ellers pleier man ofte å si at Theodosius' forum imiterte Trajans forum i Roma. Trajan var høyt beundret i senantikken og ble regnet som en stor byggherre, og Theodosius hadde det til felles med ham at begge familier kom fra Spania (det ble da også sagt at Theodosius nedstammet fra samme slekt som Trajan). Nye utgravninger på Trajans forum viser at det faktisk hadde samme lengde som den som er oppgitt for Theodosius' basilika, så kanskje er det noe i at det yngre forumet imiterte det eldre.

Theodosiussøylen

På ett punkt er imitasjonen tydelig. På eller i tilslutning til Theodosius' forum stod en æressøyle med spiralrelieffer av samme type som Trajansøylen. Theodosius' søyle ble ødelagt tidlig på 1500-tallet (muligens falt den over ende i en kraftig storm), og fragmentene ble brukt til byggemateriale. Noen av dem er synlige i substruksjonene til et tyrkisk bad som tillegges den samme sultan Beyazit som

bygget moskeen litt lenger borte, og andre fragmenter ble funnet under veiarbeid i 1973. Sistnevnte er nå i det arkeologiske museum i Istanbul, mens resten stadig er innebygget i badeanlegget, hvor de står ubemerket av forbipasserende.

Bedre synlige i landskapet er restene av en stor æresbue som dannet inngangspartiet til forumet i vest (man postulerer en tilsvarende i øst). Det spesielle med denne buen er at dens bærende elementer er utformet som veldige, knortede tre-stammer. Vanligvis tolker forskerne disse som Herakles-klubber i stort format. Herakles hører riktignok ikke hjemme i en kristen kontekst, men også i senantikken ble han regnet som en *heros* og selve legemliggjørelsen av *virtus*, manns-motet, og samtidens hoffpoeter brukte ham som eksempel i sin diktning. Det er derfor mulig å plassere ham i en tradisjonell romersk seierskontekst, selv om denne ble skapt for en kristen keiser.

En av æresbuens baser viser et kors i lavt relieff, men siden det bare finnes ett og det ikke er glattet i overflaten, kan man mistenke det for å være en senere tilføyelse i likhet med den nevnte innskriften fra Konstantins forum. I begge tilfeller kan det ha ligget bak et ønske om å "kristne" disse foraene, som i sin opprinnelige skikkelse må ha virket svært så tradisjonelt romerske.

Theodosius I var den keiseren som forbød pagane kulter, men hans forum bar tilsynelatende lite preg av hans kristne glød. Det hadde som nevnt en basilika, men den var ingen kirke, derimot en tradisjonell torgbasilika i likhet med de som pleide å ligge ved romerske fora (inkludert Trajans). Forumet var ellers dominert av en veldig rytterstatue av Theodosius i bronse på en høy marmorbasis. Innskriften på basen er kjent. Ifølge den hadde Theodosius havet og jorden for sine føtter. Dette betyr antagelig at personifikasjoner av havet og jorden var utført i relieff på basen. Theodosius omtales ellers som en sol som stiger opp fra Østen. Det er ingen hentydninger til den kristne religion i innskriften, og statuen selv synes å ha vært av vanlig type, noe i likhet med Marcus Aurelius' rytterstatue på Kapitol.

Man må vende seg til fragmentene av relieffsøylen for å finne et sikkert kristent tegn. Et av dem viser en gruppe soldater, åpenbart slagne fiender, som med bøyd rygg og fremstrakte hender bønnfaller noen (antagelig keiseren) om nåde. En av soldatene er dekket av et skjold med det velkjente tegnet Chi-Rho, også kalt kristogram (Fig. 1). Både skjoldmotivet og det faktum at soldatene bærer panser og plate har vakt forbauselse blant forskere. Soldatene er ikke til å skjelne fra Theodosius' egne soldater slik de er fremstilt på søylen, og de er derfor helt annerledes enn de fiendene vi er vant til å se på romerske monumenter: Barbarer i posebukser og med frygisk lue på hodet. Enkelte har ment at de umulig kan være fiender, men må være keiserlige soldater som mottar belønning. Hele deres holdning er imidlertid typisk for beseirede fiender, og på andre relieff-fragmenter hvor fiendene ligger døde, er de også til forveksling lik seierherrene.



Fig. 1. Fragment av Theodosiussøylen med bønnfallende soldater

Jeg har selv i en artikkel forsøkt å forklare dette fenomenet med at det tradisjonelle fiendebildet rent visuelt sett var blitt et annet i senantikken (2).² Forskjellen i utrustning og utseende mellom romere og barbarer må være blitt adskillig mindre, særlig ettersom store deler av den romerske hær bestod av "barbarer". Heller ikke Theodosius' soldater er forøvrig fremstilt på en realistisk måte. Alle kjemper iført såkalt muskelpanser, en form for tettsittende praktrusting som i romersk kunst kjennetegnet feltherren og som ikke ble brukt i kamp fordi den hindret bevegelsesfriheten. I denne sene perioden, da det ble sagt at romerske rekrutter i Vestriket var så svake at de ikke kunne bære vanlig rustning, er det ytterst lite sannsynlig at Theodosius' soldater bar slike tunge paraderustninger. Når de forekommer på søylen, er de rimeligvis en metafor for den velutstyrte keiserlige hær, en riktignok tvilsom sannhet som man ønsket å innprente hos betrakteren.

De bønnfallende soldatene på Theodosiussøylen kan teoretisk sett være barbarer, men jeg er senere kommet til at deres likhet med Theodosius' egne soldater kanskje skal understreke at de faktisk *er* romere, men da soldatene til en usurpator. Allerede Konstantinbuen er reist til minne over seieren over en usurpator (taperen ble alltid betegnet slik), nemlig Maxentius, sønn av Maximianus Hercules og hersker i Roma til Konstantin beseiret ham i 312. Kampscenene på buens konstantinske relieffer viser da heller ingen markant forskjell mellom venn og fiende. De mest "eksotiske" soldatene er faktisk Konstantins egne: Tropper fra

Nord-Afrika med ”rastafari-frisyre” og pil og bue som er med på å nedkjempe Maxentius og hans hær i det avgjørende slaget ved Pons Milvius utenfor Roma.

Kommer man ned til relieffene på buens sokler, som også er konstantinske, blir det imidlertid slutt på realismen. Der ser man fangne barbarer av velkjent type i stedet for Maxentius’ soldater. Fremstillinger av pretorianergarden i lenker ville nok vært for sterk kost for romerne. Fiendene på soklene harmoniserer med fiendene på de eldre relieffene som er gjenbrukt på Konstantinbuen. Disse, sammen med de store daker-statuene fra Trajans forum som dekorerer buens attika, bidrar til at det tradisjonelle ”barbariske” fiendebildet dominerer.

I senantikken ble det å bekjempe en rival til tronen betraktet som like viktig som å slåss mot barbarer. Sistnevnte var til stede som en evig plage i likhet med spyfluer rundt maten: Hadde du smekket noen, kom det straks nye til. Men bortsett fra katastrofer som slaget ved Adrianopel i 378 og goternes herjinger i Roma i 410 var det enkelte barbarangrep sjelden skjebnesvangert. Barbarene pleide ikke å koste keiseren tronen, men det kunne en usurpator gjøre. Kampene mot sistnevnte fikk derfor stadig større betydning utover på 300-tallet, og dette gjenspeilte seg i den offentlige billedpropaganda.

Heller ikke Chi-Rho-monogrammet er ukjent for usurpatorer, for den første som virkelig utnyttet det i sin propaganda, var faktisk en usurpator: Magnentius, som regjerte i Gallia fra 350 til 353. Chi-Rho-monogrammet var antagelig det tegnet som Konstantin etter sigende så på himmelen før slaget ved Pons Milvius mens han hørte en røst si: ”I dette tegn skal du seire”. Vi har lett for å oppfatte det som et typisk kristent tegn, men i senantikken var seiersaspektet vel så viktig. Chi-Rho-monogrammet var det seierrike keiserhusets tegn.

Konstantin og hans sønner benyttet tegnet nokså diskret på mynter, hvor det dekorerer hjelmer og militære faner. Magnentius var den første som virkelig gav det plass på mynten, hvor det fyller hele reversen. I tillegg til kristogrammet bærer Magnentius’ mynter ofte innskrifter som *salus* og *libertas*. I antikken hadde *libertas* ikke de samme assosiasjoner som vårt ord ”frihet”. Vi ser på frihet som muligheten til å *gjøre* noe, ytre oss, for eksempel, trykke bøker, danne politiske partier og lignende, mens *libertas* for det antikke mennesket snarere betegnet den *tilstand* og ikke minst de privilegier som tilkom den frie borger i motsetning til slaven. Den frie mann hadde visse rettigheter og privilegier som bare tyranner forsøkte å rukke ved, og gjennom å legge vekt på *libertas* ville Magnentius vise at han var de frie romerske borgeres keiser og ingen tyrann, slik han ble stemplet av sine motstandere. Han oppfattet seg med andre ord som en legitim keiser, noe han understreket ved å bruke det regjerende keiserhusets seierstegn, kristogrammet. Magnentius forsøkte også direkte å alliere seg med keiserhuset idet han tilbød seg som ektemann for en av Konstantins døtre, men han fikk avslag.

Salus betyr som kjent ”helse” og ”sunnhet”, og ved å bruke innskriften *salus* på mynter henspiller man på rikets sunnhet. Begrepet kan selvsagt også tolkes bokstavelig, og det er vel slik man må forklare at Chi-Rho-monogrammet forekommer på tannpirkere omtrent samtidig som det dukker opp på Magnentius’ mynter. Vi kan oppfatte det som respektløst å bruke et slikt tegn på en tannpirker, men i antikken tenkte man annerledes. Skriftlige kilder forteller at det var vanlig å plassere kors og kristogrammer nesten overalt: på møbler og husgeråd, på ringe, klær og annet man bar på seg. Ikke bare mennesker bar dem; man kunne også male de hellige tegnene på syke dyr eller binde dem om deres hals. De finnes inngravert på ”lykkemynter” som de såkalte kontorniatere og på amuletter, og en nå forsvunnet *graffitto* fra gulvet i Basilica Aemilia i Roma viste sågar en veddeløpshest med Chi-Rho inngravert på låret. I de sistnevnte tilfeller har tegnet degenerert til et rent lykke- og seierstegn, og slik ble det åpenbart oppfattet av mange. Det er derfor ikke til å undres over at det ble brukt på skjold, både av keiserhusets tilhengere og fiender.

Theodosius’ soldater, som er umulig å skille fra fiendene (man skjønner hvem de er fordi det er de som er den sterke part), kjemper bevæpnet med lanse, sverd og pil og bue. Sistnevnte er en nyhet blant de regulære tropper, for tidligere tilhørte bueskytterne hjelpetropper av fremmed opprinnelse (jf. Konstantins nordafrikanere). På Theodosiussøylens fragmenter finner man bare én person som kan tilhøre hjelpetroppene. Det er en mann som bærer tunika og ikke rustning, og som slår løs på et eller annet med en klubbe. Slike klubbessvingende hjelpetropper finnes alt på Trajansøylen, så figuren på Theodosiussøylen står her i en eldre tradisjon. Han er det eneste element man kan definere som ”barbarisk”.

Bortsett fra et fragment med hester henspiller alle de bevarte fragmentene fra Theodosiussøylen på krig. Hovedmotivene var formodentlig keiserens kamper mot barbarer og usurpatorer. En av tronpretendentene var Magnus Maximus, som sammen med sin sønn Victor oppkastet seg til hersker i Gallia. I 388 slo Theodosius ham i flere slag, blant annet et sjøslag. Et av Theodosiussøylens fragmenter viser soldater i båter, men materialet er for spinkelt til at man kan tolke det som et bevis på at kampene mot Maximus var fremstilt på søylen.

Obelisk og hippodrom

Det best bevarte monument fra Theodosius’ tid er basen for Thutmosis III’s obelisk, som den dag i dag står på sin plass. Området rundt gjenspeiler den gamle hippodromen, hvor obeliskens opprinnelig var plassert på spinaen. Også obeliskens er et seiersmonument idet dens innskrift forteller at den ble reist etter seieren over ”tyrannene”. Det må igjen være Maximus og Victor det dreier seg om. Alt Konstantin og etter ham Julian den frafalne hadde planer om å reise en obelisk i Konstantinopel, men det ble en realitet først under Theodosius. Derfor ble selve rei-

singen av obelisk sett på som en bragd, og har fått et eget panel på basen som viser hvordan man får den på plass ved hjelp av taljer og reisverk. Scener som viser konstruksjoner og byggevirksomheter var ikke uvanlige i romersk billedkunst. På Trajansøylen forekommer de en rekke ganger. De romerske soldatene feller trær, og de bygger murer og veier. Her er det snakk om imperiebygging i bokstavelig forstand, mens obeliskbasen viser et arbeid som er til glede for lokalbefolkningen, i dette tilfellet Konstantinopels innbyggere. I så måte minner den mer om fremstillinger som i tidligere tider ofte sees i tilknytning til gravbygg og mausoleer hvis innehavere var i byggebransjen, eller provinsielle offentlige relieffer som påminner om byggeprosjekter bekostet av lokale embedsmenn.

Panelet på motstående side av obeliskens reising fremstiller hesteveddeløp på hippodromen. Også dette er en type scene som man tidligere fant i forbindelse med gravmonumenter, eller på relieffer som vitnet om provinsielle embedsmenns generøsitet. Jutta Ronke har i en avhandling påvist hvordan den slags scener beveger seg fra provinsen til maktens sentrum i senantikken, og havner på sarkofagene til høytstående embedsmenn.³ Derfra er spranget kort til de keiserlige monumentene. Det aristokratiske sjikt som bestilte slike monumenter, var referanseramme også for keiseren, for enten tilhørte han dette sjiktet fra fødselen av, eller han prøvde å imitere det hvis han kom utenfra.

Relieffene med hesteveddeløp og obeliskens reising befinner seg nederst på basen. Høyere opp dekkes hver av de fire sidene av et relieff som viser keiseren i sin losje på hippodromen mens folket hyller ham (Fig. 2). På et av relieffene ser man en velkjent scene i romersk statskunst: Barbarer som bærer frem gaver. Den motstående siden viser noe som antagelig er festlighetene i forbindelse med obeliskens innvielse. Mens musikanter spiller, danser smekre danserinner (de er de eneste kvinner man ser på basen).

Motiver som arenaen og tilskuerplassene i circus leder tanken hen til en artikkel som Ramsay MacMullen utgav i 1964, og som ble noe av en klassiker innenfor studiet av senantikkkunst.⁴ MacMullen påpeker at mange av beskrivelsene hos Ammianus Marcellinus har noe tablå-aktig over seg, som om de opptredende var regissert for å stå på en scene. Dette "teatraliske" element har sitt motstykke i det politiske liv, hvor keiseren i Konstantinopel ikke lenger møter sitt folk på forum, men i underholdningsarenaen, nærmere bestemt hippodromen, som i senantikken nærmest fikk monopol på å være åsted for manifestasjoner av enhver art, ikke bare underholdningsmessige, men også politiske. Konsulprosesjoner og triumfale prosesjoner endte f.eks. på hippodromen etter å ha passert Konstantinopels forskjellige keiserforaer.

På Konstantinbuen henvender keiseren seg fremdeles til sitt folk i det som fra gammelt av hadde vært det normale auditorium ved slike anledninger, nemlig

Forum Romanum, hvor han står på *rostra*'en. Theodosius, derimot, møter folket i circus. Allerede Nero så hvilket propagandamessig potensiale teater og circus hadde, men han begikk den dumhet å ville opptre der. Også Theodosius kan sies å opptre, men da i overensstemmelse med det senantikke keiserideal som er beskrevet hos Ammianus Marcellinus. Han står stiv som en statue uten kontakt med sine omgivelser.

Arkadius søylen

Theodosius' æressøyle var ikke den eneste spiralsøylen som ble reist i Konstantinopel. Akkurat som det gamle Roma hadde to slike, Trajansøylen og Marcus Aurelius' søyle, skulle Konstantinopel ha to. Theodosius' sønn Arkadius (395-408) lot reise en ny spiralsøyle på et forum han hadde lagt ut lenger vest i byen. Basen står fremdeles, totalt ødelagt av brann i overflaten og delvis innebygget i et privathus. Ellers er det lite på stedet som minner om det forum som en gang lå her, for plassen er i nyere tid blitt bebygget. Alt i ottomansk tid begynte husene å kripe inn på søylen, og da de var av tre, ble både de og søylen hyppig rammet av branner. Tidlig på 1700-tallet var søylen i en så dårlig forfatning at den truet med å falle og knuse den omgivende bebyggelsen, og i 1715 ble den derfor revet. Vi vet ikke hva som skjedde med fragmentene, for i motsetning til Theodosiussøylens fragmenter kan ingen av dem lokaliseres på stedet. Til gjengjeld ble søylen tegnet flere ganger av europeiske reisende siden den stod såpass mye lenger enn sin tvilling. Vi er derfor i den situasjon at vi har tegninger, men ingen fragmenter av den ene søylen, og fragmenter, men ingen tegninger, av den andre.

De tegningene som antagelig er de mest korrekte, ble laget av en anonym person, antagelig en tysker, i 1575. De havnet senere i den engelske Freshfield-samlingen og er nå i Trinity College, Cambridge. Av disse tegningene kan man se at søylens base var dekorert med relieffer på tre sider. Den fjerde hadde en dør, for i likhet med sine modeller i Roma hadde søylene i Konstantinopel en vindeltrapp som gikk helt opp til toppen.

Søylen stod helt ferdig og kronet med en statue av keiseren i 421, men den ble antagelig påbegynt alt i 402 i anledning av Arkadius' og broren Honorius' dobbelte konsulat i det året. Honorius hersket i Vestriket, og en av sidene på Arkadius søylens base viser de to brødrene side om side, kledd som konsulere og flankert av Romas og Konstantinopels senatorer. Scenen er helt uhistorisk, for de opptrådte aldri sammen i sin konsulperiode. En slik "sivil" scene ville man tidligere ikke sett på en søyle som var viet krigerske bedrifter. Den er et nytt eksempel på den byråkratisering av offentlige monumenter som finner sted i senantikken, hvor tiltredelse i embeder, innvielse av monumenter og arrangering av circusleker blir viktige nok til å inkluderes i den keiserlige ikonografi.

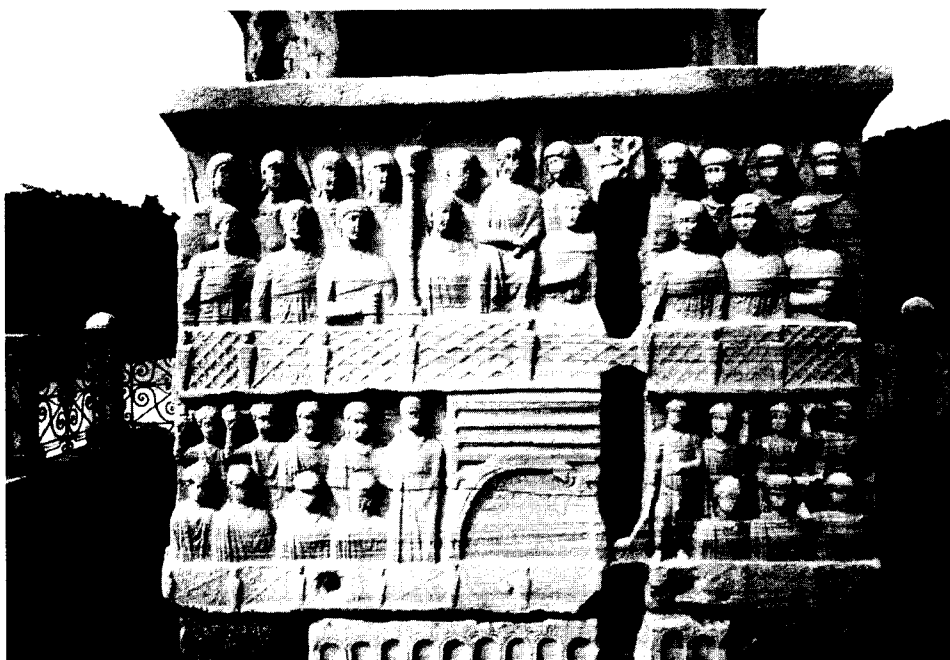


Fig. 2. Basen til Theodosius' obelisk, nordøst-siden

En grunn til at de keiserlige brødrenes doble konsulat ble ansett som så viktig, i hvert fall i Konstantinopel, var at det skulle understreke den *concordia* som fantes mellom dem. Denne var mer fiktiv enn reell, som man lett ser når man leser verkene til Honorius' hoffpoet Claudian. Han våger riktignok ikke å angripe Arkadius direkte, men keiserens ministre får i høy grad gjennomgå. De falt da også i unåde etter tur.

De øvrige to sidene på Arkadiusssøylens base har mer tradisjonelle romerske triumfalmotiver. Man ser Arkadius og Honorius i rustning (de var aldri i felten) omgitt av livvakter og embedsmenn, slagne fienders rustninger og våpen samt barbarer og bypersonifikasjoner som bringer tributt. Ett trekk er imidlertid nytt sammenlignet med tidligere tiders monumenter: Man ser seiersgudinner som bærer kors og kristogrammer i kranser. Akkurat som på Theodosiussøylen ble kristogrammet brukt både av seierherrene og taperne, for det sees både på skjoldene til den keiserlige livvakt og på fiendenes skjold og felttegn, som ligger samlet i dynger i egne relieffpaneler.

Spiralrelieffene på søylen viser krigsscener i likhet med modellene i Roma. Men hva er det for kriger som er fremstilt? Ifølge den alminnelige oppfatningen viser relieffene en episode som fant sted i år 400: Goteren Gainas som med sine menn må forlate Konstantinopel. Den svake Arkadius, som for anledningen resi-

derte i Chalkedon på andre siden av Bosporus, lot Gainas med 35 000 gotere dra inn i Konstantinopel. Fordi goterne var barbarer og attpåtil arianere, var de forhatt av befolkningen, og stemningen ble så fiendtlig at Gainas i juli måned fant det rådlig å forlate byen. Mens evakueringen var i full gang og det ennå var 7000 gotere igjen innenfor murene, ble befolkningens raseri ytterligere oppflammet, og man lukket byportene og massakrerte de goterne som ikke hadde rukket å komme seg ut. Gainas flyktet nordover, og Arkadius, som nå følte seg tryggere, stilte en annen goter, Fravittas, som var hedning og ikke arianer, i spissen for en hær som forfulgte Gainas og drepte mange av hans menn. Selv om Gainas selv slapp unna og kom seg nord for Donau, ble han straks etter drept av hunerhøvdingen Uldin, som sendte hans avhuggede hode til Konstantinopel.

Snart utviklet det seg legender i forbindelse med denne historien, kanskje for å skjule dens mindre hyggelige aspekter. Gainas ble ikke lenger fordrevet av Konstantinopels befolkning alene, nei, engler var blitt sett kjempende i luften over byen da han forlot den. På en av Freshfield-tegningene ser man en høy mann foran en byport med en vinget figur svevende over seg. Han betraktes ofte som Gainas i ferd med å jages ut av en engel.

Selv mener jeg at denne scenen viser noe så tradisjonelt som keiseren kronet av en seiersgudinne, for jeg har ingen tro på at Gainas-episoden var fremstilt på Arkadius søylen, dette fordi den keiserlige hær spilte en relativt beskjeden rolle. Det var folket som fordrev Gainas og en hunner som drepte ham. Hæren forfulgte ham riktignok opp langs Bosporus, men en såpass liten innsats ville neppe bli funnet verdig til å fylle en hel æressøyle. Etter å ha studert scenene på Freshfield-tegningene i lengre tid, er jeg kommet til at de ikke henspiller på noen faktiske kriger i de hele tatt, men gir generelle fremstillinger av infanteri, kavaleri og sjøstridskrefter i kamp.

Og hvilke kamper kunne man egentlig ha fremstilt? Keiseren selv dro ikke i felt. Det gjorde riktignok flere av hans ministre og rådgivere, delvis med suksess, men det kjedelige var at nesten alle endte med å falle i unåde. De ble raskt et hode kortere hvis det ikke skjedde dem det som verre var: Pretorianerprefekten Rufinus ble f. eks. sønderrevet av sine egne soldater. Det ville altså vært uhyre vanskelig å fremstille spesifikke kamper uten å vekke kjedelige minner til live hos betrakterne. På Arkadius søylen er man derfor gått over fra propaganda til ren retorikk. I likhet med retoriske øvelser behøver ikke de fremstilte scenene ha noen rot i virkeligheten, det viktigste er at de virker overbevisende.

Fra store monumenter til små figurer

Enda en keiserlig æressøyle fra det gamle Konstantinopel er bevart: Marciansøylene fra 450-årene. Den er langt enklere enn de to søylene med spiralrelieffer. Skaf-

tet er glatt, og bare basen er dekorert. Tre sider viser et kristogram i en krans, og på den fjerde siden holdes kransen med kristogrammet av to seiersgudinner. Som vanlig for slike æressøyler var den kronet av en statue av keiseren.

Justinian lot reise en stor æressøyle på Augusteion i 543-544. Den var i likhet med Marciansøylen udekorert, men bar en kolossal rytterstatue i bronse som muligens er gjengitt på en tegning fra tidlig 1400-tall. Statuen selv er i likhet med de fleste antikke bronsestatuer ødelagt. Den var gjenbrukt og skal opprinnelig ha fremstilt Theodosius, enten den første eller hans barnebarn Theodosius II (408-450). Hodet eller muligens bare ansiktet var skiftet ut med Justinians. Dette viser at man på Justinians tid ikke lenger var i stand til å støpe store og kompliserte statuer i bronse, og kanskje hadde man heller ikke billedhuggere som kunne utføre tradisjonelle relieffer i romersk ånd.

Justinians tid var imidlertid ikke uten seiersmonumenter. Keiserens biograf på godt og ondt, Procopius, forteller i sin bok om Justinians byggevirkksomhet om en mosaikk i hvelvet til Chalke, en vestibyle som dannet inngangspartiet til keiserpalasset fra Augusteion (*De aedificiis* 1.10). Mosaikken viste Justinians kriger mot gotere og vandaler, og man så hans mest berømte feltherre, Belisarius, som vendte tilbake med sin hær og rikt bytte. Goternes og vandalenes konger ble ført frem som krigsfanger. Som midtpunkt stod Justinian og hans hustru Theodora omgitt av senatorer.

Dette ser ut som en tradisjonell triumfalscene, men den inneholder ett revolusjonært trekk: Theodoras tilstedeværelse. Med unntak av vestalinnene er kvinner som oftest bannlyst fra offentlige romerske relieffer. På Ara Pacis opptre Livia og andre kvinner fra Augustus' familie som propaganda for hans familiepolitikk, og på den såkalte Argentarierbuen i Roma er Septimius Severus' hustru Julia Domna fremstilt, men dette monumentet er reist av privatpersoner. I det store og det hele kan man si at når man ser en keiserinne på et offentlig romersk relieff, er hun som regel guddommeliggjort og således løftet opp på et høyere nivå enn andre dødelige. Å fremstille en kvinne som mottar hyldest og tributt fra hæren på like linje med keiseren, ville vært helt uhørt, og når Theodora fremstilles på en slik måte, forteller det mye både om hennes stilling og de etter hvert løsere båndene til eldre romersk tradisjon. Det er også karakteristisk for tiden at skildringen av Justinian og Theodora er utført i et relativt billig materiale som mosaikk, og at den er plassert innendørs. Det er som om triumfalscenene trekkes vekk fra offentligheten og inn i hoffets sfære.

Bare keiserstatuene blir igjen utendørs. Man hører om slike til et stykke ut på 600-tallet. En av dem er den statuen av keiser Fokas (602-610) som ble oppstilt på en søyle på Forum Romanum, det seneste offentlige monument man kjenner fra dette sted. Denne meget usympatiske herskeren, som var forhatt i Konstantin-

opel, fikk sin statue i forbindelse med at han overlot Pantheon til pave Bonifacius IV (608-615) så han kunne omgjøre den til kirke.

Fokassøylen er en gjenbrukt søyle fra 100-tallet, og man tør gjette på at statuen også var gjenbrukt og bare forsynt med Fokas' ansiktstrekk. Denne statuen er en av de siste antikke keiserstatuer vi kjenner. Tradisjonen dør ut i løpet av 600-tallet, ser det ut til. Romerske monumenter fortsatte naturligvis å fascinere, og enkelte herskere som Karl den Store og Frederik II av Hohenstaufen tok bevisst utgangspunkt i dem i sin offentlige kunst, men da er det snakk om gjenoppliving av en tradisjon, ikke en fortsettelse.

For å oppsummere: Hvordan endres romerstatens offentlige rom og offentlige monumenter i senantikken? For det første skaper kristendommen et vakuum som den ikke klarer å fylle. I stedet for det romerske forum dominert av ett eller flere templer for statskulten får vi det nøytrale rom som beskrevet av R.R.R. Smith. De nye foraene har hverken kirker eller templer knyttet til seg, og på de gamle foraene står templene tilbake som tomme spøkelsesbygninger. På offentlige monumenter mister keiseren sin religiøse funksjon: Han kan hverken fremstilles som ofrende eller som guddom. Sammenligner vi Trajansøylen med Arkadius-søylen, ser vi at førstnevntes repertoar er langt rikere. Handlingen som utspiller seg langs relieffbåndet har en mer korthuggen rytme idet den stadig blir avbrutt av fremstillinger av keiseren som ofrer til gudene eller taler til soldatene. Arkadius-søylen viser derimot lange, uttrukne kampscener, og – særlig mot toppen – rader av marsjerende soldater som snor seg oppetter relieffbåndet. Man blir nesten minnet om Leni Riefensthal's film "Viljens triumf", hvor marsjerende soldater defilerer forbi Hitler i endeløse rekker. På de kristne triumfalsøylene er de eneste religiøse markørene kors og kristogrammer, som naturligvis ikke lar seg inkorporere i handlingen. De må derfor plasseres andre steder enn på relieffbåndet, fortrinnsvis på basen.

Andre typisk senantikke trekk er en tiltagende "byråkratisering" av motivene, hvor keiseren som embedsmann eller giver av brød og circus er vel så viktig som den seierrike hersker i spissen for hæren. Vektleggingen av slike trekk har ikke noe med den kristne religion å gjøre, men har sammenheng med endringer i samfunnet.

Likevel er det forbausende hvor mye av den gamle tradisjonen som overlevde de samfunnsmessige og religiøse endringene. Når tradisjonelle romerske monumenter forsvinner etter Justinians død, skyldes det ikke nødvendigvis manglende vilje til å fremstille dem, men kanskje heller manglende evne. Denne keiserens eksesser på alle områder førte til et krakk. På lange tider frembrakte man nesten ingen ting, hverken religiøse eller sekulære monumenter. I billigere media som manuskripter lever imidlertid tradisjonen videre. Ikke bare figurer fra gresk og

romersk historie, men også bibelske helter som Josva og David opptrer i antikke kostymer. Arven fra antikken dør aldri i Bysants, for selv om den forsvinner i det store format, lever den videre i det lille.

Noter

- 1 R.R.R. Smith, "Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300-699", *Journal of Roman Studies* 89 (1999), s. 155-189.
- 2 S. Sande, "Some new fragments from the column of Theodosius", *Institutum Romanum Norvegiae: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, series altera I*, (1981), s. 1-78.
- 3 J. Ronke, *Magistratische Repräsentation im römischen Relief*, Oxford 1987.
- 4 R. MacMullen, "Some pictures in Ammianus Marcellinus", *Art Bulletin* 1964, s. 435-455.