



KONST OCH ARKITEKTUR I ANTIKENS GREKLAND OCH ROM

Fördjupningstematik från Världskulturmuseernas digitala lärplattform

ANTIKEN

Av KENNETH SILVER, FD, intendent Grekland-Rom-Cypern

CC BY-NC 4.0

NO AI TRAINING

Inledning	4
Hur såg man på och hur definierade man "konst" under antikens tid?	4
Konst och arkitektur: material, processer och reaktioner	7
Grekisk arkitektur	14
Föregångarna till grekisk arkitektur	
Geografins och topografins roll i skapelseprocessen av konst och arkitektur	16
Grekiska arkitekturens formspråk och byggnadsmaterial	19
Grekiska kolonnordningar	26
Dorisk kolonnordning	28
Jonisk kolonnordning	33
Korintisk kolonnordning	42
Profan och religiös bruksarkitektur	46
Arkitektur och arkitekter	52
Grekisk konst, skulptur, måleri och keramik	56
Den <i>arkaiska</i> perioden	56
Den <i>klassiska</i> perioden	59
Den <i>hellenistiska</i> perioden	64
Romersk arkitektur	67
Inledning	67
Exempel på typiska romerska byggnadstekniker	67
<i>Opus quadratum</i>	70
<i>Opus siliceum</i>	71
<i>Opus caementicum</i>	71
<i>Opus incertum</i>	73

<i>Opus reticulatum</i>	74
<i>Opus mixtum</i>	74
<i>Opus testaceum</i>	75
<i>Opus vittatum</i>	75
<i>Opus craticum</i>	76
<i>Opus signinum</i>	76
<i>Opus spicatum</i>	77
Mosaiktekniker:	
	78
<i>Opus tessellatum</i>	78
<i>Opus sectile</i>	78
<i>Opus vermiculatum</i>	79
<i>Opus alexandrinum</i>	80
Romersk tempelarkitektur	80
Romersk försvarsarkitektur	84
Romersk "nyttoarkitektur"	87
Romersk cement	89
Romersk konst, skulptur och romerskt måleri	99
Romersk konst under sen republikansk tid	101
Pompeji stilarna I-IV	105
Konst under kejsare Augustus tidevarv	112
Konst från den flaviska eran till de första antoninerna	117
Konst från de första antoninerna till slutet av 2:a århundradet e.Kr.	125
Konsten under 3:e århundradets kriser	128
Från tetrarkins tid till Konstantin den Store med en blick mot slutet av det romerska riket	133

Mer innehåll hittas via www.varldskulturmuseerna.se/digitala-resurser/skolprogram-online/antiken/

[Antiken - Världskulturmuseerna](http://www.varldskulturmuseerna.se/digitala-resurser/skolprogram-online/antiken/)

Inledning

Forskningen har under de senaste årtiondena på ett avsevärt sätt lyckats utvidga vår allmänna förståelse om antikens samhälle, kultur och människors liv. Däremot har det inte skett många konkreta framsteg inom det övergripande temat som vi brukar kalla för antikens "konst och arkitektur". En möjlig förklaring till läget är att rubriken och temat i teorin nog låter sig relativt smärtfritt formuleras, men vetenskapligt och praktiskt är det redan en rätt så komplicerad sak hur temat innehålls- och tidsmässigt borde avgränsas eller vilken terminologi ska användas i brist på nya källor. Sedan kommer den gamla saken upp, nämligen att stora helheter sällan attraherar uppmärksamhet eller forskarintresse.

I en gammal historietolkning utgör produkterna av konsten som utövades av ett folk en objektiv och viktig redogörelse för detta folks anda och samhälleliga prestationsnivå. Samtidigt gäller fortsättningsvis tesen att alla folk och nationer inte skulle ha utmärkt sig på samma sätt med monumentala och visuella produkter inom, till exempel, materiellt kulturarv, som arkitektur eller immateriellt kulturarv som musik.

I följande inlägg kommer framför allt de tre visuella konstformerna nämligen arkitektur, skulptur och måleri under antikens tid i fokus. Till skillnad från de förhistoriska perioderna i Europa där konst och arkitektur naturligtvis också förekom (och uteslutande händelseförloppen i Mellanösterns stora civilisationer och stadskulturer), skapade grekerna under historisk tid av permanenta material något som man inte tidigare sett, något som var monumentalt och slående visuellt. Skapelserna syntes först inom det *offentliga livet*, vilket gjorde dem till föregångare inom området. Därför inleds i regel en översikt av temat inom Europas historia med den grekiska kulturen och konsten.

Hur såg man på och hur definierade man "konst" under antikens tid?

En faktor som begränsar modern förståelse av antikens konst är att antika författares och källors sätt att hantera och definiera ämnet är väldigt annorlunda jämfört med den moderna västerländska historiesynen. Även om man ur ett forskarperspektiv kanske förväntningar sig att något skall konkretiseras i texterna, definierar antika källor aldrig ur ett ontologiskt verklighetsperspektiv ("varande") vad "konst" egentligen var. Dessutom är de antika källorna fortfarande relativt få och kronologiskt ojämnt fördelade, vilket ytterligare försvårar förståelsen av en given period.

Positivt är kanske att det går att förklara det här dilemma, även om perspektivet blir en aning oväntat. Vi konstaterade nämligen redan innan i samband med diskussionen om vetenskapen – och vetenskapshistorien över lag – att den föddes i Grekland och mer specifikt inom filosofin. Filosofins uppdrag var att begrunda det som är rätt eller fel, verkligt och överklagt, fysiskt eller metafysiskt, alltså världsalltets mest fundamentala strukturer, företeelser och egenskaper.

Fastställandet förklarar långt varför grekerna använde ordet *technê* för att definiera konst. *Technê*, som var en urgammal filosofisk term, skulle av oss översättas till hantverk eller konst. Redan under det 5:e århundradets senare hälft f.Kr. samlade grekerna av någon orsak nästan all relevant kunskap och erfarenhet under begreppet *technê*. *Technê* skulle samtidigt vara något praktiskt och allmännyttigt, menade man. I och med detta fick *technê* också innebörden av att hjälpa människor eller att förbättra deras liv och därigenom höja livskvaliteten. Det kunde till exempel handla om jordbruk, medicin eller byggandet av hus och bostäder eller annars bara förgylla vardagen genom musik eller poesi. Resonemanget kunde, till exempel, se ut så att medicin skulle ge människan hälsa, jordbruk mat och musiken skulle göra livet mer njutbart. Varje vetenskapsman inom sitt verksamhetsområde hade på sätt och vis en skyldighet att föra sin kunskap vidare eller förväntades att bidra till samhällets välfärd med sitt kunnande.

Technê som en ursprunglig definition är också intressant ur en pragmatisk synvinkel, även om termen idag närmast skulle kopplas med tillämpad, det vill säga praktisk eller tekniskt orienterad vetenskap. Antagligen tänkte den filosofiskt orienterade greken – och kanske även konstnären – att det främst behövdes omfattande teknisk kunskap som inhämtats under en lång period, prövade tekniska metoder och verktyg vid sidan av fysiska material för att producera det som slutligen skulle bli "konst".

Hur som helst, i en analys av den grekiska konsten framträder förståelsen av den ursprungliga arkeologiska kontexten av föremålen och monumenten som avgörande för helhetsbedömningen. I samband med utvecklingen av den allra tidigaste sakrala arkitekturen i det grekiska landskapet, konstaterar vi senare att det fanns ett beroendeförhållande mellan den monumentala, publika arkitekturen och omgivningen. Oftast på det sättet att den geografiska placeringen av arkitektur skulle öka de visuella effekterna och estetiska njutningarna. Sålunda kan man inte förneka att det fanns höga krav på visuella och estetiska värden på det immateriella planet eller att ambitionen via monumentaliteten inte skulle ha varit att attrahera uppskattning och kanske skapa en känsla av odödlighet. Men trots allt det här är det ändå viktigt att komma ihåg att utgångspunkten för arkitektur nästan alltid var praktisk. "Konsten" redan i de allra tidigaste monumenten i templen införlivades nämligen i ett på förhand bestämt och ganska långt definierat sammanhang som oftast var offentligt, politiskt eller religiöst. Därför skulle slutprodukten i första hand bli något konkret och brukbart, alltså *technê*.

Det intressanta är alltså att antikens konst saknar den moderna tankegången "att man skapar konst för konstens egen skull", "*L'art pour l'art*", som man brukar säga. Slagordets estetiska uppfattning hävdar konstens egenvärde och oberoende av tendens, moral och motiv. Problemet är att i antikens perspektiv är den här kritiken sist och slutligen inte helt berättigad eller ens uppbyggande. Den vägrar nämligen beakta faktumet att grekerna av goda orsaker saknade en konstdefinition. Konsten i Grekland var inte oberoende av motiv eller gällande trender och tanken var knappast att den skulle bedömas endast utgående från rent konstnärliga värden. Men vi kan ändå med gott samvete avsluta med att säga att grekerna hade ett verkligt öga för skönhet och estetik och visuella njutningar inom konst och arkitektur, men i praktiken underkastades konsten oftast bruksändamål.

Det som sades om grekerna, blir ännu tydligare när vi senare övergår till att sammanfatta den romerska tidens konst och konstbegrepp. Romarnas term för "konst" var *ars*, som för dem betydde att man hade inhämtat konkret kunskap att skapa något "verkligt", en naturtrogen, fysisk realitet inom den konstnärliga avbildningen, i motsats till något som ur filosofiskt perspektiv var metafysiskt. Ur det här teoretiska perspektivet är det möjligt att se konsten som en brygga från filosofin via teknik till "verkligheten", metaforiskt uttryckt.

Antika historiker erbjuder visserligen också andra, intressanta perspektiv på att de romerska erövrarna till exempel gärna ställde ut – också publikt – bortom havet eller från provinserna bortrövad konst, även om motiven för fenomenet förblir dunkla. Till exempel Plutarkos (ca 45–120 e.Kr.) skrev (i *Marcellus*, 21) att när romarna under general Marcus Marcellus ledning erövrade och plundrade Arkimedes' (ca 287–211 f.Kr.) hemstad Syrakusa på Sicilien 211 f.Kr., tömdes staden på antikviteter, vilka en tid senare hamnade i Rom. Plutarkos skrev apologetiskt att Marcellus' nobla motiv var att undervisa de okunniga romarna om konst och han bara ville få dem att beundra och ära den hellenska konstens graciöshet och charm. När den romerska generalen Lucius Mummius erövrade Grekland och jämnade Korinth med marken 146 f.Kr., hände precis samma sak. Staden plundrades på konstverk som skeppades till Rom där de inom kort dök upp till och med i privata hem. Mummius' okunskap om de unika, grekiska konstverkens riktiga betydelse återspeglas i hans notoriska uttalande till rederiets representanter, som ansvarade för frakten och transporten av krigsbytet till Rom. Mummius berättas nämligen ha sagt att "*om de [det vill säga konstföremålen och antikviteterna som han rövade] skulle skadas eller tappas bort, skulle de ersättas med liknande produkter som hade samma värde*".



Syrakusa, Sicilien. Romersk amfiteater. Den rektangulära delen i mitten kan ha fungerat som en hissanläggning motsvarande de som fanns på Colosseum i Rom och som användes vid gladiatorspel för transporter upp till arenan. Fotografi: trolvag, 2014. Wikipedia, CC BY SA 3.0.

Det råder alltså ingen egentlig tvekan om att romarna lade ned mycket arbete på att ställa ut särskilt grekisk konst på olika forum. Men det förblir oklart om man i dessa dokumenterade fall av bortrövad konst ställde ut den för att det handlade om ett krigsbyte ("att visa sin makt") eller om föremålen hade ett konstnärligt egenvärde övertaget från den grekiska konsten som estetiska skapelser och ställdes ut därför. Kanske det inte är alltför långsökt att anta att konst och konstverk skapade av främmande folk och kulturer sågs som ett särskilt effektivt politiskt verktyg. Den här motiveringen gav också en orsak att ställa ut krigsbytet, vilket samtidigt blev en konkret påminnelse om hur det kan gå till i framtiden, om man motsätter sig Rom. Vi kan ju också konstatera att det fanns gott om olika kulturhistoriskt betydande bibliotek eller konstsamlingar under den romerska tiden. Men vi har absolut ingen aning om hur de användes, om de var öppna för en publik, vem som i så fall besökte eller såg dem eller under vilka slags villkor (med undantag av det berömda biblioteket i Alexandria i Egypten).

Om "konst" till sist skulle definieras ur dagens perspektiv, skulle den konst som grekerna och romarna producerade kallas allmänt taget för *klassisk konst*. Termen *klassisk konst* betecknar också en modern konstbetoning som präglas av de grundläggande idealen, vilka även gällde under antikens tid. Det kan till exempel handla om en konstnär som med nostalgi ser tillbaka till antiken för sin konstnärliga inspiration eller vill rentav imitera antikens konstnärer. Hur klassisk konst och arkitektur överlevde antiken, och vilka skeden det gick igenom under medeltiden och den nya tiden, faller däremot utanför denna kortfattade behandling.

Konst och arkitektur: material, processer och reaktioner

Den första märkbara motsättningen som redan nämndes är att textkällorna om antikens konst och arkitektur är få. Dessutom är de splittrade till sitt innehåll och begränsade i tid, medan volymen av den antika konsten och arkitekturen ur ett arkeologiskt perspektiv är så stor att det uppstår svårigheter att författa en meningsfull helhet.

En klassisk indelning av materialet är arkitekturen med sina stilar och perioder, större skulpturer, statyetter och mindre reliefer, dekorativa metallarbeten, terrakottastatyetter med små reliefer, graverade gemmer, mynt, smycken, målningar och mosaiker, keramik (kärl, lertavlor) och bemålad keramik, möbel, textilier, glas och glasering, ornament och epigrafiskt material som inskriptioner, signaturer eller graffiti. Hur dessa olika materialkategorier förhöll sig till varandra med tanke på uppskattning, värde eller status, vet vi däremot ingenting om eftersom källorna inte förtäljer det. Alla dessa föremål eller grupper kan vi inte heller behandla i denna uppsats, utan vi försöker bygga upp vissa allmänna riktlinjer och viktigare händelseförlopp.

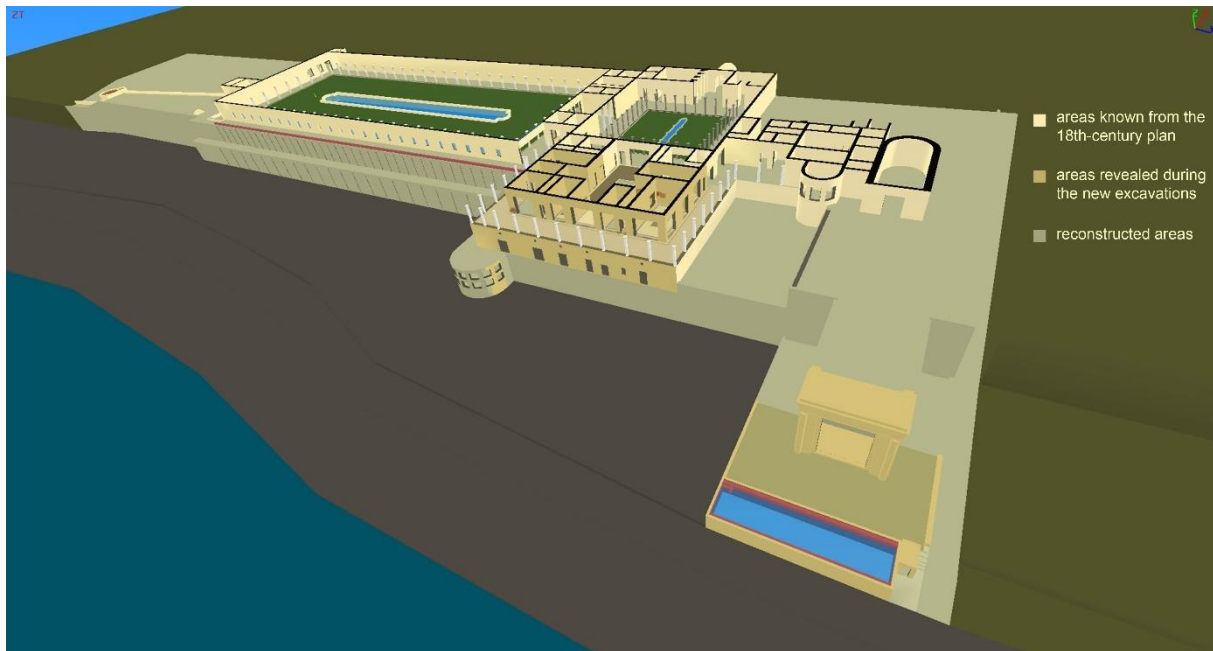
För det andra, även om arkeologin erbjuder ett brett kvantitativt perspektiv på vad som producerades under antiken, berättar det sällan något om upphovsmännen eller personerna bakom föremålen. Antika författare var också i allmänhet mindre intresserade av vem som låg bakom upptäckterna, kanske med undantag av den

romerske arkitekten Marcus Vitruvius Pollio (1:a århundradet e.Kr.) som vi kommer till senare.

En tredje realitet inom arkeologi är att största delen av föremålsbeståndet från de olika kulturerna, inkluderande antiken, har försvunnit för gott och kommer aldrig att kunna rekonstrueras. Unika undantag är till exempel de antika städerna Pompeji, Herculaneum och Stabiae utmed Neapelkusten. Dessa tre städer där den förmögna romerska medelklassen och eliten spenderade sorglösa somrar begravdes i sin helhet år 79 e.Kr. med byggnader, invånare, djur och föremål i ett våldsamt vulkanutbrott följt av ett pyroklastiskt flöde som lämnade efter sig ett tjockt täcke av aska och sten inom loppet bara av några timmar. Här kan man se livet precis som det såg ut den 24:e augusti år 79 e.Kr.



Pompeji, Italien. Vy från torget i riktning mot Vesuvius. Christen Schellerup Købke 1841.
Oljemålning. Getty Museum 85.PA.43, Getty Open Content Program Permission.



Herculaneum. Virtuell 3D rekonstruktion av Herculaneums bibliotek, "Villa Papyri". Bilden och rekonstruktion: ©Mantha Zarmakoupi 2015. Modellen är gjord av The Experimental Technologies Center, University of California, Los Angeles med stöd av Herculaneumsällskapets vänner. Publicerat med lov.

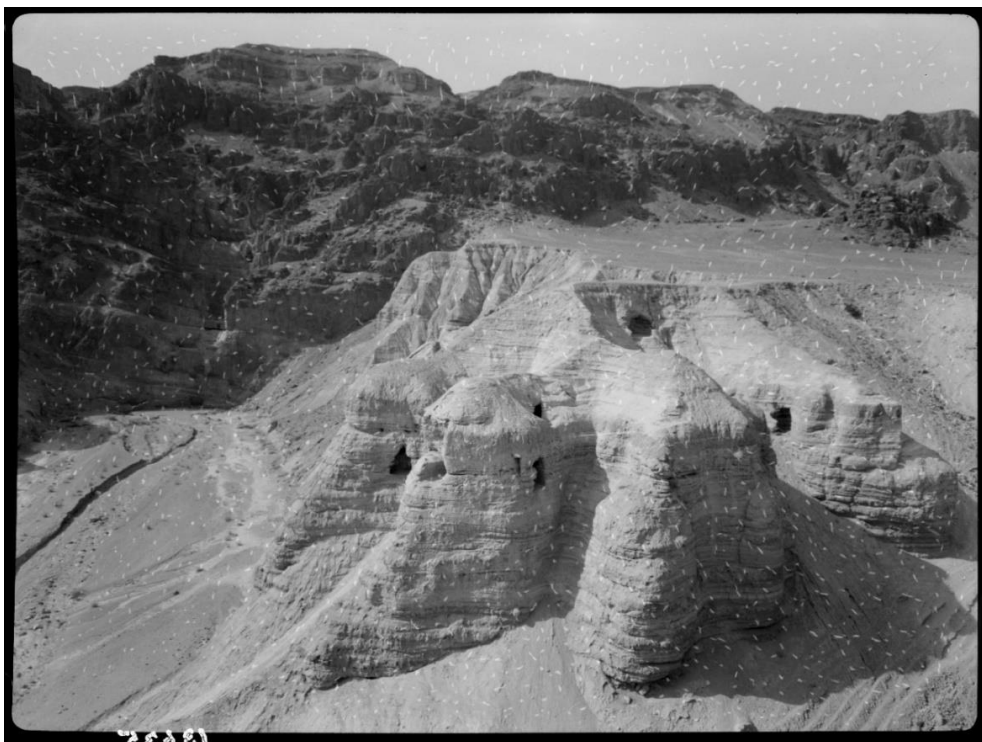
Om man tänker på varför ett arkeologiskt föremål överlever eller inte gör det, skulle mycket såklart bero på råmaterialet som användes, objektets storlek, dess ursprungliga bruksändamål och till en viss viktig grad också på omgivningen och förhållandena som geografi, topografi och klimat. Föremål tillverkade av hårda och permanenta råmaterial som stenarter är av naturliga orsaker överrepresenterade i den arkeologiska uppsättningen jämfört med, till exempel, organiskt material (växter, djur, insekter, trä, textilier, färger, vax, ben med mera) som oftast saknas helt. Organiskt material bevaras bara undantagsvis, vanligen i områden med låg nederbörd och där ett mycket torrt klimat med låg luftfuktighet råder. Typiska områden där till exempel antika texter skrivna på papyrus eller pergament har bevarats är ökenområdena i Egypten eller runt Dödahavets stränder i Israel eller Jordanien. Ett annat exempel på texter är arkiv som förstörts i bränder, vilket nyligen har lett till tekniker med vilka man kan virtuellt "läsa" förkolnade texter utan att öppna rullarna och förstöra dem. Ett exempel som vi tar upp är det berömda biblioteket man upptäckte i Herculaneum, som har rekonstruerats ovan.

Biblioteket i Herculaneum som fått namnet "Villa Papyri" var litet, bara ca 3,2 x 3,2 m i storlek, det vill säga 10 m², men väggarna var heltäckta med bokhyllor av trä. Det har uppskattats att biblioteket kanske hade omkring 1 850 delar, vilka utgjorde stommen för 700–1000 "böcker". Herculaneum-biblioteket är det enda privata, romerska biblioteket man funnit "intakt" och det största som bevarats. Det är sannolikt att "Villa Papyri" tillhörde senator och konsul Lucius Calpurnius Piso Caesoninus (58 f.Kr.). Antagandet baserar sig bland annat på att största delen av böckerna i biblioteket tillhörde den Epikureiska filosofiska skolan, och kanske filosofen och poeten Philodemus av Gadara, som Piso Caesoninus var en stor beundrare av. Det som gör

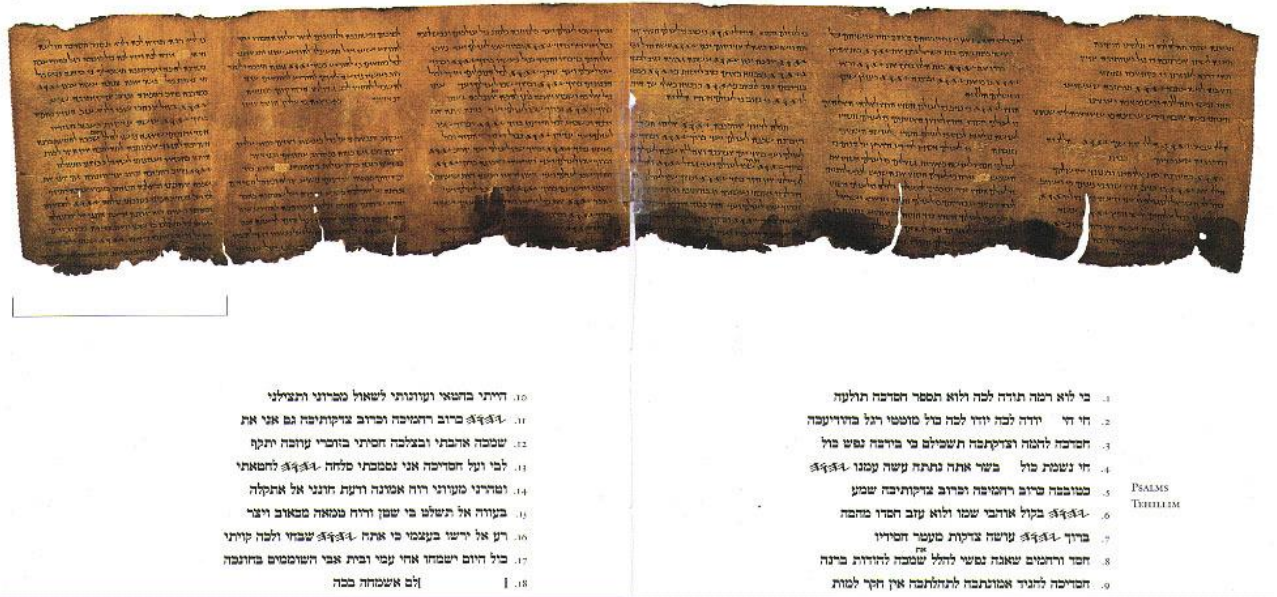
fyndet ännu mera unikt är att personen i fråga var Julius Caesars svärfar. Också den här berömda bakgrunden stöder identifieringen, för det var oerhört dyrt och sällsynt att äga ett privat bibliotek. Dessutom hade villan en vacker trädgård där man kunde vandra omkring bland bad, marmor-och bronsstatyer, väggfreskon och mosaikgolv vid sidan av vardagliga bruksföremål.

Förvånansvärt nog kan organiskt material också bevaras i rakt motsatta omgivningar: antingen i våta eller fuktiga omständigheter där syre saknas, som under markytan i kärr eller sumpmarker. Men på tal om antiken, är det synnerligen viktigt att förstå att även om ett visst område idag präglas av ett ökenlikt, torrt och kargt klimat, betyder det inte automatiskt att så var fallet under antiken. Många klimatologiska förändringar i Mellanöstern är av ett sent datum, kanske till och med från början av 1900-talet i ljuset av etnografiska berättelser.

Ett exempel på detta är det berömda, privata biblioteket som esséerna skapade i Khirbet Qumran vid Dödahavet, som grundades under hellenistisk tid och påbyggdes under romartiden. Det privata biblioteket innehöll uppskattningsvis 850–900 manuskript, av vilket ca 65 % var sektens egna, religiösa och praktiska regler, förordningar och stadgar. Dessutom fanns ockultistiska, magiska och kryptiska texter vid sidan av de äldsta Bibelfragmenten, som utgör en liten minoritet. Klimatet och omgivningen i det här området såg väldigt annorlunda ut under antiken och var fuktigare, vilket möjliggjorde jordbruk och odling, och det fanns till och med skogar vid Dödahavet, berättas det ännu i etnografiska beskrivningar från 1920- och 1930-talet.



Khirbet Qumran, Grotta 4. Bild. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D.C., USA, Public Domain.



Dödahavsrullarna. Tehillim, 119Ps. Pergamentrulle, ca 30–50 e.Kr. Höjd: 18,5 cm och längd: 86 cm. Psalm med hebreisk transliteration under. Fotografi: Israel Antiquities Authority, 1993. Library of Congress, USA; Israel Antiquities Authority, Jerusalem; Wikipedia: CC PD Mark.



Hellenistisk (171–104 f.Kr.)
förvaringskruka med lock fastsatt med
rep. Innehöll ett familjearkiv av
papyrsrullar. Funnet i Deir el-Medina i
Egypten på E. Schiapparellis utgrävningar i
början av 1900-talet. Egyptiska museet i
Torino, Italien. Inv. Suppl. Nos. 6121–6122.
Fotografi: Kenneth Silver 2005.



Khirbet Qumran vid Dödahavet. Gravgården och boplatsen sedd från öster. Flygfoto: Royal Jordanian Air Force 1950-talet. École Biblique et Archéologique Française (EBAF), Jerusalem.
Bild: *Archaeology of the Hidden Qumran – The New Paradigm*, Minna Lönnqvist – Kenneth Lönnqvist, Helsinki University Press, 2002, fig. 77.

Vetenskapen har alltså en ganska bra uppfattning om hur olika råmaterial, metaller eller legeringar reagerar kemiskt i olika miljöer och på klimatförhållanden. Men det här är egentligen till liten nytta för uppskattningen av hur olika typers föremål eller materialgrupper överlevt kvantitativt eller hur stor del utgör det som faktiskt hittats av den ursprungliga volymen som en gång producerades eller sattes i omlopp. Till exempel, gamla lager av metallföremål eller fragment, inkluderande konst, kastades aldrig bort, utan skulle ha samlats in och gjutits ned för att producera nya konstföremål. Undervattenarkeologiska fynd runtom Medelhavet har bekräftat denna teori på ett alldeles konkret sätt i form av romerska skeppsvrak, vilka allt som oftast hör hemma i senantiken. På basen av lasten var farkosterna på väg med sitt metallskrot till en mynt- eller metallverkstad eller ett smälteri.

Till exempel år 2016 upptäcktes i hamnområdet av Caesarea Maritima det hittills största romerska skeppsvraket i Israel, förmodligen representerande en romersk handelsfarkost i storleksklassen 75 – 200 ton. Vraket innehöll över 20 000 bronsmynt (i vikt över 20 kilogram från myntverkstäder över hela det romerska riket från Britannien (Londonium=London) till Alexandria i Egypten), hundratals fragment av bronsstatyer och statyetter med fragment av åtminstone fyra kolossala manliga statyer samt en kvinnlig, antagligen från en kejserlig eller provinskontext, brons och järnverktyg, 150 kilogram av råglas kanske från Fenicien, oljelampor av brons, dekorerade handtag, fiskedon med krok och bronskedjor avsedda för stora fiskarter, otaliga små brons- och blytyngder och -klumpar, -fat och 58 ramar till blyspeglar, järnankare vägande upp till ca 400 kilogram styck samt rester av marmorskulpturer eller kapitäl vid sidan av skeppsutrustningen. Med andra ord, skeppsvrak samt vetenskapliga och arkeometallurgiska analyser av metallföremål bekräftar att all slags metall insamlades aktivt som metallskrot under antikens tid, sorterades och återanvändes.

Däremot skulle naturliga processer ute i det fria som korrosionen, som löser upp metaller i en kemisk reaktion och vilka påskyndas av ett fuktigt klimat och en hög temperatur, ha förstört det mesta av järnet som hamnat i marken. Guld och silver som förekommer fritt i naturen utvanns oftast på industriell skala, men har antagligen inte överlevt som halvfabrikat i form av smälta tackor i arkeologiska fynd, utom klippsilver/bitsilver eller -guld. I motsats har vi andra basmetaller eller legeringar som tenn, brons eller bly som nog gjort det. Relativt få exemplar av guld- och silverföremål eller kryselefantin (guld och elfenben) har dokumenterats i förhållande till andra föremålsgrupper. Oftast finns de i form av mindre objekt från slutna fynd eller tesaureerade arkeologiska sammanhang, som myntskatter eller nästan uteslutande gravsammanhang.

Till exempel inom antik numismatik har man kunnat med matematiska, statistiska och tekniska hjälpmedel uppskatta att värdemynt (silver, guld eller en blandning av båda kallad *elektrum*) har överlevt till modern tid i förhållandet 1/10 000 eller 1/100 000 per varje mynt ursprungligen präglad. Fördelen med detta är att det ger ett riktmärke till produktionsvolym, värdemätare och kronologier, åtminstone på statlig och ekonomisk nivå.

På samma sätt lämnar större och monumentalare rester som offentlig byggnader av marmor ett betydligt större fotspår i landskapet än bondens lilla skjul på landet, och har därigenom en större möjlighet att överleva. Bränd lera, terrakotta eller keramik är nästan "eviga" material, medan icke-bränt, saltorkat tegel eller trä snabbt förvittrar och försvinner.

En persons samhälleliga, politiska och ekonomiska status och position är också faktorer som inverkar på huruvida det personliga fotspåret skulle bli, och hurdana synliga rester man eventuellt kan lämna efter sig i historien.

Grekisk arkitektur

Föregångarna till grekisk arkitektur

Diskussion om arkitekturens, konstens eller detaljdisciplinens som skulpturens uppkomst under antiken påminner en aning om det filosofiska dilemmat om hönan och ägget. Man frågar: "*Vad kom först: hönan eller ägget?*" Logiken är att det råder ett nödvändigt orsakssammanhang, *kausalitet*, mellan dessa, en slags orsak och verkan, om man så vill. Man kan försöka definiera vad man menar med huvudobjektet, och beroende på hur man väljer, får man ett svar.

Det är alldeles självklart att grekernas (*Hellas*) konsthistoria och arkitektur börjar långt innan den klassiska antiken, och faktiskt långt innan den historiska tiden, som inleddes under sen järnålder. En av de viktiga kulturella banbrytarna redan under bronsåldern var den *minoiska kulturen* (ca 3 000–1 100 f.Kr.) som kort behandlas här.



Knossos, Kreta. Norra palatset med portiken.
Fotografi: Bernard Gagnon, 2012. Wikipedia, CC BY SA 3.0



Knossos, Kreta. Restaurerad senminoisk fresko i the British Museum. Minoer tar del av kultiska ceremonier i en offerlund runt ett tredelat tempel. Mellanminoisk IIIB till senminoisk IA period (ca 1580–1530 f.Kr.). Hittad i det lilla rummet i centralhallens norra ända.
Fotografi: ArchaiOptix n, 2020. Wikipedia, CC BY SA 4.0

Minoiska kulturen var en civilisation som nådde sin kulmination under sen bronsålder eller senhelladisk tid som det också kallas, omkring 1 600 – 1 500 f.Kr. Kulturen karaktäriseras av städer med stora byggnadskomplex som palats, centralgårdar och villor med övrig bosättning insatta i ett jordbruksbälte. Figurativ konst och färggranna freskon dominerade framställningen. Dessutom introducerades den grekiska skriftens föregångare, *linearskriften*, som ledde till det grekiska språket. Kulturen kom att centrera sig på ön Kreta och särskilt på Knossos med sina strålande palats, men infiltrerade också det grekiska fastlandet.

På fastlandet dominerade samtidigt den självständiga *mykenska* civilisationen med indoeuropeisk bakgrund från ca 1 500–1 400 f.Kr. fram till ca 1 150 f.Kr. med städer som Mykene och Tiryns som centralorter. Mykene var hemstad för den legendariske kung Agamemnon och den utgrävdes i slutet av 1800-talet av tysken Heinrich Schliemann. Dessa sena bronsålderskulturer som blomstrade i det östra Medelhavsområdet kollapsade plötsligt omkring 1 200 – 1 100 e.Kr. av orsaker som ännu väcker vetenskaplig debatt.

Den historiska tiden i Grekland och samtidigt på den europeiska kontinenten inleddes under sen geometrisk tid på det 8:e århundradet f.Kr. (geometrisk tid dateras till ca 1 050–700 f.Kr.). Milstolpen är skalden Homeros skapelse av de berömda diktverken *Iliaden* och *Odyssén*, som också inleder den västerländska litteraturens frammarsch.

Visserligen är Homeros fortfarande en omtvistad historisk personlighet och hans författarskap har inte kunnat fastställas med säkerhet för det kan likväl röra sig om en annan tradition med flera författare. Parallellt gör den grekiska konsten och arkitekturen sin formella entré, det vill säga ungefär samtidigt som staden Rom i stadsstaternas historia enligt tradition grundades. Homeros hade också ett visst öga för grekiska tempel (*Iliaden* I, 39), i den form han lyckades beskriva dem. Från den här sena geometriska tiden har man också hittat miniatyrmodeller av tempel, som ger en antydning om hur byggnaderna kan ha varit konstruerade.

Geografins och topografins roll i skapelseprocessen av konst och arkitektur i Grekland

Till följande måste ännu en oerhört viktig sak tas med i diskussionen, nämligen det grekiska landskapet som representerar ett kontrasternas fält. Grekland, som utgör den sydligaste delen av Balkans halvö, har alltid i hög grad påverkats av sin geografi. Landet stämplas än i dag av en bruten terräng med höga berg och djupa dalar, vilka i alla riktningar begränsar kommunikation och rörlighet. Som man med rätt påpekat, var det bara det öppna havet som lockade till resor och utforskning. Även om det grekiska landskapet samtidigt är mycket vackert, är jordmånen oftast tunn och relativt fattig förutom vid kusten och floddalarna. Kort sagt, det är väldigt kargt, torrt och geografiskt varierande. På somrarna lyser solen klart, varmt och intensivt i det mediterrana klimatet. En gammal grekisk legend berättar att när Gud skapade världen, sållade han jorden som behövdes i ett såll. När alla de andra länderna hade fått sin del av den goda jorden, användes de stenar som blev kvar i silen för att bygga Grekland.

Men det var just i det här sträva landskapet som den grekiske filosofen gjorde sitt allra bästa för att förklara universums uppkomst, världens beståndsdelar, människans existentiella betingelser eller hur man till exempel kunde lära sig att förstå världen omkring sig genom att observera den. Den yttersta strävan var att sakerna i världen befann sig i "god ordning" (grekiskans *kósmos*).

Däremot är "ordning och reda" kanske inte de första sakerna man kom att tänka på när man såg sig omkring i naturen i Grekland. Inte att undra på därför att grekerna plötsligt började "skapa ordning" i sin omgivning genom introduktionen av massiv, publik arkitektur som synliga landmärken. Tempel och offentlig arkitektur finns från nästan alla kända orter och städer runtom det grekiska fastlandet och arkipelagen. Det var alltså inte bara frågan om en isolerad företeelse här och där, utan ett gängse mönster som nästan explosionsartat utvecklade sig, från städer till landsbygden, från dalar till höjder, och från fastlandet ut till öarna och tvärtom.



Athen, Akropolis med Parthenontemplet i mitten, Propyléerna på Akropolis till vänster och Erechteion i mitten. Vy från Filopappou-kullen. I förgrunden Herodes Atticus odeion.
Fotografi: A. Savin, 2021. Wikipedia, CC BY SA 3.0.

Bruksändamålet eller syftet med templen eller andra stora offentliga byggnader avslöjas vanligtvis redan från bottenplanen. En aning förvånande sak är däremot att templen eller de andra stora offentliga byggnaderna antagligen aldrig var ämnade för större folksamlingar. Grekerna var framför allt ett folk som samlades och levde ute i naturen. Och det är just därför vi hittar antika beskrivningar om religiösa processioner eller festivaler oftast ute i det fria, på torg, gator, ängar eller uppe på höjder som kullar. I sin formgivning och karaktär kan templen också ge ledtrådar till vad grekisk konst är och hur den på djupet såg ut eller borde uppfattas.

Den betydande offentliga arkitekturen och templen ute i det fria står i ren motsats till geografin och topografin: naturen är komplicerad, karg och bruten medan arkitekturen strävar efter proportioner, perspektiv, harmoni och anstränger sig till enkelhet. Dessutom anlades monumenten oftast av orsaker som aldrig riktigt har förklarats, ofta i de mest dramatiska miljöer där himmel, jord och hav möttes. De finns på höga höjder eller utmed kusten på uddar, spektakulärt synliga på långt avstånd, som Poseidontemplet på den sydligaste udden av Attika vid Kap Sunion eller Sounio-halvön, färdigställt på det 5:e århundradet f.Kr. Det finns sålunda något oemotsägligt med denna kontrasternas värld och strävan efter en balans, som anstränger sig att ta det grekiska landskapet fullt i sin besittning.



Attika, Souniontemplet, sett från avstånd. Fotografi: GNTO, Y. Skoulas, 2015. Med lov.



Attika, Souniontemplet, närbild. Fotografi: GNTO, Y. Skoulas, 2015 Med lov.

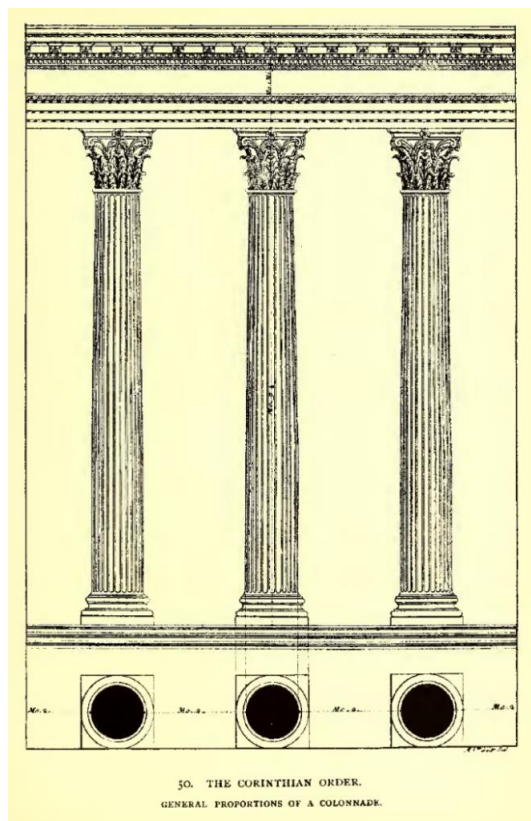


Kap Sunion eller Sounio-halvön på den grekiska kartan.

Grekiska arkitekturens formspråk och byggnadsmaterial

Från första början fanns det en tudelning inom den grekiska arkitekturen, nämligen en publik och en privat arkitektur. Bland de offentliga byggnaderna som behandlas i följande kan man se tempel (*naoi*) för religiöst bruk, större helgedomar (*temene*), altarkomplex (*bomoi*), skatthus (*thesauroi*), pelargångar (*stoai*), votivmonument (*anathemata*), skickligt utförda portgångar (*propylaia*), torg (*agora*), gymnasier, stadion, teatrar, konserthallar (*odeia*), och naturligtvis begravningsplatser, allt en väsentlig del av det grekiska publika, men också privata livet. Om den privata arkitekturen vet vi emellertid mycket lite om, då hus eller andra ekonomibyggnader sällan överlever eller kan tydligt identifieras i det arkeologiska materialet.

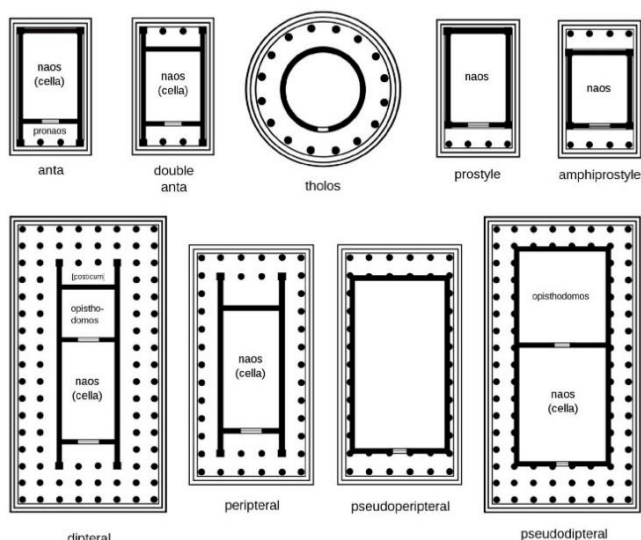
Den klassiska arkitekturen betonade kolonnerna och kolonnordningen som behandlas under och den triangelformade gaveln (*tympanon*) i fronton. Kolonnaden berättade genast åt åskådaren att byggnaden var en publik byggnad med viktiga samhälleliga funktioner. I byggnadstekniska termer vilade konstruktionen på ett stolp- och överliggarsystem där två fristående, vertikala balkar eller de i genomskärning runda kolonnerna utgjorde den bärande konstruktionen (se under). Kolonnen bestod av basen, skaftet och kröningen eller kapitälet (se under). Kolonnens skaft var sammansatt antingen av uppåt avsmalnande cylinderformade trummor, det vill säga av många olika segment, vilka sammanfogades noggrant. Mindre sällan var kolonnerna huggna i ett enda stycke (*monolit*), vilket också var en gammal praxis. Kolonnerna var försedda med grunda, konkava räfflor eller kannelyr. I sin tur höll varje kolonnpar upp det tredje elementet, *överliggaren*, som lades horisontellt för att bära upp takkonstruktionen.



Korintisk stil. Kolonner med överliggare på vilka taket vilar. Andrea Palladio, *His Life and Works*, Banister F. Fletcher, London 1902. Tavla 50. Allmän egendom.

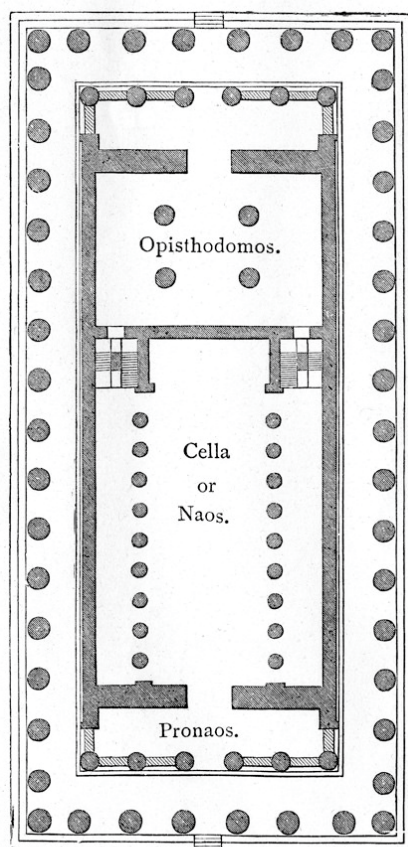
Eftersom den arkitektoniska ordningen inte bara styrde proportionerna på kolonnerna, utan också relationerna mellan arkitekturens alla andra komponenter, är det i princip möjligt att rekonstruera en hel grekisk byggnad från ganska små fragment, då varje del av en byggnad är en integrerad del av dess övergripande struktur. Kolonnen kom att vara modulen eller skalan för templets övriga proportioner. Även om grekerna reste byggnader av de mest varierande slag, följde templen oftast en avlång, rektangulär plan med en eller flera rader av kolonner som omgav byggnaden på alla fyra sidor i proportioner som typiskt kunde vara 1:2, 1:3 eller 2:3.

Man anser också det vara belagt att grekerna lärde sig av sina föregångare, men inte bara det, utan de också aktivt lånade av dem. Bottenplanen bland annat till det grekiska templet kan härledas ur bronsålderns och den mykenska tidens *megaron*-plan med förhållar, kammarrum och kolonner med ingång från den ena kortsidan. Templet på grekiska, *naos*, kommer från *naio* som betyder "att bo". Alltså, föreställde sig antikens människor templet som en plats där guden fysiskt "bodde". För romarna blev utrymmet *templum*, det vill säga vårt "tempel". En teori om införlivandet just av den rektangulära planen är att den skulle klart skilja sig från privat arkitektur, vilken oftast följde en mera fyrkantig plan. En rektangulär plan gjorde det också möjligt att placera ett kultutrymme med ett altare i den andra ändan av en tredelad (*tripartit*) byggnad i förhållande till ingången, bortom centralrummet (*naos*), som skapade ett imponerande perspektiv. Kultrummet kunde också placeras i centralrummet.

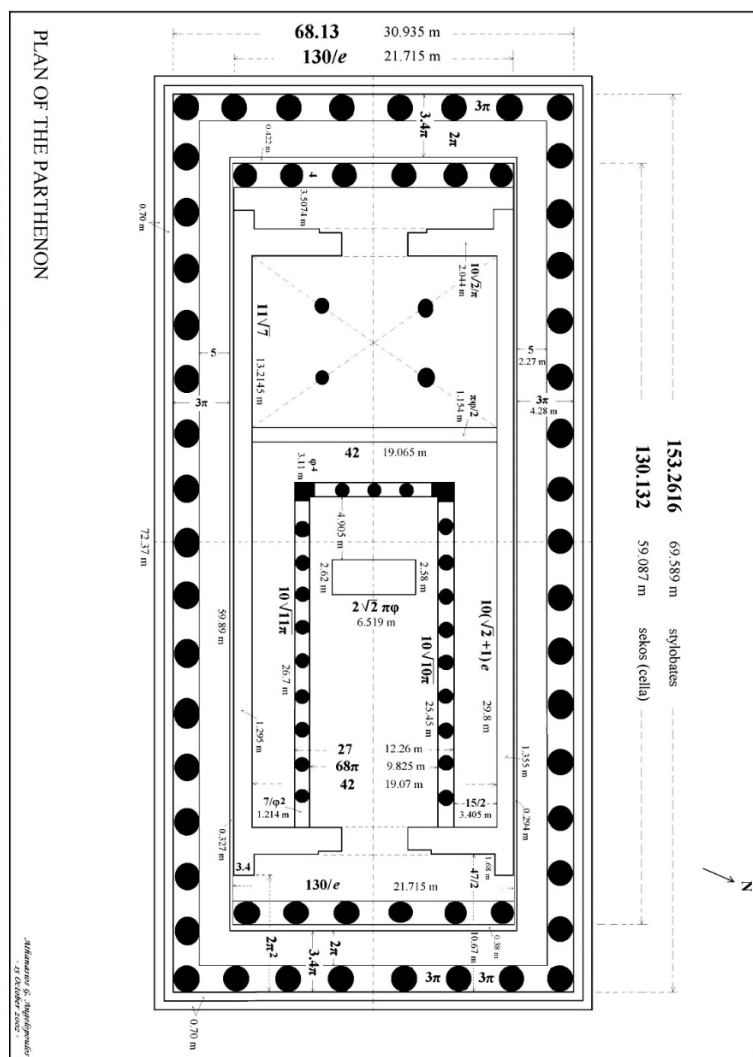


Till vänster: Delfi, Grekland, Athena Pronaia -helgedomen i form av ett runt *tholos*-tempel (Kufoleto Antonia, Wikipedia, CC BY-3.0). Till höger: Typiska bottenplan på grekiska tempel. (B. Jankuloski, Wikipedia, CC BY-SA 4.0).

Också de överliggande takstrukturerna följde en viss, förutbestämd matematisk eller geometrisk order, symmetri och harmoni. Det fanns en tydlig skala till lätthet i konstruktionen när man rörde sig i vertikal riktning uppåt i byggnaden. En standardiserad tempelbyggnad (se ovan) hade en trappa fram till (*pronaos*) och en falsk trappa (*opisthodomos*) bak till, vilka bands samman av centralhallen (*cella* eller *naos*). Framför allt var intentionen att producera en arkitektur som skulle vara visuellt tillfredställande, vilket ofta medförde att strukturerna i själva verket inte var helt lineära, även om de kanske gav det intrycket av att vara det. Dekorativa element skulle i regel ha placerats i de delar som inte var bärande eller hade tyngd på sig. Dessa blev "synbilder", vilkas uppgift var att fånga besökarens uppmärksamhet.



5. Plan of the Parthenon.
(Amphiprostyle peripteral.)



Skissplan av Parthenon, Akropolis, Athen. Koehler, S. R. (2012, October 25). *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/image/944/plan-of-the-parthenon/> Till vänster: Indelning i centralrum (cella eller naos), trappa fram (pronaos) och falsk trappa bak (opisthodomos). Till höger: arkitektonisk plan av Partenon med mått i meter. Athanasios G. Angelopoulos 15.10.2002. ArchEyes | Timeless Architecture. <https://archeyes.com/the-parthenon-architectural-excellence-of-ancient-greece/>.

Av naturliga orsaker varierade byggnadsmaterialet alltid beroende på vad som fanns lokalt tillgängligt. När vårt öga vant oss med att betrakta den klassiska tidens vackraste grekiska monumentalbyggnader oftast resta i blänkande vit marmor, känns tanken om till exempel tempel byggda av trä som ganska avlägsen. Men enligt arkeologiska fynd användes trä som material i de allra tidigaste offentliga byggnaderna redan under minoisk tid, särskilt i bärande konstruktioner som kolonner eller tak. Utan tvivel fortsatte den här traditionen långt in på järnåldern. Man antar också att många byggnaders fundament var ännu då av packstenfyllning med väl lagt grus och lertegel med timmerstomme, täckt med tak av lera eller halm. Problemet är förstås att trä som organiskt material är förgämligt och bevaras sällan och har därför till största delen försvunnit. Samma sak gäller all lera som inte bränns. Ett tak skulle

normalt inte ha varit platt, utan det formades som ett sadeltak med träbalkar och täcktes med lertegel.

Antagligen ersatte sten trä som byggnadsmaterial i monumentala byggnader så sent som vid slutet av den arkaiska perioden, kanske under det 7:e århundradet f.Kr. Ett förslag till tidpunkten för en övergång till monumental arkitektur är ca 700–675 f.Kr. vid platser som Korinth, Isthmia och Eretria. Som sagt, det här är en aning oklart eftersom arkitekturen delvis skulle ha varit baserad på trävirke, vilket som material inte överlever särskilt bra i ett fuktigt land som Grekland. Redan en tid därefter, omkring 600–550 f.Kr. byggdes tempel med stenkolonner och stenfundament. Det går också att påvisa att det råder ett samband mellan de arkitektoniska framgångarna under det 7:e århundradet f.Kr. och parallella framsteg som gjordes inom skulptur och måleri.

Under arkaisk tid användes kalk- eller sandsten som byggnadsmaterial på fastlandet, rikligt täckta med *stuckatur* (dekoration utförd i stuck (ital. *stucco*), alltså en massa av kalk, gips och limvatten). Ute i Egeiska havet och längre österut valde man oftast marmor, som bland annat utvanns på Naxos, den största ön i Kykladerna. Under klassisk tid var kalksten, tuff (en vulkanisk bergart) eller marmor de vanligaste byggnadsmaterialen. Den klassiska tidens marmorbrytningen koncentrerades till Pentelikon utanför Athen eller på ön Paros i Kykladerna. Till exempel Athen hade råd att bygga sig en enorm krigsflotta och samtidigt resa antikens underverk, Parthenon på Athens Akropolis (448–438 f.Kr.) av marmor som bröts från Pentelikon.



Athen, Akropolis, Parthenontemplet. Fotografi: Steve Swayne, 1978. Wikipedia, CC BY 2.0.



Athen, Akropolis, Parthenontemplet, pedimentet och metoperna.
Fotografi: Ad Meskens, 2019. Wikipedia, CC BY SA 4.0.



Parthenontemplet, Akropolen, Athen. Del av norra frisen, block 10 (X). Fidias' ateljé. Ca 442-438 f.Kr. Höjd: 1 m. Längd: 1,2 m. Djup: 60 cm. På reliefen ser man sex män iklädda *himation* röra på sig medan de talar med varandra. Den första mannen (till vänster) försöker binda ett band runt sitt huvud och den fjärde har sitt hår arrangerad i långa flätor överkorsade och knutna i nacken. Dessa män utgör de sista av de 16 äldre, aristokratiska männen, de så kallade *thallaphoroi* eller "kvistbärarna" i gudinnan Athenas procession och vilka bar på olivträdkvistar. Acropolis Museum Athens, museum nummer Akp. 865. © Acropolis Museum Photo Archive (fotografi: Socratis Mavrommatis, 2012). Med lov.



Rekonstruktion av Parthenon i 3D. Allmän vy från nordost. Med lov av www.AncientAthens3D.com och Dimitris Tsalkanis.



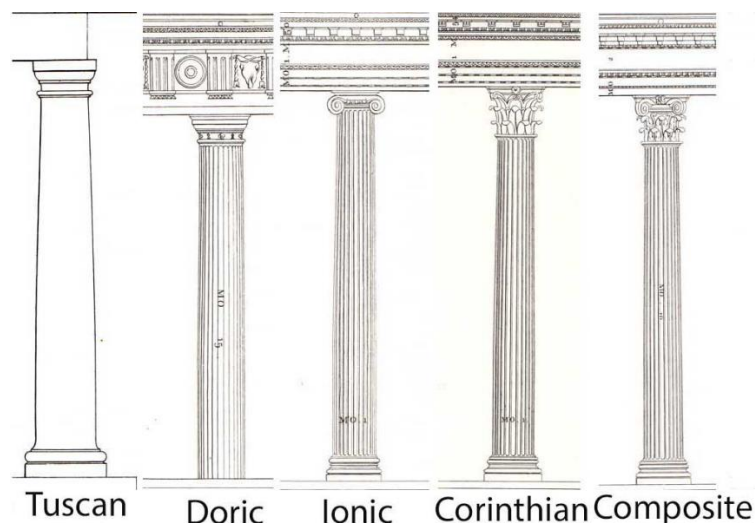
Rekonstruktion av Parthenon i 3D. Östra fasaden. Pedimentets statyer återger gudinnan Athenas födelse och metoperna Jättarnas kamp (Gigantomachy). Med lov av www.AncientAthens3D.com och Dimitris Tsalkanis.

Att det här över huvud taget var möjligt berodde på de rika silvergruvorna vid Laurion, som garanterade ett ständigt överflöd i den athenska stadskassan. Byggnaden av enorma, monumentala byggnader i rikt dekorerade stilar fortsatte genom den hellenistiska perioden (4:e till 1:a århundradet f.Kr.). I ett skifte bort från religiös arkitektur, helgedomar och andra religiösa byggnadstyper överfördes stilarna i stor utsträckning på sekulära byggnader under den hellenistiska tiden.

Tekniska beskrivningar på hur byggnadsmaterial bröts i gruvor, transporterades, bearbetades, formades och monterades på plats, och med vilka slags verktyg och metoder, ingår inte i denna allmänna presentation. Här kommer Vitruvius, det romerska hushållsnamnet under tidig kejsartid, väl tillhanda för den som vill fördjupa sig i ämnet. Vitruvius var en militär arkitekt, ingenjör och författare till det berömda verket *De architectura* i 10 böcker (*Tio böcker om arkitektur*), handboken till romerska arkitekter. Arbetet är det enda i sin helhet bevarade verket om antikens byggnadskonst. Därför utgör böckerna ett viktigt referensarbete till vår allmänna kunskap om antikens olika aspekter som stadsplanering, publika byggnader och byggnadsteknik över lag.

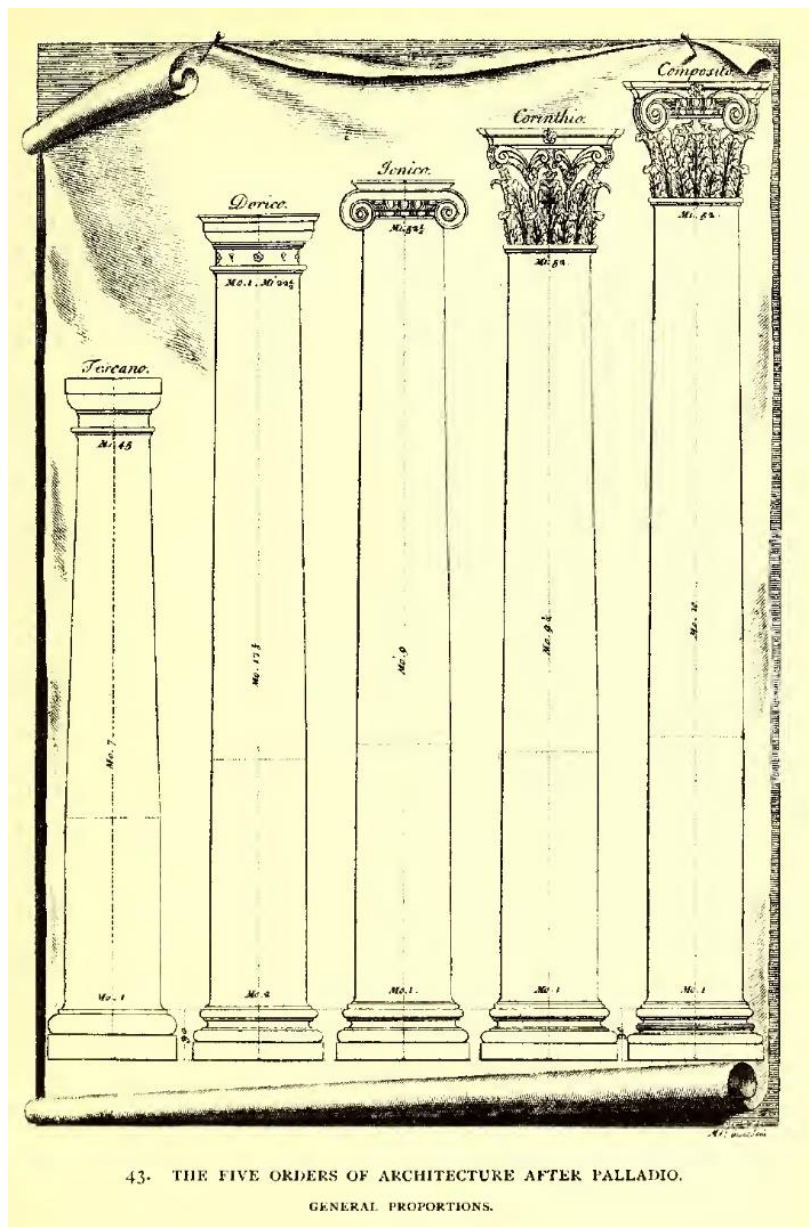
Grekiska kolonnordningar

Grunden för den klassiska arkitekturens formspråk baserar sig på fem så kallade *kolonnordningar* varav tre är grekiska och två romerska. Ordningarna kunde bestå av fristående kolonner, semikolonner, pelare eller pilastrar. Inom grekisk formgivning brukar man prata om en *dorisk*, *jonisk* och *korintisk* kolonnordning. Dessutom finns det två romerska som har ett italienskt ursprung, nämligen en *toskansk ordning* samt en så kallad *kompositordning*. Den toskanska ordningen utgick från det etruskiska templets träarkitektur och har beskrivits som den romerska versionen av den doriska ordningen. Kompositordningen blev vanlig under kejsare Augustus' tid.



Illustrationen presenterar de fem kolonnordningarna enligt renässansarkitekten Andrea Palladio (1508–1580), 1500-talets största namn inom italiensk arkitektur, i ett tryck från år 1742. Ej i skala. Från vänster till höger: Toskansk, dorisk, jonisk, korintisk och kompositkolonnen. Allmän egendom.

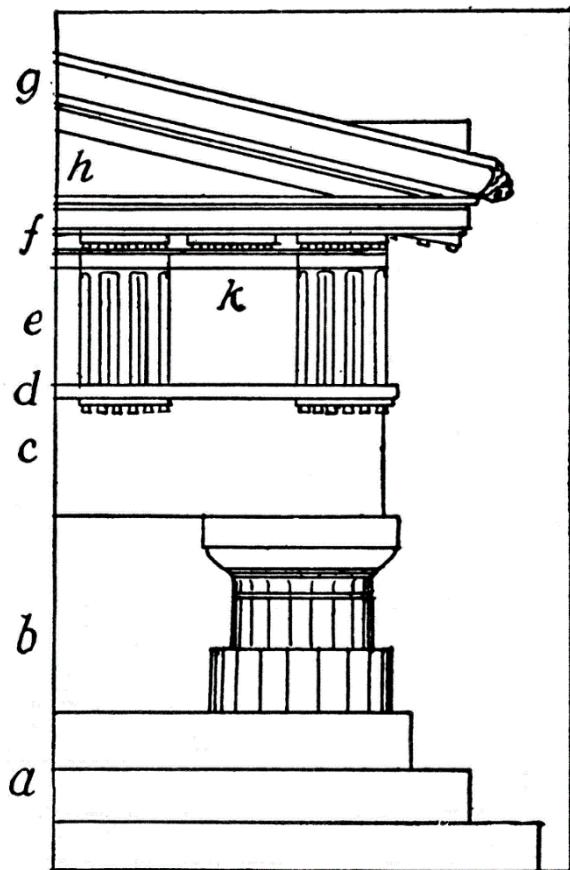
I renässanstidens uppfattning (se nedan) var den toskanska ordningen den minst dekorerade medan den allra rikaste var kompositordningen. Alltså, båda ytterligheterna kom från den romerska arkitekturen, medan limmet däremellan utgjordes av de tre grekiska stilarna. Inom formgivningen fanns det vidare en allmän stilutveckling från tyngd och kompakt het mot sirlighet med lättare kapital och lägre *entablement*. Entablementet bestod av *arkitraven* på kapitälet, därefter *frisen*, och till sist allra högst upp *kornischen* eller taklisten. I allt det som de grekiska arkitekterna gjorde, strävade man efter bästa möjliga precision, slutresultat och utförande. Den klassiska grekiska arkitekturen täcker i stora drag tiden från det 5:e till det 3:e århundradet f.Kr.



Allmänna proportioner av de fem stilarna enligt Andrea Palladio.
Från vänster till höger: toskansk, dorisk, jonisk, korintisk, kompositkolonn.
Andrea Palladio, *His Life and Works*, Banister F. Fletcher, London 1902. Tavla 43.
Allmän egendom.

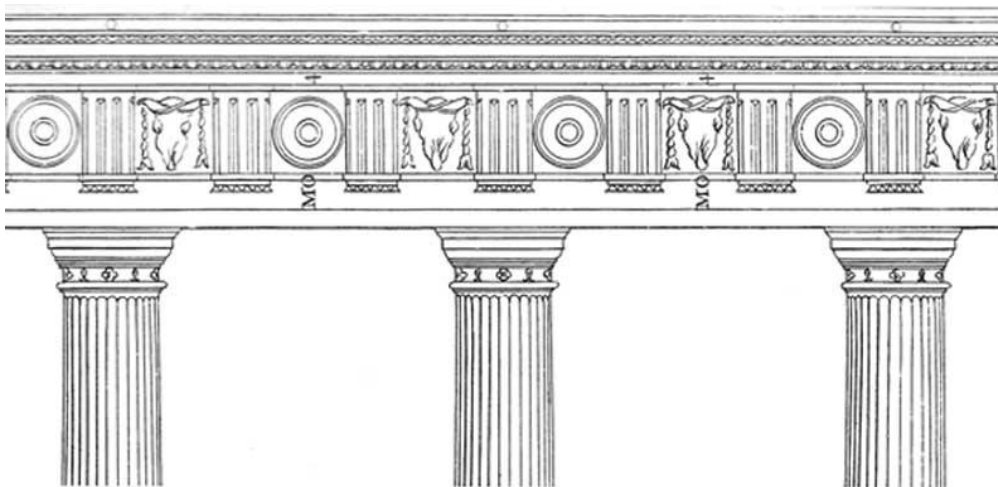
Dorisk kolonnordning

Den *doriska* ordningen, den äldsta av dem alla, togs i bruk under slutet av den arkaiska tiden (arkaisk tid definieras ofta till ca 650–480 f.Kr.). Ordningen favoriserades speciellt på det grekiska fastlandet och i kolonierna bland annat i Italien. Introduktionen av stilen antas också höra samman med immigrationen av den sista stora grekiska stammen till Grekland, det vill säga den doriska stammen. Stilen uppkom möjligtvis i Korinth.



Dorisk kolonnordning med arkitektoniska delar enligt ritning av Alfred D. Hamlin 1915 (*College Histories of Art History of Architecture*).

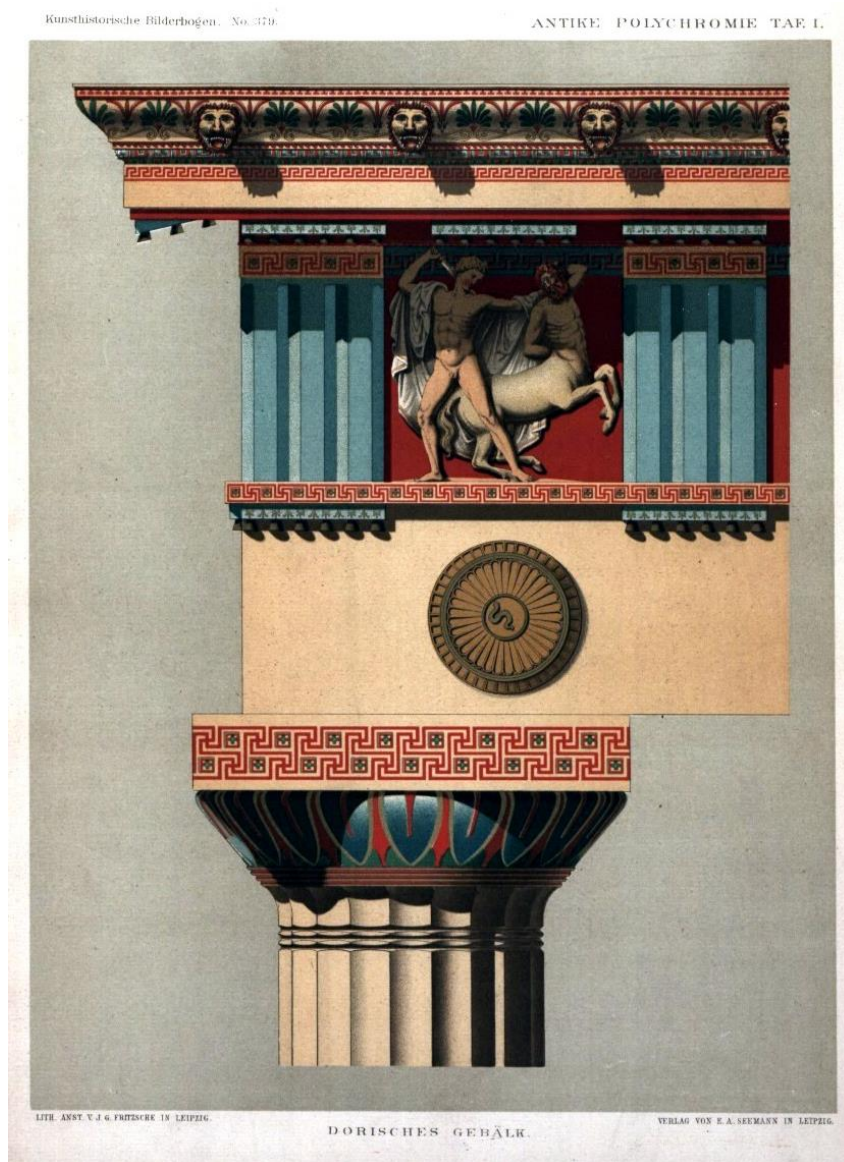
- a) stylobat
- b) kolonn
- c) arkitrav
- d) taenia
- e) fris
- f) g) kornisch
- h) tympanon
- k) metop



Dorisk fris enligt Andrea Palladio. Allmän egendom.

I ett doriskt tempel skulle ordningen typiskt ha varit 6 x 16 eller 6 x 15 kolonner, men senast omkring 530 f.Kr. skulle en fast standard ha införts. Fram till klassisk tid skulle det ha fastställts till en standardiserad plan med 6 x 13 kolumner med en trappa fram till (*pronaos*) och falsk trappa bak till (*opisthodomos*).

Arkitektoniskt hävdar man att den doriska ordningen uttrycker tyngd och styrka och representerar en ganska "maskulin" formgivning. Den doriska ordningens tjocka kolonn med kannelyrer stod direkt på stylobaten (den översta nivån i den trappstegsformade plattformen som det grekiska templet och kolonnerna stod på) utan bas, smalnade uppåt och mynnade ut i det dekorativt utformade krönet på kolonnen eller kapitälet. Ovanför entablementet, i klassisk arkitektur också kallat bjälklaget, fanns de estetiska detaljerna som bestod av arkitraven, frisen och taklisten.



En rekonstruktion och förslag till färgsättning av entablementet till ett doriskt tempel.

Kunsthistorische Bilderbogen, Verlag E. A. Seemann, Leipzig. 1883.

Okänd författare. Wikipedia, 2007. Allmän egendom.

En alldeles avgörande sak som vi länge gick miste om är att de allra flesta publika byggnader som tempel och objekt inom konst eller skulptur redan från denna tid skulle ursprungligen ha varit bemålade med starka färger synliga redan på långt håll. Det vi ser nuförtiden är bara det ljusa eller vita råmaterialet av de monumentala byggnaderna i ett ganska färglöst och kargt landskap, men den här illusionen står i skarp kontrast till den antika verkligheten och de nyare rönen. Man brukar därför tala om "*den vita lögnen*" inom den antika konsten och arkitekturen. Vi kan därför anta att det arkitektoniska målet var att skapa en överväldigande kontrast mellan de starkt bemålade objekten som badade under bar himmel i det starka solskenet. Dramatiken ökades av det bländande solljuset och färgerna, vilka utan tvivel var avsedda att synas och läggas märke till.

Ett av de tidigaste doriska templen där till och med överstrukturerna har bevarats är Heratemplet i Olympia (ca 600 f.Kr. eller tidigare) eller Artemistemplet på Korfu (ca 600 f.Kr.). Andra kända exempel är Apollotemplet i Korinth (ca 540 f.Kr.) och Afaia templet på Egina (byggt ca 500–480 f.Kr.). De bäst bevarade doriska templen finns i Paestum, från ca 530–460 f.Kr. Därmed formades ute i kolonierna viktiga centra som Syrakusa, Selinus och Akragas på Sicilien och Poseidonia, Paestum, Sybaris eller Tarentum i Italien.

Det är intressant att konstatera att trots att de grekiska byggnadsverken i kolonierna till en stor del ritades av greker från fastlandet, tenderar deras konst där både i storskalighet och i detaljrikedom stå i motsats till populära föreställningar om grekisk monumentalkonst eller det som gjordes på fastlandet. Ett exempel på utvecklingen är det kolossala templet helgat åt Zeus Olympos i Akragas (Agrigento), som i själva verket är det största templet i den grekiska världen med en storlek på 56 x 112 meter.



Paestum, Kampanien, Italien (*Magna Graecia*). På platsen finns kanske de bäst bevarade grekiska templen i världen, på bilden Heratemplerna i dorisk kolonnordning från ca 530–460 f.Kr. Platsen var omkring 600 f.Kr. en grekisk koloni med namnet Poseidonia.

Fotografi: Oliver-Bonjoch, 2010. Wikipedia, CC BY SA 3.0.



Modell av Zeus Olympios tempel i Agrigento, Sicilien, numera förstört.
Arkeologiska museet i Agrigento. Fotografi: poudou99, 2008. Wikipedia, CC BY SA 3.0

Parthenontemplet på Akropolen i Athen utgör höjdpunkten på den doriska stilen. Tempelbygget påbörjades 448–447 och det blev klart 438 f.Kr., med undantag av skulpturerna som tog sex år till. I det här sällsynta fallet råkar vi också veta vilka de ansvariga arkitekterna var, nämligen Iktinos och Kallikrates. Parthenon blev det största doriska templet på fastlandet, och kanske det dyraste. Till byggnadsmaterial utsågs marmor, förutom underlaget som är av lokal kalksten. Parthenons mest berömda del är de så kallade *Parthenonskulpturerna* eller *frisen* som ursprungligen dekorerade övre delen av templet. Dessa fenomenala skulpturer skapades av skulptören Fidias, som till stor del var ansvarig för utsmyckningen av Parthenon åren 447–432 f.Kr. Frisen var ursprungligen hela 160 m lång och av den har omkring 130 meter bevarats. Nuförtiden är frisen uppdelad mellan museerna i Athen (Akropolismuseet) och London (British Museum). På Akropolismuseets hemsidor (<https://www.theacropolismuseum.gr/en/multimedia/colours-frieze>) kan man bekanta sig med friserna. På hemsidorna är det också möjligt att titta på en digital rekonstruktion av skulpturerna, vilka var bemålade med underbara färger.

Ibland kallas den del av *Parthenonskulpturerna* som finns i the British Museum för "Elginmarmoret" (Elgin Marble) efter Thomas Bruce den 7:e lord Elgin, dåvarande (1799–1803) brittiska ambassadören till det Ottomanska riket. Elgin såg till att betydande delar av Parthenon, inklusive marmorskulpturerna demonterades och skickades till Storbritannien mellan åren 1802–1812. De arkitektoniska delarna hamnade slutligen på the British Museum. Elgins motivering var att han var orolig över

hur den ottomanska ockupationen av Grekland skulle inverka negativt på kulturarvets bevarande. Elgins åtgärder kritiserades dock skarpt redan av samtida. Tvisten om marmorskulpturernas äganderätt mellan länderna fortsätter ännu i dag.

Hefaistostemplet ("Theseum") i hjärtat på Athens Agora byggdes ca 449–444 f.Kr. och är utvändigt ett av antikens bäst bevarade monument. Templet byggdes i marmor från Pentelikon medan friserna är Parosmarmor. Bland annat historikern och geografen Pausanias (glansperiod 143–176 e.Kr.) beskrev hur templet såg ut på det 2:a århundradet e.Kr., och det ser fortfarande ut precis på samma sätt. Asklepiostemplet i Epidauros från det tidiga 4:e århundradet f.Kr. är ett bra exempel på ett doriskt tempel från tiden innan den hellenistiska perioden.



Hefaistostemplet i marmor i Athen på Agoran, ibland kallat *Theseion* ("Theseum"). Ett mycket väl bevarat tempel som enligt Pausanias hade bronsstatyer av Athena och Hefaistos.

Fotografi: Storeye, 2007. Wikipedia, PD.

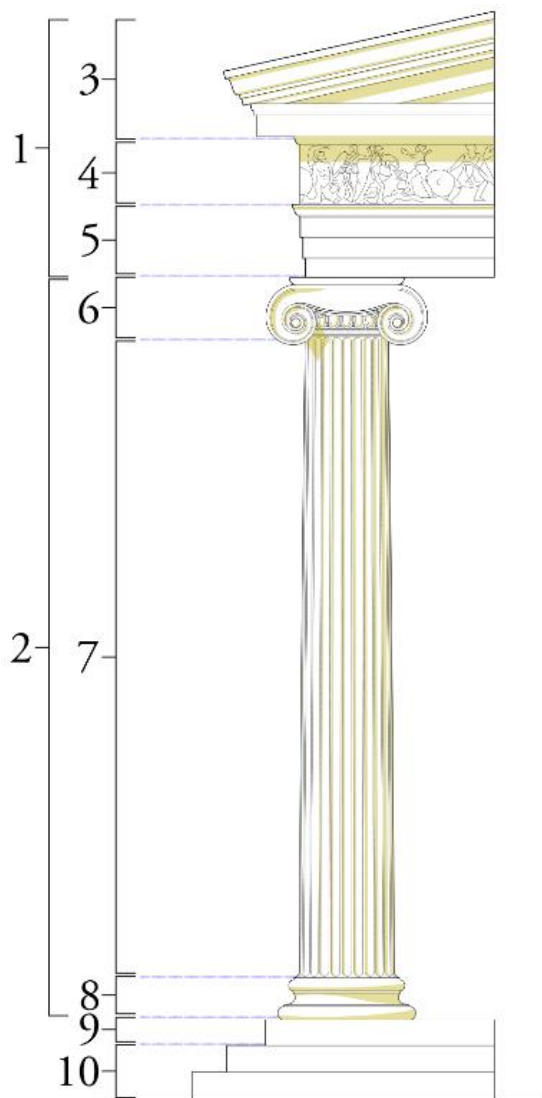


Hefaistostemplet i marmor i Athen på Agoran, ibland kallat *Theseion* ("Theseum").
3D rekonstruktion och bemålad, som man trodde byggnaden såg ut under antikens tid.
Med lov av www.AncientAthens3D.com och Dimitris Tsalkanis.

Jonisk kolonnordning

Den mellersta grekiska kolonnordningen, den *joniska*, föddes på 500-talet f.Kr. Den *joniska* kolonnordningen var speciellt populär bland grekerna som levde ute i arkipelagen, men också längre österut bland de grekiska kolonierna på Mindre Asiens västkust. Stilens ursprung låg förmodligen i östra Grekland, även om den också återfinns på fastlandet, visserligen då i mindre tempel och interiörer.

Arkitektoniskt vilar den smäckrare joniska ordningens kolonner på en bas och har ett större antal kannelyrer än den doriska. Den joniska kapitäl bygger på två stora spiralvoluter, vilka vilar på ett band av palmbladsdekoration. Den mest anmärkningsbara delen är frisen med en reliefskulptur som följer byggnadens sidor. Även om den joniska ordningen är slankare, beskrivs den ofta som fylligare och "femininare" med rika och flertaliga detaljer.



Exempel på en jonisk arkitektonisk ordning:

1. Entablement
2. Kolonnen
 3. Kornisch
 4. Fris
 5. Arkitrav
 6. Kapitäl, sammansatt av abakus och voluter
 7. Skaftet (trummor)
 8. Bas
 9. Stylobat
 10. Krepis, *krepidoma*, grundlaget

Wikipedia, Allmän egendom. (Flanker).

Joniska tempel var som sagt särskilt talrika i Mindre Asien. Ett välkänt exempel är Artemistemplet i Efesos från andra halvan av det 4:e århundradet f.Kr., byggt av marmor med trätak täckt av terrakottategel. Ett annat exempel är Athena Polias' tempel i Priene (påbörjades ca 340 f.Kr.) och ett tredje Apollotemplet i Didyma (330 f.Kr.–40 e.Kr.). En slags kulmination nåddes på 400-talet f.Kr. med tillbyggnaderna på Akropolis i Athen. Två berömda joniska tempel från den här tiden, båda av marmor från Pentelikon, är det lilla Athena Niketemplet (427–424 f.Kr.) och Erechteion (421–406 f.Kr.). Centralorten för några av de finaste klassiska exemplen på klassisk arkitektur, Akropolis i Athen, uppvisar alltså båda stilarna. Till exempel Parthenon, som var doriskt, kunde lika bra ha joniska detaljer, det vill säga stilarna var inte direkt uteslutande.



Varje tempel var inte bara en helgedom, utan oftast innehöll den samtidigt rikedomar eller fungerade som en slags "bank". Här ser vi gudinnan Athenas och hennes tempels och andra gudars finansiella räkenskaper (med andra ord skattkammarens innehåll) i form av en inskription. Upptäckt 1876–1877 på södra sluttningen av Akropolen. Beskriver hur räkenskaperna såg ut under den eponyma arkonten Euthikles' tid 398–397 f.Kr. På avbildningen bär Athena en *peplos*, *himation* och på dem en *aegis*, och hon skakar hand med en man till vänster. Mannens identitet har varit mål för spekulationer, som Kekrops, Hefaistos, Athens deme (i meningen att statsstaten, invånarna och Athen var en helhet). Det är också möjligt att mannen representerar Erechtheus, Athens mytiska kung som dyrkades i Erechteion. Attisk ateljé från klassisk tid, 379–376 f.Kr. Höjd: 39,5 cm. Längd: 43 cm. Djup: 10 cm. Acropolis Museum Athens, museum nummer EAM 1479. © Acropolis Museum Photo Archive (fotografi: Socratis Mavrommatis, 2012). Med lov.



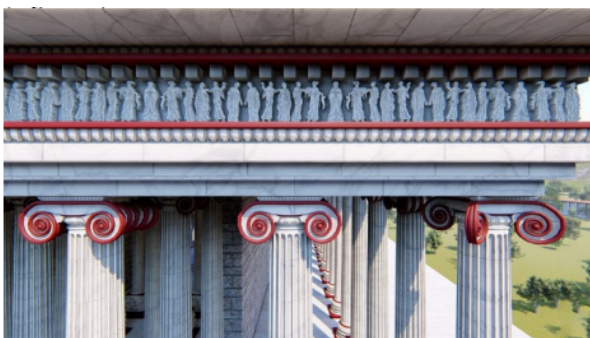
Erechtheion. Karyatid, Kore A. Statyn är 2,3 m hög och gjord i marmor. En av de sex ursprungliga Korai som bar upp taket på Erechtheion, i stället för att ha kolonner. Statyn är daterad till klassisk tid 420–415 f.Kr. Olika teorier existerar om vem dessa statyer kunde ha representerat. Till exempel, kan de vara Kekrops' döttrar, *Arrephoroi* eller de unga kvinnor som deltog i den Panathenaiska processionen eller *choephoroi*, de kvinnor som bar offer för att ära den döda hjälte-kungen. Acropolis Museum Athens, museum nummer Akp. 15000. © Acropolis Museum Photo Archive (fotografi: Yiannis Koulelis, 2018). Med lov.



Artemistemplet i Efesos. Fågelperspektiv. Digital rekonstruktion.
©Ahmet Denker, 2023. Med tillstånd. CC BY 4.0 Licens.



Artemistempletsreliefkolumntrummor (*columnae caelatae*). ©Ahmet Denker, 2023.
Med tillstånd. CC BY 4.0 Licens.



Artemistemplets joniska kolumner med
voluterna och frisen ovanför.
©Ahmet Denker, 2023.
Med tillstånd.
CC BY 4.0 Licens.

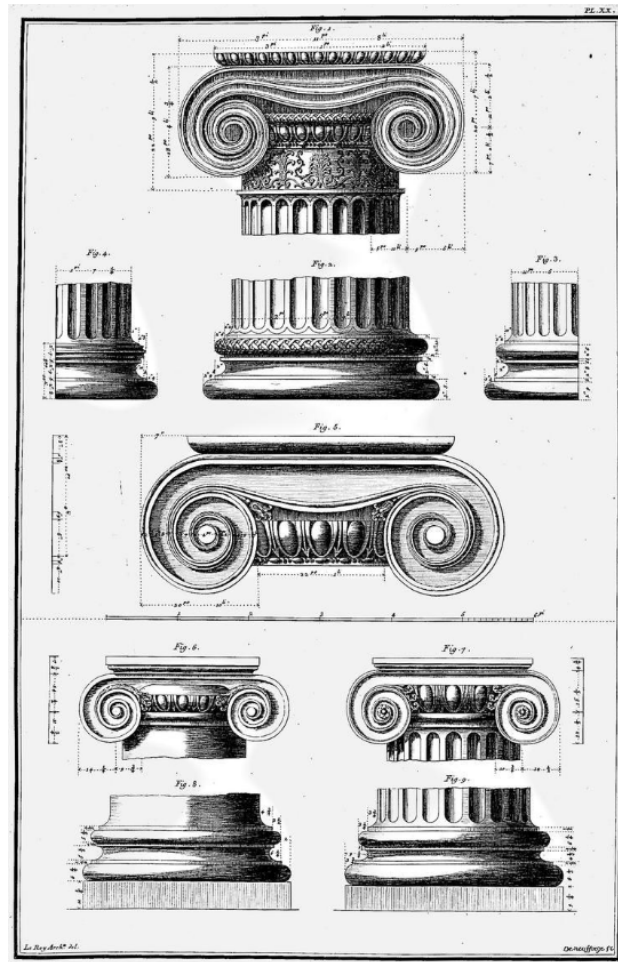


Celcus-biblioteket i Efesos. 3D modell av fasaden och byggnaden. En av de mest imponerande byggnaderna i det romerska riket. Biblioteket sägs ha haft 12 000 "böcker", det vill säga bokrullar. Byggdes under det 2:a århundradet e.Kr. ©Ahmet Denker, 2017. Med tillstånd.



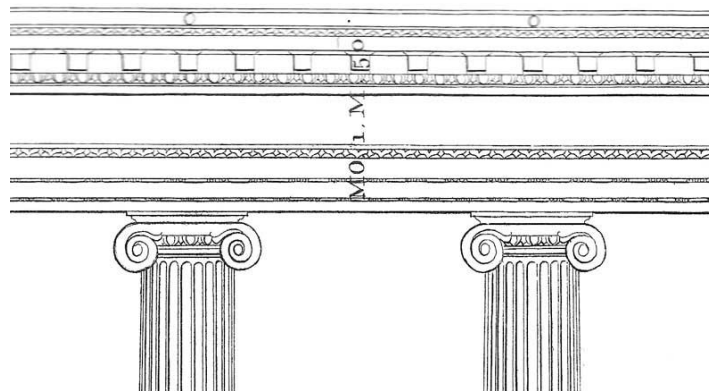
Celcus-biblioteket i Efesos. 3D modell av fasaden och en gatuvy.
©Ahmet Denker, 2017. Med tillstånd.

När den hellenistiska perioden inleddes och Grekland förlorade sin självständighet till Makedonien, förflyttades tyngdpunkten också av den ståtliga byggnadsverksamheten från fastlandet till Mindre Asien, i brist på lokala resurser.



Delar och snitt av joniska kapitäl.

Julien David LeRoy, *Les ruines plus beaux des monuments de la Grèce* Paris, 1758 (Tavla XX).
Allmän egendom.



Jonisk fris enligt Andrea Palladio. Allmän egendom.

Som det redan konstaterades, skapades också andra betydande arkitektoniska mästerverk som altare, skattkammare eller gravmonument. Ett av de märkligaste och mäktigaste hellenistiska monumenten är Zeus och Athena-altaret från Pergamon, antagligen byggt av Eumenes II (197–159 f.Kr.). Monumentet består av en jonisk portik på ett högt podium som är omgiven av en ca 3 m hög dekorerad relief. Reliefen är hela 113 m lång och illustrerar berättelsen om *Jättarnas krig* från den grekiska mytologin, jättarna som vill ta över Olympos-berget och vräka de grekiska gudarna. Många anser att det här extraordinära konstverket utgör utan tvekan det främsta exemplet på en narrativ relief i skulpturens historia.

En rekonstruktion av arrangemanget finns i Pergamonmuseet i Berlin. Ursprungligen följde det arkitektoniska upplägget i Pergamon tanken om Parthenontemplet på Athens Akropolis: att ett monument restes på en terrass eller plattform med en vy över den antika staden. I Pergamons fall var det emellertid inte fråga om ett tempel, utan ett av de största altare som byggdes under hela antikens tid. Det allra största kända offeraltaret med mått på ca 198 m x 22,5 m byggdes av Hieron II i Syrakusa på Sicilien under det 3:e århundradet f.Kr.



Antikens Pergamon, digital rekonstruktion från en utställning kallad "*Masterpieces from the ancient metropolis with a 360° panorama*". Panoramavy av staden från år 129 e.Kr., som den antas ha sett ut under kejsare Hadrianus tid. Staatliche Museen zu Berlin, Pergamonmuseum. ©Asisi. Med lov.



Rekonstruktion av Pergamonaltaret. Pergamonmuseet Berlin. Fotografi: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0, Pergamonaltar. Med lov.



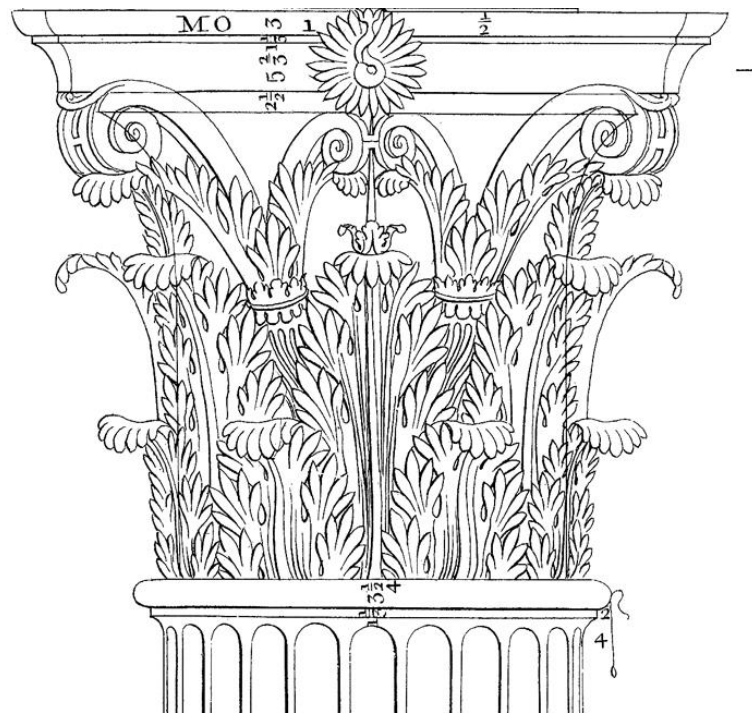
Rekonstruktion av Pergamonaltaret. Pergamonmuseet Berlin. Fotografi: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0, Pergamonaltar. Med lov.



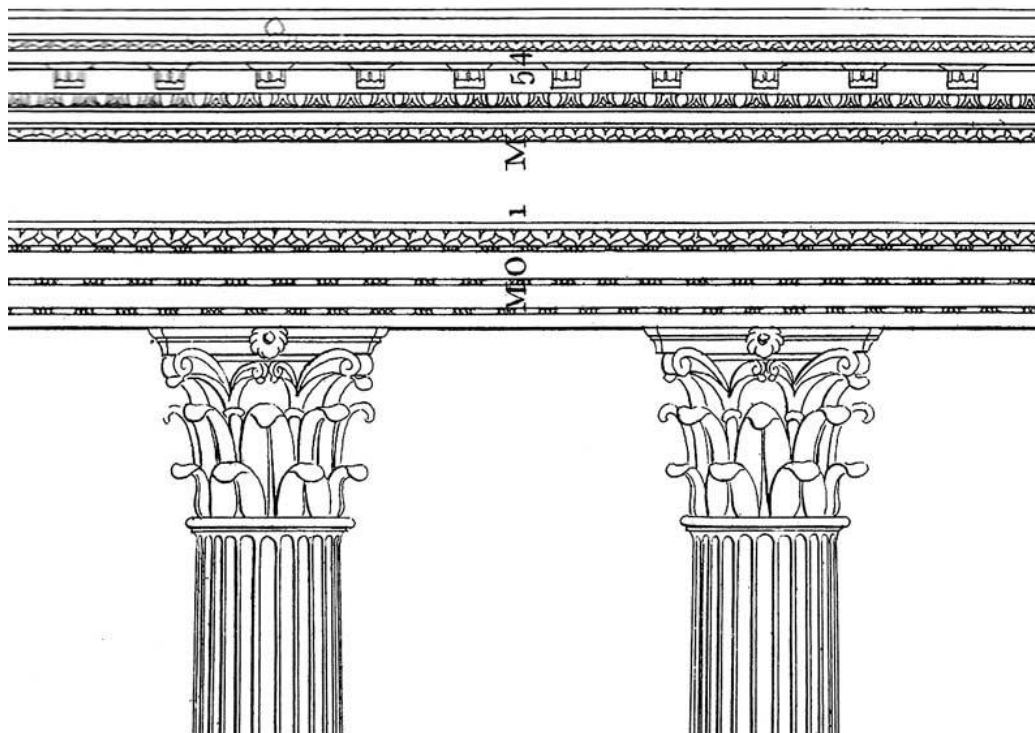
Pergamonaltaret i Berlin i Pergamonmuseet. Östra delen av den ursprungliga frisen där den grekiska gudinnan Hecate strider mot jättarna. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0, inventory number: AvP III.2 GF 10,1–10,3. Med lov.

Korintisk kolonnordning

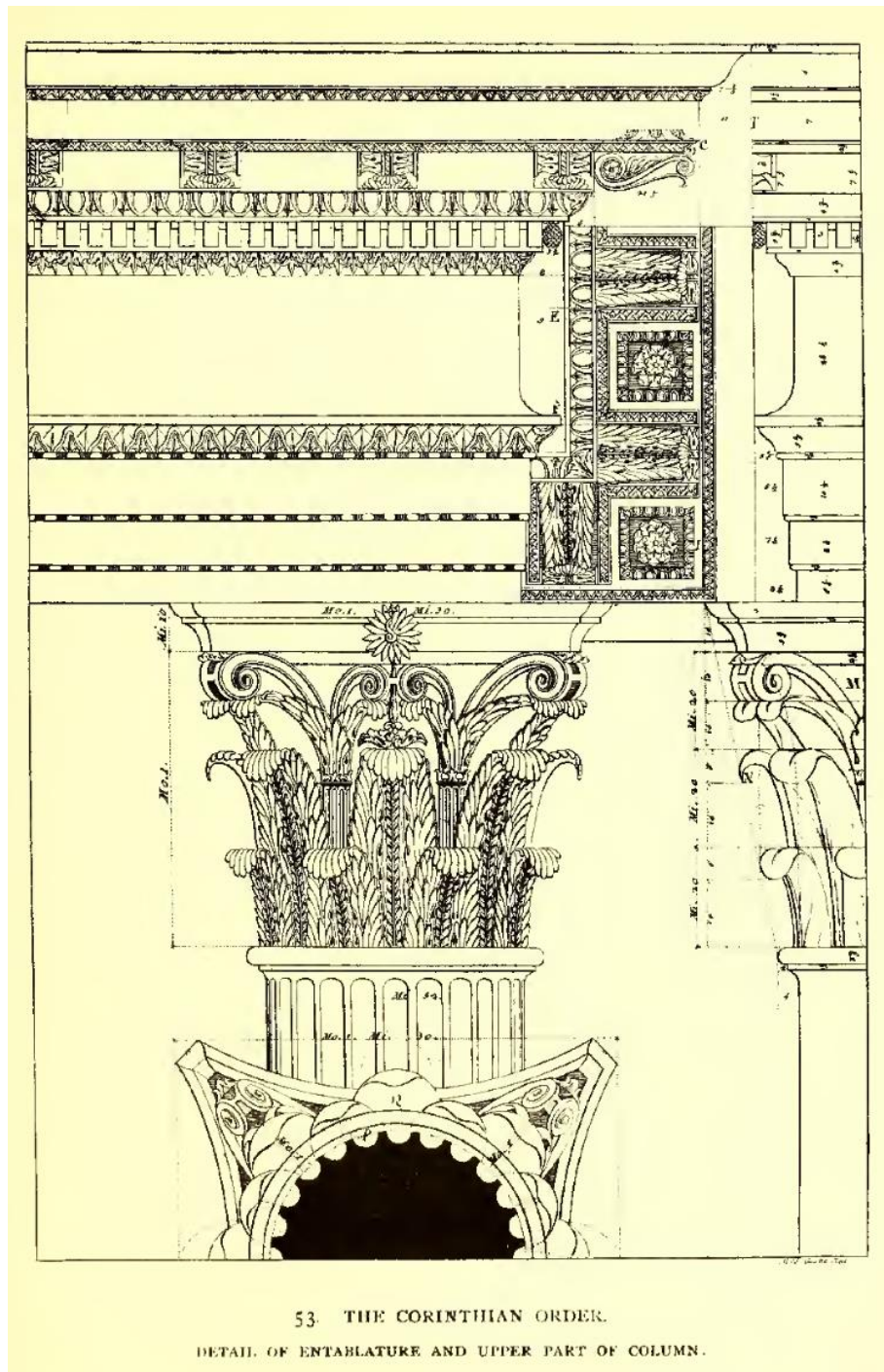
Av de grekiska ordningarna kvarstår bara den korintiska som uppkom under den klassiska tiden, men som blev allt vanligare under hellenistisk och romersk tid. I början var det bara formen på kapitälet som skiljde den joniska och korintiska kolonnordningen från varandra. Den korintiska kapitälen har ett klockformat *ekinus* (*ekinus* är den kuddlikande plattan som tillhör kapitälet och ligger mellan *abakus* (*abakus* är den kvadratiska eller rektangulära plattan som kröner ett kapitel, på vilken ovanförhängande arkitektoniska delar vilar)) och kolonnskäftet, som är dekorerad med akantusväxtens blad, spiraler och palmetter. Varje hörn hade också ett par av identiska voluter, vilket erbjöd samma vy från alla håll.



Korintisk kapitäl enligt Andrea Palladio. Allmän egendom.

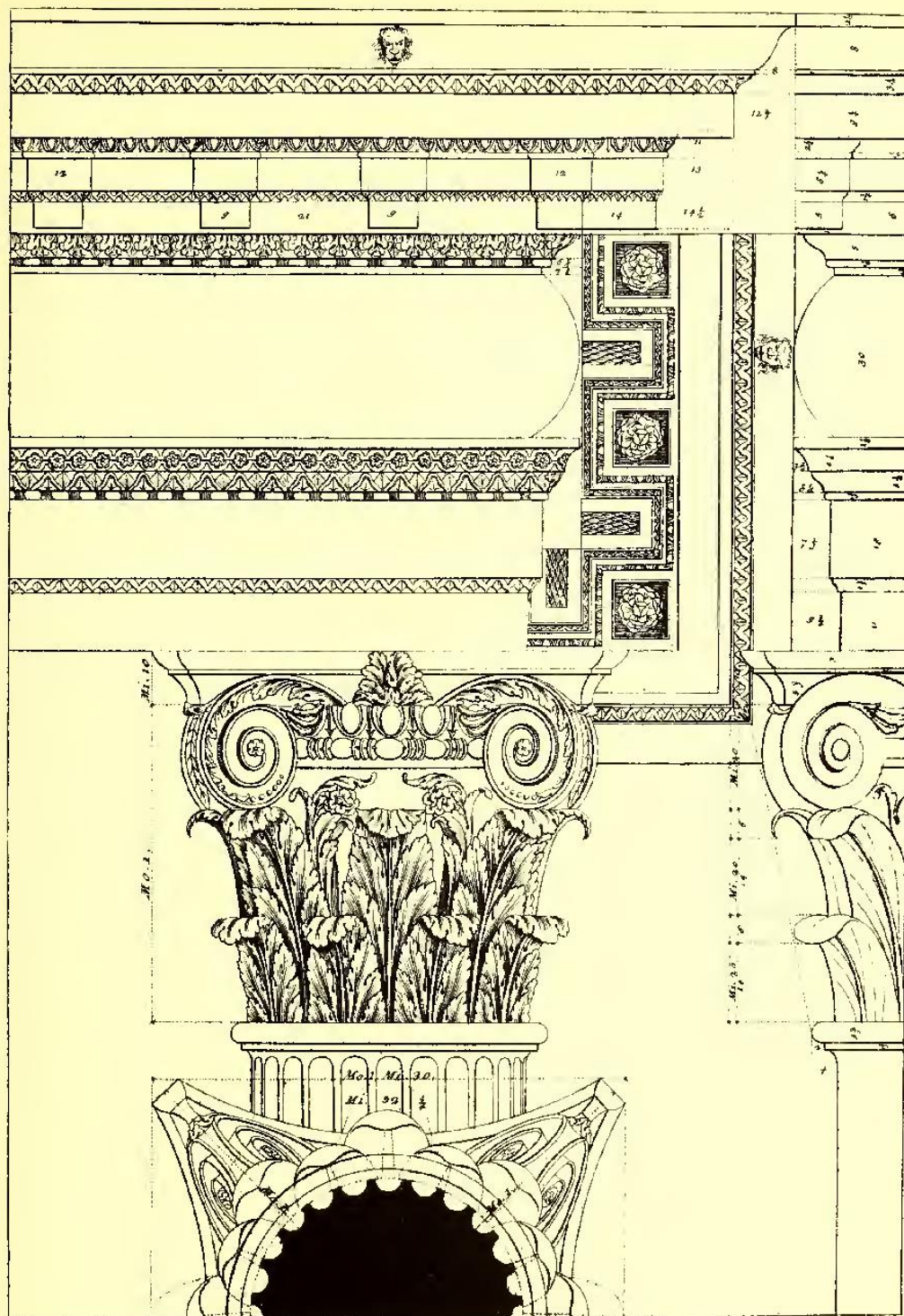


Korintisk fris enligt Andrea Palladio. Allmän egendom.



Korintisk ordning. Detaljer av entablementet och kapitälet enligt Andrea Palladio.
Andrea Palladio, *His Life and Works*, Banister F. Fletcher, London 1902. Tavla 53. Allmän egendom.

Den korintiska kolonnordningen blev den dominerande stilen i romersk arkitektur och därutöver fram till renässansen. Korintisk stil anses representera en slags jungfrulig smäckerhet. Ett exempel på korintisk stil är Zeus Olympios tempel från Athen (174 f.Kr.–131 e.Kr.) med en stylobat på 41 x 188 meter. Den nya byggnaden påbörjades av seleukidregenten Antiochos IV Epifanes (175–164 f.Kr.) efter ritningar av den romerska arkitekten Marcus Cossutius.



56. THE COMPOSITE ORDER.

DETAIL OF ENTABLATURE AND UPPER PART OF COLUMN.

Komposit ordning. Detaljer av entablementet och kapitälet enligt Andrea Palladio.
 Andrea Palladio, *His Life and Works*, Banister F. Fletcher, London 1902. Tavla 56. Allmän
 egendom.

Profan och religiös bruksarkitektur

Exempel på skatthus (*thesauroi*) finns bland annat i Delfi och Olympia, en del i dorisk, andra i jonisk stil, börjande från det 6:e århundradet f.Kr. En annan ovanlig struktur är den cirkulära och ceremoniella *tholos*-graven i Epidauros från ca 350 f.Kr. med kupoltak, planerad av Polyclitos och utrustad utifrån med doriska kolonner och korintiska på insidan.



Athenatemplet i Delfi, Grekland. Fotografi: Tamara Semina, 2015. Wikipedia, CC BY SA 3.0.



Athens skattkammare i Delfi, Grekland. Restaurerad byggnad. Fotografi: Szymon Kobalczyk, 2018. Wikipedia, CC BY SA 3.0.

De tunnvalv som den här tiden byggdes i sten är i sig imponerande, men de nådde inte upp i storlek till romartidens konstverk vilkas styrka låg i den romerska cementen. Den bäst kända portgången (*Propyléerna på Akropolis*) finns vid ingången till Athens Akropolis och restes av arkitekten Mnesikles 437–432 f.Kr. Som vi redan konstaterade i ovan inledning, överfördes under sen klassisk och tidig hellenistisk tid delar av den tidigare publika arkitekturen som till exempel *peristylbyggnaden* (en öppen gård omgiven av en kolonnad som bär upp ett tak) till övre klassens privata byggnader speciellt i det kungliga Makedonien, bland annat för att inhysa stora gästbud.



Vettiernas hus i Pompeji, peristylbyggnad. www.livius.org, Jona Lendering, 2020. CC0 1.0 Universal.

En annan typ av massiva anläggningar som invaderade den ojämna grekiska terrängen under den hellenistiska tiden, och till och med lyckades utnyttja till sin fördel de utmanande naturliga sluttningarna, var teatern. Teatern blev skådeplats för de berömda grekiska komedierna och tragedierna och verktyg för estetiska förnöjelser. Teaterns historia behandlas inte här och nu, men den såg dagsljuset som en fristående konstform antagligen under det 6:e århundradet f.Kr. De tidigaste bevarade texterna till tragedier kom från den grekiske dramatikern Aischylos' (525–455 f.Kr.) penna, mannen som skapade dramat i modern mening.

En av de allra bäst bevarade teatrarna i Grekland är den i Epidauros (ca 350 f.Kr.), planerad av Polykleitos d.y. Teaterbyggnaden hade redan den här tiden nått monumentala former och den i Epidauros drog omkring 12 000 besökare, med en

orchestra (det vill säga den runda spelplatsen, dansplatsen eller "scenen") som spände över 24 meter i diameter. Till exempel Dionysosteatern i Athen (5:e århundradet f.Kr.) drog 17 000 åskådare. Utrymmena för de halvcirkelformade bänkraderna där åskådarna satt hade urholkats i den naturliga bergssluttningen, medan *orchestran* och dess borte del, *skene*, det vill säga "tältet" eller "skjulet" där skådespelarna höll till, låg längst ned på plan mark. Teatrarna vid Syrakusa, Megalopolis och Efesos var ännu större och drog över 20 000 besökare var, vilket var ett enormt antal. Teatrarna var kända över hela den grekiska världen framför allt för sin fantastiska akustik och att tal med lätthet hördes högst upp på läktarna. Sittarrangemanget garanterade att alla kunde följa med vad som försiggick på scenen.



Den antika teatern i Epidauros, Grekland. Ett mästerverk ritat av Polykleitos d.y. under det 4:e århundradet f.Kr. Sittplatser fanns för omkring 12 000 personer.

Fotografi: Carole Raddato, 2014. Wikipedia, CC BY SA 2.0

De grekiska kapplöpningsbanorna (*stadia*) var en annan arkitektonisk märkvärdighet som drog nytta av den ojämna grekiska terrängen. De uppfördes vid sluttningar eller i dalar för att kunna erbjuda naturliga höjdskillnader. Den äldsta stadion finns i Olympia och den var ca 183 m lång.

Ordet stadion kom från grekiskans *stade*, som var längden på grekernas sprinterlopp på ungefär 600 fot, vilket gav upphov till *stadium-måttet* som längdenhet. Det exakta stadionmåttet är i själva verket okänt, men varierade mellan ca 150–190 meter. Olympiastadion i Athen som ursprungligen byggdes av Lykourgos under det 4:e århundradet f.Kr., ombyggdes av Herodes Attikus 140 e.Kr. Hela stadion förnyades i

marmor till de första moderna olympiska spelen som hölls år 1896 i Athen. Stadion drar hela 70 000 besökare.



Olympiska stadion i Olympia i Zeushelgedomen, Grekland. Det var här som antikens olympiska spel fick sin början 776 f.Kr. Fotografi: Lesekreis, 2013. Wikipedia, CC BY SA 3.0.

Pelargångar (*stoa*) med tak där människor kunde söka skydd för regn eller det intensiva solljuset, men där man också kunde samlas för olika officiella eller sociala syften, var en annan hellenistisk nyhet.

Välkända exempel är Attalosstoan i Athen (ca 150 f.Kr.), byggd av Attalos II av Pergamon. Stoan har rekonstruerats av the American School of Classical Studies at Athens. En annan stoa är Stoa Poikile i Athen.

Gymnasion, en anläggning för fysisk och andlig uppfostran i den antika grekiska världen, och *palaestra*, en avdelning i ett grekiskt *gymnasion* använt bland annat för brottning eller boxning, var en allmän och viktig form av det grekiska publika och privata livet. Dessa förestod oftast en öppen innergård omgiven av doriska peristylrum på alla fyra sidor. Dylika har grävts fram på Delos, i Priene, Epidauros och bland annat i Pergamon.

Präktiga och imponerande gravmonument var vanliga likaså över hela den hellenistiska världen, speciellt i Mindre Asien, men också i Mellanöstern.



Attalosstoan i Athen, rekonstruerad. Vy från Akropolis. Nuförtiden American School of Classical Studies at Athens och Agoramuséet. Fotografi: A. Savin, 2013. Wikipedia: CC BY SA 3.0

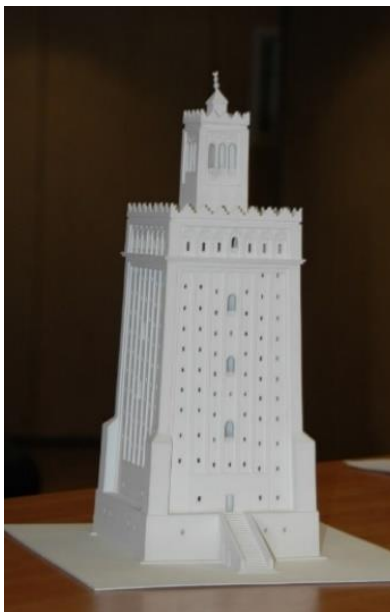
Till sist måste ett av världens sju underverk, nämligen det monumentala fyrtornet på Faros utanför Alexandria i Egypten, som restes av Sostratos från Knidos åt Ptolemaios II (285–246 f.Kr.), nämnas. Fyren uppskattas ha nått en höjd på mellan ca 130–150 meter över havet. Tornets höjd skulle slutligen ha avgjort hur långt ljuset syntes, och det är därför som uppskattningarna av synligheten från tornet varierar från ca 10 till hela 50 km. Fyrornet hade tre avdelningar och en fyrkantig bas på vilken en åtta kantig mittsektion vilade, som i sin tur toppades av en rund eller fyrkantig överbyggnad där ljuskällan var inrymd. Ljuskällan var en bronsspegel eller eld (se rekonstruktionerna under).

Det ligger i sakens natur att all privat arkitektur skulle ha varit betydligt enklare och mindre påkostad, inte bara från första början, utan genom hela antikens tid. Eftersom husen skulle oftast ha legat på landet utanför tätbebyggelsen, är det inte den lättaste saken i världen att lokalisera dem. Saken underlättas inte heller av det att byggnadsmaterialet oftast var organiskt som trä eller soltorkat tegel, vilka i regel inte överlever i ett fuktigt klimat. Naturligtvis har vi beskrivningar och exempel i den klassiska litteraturen på hur människor bodde från sen järnålder fram mot den

klassiska tiden. För Roms del brukar man tala om hur utvecklingen gick från en by med lerhyddor under järnåldern till en miljonstad med ståtliga monumentala byggnader av sten och praktfulla material inom loppet av några hundra år.

På många orter har man också på senare tid haft på arkeologisk väg en möjlighet att studera mindre samhällen som byar där människor bodde, vilka belyser den fasta bosättningens utveckling och de enkla livsformer som präglade tiden. Också större orter som Olynthos i Grekland från den klassiska tiden har utgrävts med hundratals fyrkantiga envåningshus. Boningarna hade oftast flera rum, men ibland till och med en peristyl eller pelargångar. Rummen var oftast arrangerade efter varandra geometriskt på en axel. Arrangemanget följde solens rörelser, så att när man förflyttade sig från rum till rum, kunde man i praktiken växla mellan solljus och värme eller skugga och skydd efter årstiders lopp, en sak som romersk arkitektur senare effektivt kom att utnyttja. Vid sidan av det här kunde man ha fönster högre upp i väggen samt en dörr ut mot gatan, vanligtvis byggd i trä. Ovan husplan blev ganska allmän och återfinns på fastlandet, öarna, men också i Mindre Asien under hellenistisk tid.





3D-modeller av fyren Faros utanför Alexandria med en visualisering av arkitekturen, strukturen och våningarna. Fyren räknades senare till en av "världens sju underverk".
© Alex Med – Bibliotheca Alexandrina, 2017.
Mohamed Mehaina,
Deputy Director, Alex Med
Researcher Center, Library
of Alexandria, Egypt. Med
lov.

Publik arkitektur förekom också i oväntade former som hotell (*katagogia*), vilka uppdagats bland annat i Delfi och Epidauros och kan ha även ha varit flervåningshus. Man kan anta att rummen var ämnade för resenärer eller festivalbesökare, precis såsom nuförtiden. Allt det här betyder att grekerna på ett ganska tidigt stadium blev intresserade av stadsplanering där olika nivåer av funktionalitet byggdes in.

Arkitektur och arkitekter

Att diskutera antikens arkitektur utan att kort reflektera över hurudan den kreativa processen kanske såg ut eller vilka professionella yrkesgrupper som kan ha varit involverade skulle bli en aning tanklöst. Reflektionen hjälper nämligen avsevärt också att förstå arkitektens roll och hurudan slutprodukten blev. De olika byggnadsmetoderna eller tekniska materialen som florerade särskilt under romartiden kommer däremot inte att få närmare utrymme i detta korta inlägg med undantag av en allmän presentation.

Vi konstaterade redan tidigare att ur vetenskaplig synvinkel råder det en tydlig asymmetri mellan det allt större och växande arkeologiska materialet från antiken och förekomsten av bevarade skriftliga källor, vilka företrädesvis är fåtaliga, geografiskt och kronologiskt ojämnt fördelade, men också innehållsmässigt otillfredsställande. Dessutom är det hela tiden viktigt att hålla i minnet att det arkeologiska material som har bevarats från antiken, har gått igenom olika naturliga processer som kraftigt sållat det. Utmaningen för en antikforskare är att ge liv åt de arkeologiska föremålen och försöka återskapa den ursprungliga kontexten, också i en situation där skriftliga källor inte helt räcker till för att belysa utvecklingen.

Om vi då tänker på hur en arkitekt arbetade under den grekiska antiken, under vilka slags betingelser, och vilka faktorer styrde hans arbete, har vi i själva verket en ganska bra uppfattning om det. Visserligen baserar sig en del på hypoteser, en av vilka är att

det som hände under den grekiska tiden skulle ha fortsatt ganska långt under romartiden, även om källorna inte alltid direkt stöder det.

Primärkällor i form av grekiska inskriptioner från olika delar av Grekland och arkipelagen daterade till sen klassisk och tidig hellenistisk tid (i det här fallet ca 400–300 f.Kr.), visar att skriftliga kontrakt (kallade *syggraphai*,) ingicks regelbundet för att verkställa religiösa, militära, men också civila byggnadsprojekt. I avtalen definierades noggrant det arkitektoniska projektets omfattning, villkor, kostnader, material och tidtabeller samt annat av intresse eller avvikande saker, på samma sätt som man skulle ingå ett kontrakt idag. Man ville helt enkelt försäkra sig om att alla parter blev lika behandlade; att ingen drog nytta av den andra; och att arbetet skulle tidsmässigt och ekonomiskt bli utfört inom ramarna för det som avtalats. Också Vitruvius (*De Architectura* I, 10) berättar om det här: att rättsligt bindande skriftliga kontrakt mellan två parter som var privata personer eller institutioner fortsatte tecknas under sen republikansk och tidig kejsartid. I avtalet skiljde man på vad det handlade om och där definierades parternas rättigheter och skyldigheter gentemot varandra. Detta gjordes så att *"ingen av parterna kommer att kunna dra fördel av den andra"*, skrev Vitruvius.

När allt var klart kunde avtalen förevisas på en *stela* (stenstod) eller stenplatta, som ofta restes vid monumentet till allmänt påseende, vilket behandlas i följande. Man har också antagit att kopior av kontraktet inristade i sten kan ha cirkulerats bland annat på papyrusrullar. Kontrakten poängterar vikten av att överenskommelsen skrivs ned på permanent material och ställs offentligt ut, vilket kan betyda att det redan innan fanns ett utkast på trä eller papyrus. Behovet att ställa ut kontraktet offentligt har antagligen mest att göra med trovärdighet. Det skulle ha varit angeläget för anbudsgivarna att veta vem de hade att göra med medan författarens identitet också skulle ha varit viktig ur samhällelig synvinkel med tanke på ansvarsskyldighet efteråt, speciellt om det rörde sig om en utländsk entreprenör.

Utan att gå in på några detaljer eller variationer, skulle kunden och arkitekten (*architektones*) normalt ha identifierats i början av kontraktet och entreprenören (eller entreprenörerna, *misthōn*) och borgesmannen (*eggyos*) för projektet i slutet. Börjande från arkitekten, kunde det finnas en eller flera av vilka den ena fungerade som en slags överarkitekt, vilket hände till exempel när Parthenon i Athen byggdes. I detta fall var Iktinos huvudansvarig för Parthenon, men han assisterades av Kallikrates. Beklagligtvis namnges bara en liten minoritet av arkitekterna i de skriftliga dokumenten och situationen förvärras av det att ytterst få byggnadsverk eller monument bär inskriptioner intill, vilka kanske skulle förtydliga saken efteråt. Därför står det i vissa encyklopedier om antikens arkitektur att nästan alla antikens byggnader är verk av okända arkitekter.



Arkitekturskiss (*paradeigma*) av korintiska kolonner utan kannelyr med kapitäl, men *taenia*, fris och akanthusdekoration synlig. Oxyrhynchus, Oxyrhynchus Papyri, no. 71. 4842. Papyrus med bläckritning. Publicerat med tillstånd och © av The Egypt Exploration Society och the Faculty of Classics, University of Oxford, UK.

Borgesmännen som garanterade byggnadsprojektet ekonomiskt var typiskt rika medborgare under den grekiska tiden, medan entreprenörerna kunde i vissa fall till och med vara utlänningar. Till entreprenörens skyldigheter skulle ha hört att förse projektet med arbetskraft, som under romartiden bestod av slavar, slavgång eller straffångar. Vid sidan av det här skulle naturligtvis också riktiga hantverkare ha behövts. Ibland hörde det också till entreprenörens skyldigheter att förse projektet med byggnadsmaterial, ifall det inte kom till exempel från en kejserlig källa som lager eller en gruva. Existerande kontrakt var juridiskt ganska detaljerade, för man bestämde i dem bland annat att entreprenören för sin del var tvungen att ge skriftliga garantier, vilka bestod antingen av att ge borgensförbindelser (personborgen) eller självständiga garantier som realsäkerheter (fysisk egendom som ställts som säkerhet för avtalet) eller till och med båda, för att garantera att avtalets förpliktelser fullgjordes. Man ansåg det här viktigt redan av den anledningen att entreprenören oftast tog emot en handpenning. I teorin kunde en arkitekt också ha innehaft rollen av en entreprenör i kontraktet, men enligt Vitruvius var hans viktigaste roll trots allt att se till att byggnaden blev ordentligt planerad på ett sätt som tillfredsställde både kunden och entreprenörer. Längst ned på skalan var arbetarna (*ergōnēs*).

Arkitektens uppgift under antiken avvek från sin moderna kollega med tanke på rollfördelningen, men också en del av de praktiska uppgifterna. Fram till klassisk tid skulle hans roll ha varit nästan uteslutande att producera kultisk arkitektur, vilken som vi redan konstaterade blev snabbt standardiserad och ganska statisk. Tekniskt sätt, skulle hans viktigaste uppgift ha varit att sammanställa en skriftlig arkitektplan av byggnaden, det vill säga kontorsritningarna (*anagrapheus*) eller detaljplaner eller -ritningar (*paradeigma*) till exempel av en kapitel eller ett detaljelement i dekorationen (se ovan). Till exempel från Eleusis i Grekland finns den så kallade *Prostoon*-inskriftionen (4:e århundradet f.Kr.) som berättar att arkitektens *anagrapheus* denna gång inkluderade *metoperna* (fyrkantig eller senare runda reliefskulpturer ofta med mytologiska motiv insatta i frisen), *kapiteln*, de profilerade *taklistverken* (*kornisch*) och *trappan*, och kanske senare en mall i full skala och en profil.

Det var ungefär så här som detaljerna överfördes från arkitektens ritbord till hantverkarna. En praktisk fördel med att byggnadstyperna, proportionerna och måtten i den grekiska världen var mer eller mindre standardiserade, var att regelbundna direktiv till hantverkarna inte alltid skulle ha varit nödvändiga. Erfarna byggare till exempel under den klassiska tiden skulle ha vetat, att om meningen var att bygga ett doriskt tempel, skulle den ha haft en standardiserad plan med 6 x 13 kolumner, med en trappa fram (*pronaos*) och falsk trappa bak (*opisthodomos*) som Zeustemplet i Olympia (469–457 f.Kr.), och alla dessa kom i vissa förutbestämda mått, även om det naturligtvis fanns undantag.

Till arkitektens uppgifter skulle vidare ha hört förberedelsen av det skriftliga kontraktet (*syggraphai*) som beskrev konstruktionen och andra eventuell ändamål. Arkitekten skulle också ha gjort ett utkast till ett bottenarbete (*periteneian*) vid sidan av att han skisserade måtten (*metra*) till byggnaden, eftersom han hela tiden behöll övervakningen av kvaliteten. Det är också helt möjligt att en stor del av den här planeringen var faktiskt mer baserad på matematik och mindre på arkitekturritningar. Däremot sköttes övervakningen av kontrakten inte av arkitekten utan av klientorganen.

Det finns tillräckligt med bevis för att föreslå att grekiska arkitekter använde skriftliga beskrivningar, fullstora modeller, andra mallar eller detaljritningar för att övertyga kunderna och beställarna om byggnadsprojektens kvalitet och överlägsenhet. Övervakningen och detaljkontrollen var ibland överdriven, menar många. Om projektet resulterade i ett publikt monument, är det också möjligt att en modell i skala skulle ha presenterats "åt folket" att godkännas, till exempel i *Boulen* i Athen, även om sådana modeller inte konkret har hittats. Från romartiden finns det bevis för att ritningar, planer, snitt, höjder och perspektiv skulle också ha underkastats kundens, beställarens eller beskyddarens godkännande.

Välkända grekiska arkitekter eller ingenjörer var Rhoikos och Theodoros (Heratemplet på Samos), Chersiphon och sonen Megasthenes (Artemistemplet i Efesos), Eupalinos (akvedukten åt Polykrates från Samos), Hippodamos som ansvarade för gatuplaneringen i Pireus, på Rhodos och kanske i Thourioi i Syditalien, de redan nämnda Iktinos och Kallikrates (Parthenon) samt Mysteriehallen i Eleusis, Mnesikles (Propylaian i Athen) och Deinokrates, Alexander den Stores hovarkitekt. Till den hellenistiska tidens stora namn brukar räknas Sostratos (Farosfyren i Alexandria), Paionios och Daphnis (Apollotemplet i Didyma), Hermogenes (Arthemistemplet i Magnesia och Athena Poliastemplet i Priene). Ofta nämner man ännu skilt Andronikos (Vindtornet i Athen eller vattenklockan).

Grekisk konst, skulptur, måleri och keramik

Utvecklingen av mindre konst, skulptur, keramik och måleri skedde inte det heller i ett vacuum, utan det finns ett nära förhållande mellan samhällets tillväxt, politiska, ekonomiska och religiösa förhållanden och utvecklingen av arkitektur. Det här utgör också en förklaring till att arkitektur och konst brukar få parallell uppmärksamhet. Eftersom vi redan skilt har behandlat arkitekturen, berör denna del närmast konsten.

En tidsmässig indelning skulle normalt följa ungefär det som redan presenterats, alltså en indelning i den *arkaiska* perioden (också kallad förklassisk tid) från ca 700 eller 650 till 500–480 f.Kr., den *klassiska* perioden (från ca 500–480 f.Kr. till 323 f.Kr.) och den *hellenistiska* tiden (ca 323–30 f.Kr.). Den exakta dateringen av perioderna varierar visserligen beroende på vilken källa man använder, och till och med inom en och samma bok, beroende på författaren. Vissa finfördelar bland annat ännu den klassiska tiden i tidig klassisk, klassisk och sen klassisk tid, men det här har ingen stor inverkan på de allmänna riktlinjerna vi har för avsikt att presentera i det följande.

Den arkaiska perioden

Den arkaiska tiden, också kallad den förklassiska tiden (ca 650–480 f.Kr.), beskrivs ofta som en slags "mörkare period" i grekisk historia. Men även om det är sant att tiden präglades av många interna problem i Grekland, var det också en tid då nytt välstånd skapades och nya kulturcentra formades till och med i tyranners hov, vilket ledde till ett allmänt uppsving av konst, skulptur och kultur. En indirekt orsak till den positiva utvecklingen var att grekernas kolonisation österut över havet ägde rum i riktning mot

Sicilien och Södra Italien, ett drag som öppnade dörrarna för nya ekonomiska marknader och rikedomar. De stadsstater som deltog i verksamheten hade bättre möjligheter att illustrera det också på hemmaplanen, och ett sätt att uttrycka sig var just tempelbygget, som hade en allmännyttig samhällelig effekt.

Den arkaiska perioden sammanfaller samtidigt med stadsstaternas konsolideringstid både i Grekland och i Rom samt ett ekonomiskt uppsving som var ett resultat av kolonialiseringprocessen. Denna tid nådde nämligen skulpturkonst, vasmålning och bronsarbete en helt ny nivå av teknisk kontroll och yttrandefrihet, bland annat genom införandet av en berättelse, ett *narrativ*, där grekerna börja dela sin historia, sina myter och stordåd med omgivningen. Under loppet av det 7:e århundradet f.Kr. skulle de doriska och joniska stilarna ha intagit sin ställning inom arkitekturen i enlighet med det som beskrevs innan.

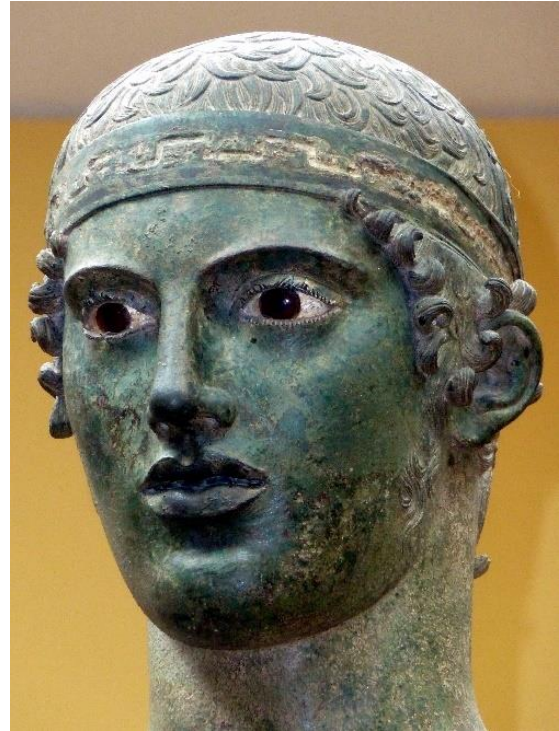
Kulturella kontakter till Egypten den här tiden resulterade i en formaliserad realism inom skulpturen av nakna män (*kouros*) och kvinnor (*kore*), i egyptisk, persisk eller orientalstil. Därför pratar man ibland om den "orientaliserande" perioden. De allra tidigaste exemplaren tillverkades i brons eller kalksten, men kanske under loppet av det 6:e århundradet f.Kr. börjar marmorstatyer i naturlig storlek dyka upp. Man antar att dessa skulle närmast ha förekommit i sakrala eller begravnings sammanhang.

En indelning av skulptur skulle omfatta verk som vi för bekvämlighetens skull kallar här "majoritetsverk" (*substantive art*), som statyer eller grupper gjorda för sin "egen skull", vilka saknar ett praktiskt och religiöst syfte. Dessa kan vidare indelas i människo- och guda porträtt. Typiska teman var gudar, hjältar, atleter eller olympiska segrare. Ett fint exempel är den 180 cm höga bronsstatyn, den så kallade *Körsvennen från Delfi* (ca 475 f.Kr.), hittad *in situ* på utgrävningar i Delfi i slutet på 1800-talet, som gör den unik. Monumentet restes till minne av segern vid de Pythiska spelen och utgjorde en del av ett monument föreställande ett fyrspann.

Den andra gruppen består av dekorativa skulpturer oftast i relief för att smycka publika eller privata arkitektoniska strukturer, men de uppträder i ett sekundärt, underordnat syfte och förekommer vanligtvis i grupper. Det finns gott om exempel från den klassiska tidens stora arkitektoniska monumentalbyggnader som redan beskrivits. Arrangemangen skulle ha följt den allmänna grekiska känslan för harmoni, symmetri, rytm och balans.



Körsvennen från Delphi. ca. 475 f.Kr.
Delfimuseet, Grekland.
Fotografi: Raminus Falcon, 2008. Wikipedia,
CC BY 3.0.



Detaljer av huvudet. Fotografi: Vicenç
Valcárcel Pérez, 2011.
Wikipedia, CC BY SA 4.0.

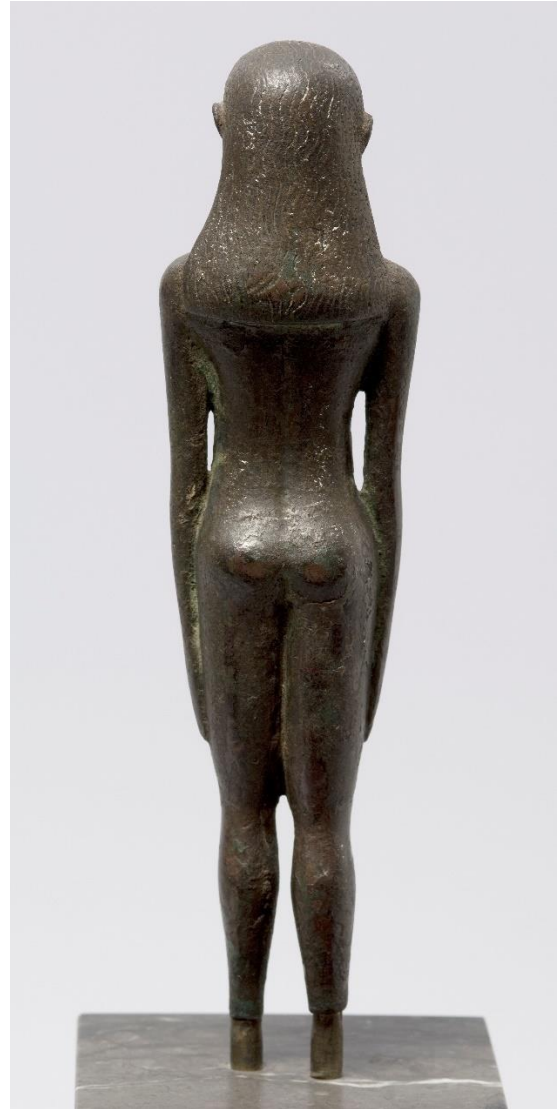
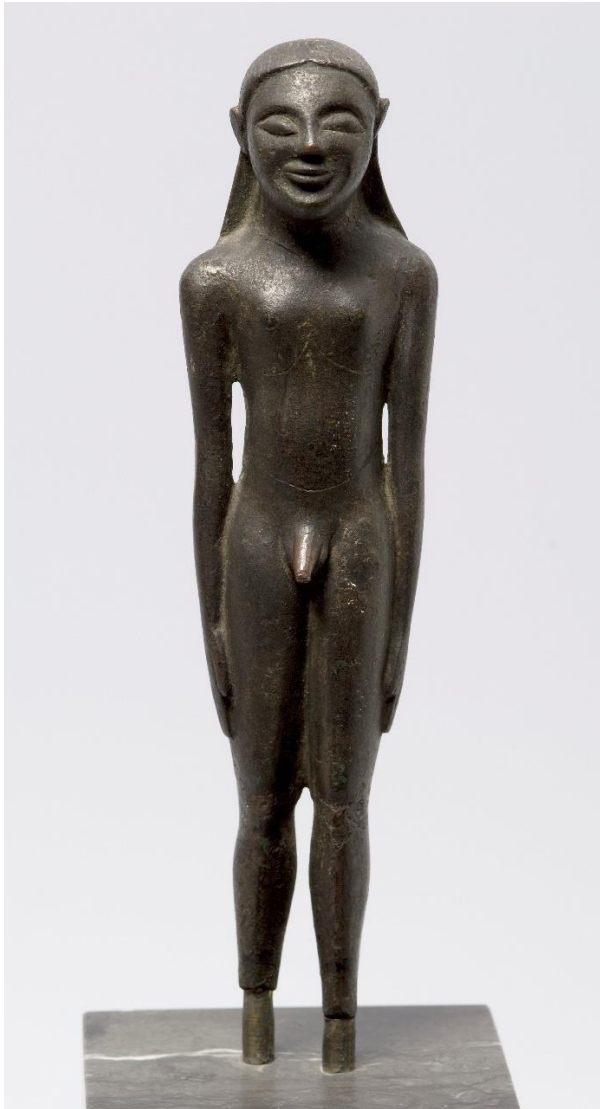


Fragment av Körsvennens staty med
rekonstruktion. Delfimuseet.
Fotografi: ЮкатаH 2009. Wikipedia, CC BY
SA 3.0.

Skulptur och måleri, bemålade eller framställande föremål som grekisk svart- och rödfigurig keramik från klassisk tid kombinerade dessutom vardagsbruk med estetik, visuella aspekter och det som var alldeles nytt, nämligen ett *narrativ*, en berättelse ofta av mytologisk eller religiös karaktär.

Den klassiska perioden

Omkring 500 f.Kr. eller kort därefter när den klassiska tiden inleddes, bröts bojorna till den arkaiska tidens stela formspråk och tradition. *Kouroi*-statyer förekom ännu i övergångsskedet, men de förvandlas både till utseende och proportioner till mer realistiska representationer av människokroppen, men också med tanke på klädseln.



Kouros-staty i brons. Jonisk, kykladisk eller från Kreta, Grekland.
Ca 600 f.Kr. Medelhavsmuseets samlingar, NM Sk 0314.

Under antiken lades fundamenten för den klassiska konsten och skulpturen, som blev ett språkrör för realism och idealism utan like. För första gången skapade konstnärerna skulpturer som såg livslevande ut, till och med i naturlig storlek. Förmodligen det mest populära råmaterialet som används inom skulptur, nämligen marmorn, togs i bruk. Marmorn som är känt för sitt glänsande utseende, har ett spektrum av nyanser allt från vitt till ådror i olika färger, beroende på vilka mineralföroreningar stenen innehåller. Mindre verk högs ut ur ett enda stycke, medan större skulpturer tillverkades oftast i

delar, var och en för sig, och monterades sedan ihop till en helhet. Det var också vanligt att vissa kroppsdelar som ögonen kunde vara inlagda av andra material likaså såsom den utrustningen figuren bar på, som till exempel vapen i brons. Samma sak gällde bronsstatyer som Kōrsvennen från Delfi (se ovan). Att vissa kroppsdelar på till exempel marmorskulpturer, som näsor eller könsorgan, inte alltid överlevt, beror inte på brister i tillverkningsmetoder, utan på helt andra samhällseliga trender. Det blev nämligen vanligt att vanära publika konstverk av *politiska orsaker* (kallat *damnatio memoriae* eller "fördömande av minnet". Det tog oftast formen av förstörande av minnesmärken så att statyer av personer som råkat i onåd förstördes eller åtminstone utraderades deras namn från minnesmärken) eller av *religiösa orsaker*. Till exempel kristendomen ansåg det vara "oanständigt" att nakna könsdelar avbildades på statyer och därför högs de många gånger bort under senantikens tid.

Bronsstatyer tillverkades i regel enligt en gjutteknik kallat "den förlorade vaxtekniken" som fortsättningsvis används av konstnärer. För att åstadkomma till exempel en staty i metall behöver man först en grov modell i vax som blir en reproduktion av originalet. När vaxmodellen är klar täcks den med lera eller gips som torkas för att åstadkomma den egentliga formen. När formen stelnat tillräckligt hettas den upp så att vaxet smälter och rinner ut. Vaxet lämnar efter sig en ihållighet dit metallsmältan hälls för att skapa konstverket. Men vi berättade redan innan att de grekisk-romerska samhällena var inriktade på en högeffektiv återvinning bland annat av metaller, vilket i stor utsträckning har lett till att bara en bråkdel av antikens konstproduktion i metall har överlevt, då trasiga eller ur bruk tagna bronsarbeten skulle ha smultits ned och återanvänts. Samma möjlighet fanns såklart inte med marmor.

Undantag är att man nog redan under antiken bytte ut vissa statydelar av olika orsaker i restaurerings- eller konserveringssyfte. Man kunde också konservera och återställa förlorade färger. Efter de antika konservatorerna försökte sig ingen på att restaurera antika färger. Det var också vanligt att romarna gjorde förändringar i grekiska konstverk, vilka inte alltid är lätta att upptäcka efteråt. Bland annat är det säkert att romarna inte var nöjda med vissa till exempel *kouros*-statyer och beslöt "att förbättra dem" kanske under senantiken. Under perioden 1750–1816 fick "restaureringen" av antika marmorstatyer i Europa helt nya dimensioner för att bemöta den hungrande skaran ute på antikvitetsmarknaden efter upptäckten av de antika städerna Pompeji och Herculaneum. Ett oändligt antal antika statyer "restaurerades", ombyggdes och "förbättrades" och man debatterar ännu om effekterna därav.

Marmorn beundrades för sin elegans, sina estetiska egenskaper, men också hållbarheten och genomskinligheten av materialet var imponerande. En märklig fördel som marmorn har är att stenen genast efter brytningen ter sig ganska mjuk, men därefter hårdnar den faktiskt när tiden går. Naturligtvis, i ett ekonomiskt perspektiv var marmor avsevärt dyrare än andra råmaterial, men det här ansågs sällan utgöra ett verkligt problem i antiken. Som vi redan konstaterade, kom marmorn i Grekland från Naxos, Paros och Pentelikon. Naturligtvis fortsatte man vid sidan av marmor använda sig av andra material som kalksten eller brons, precis som man hittills hade gjort.

Konsthistoriker har i det här sammanhanget ofta poängterat att klassisk skulptur hade en oemotsäglig benägenhet att idealisera och representera det som var generiskt och

typiskt, snarare än det som var personligt eller individuellt. I avbildningen smälte därför ofta det gudomliga ihop med det mänskliga. Möjligheterna att studera den mänskliga gestalten var förstås oändliga i Grekland, börjande från gymnastik- och sportinrättningarna där männen tränade utan kläder. Särskilt snabb var utvecklingen av måleri och skulptur under det 5:e århundradet f.Kr. En del berättelser om vad som hände kommer via senare romerska författare, och frågan är hur pålitliga de sist och slutligen är.

En del statyer är faktiskt signerade så vi vet vilka konstnärerna var. Athenaren Fidias (glansperiod ca 490–430 f.Kr.) är kanske antikens största namn. Hans artistiska mästerverk blev Parthenon på Athens Akropolis och kultstatyerna av Athena Parthenon i Athen (ca 438 f.Kr.) och Zeus i Olympia (456 f.Kr.), den senare med epiteten "en av världens sju underverk". Fidias verkstad i Olympia har hittats av arkeologer. Praxiteles (glansperiod ca 370–330 f.Kr.) var det 4:e århundradets största namn i Athen och han är en av de mest originella konstnärerna. Bara hans Hermesstaty har överlevt. Hans mest berömda verk var Afrodite från Knidos som finns i kopior.

Ett berömt verk är den hellenistiska skulpturen Demeter från Knidos som British Museum tog hand om år 1859. Skulpturen kommer från Demeters helgedom på Knidos i Carien. Marmorstatyn har en höjd på ca 1,5 m och anses vara ett hellenistiskt mästerverk.

Apelles från Jonien (4:e århundradet f.Kr.) var en tidig hellenistisk målare som ansågs vara så framstående redan av antikens författare, att han värderats som antikens mest framstående målare, även om inget originalarbete av honom har överlevt. Höjdpunkten av hans karriär var anställningen som Filip II av Makedoniens hovmålare för att skapa ett porträtt av Alexander den Store. Apelles följde till och med på Alexander den Stores fälttåg tills han återvände till Efesos. Han berättas också ha publicerat verk om konst och teori och experimenterat med ljus och skuggor.

Samtidigt ska vi också komma ihåg att konsten omfattade andra former än stående statyer. Arkitektur-skulpturer har redan nämnts av vilka Parthenonskulpturerna av Fidias är kanske de mest kända. Men därutöver gällde det även ett oändligt antal plattformar, friser eller metoper i publika byggnader eller andra monument som skattkammare eller gravar.



Demeter av Knidos. Hellenistisk marmorskulptur från ca 350 f.Kr. The British Museum 1859.
Fotografi: Raymond Ellis, 2011. Wikipedia CCO.



Praxiteles, Hermes med Dionysiosbarnet. 300-talet f.Kr. I Olympiamuseet, Grekland.
Fotografi: Dwaisman, 2019. Wikipedia: CC BY SA 4.0

Den hellenistiska perioden

Den hellenistiska tiden (ca 323–30 f.Kr.) var en period av mycket aktivitet och en expansion inom arkitektur, redan med tanke på hur det grekisk-makedonska riket expanderade till Mellanöstern och därutöver till Nordafrika. Under den här tiden skedde också en övergång inom arkitektur och konst från det offentliga mot det privata livet.

Den här balansen och symmetrin präglade även till exempel vas målningen, trots att konstnären inte var bunden av arkitektoniska regler. Vaser avbildade inte direkt platser och saknade perspektiv, men strävade till presentation av vissa teman på ett systematiskt sätt, ofta i grupparrangemang. En särskilt lysande period för måleriet var det 4:e århundradet f.Kr. med nya skolor och intryck, som antagligen också omfattade dekorerings av privata hem, åtminstone hos överklassen. Men som sagt, målade hus är relativt sällsynta i Grekland jämfört med romartidens konst. Väggmålningar har upptäckts bland annat i Rom i Augustus' villa och i Neros' *Domus Aurea* för att inte tala om städer som Pompeji. Dessa stilar skiljer sig stort från de grekiska både till utseende, form och uttryck. Det är osäkert hur mycket vi har från den grekiska tiden, förutom det som till exempel bevarats från den ptolemaiska tiden i Egypten där ett gynnsamt klimat bidrog till bevarandet av organiskt material.

En av den romerska porträttskulpturens viktigaste funktioner under kejsartiden har varit att förmedla den grekiska konstens arv, som bevarats via kopior. Man antar att största delen av de konstverk som idag finns på museerna världen runt skulle vara kopior av original, en företeelse som blev särskilt påtaglig under romartiden. Att kopiera grekiska originalverk var inget problem för den romerska skulptören. Från vår moderna synvinkel är fördelen med fenomenet självklart att det bidragit till att en stor del av annars försvunnen grekisk konst har faktiskt bevarats i romerska kopior eller en skola skulptören hörde till. Mycket av den här bilduppfattningen överfördes via renässansen fram till vår tid.

Vasmålningen karaktäriseras av stilar som svartfigurig, rödfigurig eller till exempel korintisk stil med produktionscentra som Athen eller Korinth. Dessa hade många kända representanter som till och med signerade sina arbeten ibland. Plinius berättar att det fanns fyra stora skulptörer Scopas, Bryaxis, Leochares and Timotheus, men vi vet lite mer än deras namn.



Amfora med motiv av Athena, Diomedes och Odysseus. Den så kallade Tyszkiewicz-målaren. Okänd athensk konstnär som målade rödfigurig keramik. Sen arkaisk eller tidig klassisk tid (ca 480 f.Kr.). Gåva av Gustav VI Adolf 1963. Medelhavsmuseets samlingar, MM 1963:001.



Oinochoe eller olpe i svartfigurig keramik. Motiv Herakles med pilbåge och klubba. Ca 550–500 f.Kr. Den så kallade Leagros Gruppen (?). Gåva av Gustav VI Adolf 1969. Medelhavsmuseets samlingar, MM 1969:014.

Romersk arkitektur

Inledning

Vetenskapen har lagt fram en teori om ett beroendeförhållande mellan den grekiska husformen och tempelplaneringens gradvisa utveckling hand i hand, men något liknande får man förgäves söka efter inom den romerska sakrala arkitekturen. Det som redan har konstaterats är att otaliga utländska och främmande element landade under tidernas lopp i den romerska kulturen och arkitekturen. Även om till exempel de grekiska arkitekturformerna fanns där, blandades de med lokala element, det som redan var lånat och formades till något som över huvud taget intresserade romarna. Sålunda blev den romerska arkitekturen i stort sett en fusion av de krav som den ursprungliga italienska kulturen, livet och religionen ställde och det som den grekiska kulturen, arvet och arkitekturen förmedlade dem.

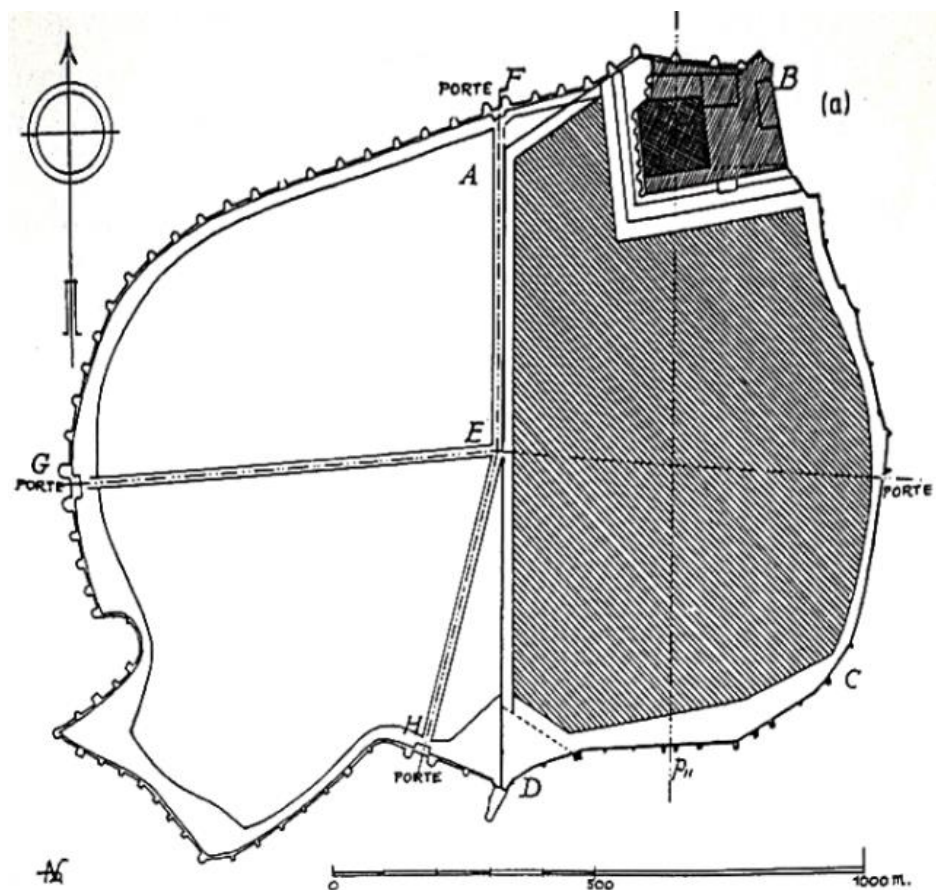
Att det fanns gamla kontakter mellan Grekland och Rom särskilt på det religiösa planet som aldrig försvann har länge sedan styrkts och detta ansågs grunda ett slags gemensamt ursprung. Enligt en lite äldre teori skulle också den grekiska tempelarkitekturen ha adopterats av Rom just på grund av religiösa skäl. Om det här skulle visa sig vara sant, kan det till och med ha varit en ännu mer avgörande sak än de rent konstnärliga och estetiska orsakerna.

Av anledningar man inte ännu helt känner till förblev religionen under republikansk tid åtminstone inom de högre romerska stånden en ganska motbjudande sak. Därför rotade den sig aldrig riktigt i de ledande kretsarna. Likaså gällande de gamla italienska, religiösa föreställningarna om gudar och människor, så försökte inte ens romarna uppnå den grekiska bilden av guden som en idealiserad man. Tvärtom, i romersk mytologi levde de romerska gudarna sitt självständiga, överordnade liv i universum. Således fanns det ingen särskild orsak att bygga åt dem handgjorda, monumentala "bostäder" på det sättet som man alltid byggt tempel i Grekland. Med andra ord, resultatet blev att den lokala, italienska traditionen yrkade på direkta förändringar i designen och rumsindelningen av sakrala byggnader eller så var orsaken alldeles nya byggnadstrender som inverkade på den gamla byggnadstraditionen i Italien. I många fall kunde hela den sakrala byggnadens karaktär ändras på grund av yttre krav.

Av orsaker som fortfarande debatteras utvecklades den romerska religionen i stället mer i riktning av teckentydning, förutsägning och spådomskonst ("augural vetenskap"). I det här perspektivet är det berättigat att utgå ifrån att romarna skulle sannolikt ha tagit över sina religiösa föreställningar i hög grad av etruskerna. Olika augurala funktioner vann också fotfäste i de romerska templen och överförflyttades till arkitekturen från Etrurien. Det var nämligen så att den romerska augurens teckentydning utgick ifrån ett fyrkantigt mönster som egentligen hette *templum* (tempel), som härletts av grekiskans *temenos*. Man kan också prata om ett "*himmelsk templum*" där hela himlens vidd var uppdelad i konturerna av en cirkel, finfördelad i fyra sektioner för spådomssyften, med vilken man kunde tyda det som var gynnsamt och det som var mindre gynnsamt.

Mönstret indelades alltså med två i centrum korsande axlar enligt kardinalriktningarna på horisonten, i det som representerade natt och dag. Den nord-sydliga riktningen fick heta *cardo* och den öst-västliga *decumanus*. Dessutom fanns det en finare indelning av de fyra grundregionerna inom fyrkanten enligt kompassens mellanriktningar. Även om romersk sakral arkitektur inte är stereotypisk eller lika orienterad, har man senare konstaterat att en stor del av riktningarna följer så kallade *astroarkeologiska principer*.

Astroarkeologiska principer inom antikens arkitektur innebär att byggnader eller strukturer ursprungligen planerades för att följa eller återge viktiga planeters eller stjärnors rörelser, och i synnerhet solens rörelser på himlavalvet. Den ursprungliga religiösa, geografiska planeringen i nord-sydliga och öst-västliga riktningar överfördes nämligen till romersk stadsplanering, vilket vi ser från de viktigaste romerska lantmätarnas manualer. Gatuorienteringarna syns typiskt, till exempel, i skissen under av den romerska staden Amida i norra Mesopotamien.



Den romerska staden Amida (nuvarande Diyarbakir) i sydöstra Turkiet. Planskiss av den romerska staden med den geografiska indelningen i norr-söder (*cardo*) och öst-väst (*decumanus*) löpande gator och fyra kvarter med var sin stadspört i slutet av gatan. Efter A. Gabriel 1940. Copyright upphört.

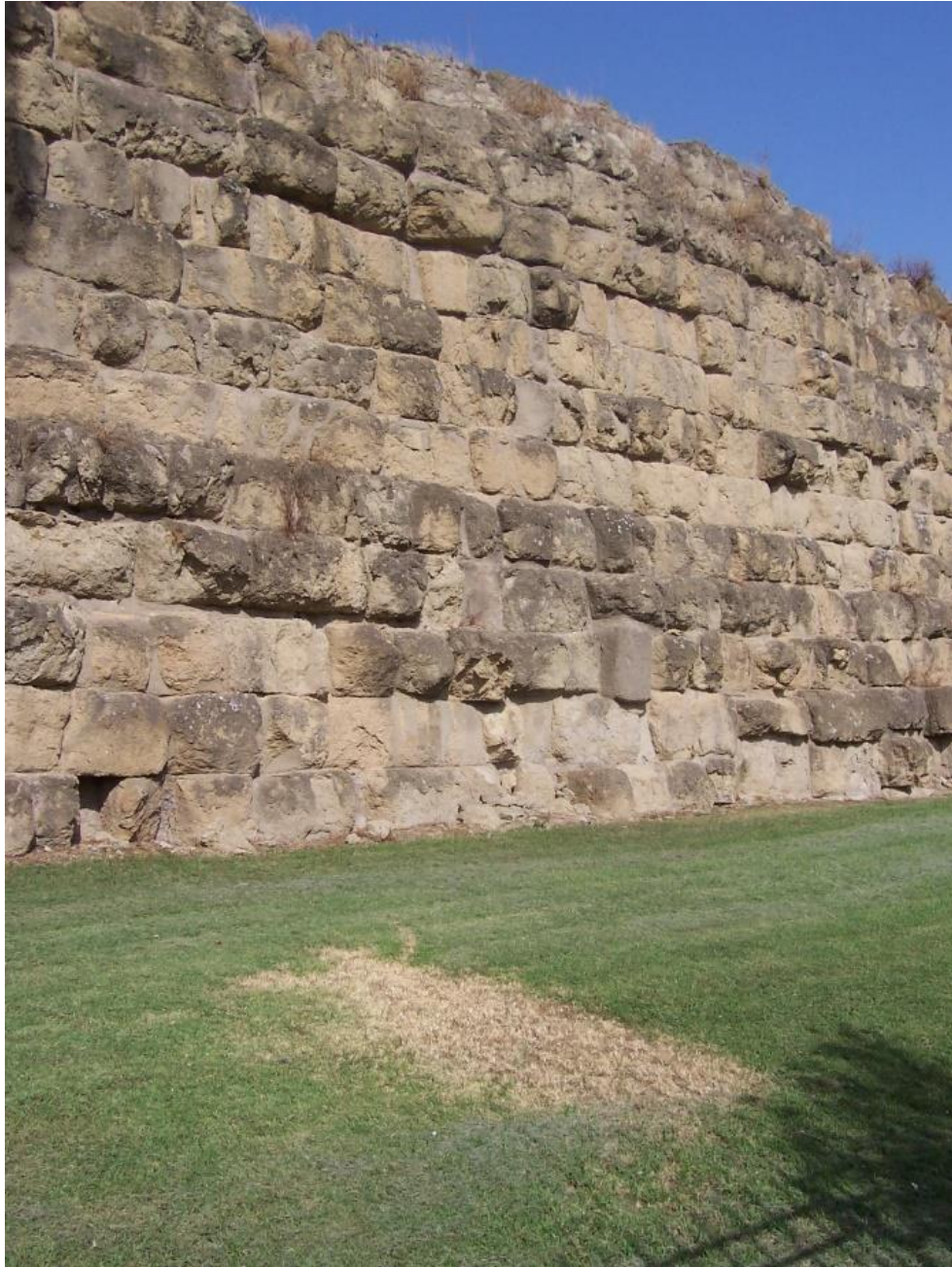
I sin handbok för arkitekter ("*Tio böcker om arkitektur*", ca 30–10 f.Kr.) poängterade Vitruvius att en arkitekt bör såväl i teorin som i praktiken vara utrustad med kunskap om många studieinriktningar och olika typs lärande, ty det är så allt arbete sätts på

prov. Vitruvius förordade varmt att arkitekten borde vara en lärd man, en skicklig tecknare, insatt i geometri, bevandrad i historia samt en flitig student av filosofi. Vid sidan av allt det här borde han ännu förstå sig på musik, ha en grundkunskap om medicin, känna till juristers åsikter och vara bekant med astronomi och teorierna om himlarna.

Antingen var Vitruvius rätt så ambitiös eller så reflekterar hans påstående bara en tillämpning av den välkända grekiska mentaliteten: att den som arbetade inom vetenskapen hade en skyldighet att bidra med sin kunskap till samhällets bästa. Alltså, menade Vitruvius säkert att slutmålet var att en arkitekt borde kunna lämna ett varaktigt märke i sina avhandlingar, det vill säga ett permanent märke i historien.

Vad arkitektens enskilda kunskaper beträffar, behövdes först ritarförmågor för att illustrera det man ville åstadkomma. Kunskap om geometri var nödvändigt redan i planeringen av byggnader samt förståelsen av former. Optik kom väl till handa i planeringen på hur man leder naturligt ljus in i en byggnad. Aritmetik användes för att kalkylera kostnader och räkna mått, medan symmetri avgjordes på geometriska grunder. En bred kunskap om historia var nödvändig för att kunna förklara arkitektens design och idéer.

Filosofin, menade Vitruvius, gjorde arkitekten högsinnad, vilket hindrade honom från att bli alltför självcentrerad och självupptagen, och i stället förbli urban, rättvis, lojal och inte girig. Som grekerna redan tidigare, ansåg Vitruvius att musiken hade ett förhållande till matematik. Vitruvius menade att man kunde "lyssna sig fram" till de bästa möjliga lösningarna. Medicin var såklart bra att känna till med tanke på klimat, miljöförhållanden och vattentillförsel, vilka omständigheter varierade stort från plats till plats där man byggde. Till sist, lyftes astronomins betydelse starkt fram. Det var nämligen viktigt att finna väderstrecken och solens, planeternas och stjärnornas rörelser för att kunna rikta offentliga byggnader axialt efter astronomiska fenomen på himlavalvet.



Opus quadratum i Servius Tullius mur från det 4:e århundradet f.Kr. nära Stazione Termini i Rom. Salvatore Falco, 2005. Wikipedia CC SA1.0.

Exempel på typiska romerska byggnadstekniker

Opus quadratum kännetecknar kubformade, ganska modulerade stenblock ofta i tuff med samma höjd, vilka lades ut i parallella lager utan murbruk eller cement. Stilen användes både i civila och militära byggnader redan innan republikansk tid. Stenarna kunde också graveras lite i relief så att det uppstod en slags dekorativ dyna i mitten. Ett exempel från den här tiden är Servius Tullius stadsmur ovan från det 6:e århundradet f.Kr., muren som omgav Rom.

Opus siliceum (opus poligonalis) är en gammal stil som var känd redan länge innan romartiden, och som härstammade från den så kallade *kyklopiska* byggnadsstilen. I stilen ingår stora, oregelbundet formade block som sammanfogades utan murbruk eller bindemedel, oftast för att åstadkomma en yttermur. Stilen fortsatte användas under romar- och den bysantiska tiden särskilt i militär arkitektur i norra Mesopotamien, till exempel i fästningar eller befästa städer där en blandad militär och civil befolkning fanns.



Amelia-muren i förromersk, polygonalstil i Umbrien i Italien (8:e till 7:e århundradet f.Kr.).
Fotografi: Ameroe, 2008. Wikipedia CC BY-SA 3.0.

Opus caementicium ("cementteknik") användes från det 2:a århundradet f.Kr., då romarna lyckats experimentera sig fram till ett bra och hållbart recept på sin cement. Stilen går ut på att täcka, och att göra en mer robust och bearbetbar yta. Tekniken utnyttjade en fyllningsmassa av krossad sten, tegelbitar eller sten, vatten och ett bindemedel som kalksten, gips eller pozzolana.

Upptäckten, tillverkningen och bruket av romersk cement beskrivs i detalj senare, men här kan vi ännu bestämma att cement kunde användas i olika former, till exempel utspritt som sådant eller insatt i formar eller för att fästa ytmaterial som sten eller tegel utanpå.

De tre mest berömda romerska byggnaderna där cement var den sammanhållande kraften var kejsare Neros *Domus Aurea* (65–68 e.Kr.), Colosseum (ca 70–72 e.Kr.), som byggdes under kejsare Vespasianus' tid, och Pantheon som byggdes först 27 f.Kr. av Marcus Vipsanius Agrippa, men som senare ombyggdes helt under kejsare Hadrianus tid 118–128 e.Kr.



Rom, Via Appia Antica, en grav från antikens tid. Grundstruktur av *opus caementicium*.
Wikipedia, Fotografi: MM, CCO.

Opus incertum ("oregelbundet arbete") brukar bestå av oregelbundna, knytnävsstora obehandlade stenar eller tuffbitar insatta in i en cementkärna. Användes från 2:a århundradet f.Kr. tills det ersattes av ***opus reticulatum***.



Opus incertum i Jupiter Anxurs tempel i Terracina, Latium, Italien.
Ca 150–50 f.Kr. Fotografi: Xavier121, 2006. Wikipedia, CC BY-SA 3.0

Opus reticulatum som kännetecknas av *cubilia*, pyramidformade snedrutor ofta i tuff eller basalt, vilka formar ett horisontellt och vertikalt mönster. Stilen tog över under det 1:a århundradet f.Kr.



Opus reticulatum i Villa Hadriana, Italien. Fotografi: Pouwerkerk. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus mixtum ("blandarbete") /***opus vagecum*** och ***opus compositum***. En blandning av olika stilar som ***opus reticulatum*** och ***opus latericum***, något som blev vanligt under mitten av det 2:a århundradet e.Kr.



Opus mixtum, Ostia, Italien (*Ostia Antica*).
Fotografi: Camelia Boban, 2009. 2009. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus testaceum/opus latericium ("tegelarbete") var den vanligast tekniken under kejsartiden. Tegel sattes på långsidan utanpå en cementkärna, vilket skapade intrycket att man hade byggt en tunn tegelvägg. Detta blev en dominerande teknik under tidig kejsartid, särskilt kejsare Neros tid. Inte alltför sällan täcktes teglen med *stucco* eller annat material.



Opus latericium i en byggnadsvägg nära hamnen i Ostia, Italien (Ostia antica, regione IV, isolate IX). Fotografi: Camelia Boban, 2009. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus vittatum/opus listatum tillhör det 4:e århundradets e.Kr. byggnadsstilar där man alternerar horisontala lager av tuff med tegel och lägger dem med regelbundna eller oregelbundna mellanrum. Stilen innefattar småskaliga modulstenblock med varierande kvalitet, vanligtvis fastsatta i kallbruk. Stilen blev speciellt vanlig under Konstantin den Stores tid och var mycket utspridd i romersk arkitektur.



Opus vittatum, Ostia, Italien (Ostia antica). Fotografi: Camelia Boban, 2011. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus craticum var en konstruktionsteknik där träkonstruktioner, stockverk eller träremsor överdrogs med murbruk.



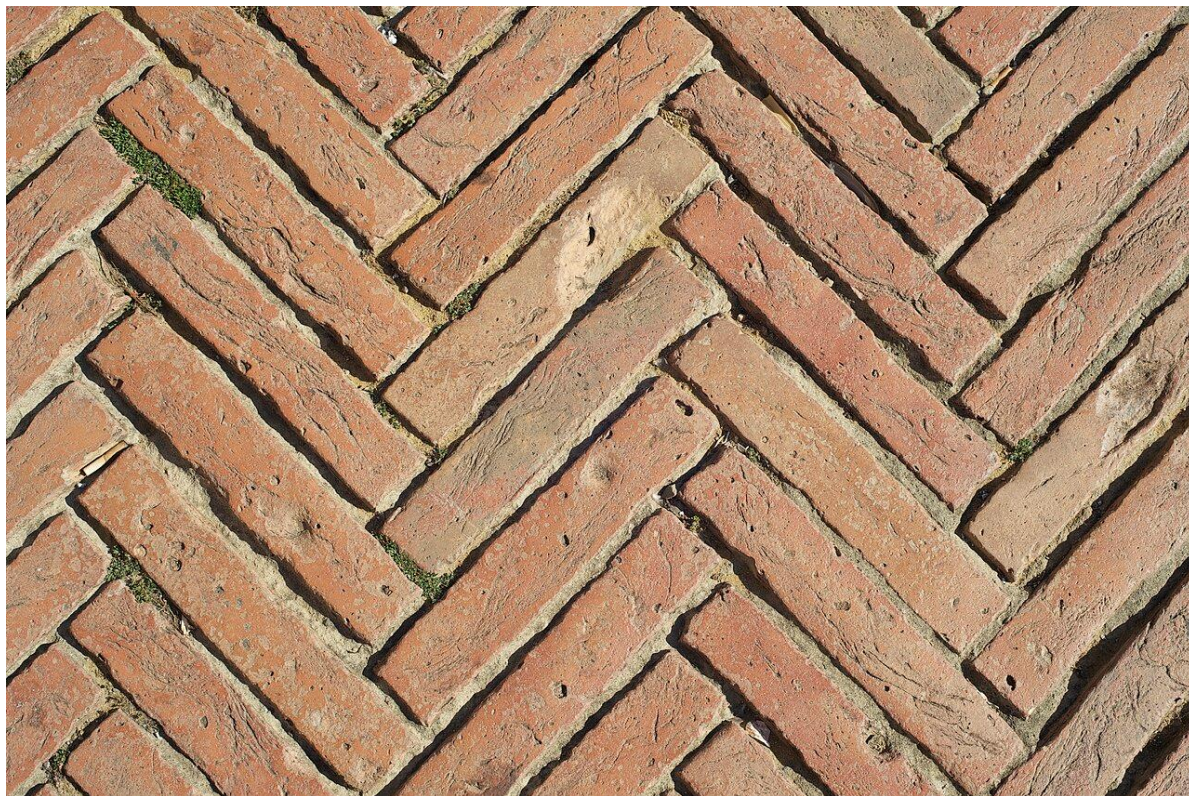
Opus craticum. "Korsvirkeshuset" (*La Casa a Graticcio*) i Herculaeum, Italien. Fotografi: Yulia Kuznetsova, 2011. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus signinum, en avancerad romersk ytteknik. En vattentät massa formades av kalksten, sand, krossad terrakotta eller tegelsten som gav murbruket en rödaktig ton. Massan användes för att skapa en vattentät yta bland annat i akvedukter, vattenreservoarer, tankar och andra under-marken-behållare.



Opus signinum från golvet av en romersk villa nära Haselburg i Odewald, Hesse, Tyskland. Fotografi: Haselburg Müller, 2010. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus spicatum var ett tegelarbete som användes både i golv och väggar för att skapa fiskbensmönster genom att lägga tegel på kortsidan och längden i 90 graders vinkel mot varandra.



Opus spicatum, fiskbensmönster av inlagda tegel. Piazza del Campo. Fotografi. Maxwell Fung, 2020. Wikipedia, CC BY 2.0.

Mosaiktekniker:

Opus tessellatum var den vanligaste metoden att producera mosaiker under hellenistisk, romersk, tidig kristen och bysantinsk tid. Stilen använde sig av lika stora fyrkantiga bitar av sten, glas eller keramik vilka går under namnet *tesserae* ("mosaikbitar").



Senantik, romersk mosaik i regelbundna tessera-bitar från 3:e århundradet e.Kr. (Monte della Giustizia) Piazza della Stazione Termini, Rom. Italien. Motiv: en anka. Fotografi: Maire-Lan Nguyen, 2006. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus sectile, en mosaikteknik som använder sten som marmor, glas eller ibland pärlemor för att skapa mosaikmönster, oftast i olikstora bitar. Vanliga i golv eller som väggdekoration.



Mosaik i *opus sectile* stil föreställande en tiger som anfaller en kalv. Daterad till det 4:e århundradet e.Kr. Junius Bassus' basilika, Esquilinen, Capitoliummuseet, Rom. Fotografi: Jastrow, 2006. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus vermiculatum ("masklik"), också en typ av mosaikarbete under hellenistisk och romersk tid där man byggde upp en oftast central figur av olika färgade tessorer. Börjar redan ca 200 f.Kr. Finns bland annat i mosaiken som föreställer *Issoslaget* där Alexander den Store och den persiske kungen Darios III möttes på slagfältet eller den så kallade *Nilmosaiken* från Palestrina illustrerad under från det 1:a århundradet f.Kr.



Den så kallade *Palestrina*-mosaiken eller *Nilmosaiken* i *opus vermiculatum* stil föreställande ett egyptiskt Nil-landskap med exotiska djur från det 1:a århundradet f.Kr. National Archaeological Museum of Praeneste (Palestrina), Italien. Ursprungligen i ett golv i en grotta i Palestrina, Italien. Fotografi: okänd, 2016. Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Opus alexandrinum, mosaikform i golvmosaik som blev vanlig under bysantinsk tid särskilt under det 9:e århundradet e.Kr. Stilen använde små, färgade och geometriska stenar eller glasbitar arrangerade i invecklade geometriska mönster med inlagda halvädelsstenar.



Opus alexandrinum stil i Basilika di San Giovanni in Laterano, Rom, Italien. Fotografi: Anthony Majanlahti, 2006. Wikipedia, CC BY 2.0.

Romersk tempelarkitektur

Enligt Vitruvius var den enklaste romerska tempelvarianten *templum in antis*. Varianten hade rötter långt tillbaka i tiden, men i den klassiska världen handlade det om ett "rum för guden", som följde den vanliga husplanen oftast med ett rektangulärt rum. De långa väggarna bildade portalens väggar och där de slutade fanns två kolonner mellan, *antae*, som i fasaden i Athenarnas skattkammare i Delfi, Grekland (se ovan), vilket skapade en vacker ingång.

Som vi redan nämnde, använde romarna alla grekiska kolonnstilar i sin arkitektur. Men det som regelbundet ägde rum i den romerska arkitekturen var att de grekiska kolonnordningarna förlorade sina ursprungliga proportioner och den stilrenhet de var kända för i den grekiska världen. Till exempel, den toskanska ordningen i romersk

arkitektur motsvarar den grekiska, doriska ordningen ganska långt. Historiskt sett, hade den toskanska kolonnordningen etruskiskt ursprung, men som känt hade etruskerna lånat många av sina idéer från grekerna, vilket betydde att romarna som slutanvändare tog över mycket från grekisk kultur via etruskisk arkitektur.

Jonisk kolonnorder finns i olika mindre tempel i Tivoli (Tibur) och Rom, men stilmässigt har de försämrats. Däremot fick den korintiska ordningen av romarna en betydligt varsammare och mer uppskattande behandling och den verkar ha behagat romarna på ett alldeles besynnerligt sätt. Den romerska *prostylos* tempelplanen (se ovan) betydde arkitektoniskt att det fanns en eller två rader av pelare framför, men i vissa fall bara en eller två pelare. I mitten av rummet kom *cellan*, vilket mer eller mindre representerade standardarrangemanget. Variationer finns som i Jupitertemplet i Pompeji med sex pelare fram och fyra på var sida. Tempel byggda i runda bottenplan blev också vanliga.

Den tredje, och kanske anmärkningsvärdaste förändringen, förorsakades av byggnadsverk som grekerna aldrig hade gett sig in på i samma skala, nämligen valvet. Valvet och introduktionen av betong erbjöd nämligen romerska arkitekter en unik möjlighet att skapa monumentala tak som täckte *cellan*, centralrummet. Även om romarna i sig själv inte upptäckte valvet, var det framför allt introduktionen av cementen eller betongen som för första gången gjorde det möjligt att skapa monumentala valvtak och tunntak inne i byggnaden, inte utanför. Några av de stora byggnadsverken som utnyttjade de tekniska framstegen har redan presenterats ovan.

Ute i provinserna var en av de mest spektakulära platserna ökenoasen Palmyra utmed Sildenvägen med sin romerska monumentalarkitektur redan från det 1:a århundradet fram till det 4:e århundradet e.Kr. En av de största kända byggnaderna där var Beltemplet som förstördes år 2015 av terrororganisationen ISIS.



Triumfbåge vid ingången till kolonnadgatan i Palmyra (Tadmor), Syrien. Fotografi: glasnegativ från ca 1900–1920, G. Eric and Edith Matson Photograph Collection, Library of Congress, USA.



Romersk teater i Kom el-Dikka i Alexandria, Egypten. Allmän vy från sydväst mot nordost. Kom el-Dikka är den enda utgrävda teatern i Egypten. Fotografi: Kenneth Silver, 2021.



Romerskt tempel-kapell i Luxor, Egypten, vy från öster mot väster. Byggt av kejsar Hadrianus 126 e.Kr. och helgat åt Serapis. Ett så kallat *peripteros*-tempel omgiven av en portik och kolonner med ännu en staty kvar inne i *cellan*. Fotografi: Kenneth Silver, 2021.

Romersk försvarsarkitektur

Den enklaste formen av försvarsarkitektur utgjordes av en skyddsmur av tegel eller bearbetad sten som regelbundet restes för att skydda en stad under antikens tid, också i Rom. Ett tidigt exempel från Rom är Servius Tullius mur från det 4:e århundradet f.Kr. nära Statione Termini i Rom (se ovan).

Konstruktionen av romerska portar skiljde sig från de grekiska mer än murarna och tornen gjorde. Portar fortsatte att finnas insatta i murar där de som mest behövdes och kunde förstärkas ytterligare, men det som blev avgörande var valven, vilka inte bara anlades i strukturer ovanpå marken, utan också under marken. Fördelen blev då att man kunde tekniskt sätt bygga över större ytor. Portar med två eller tre valv representerande lika många färdleder in och ut, vilket blev vanligt också i storstäder.

Romerska rikets expansion baserade sig på den effektiva armén och krigföringen som blev ganska standardiserad redan under sen republikansk tid och baserade sig på legionen som enhet och legionären som krigsmaskin. Ute till fält följde den romerska armén likaså en ganska standardiserad krigföring, ett välsmort krigsmaskineri och ett logistiskt mönster med fältläger i vissa storlekar och former för särskilda enheter, fästningar i olika storlekar och ett nätverk av vägar som sammanlänkade städerna och fronterna.

Ett typiskt drag är att mot senantiken blev de romerska militära enheterna mindre i styrka och förlorade därigenom slagkraft medan befästningsarbeten ute på fältet förändrades. Delvis berodde det här på de växande ekonomiska svårigheterna och den monetära krisen i riket som tilltog i styrka under det 3:e och 4:e århundradet e.Kr., men också på de administrativa reformer som påbörjades av kejsar Diocletianus, vilka skapade en fältarmé vid sidan av en gränsarmé. Till sist kollapsade den försvagade romerska armén beroende på barbarattackerna, bristen av lämplig arbetskraft och särskilt skolad arbetskraft, den allmänna krigströttheten, ledarskapsproblem och den beklagliga bristen på disciplin. Men eftersom den romerska armén, dess sammansättning och funktioner redan har behandlats grundligt i ett annat inlägg, räcker det här med vissa allmänna konstateranden och generaliseringar.

Till exempel kejsartidens romerska militärläger kännetecknas av de så kallade spelkortsformade fältlägren, som var omgivna av höga vallar. Det rektangulära planet var normalt uppdelat i ett korsformat nätverk som möttes i mitten av lägret, i fyra delar, markerade av fyra portar där de båda axlarna slutade i var sin geografisk huvudriktning. Den nord-sydliga axeln i romerska städer, militära platser och läger kallas för *cardo*, och den motsatta korta öst-västliga axeln kallas *decumanus* (eller *decumanus maximus*). Hur det här egentligen kom sig an just så här, är ännu en aning oklart. Men som vi redan förklarade ovan, pratar vi antagligen om ett etruskiskt kulturlån som ursprungligen kan ha varit religiöst till sitt ursprung. En annan möjlighet är att fenomenet kan ha något att göra med hur jordbrukslotter delades upp i terrängen av en lantmätare.

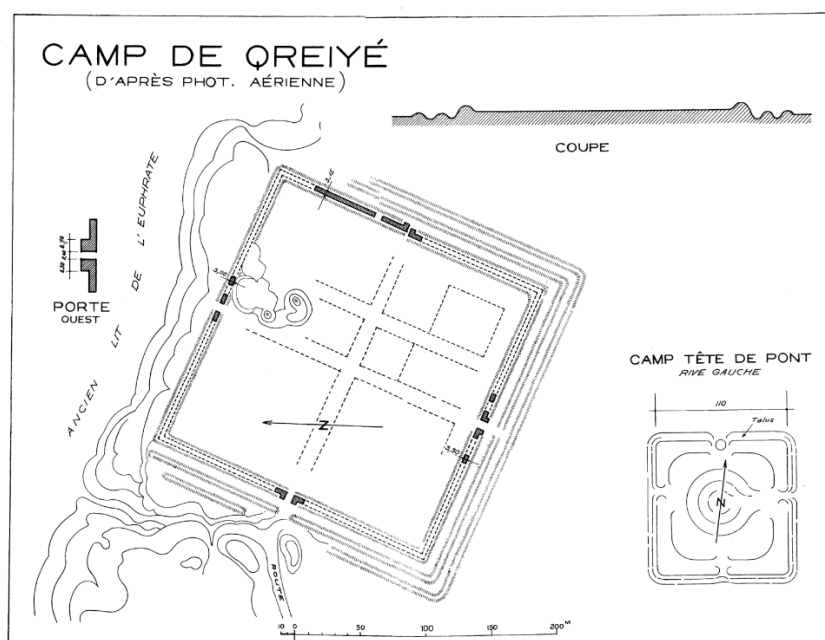


Den romerska staden Amida (nuvarande Diyarbakir) i sydöstra Turkiet. Den nord-sydliga gatan *cardo*, och den öst-västliga *decumanus*, syns tydligt på satellitbilden. CNES/Airbus/Landsat/Copernicus, Google Earth 2022. Vy från söder mot norr, till höger syns floden Tigris. Höjd över havet ca. 650–665 meter, och bildhöjden 4 576 m. Koordinater: 37° 54' 39 " N, 40° 14' 11 " E. Satellitkartografi och ©: Kenneth Silver 2022.

Däremot har arkeologiska undervisningar med säkerhet bevisat att romersk militärarkitektur i rikets västra delar skilde sig från den i öster, vilket antagligen kan tolkas så att romarna anpassade sig kanske bättre än vad man förväntat sig till lokala förhållanden på gränsen (*limes*) i öster, bland annat i områden som gränsade till Parthien och Persien.



Det romerska lägret i Qreiyé i sydöstra Syrien i nuvarande Deir ez-Zor. Flygbild tagen av pionjären inom flygkartografi A. Poidebard (*La Trace de Rome, dans le désert de Syrie*, 1934). Allmän egendom.



Det romerska lägret i Qreiyé i sydöstra Syrien i nuvarande Deir ez-Zor. Flygbild tagen av pionjären inom flygkartografi A. Poidebard (*La Trace de Rome, dans le désert de Syrie*, 1934). I skissen som gjorts, har man återställt de geografiskt utlagda nord-sydligt och östvästligt orienterade huvudvägarna, vilka mynnar ut i portar. Längst uppe till höger finns en skiss av lägrets profilhöjd med de omgivna vallarna som skyddade lägret. Allmän egendom.

Romersk "nyttoarkitektur"

Det som Vitruvius berättar om i sitt storverk om arkitektur antas ha representerat ett slags standardiserat sätt att tänka, planera och bygga under sen republikansk och tidig kejsartid, även om innehållet i hans fall tydligt baserade sig på en grekisk-hellenistisk förebild, inte någon gammal romersk tradition. Vitruvius hade till och med adopterat den grekiska metoden att använda människokroppen som måttstock för att förstå byggnadens proportioner. Det här låg ju som grund redan för hur grekerna långt innan planerade och verkställde den tidiga tempelarkitekturen samt fastställde byggnadens externa och interna geometri och proportioner. Därför hjälper en grundförståelse av grekisk arkitektur också att förstå hur romerska arkitekter som Vitruvius resonerar. Som sagt, även om Vitruvius utan tvivel var en väldigt duktig arkitekt och hade en imponerande erfarenhet också som militär ingenjör, blev han trots allt ingen nyskapare. Vitruvius byggde inte heller eller expanderade på den kunskap som fanns under romartiden eller den han ens själv hade samlat, utan det handlade närmast om praktiska tillämpningar av existerande grekisk arkitektonisk kunskap. Orsakerna till Roms oförmåga att expandera inom vetenskap och andra områden har redan behandlats och upprepas därför inte här.

Vitruvius fortsatte också den gällande grekiska tankegången att det fanns två slags arkitektur: *publik* och *privat*. Planeringsprincipens berömda triad som Vitruvius blivit känd för, att en byggnad har tre infallsvinklar: den har *bruksaspekter (utilitas)*, den ska vara *stark (firmitas)* och den ska förmedla *estetiska och konstnärliga intryck (venustas)*, var integrerade element redan i den grekiska arkitekturen, även om det inte kanske presenterades så av Vitruvius.

En helt annan, dock viktig aspekt, är att de flesta arkitekter som verkade under romartiden skulle ändå ha haft en grekisk bakgrund. Därför är det förståeligt att man hela tiden fortsatte att hänvisa till etablerad grekisk praktik och även källor. En intressant sak vi tyvärr inte kan fördjupa oss i nu är hur arkitekterna med sina idéer underlättade migrationen av nya tankar och strömningar i samhället. Redan grekerna kände av ett kontinuerligt behov att förklara sig inte bara till samtida och lokala, utan också för människor längre bort i tid och rum, vilket avslöjar en viss avsiktlighet i sättet att gå till väga. Många gånger var det precis så här som viktiga tankar, idéer och tekniker spred sig under antikens tid. I Romarriket levde man ju i en kosmopolitisk miljö där arkitekter, yrkesmän eller finansiärer var mobila eller ofta kom från utlandet. När man reste hem efter slutfört uppdrag, hade man många gånger säkert något nytt och intressant att berätta om.

I den romerska republiken skulle publika arbeten, inkluderande byggnadsarbeten, ha lagts ut på anbud av en *ensor* eller annan ämbetsman, i princip att färdigställas av vem som helst. Därefter ankom det ämbetsmannen i fråga att övervaka att arbetet gjordes av någon som hade professionella förutsättningar att klara av det och se till att det på riktigt blev gjort. Naturligtvis kan mellanhanden i processen ha varit en arkitekt vars arkitektritningar var utgångspunkten för projektet. Om arbetet inte utfördes på ett tillfredsställande sätt, kunde entreprenören till och med krävas på kompensation eller skadestånd. Då de flesta romerska projekt översteg privatpersoners resurser, blev det allt vanligare med att byggnadsföretag grundades,

vilka så småningom ersatte privata medborgares insatser. Särskilt under kejsartiden blev byggnadsprojekten enorma särskilt i Rom, men tyvärr vi vet nästan ingenting om de administrativa processerna de måste ofta ha involverat. Romerska historiker poängterar nog gärna att den romerska kejsaren "tog ansvar" för ett byggnadsprojekt eller "byggde" det ena eller det andra. Oavsett uttrycket skulle det vara helt orimligt att ens tänka sig att kejsaren eller hans nära representanter i verkligheten skulle fysiskt ha, till exempel, på riktigt övervakat arbetet på fulltid på plats eller från början till slut. Vi måste därför utgå ifrån att det i praktiken var någon annan som utförde övervakningen också av de kejsarliga byggnadsprojekten. I Romarriket fanns det alltid gott om statliga tjänstemän, som kejsarliga prokuratorer, prefekter eller annan personal, även om också dessas roll i processen är lika oklar.

Ett känt faktum är att kostnaderna för ett enormt stort antal av offentliga byggnadsverk erlades i Rom, Italien och ute i provinserna från den kejsarliga kassan kallad *fiscus*, som fungerade i likhet med kejsarens privata kassa. Under kejsartiden gavs *fiscus* en självständighet och den kom i verkligheten att kontrollera största delen av rikets skatteintäkter, vilket medförde att den offentliga kassan *aerarium* förlorade mycket av sin gamla betydelse. *Fiscus* tog emot skatterna från de kejsarliga provinserna och betalade ut kostnaderna för armén, flottan, tjänstemännen och bland annat postservicen. Kretsloppet bestod av medel som en gång hade samlats in från kejsarliga provinser i form av skatter, men som kunde återbetalades dit i form av "stöd" till olika projekt. Den Europeiska unionen fungerar i princip på samma sätt: medlemsstaterna betalar årliga, höga medlemsavgifter till centraladministrationen och får – enligt prövning – tillbaka en del av sina medlemsavgifter i form av ett nationellt "stöd", även om pengarna i själva verket var deras från början.

Hur som helst, berättar den romerska historikern Suetonius (*Life of Vespasian*, XVIII) att den storskaliga byggnadsverksamheten av kejsartidens publika monument var i grund och botten en genomtänkt nyttoverksamhet, oberoende av om det slutliga målet var religiöst eller civilt bruk. Monumenten och nyttoarkitekturen spelade nämligen en väldigt viktig roll i den romerska ekonomin och politiken, då det erbjöd samtidigt sysselsättningen åt den breda folkmassan. Suetonius berättar till och med att kejsare Vespasianus hade förbjudit effektiverande åtgärder bara för att så många som möjligt i stället kunde erbjudas arbete. Typiska offentliga arbeten var vägbyggen eller underhåll därav eller akvedukter och till exempel hamnar.

För att ge några konkreta exempel kan man bara tänka på byggandet av den gigantiska flaviska amfiteatern i Rom som fick namnet *Colosseum*. Byggandet av Colosseum påbörjades under kejsar Vespasianus tid omkring 70–72 e.Kr. och invigningen skedde av kejsar Titus år 80 e.Kr. Den gigantiska konstruktionen inhyste till och med en konstgjord sjö i mitten. Man började att experimentera med amfiteatrar redan under det 2:a århundradet f.Kr., men de som byggdes under kejsartiden restes i en helt annan skala. Byggandet av Colosseum måste ha varit ett väldigt stort samarbetsprojekt, även om detaljerna om hur det gick till en gång är förlorade. Ett annat storskaligt projekt var återuppbyggandet av Rom efter den stora branden som började den 18 juli 64 e.Kr. under kejsare Neros tid, en av de mest kontroversiella romerska kejsarna. Men byggnadsboomen var ju inte en ständigt förekommande företeelse i Rom heller, utan dessa kom och gick. Vad Rom eller Romarriket beträffar, fanns det aldrig en brist på

arbetskraft i någon form, fri eller ofri. I själva verket kan resurserna beskrivas som obegränsade.

En nyhet under romartiden var att om grekerna hade hållit sig till en ganska strikt symmetri och spatial geometri i sin byggnadsplanering, var romarna betydligt flexibla i tolkningen av utrymmet. Frimodigheten syntes bland annat i att romarna använde en massa rumsliga former och begränsade sig inte heller enbart till öst-västliga riktningar. Byggnader orienterades även i andra riktningar och i synnerhet i förhållande till existerande byggnader i en slags holistisk helhetsarkitektur, ett tecken på en avancerad stadsplanering. En annan upptäckt av enorm betydelse för byggnadskonsten som man började experimentera med redan under republikansk tid, kanske redan under det 3:e århundradet f.Kr., var den *hydrauliska cementen* eller *betongen*. Den vann stor popularitet särskilt senare och möjliggjorde konstruktionen av sådant som man hittills bara kunnat drömma om inom arkitektur, som bågar, valv och kupoler, också i stor skala.

Romersk cement

Vi har länge vetat att romerska ingenjörer använde pulveriserad kalksten och vulkanisk aska, som i synnerhet bröts nära Pozzuoli i Italien, för att tillverka cementen. Man brukar därför prata om *pozzolana*-cement, rik i aluminiumsilikater. Stommen till cementen utgjordes av 2 delar av malen *pozzolana* och 1 del malen kalksten som blandades med vatten. Vetenskapen trodde länge att hemligheten med den romerska cementens styrka skulle ha legat i de vulkaniska komponenterna som kom via pozzolanen eller den typs kalksten man använde. Däremot visar de senaste vetenskapliga undersökningarna genomförda av MIT (Massachusetts Institute of Technology, MA, USA) att det ligger något mer i upptäckten.

Romarna hade nämligen upptäckt något som kallas en "het blandning", en process som skapar reaktivt *kalций*. När det reaktiva kalciumet kom i kontakt med vatten expanderade det och fyllde ut alla ihåligheter för att slutligen skapa en otroligt stark massa. Man konstaterade i den moderna vetenskapliga undersökningen vidare att massan i själva verket inte bara var otroligt stark, utan på samma gång var den "själv-helande" så att sprickor repades av sig innan de ens hann sprida sig.

Halvsfäriska kupoler i cement togs också i bruk under kejsar Augustus' tid. Augustus byggnadsarbeten inkluderade bland annat hans publika monument som fredsaltaret i propagandasyfte, *Ara Pacis Augustae*, som restes mellan 13 och 9 f.Kr. Atmosfären man ville skapa skulle vara ett testamente till fred och välstånd.

Till exempel *Pantheon* i Rom, som påbörjades 27 f.Kr. av Marcus Vipsanius Agrippa, restes i tegel och cement enligt ett rektangulärt, klassiskt tempelideal med kolonnader på alla sidor. Kupolen i Pantheon är fortfarande förstummande i skönhet, och i storlek mäter den hela 43 meter i diameter och har en höjd på 22 meter ovanför basen. Den exakta tekniska byggnadsmetoden som användes för att skapa Pantheon är fortfarande okänd och fortsätter att förundra forskarna. Pantheon byggdes helt om under kejsare Hadrianus tid (118–128 e.Kr.).



Fasaden av Pantheon i Rom med obeliskens framför. Pantheon var "templet för alla gudar". Ovanför inskriptionen: **M·AGRIPPA·L·F·COS·TERTIVM·FECIT** ("Marcus Agrippa, Lucius son, gjorde byggnaden då han var konsul för tredje gången"). Fotografi: Rabax63, 2020. Wikipedia, CC BY SA 4.0.



Centralhallen (*cellan*) i Pantheon. Fotografi: Macrons, 2016. Wikipedia, CC BY SA 4.0.

Kejsar Neros palats, kallat det "Gyllene huset" (*Domus Aurea*), som han lät bygga på Veliakullen intill nuvarande Colosseum efter den stora branden mellan 65–68 e.Kr., har beskrivits som ett arkitekturs mästerverk i två våningar med vissa delar bevarade och restaurerade. Det oktagonala rummet (det vill säga ett rum som är formad som en *oktagon* och har åtta kanter) är ett mästerverk i sig själv, säger man, redan eftersom här ingår det tidigaste kända betongvalvet i arkitekturs historia och olika andra experimentella konstruktioner. Konstruktionen planerades antagligen från ett *astroarkeologisk* perspektiv, det vill säga till att tjäna soldyrkan. Komplexet omfattade delar av kullarna Palatinen, Esquilinen, Caelius och Velia, och i mitten fanns en konstgjord sjö. De flaviska kejsarna torkade ut kejsare Neros konstgjorda sjö för att bygga Colosseum, men idén överfördes till amfiteatern.



Kejsar Neros "Gyllene hus" (*Domus Aurea*) Veliakullen, Rom, det så kallade oktagonala rummet. Fotografi: Parco archeologico del Colosseo, Rom.



3D rekonstruktion av *Domus Aurea* utifrån: <https://youtu.be/9TRjiQE04fY>



Ett romerskt guldmynt (*aureus*) präglat av kejsare Nero 65–66 e.Kr. i Rom. Till vänster på åtsidan: Kejsar Nero med skägg och krans på huvud, tittande mot höger. Till höger på frånsidan: kupolformat tempel med fyra trappsteg. Inne i templet sitter Vesta med sina attribut. The British Museum, London, museum nummer R. 70.



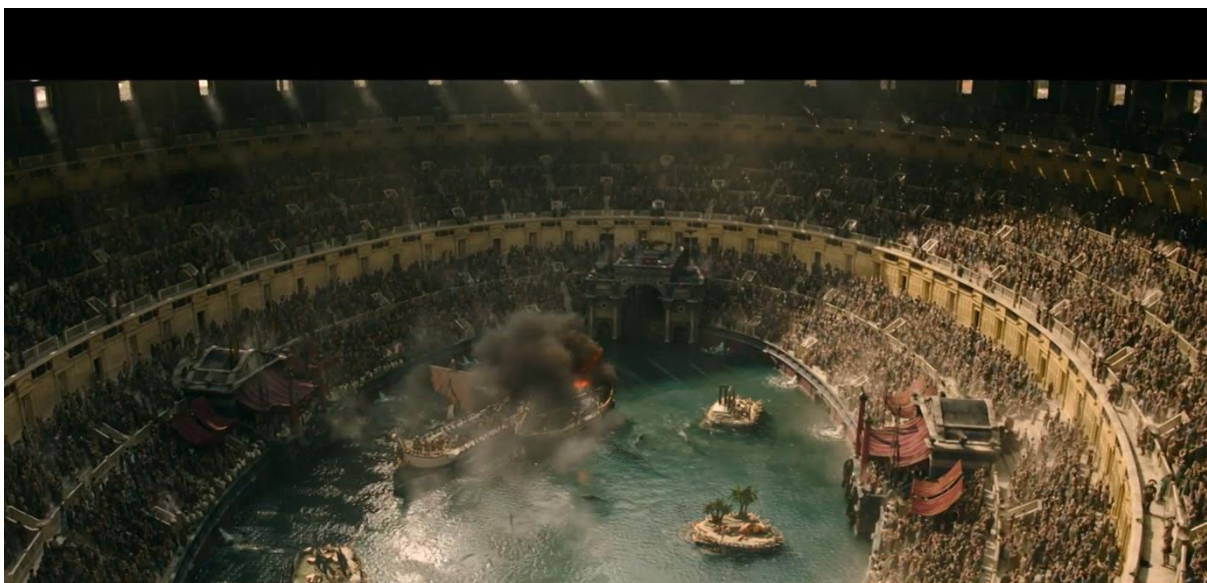
Colosseum, Rom, yttersidan med valven. Fotografi: FeaturedPics, 2020. Wikipedia, CC BY SA 4.0.



Colosseum, Rom. Nätverk av tunnlar och kammare eller underjordsområdet kallat *hypogeum* där djur, människor och fångar bevarades innan striderna. Fotografi: Kenneth Silver, 2005.

Byggandet av den så kallade flaviska amfiteatern i Rom som fick heta "Colosseum" (lägg märke till grekiskans ord "*kolossos*", likalydande på latin, i betydelsen enorm eller en jättestor konstruktion. Ordet kan ha något med den flaviska amfiteaterns populära namn att göra!) påbörjades under kejsar Vespasianus tid omkring 70–72 e.Kr. Invigningen skedde av kejsar Titus år 80 e.Kr. Colosseum är det största och kanske mest imponerande monumentet från den romerska tiden i Rom. Man har beräknat att amfiteatern skulle ha rymt mellan 50 000 – 80 000 åskådare på en gång.

Vad Colosseums arkitektur beträffar, byggdes den i *travertin*, en slags kalktuff, tuff och tegel på en betongkärna i fyra våningar till en höjd av ca 50 m. Byggstenarna hålls ofta ihop av järnklämmor. Den ovala bottenplanen spänner ungefär 189 x 156 meter. Varje våning består av ungefär 80 valv som numrerades. Den centrala arenan som mätte 83 x 48 meter hade ett däck av trä täckt med sand, men kunde vid behov fyllas med vatten för att skapa en konstgjord sjö där skenstrider till sjöss återskapades (*naumachia*). Dessa strider har senast återskapats i Hollywoodfilmen *Gladiator II* (2024) av Ridley Scott, en film som nyligen hade sin premiär.



Colosseums centralarena fylld med vatten såsom den avbildas i filmen *Gladiator II* under ett "sjöslag". Screenshot från trailern för *Gladiator II* (2024), av Ridley Scott. Kenneth Silver.

Under Colosseum finns ett utvecklat nätverk av tunnlar och kammare (se ovan), ett utbyggt underjordsområde kallat *hypogeum* där djur, människor och fångar bevarades och hölls inlåsta tills de skulle uppträda. För att transportera gladiatorer och djur från de underjordiska kamrarna upp till arenan konstruerades 80 hissar, som drevs med slavarbetskraft. Den romerska kejsaren hade en egen, privat ingång till Colosseum.

Kolonnerna på bottenplanet följde den toskanska, på den andra den joniska och på den tredje våningen den korintiska kolonnordningen. Ordningen var den motsatta jämfört med den grekiska tempelordningen, som utgick från tunga konstruktioner längst ned, vilka blev lättare uppåt. På den fjärde våningen fanns flata paneler. Högst uppe fanns också tvåhundrafyrtio mastkragar placerade, vilka stödde ursprungligen en infällbar markis som är känd under namnet *velarium*, som höll sol och regn borta från åskådarna. Också markistaket sköttes av slavar.

Gåtan rörande med vilka medel och av vem Colosseum i praktiken byggdes har lösts ganska långt med en inskription som gavs en ny översättning år 1986. En latinsk inskription som upptäcktes år 1813 (restaurerad åren 1814 och 1822) i anslutning till Colosseum, och vars tolkning har bekräftats av de mest prominenta forskarna inom epigrafik och romersk historia, som professorerna Géza Alföldy, Fergus Millar (University of Oxford) och Werner Eck (University of Cologne), berättar att den "nya amfiteatern" restes av Vespasianus och Titus. Arbete bekostades med "*ex manubiis*", det vill säga med intäkterna från försäljningen av "krigsbytet," särskilt den del som blev generalens egen lott. Inskriptionen på latin lyder: I[MP(ERATOR)] T(ITVS) CAES(AR) VESPASI[ANVS AVG(VSTVS)] / AMPHITHEATRV[M NOVVM?] /[EX] MANVBI(I)S (vacat) [FIERI IVSSIT (?)]

"The Emperor Titus Caesar Vespasian Augustus ordered the new amphitheater to be made from the (proceeds from the sale of the) booty."

"Kejsaren Titus Caesar Vespasianus Augustus beordrade att den nya amfiteatern skulle göras från (intäkterna från försäljningen av) krigsbytet."

Termen "krigsbyte" anges i bestämd form, syftande på ett krig som måste ha varit välkänt. Det enda krig Vespasianus och Titus kan ha fått tillräckligt krigsbyte ifrån var det första så kallade Judiska kriget 66–73 e.Kr., erövringen av Judéen, och närmare bestämt Jerusalem och totalförstörelsen av Jerusalems Tempel. Jerusalems tempel som byggdes av Herodes de Store var faktiskt det allra största templet som byggdes i hela Romarriket under hela antikens tid. Det berättas vidare att templet innehöll sagolika skatter i form av guld och silver. Historiker berättar också att plundrandet av Jerusalems tempel frigjorde så mycket guld på marknaden att marknadspriset på guld halverades i den syriska provinsen (Josefus Flavius, *Det judiska kriget*, 6.317) efter år 73 e.Kr. Det är just denna plundring av Jerusalem som beskrivs i historiska källor som avbildades på ett monumentalt sätt på Titus' triumfbåge som han lät resa på Forum Romanum. Den judiske historikern bekräftar dessutom att romarna tog 97 000 krigsfångar från Judéen (Josefus Flavius, *Det judiska kriget*, 6.420) som krigsbyte till Rom, vilka sedermera paraderades i Rom för folket i triumftåget. Det är underförstått i det historiska sammanhanget att det var just dessa judiska krigsfångar som användes som slavarbetskraft för att bygga Colosseum.

Motivet med – och den enda praktiska orsaken till att – Colosseum över huvud taget byggdes var att släcka romarnas törst för våld och blod, vilket tog sig formen av skådespel, gladiatorkamper, och avrättningar på arenan. Den romerska historikern Suetonius berättar att enbart under öppningsceremonin år 80 e.Kr., som varade i hela 100 dagar och inkluderade stora stridscener, dödades över 9 000 djur och människor. Sammanlagt antar man att mellan 400 000 – 500 000 människor gav sitt liv på arenan tillsammans med miljoner av djur under de mer än 300 år amfiteatern var i bruk. Antalet innesluter också ett antal judar och kristna, men det är oklart om kristna dödades på arenan i förföljelserna till den graden det beskrivs i populära filmer och berättelser.

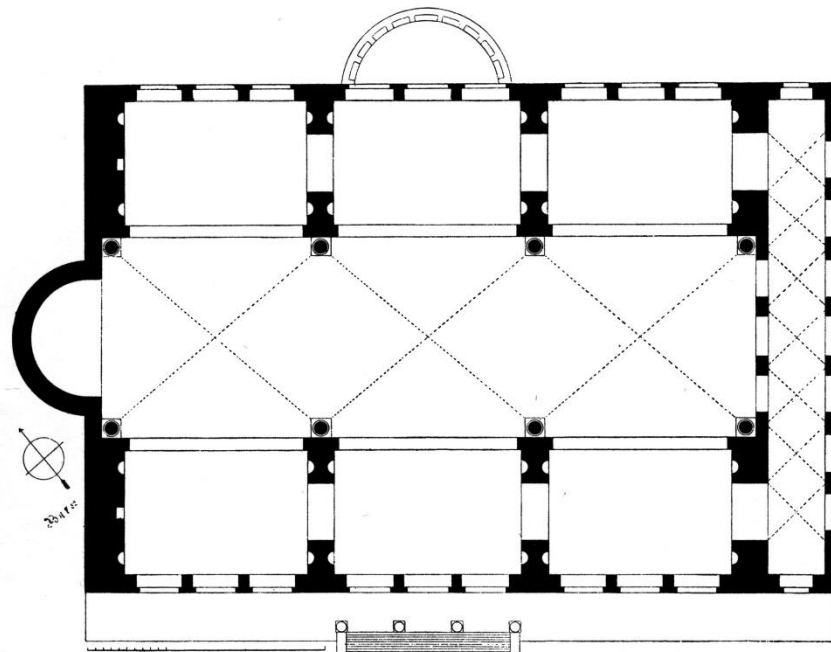
Ett senare exempel på konstruktioner där romersk betong användes är *Konstantin den Stores basilika* (Konstantin I, kejsare 324–337 e.Kr.) som färdigställdes ca 313 e.Kr. från det arbete som föregångaren kejsaren Maxentius (306–312 e.Kr.) hade påbörjat. Den enorma byggnaden omfattade 5 600 m² och inkluderade ett mittskepp 80 m långt och 25 meter brett.

Betong användes såklart framgångsrikt i andra publika byggnader som badinrättningar (*thermae*). Ett exempel på det är Septimius Severus' bad i Rom med tunnvalv som påbörjades 206 e.Kr. och avslutades av sonen Caracalla 216 e.Kr., och brukar därför kallas för "*Caracallas bad*". Badet var ett av de största och lyxigaste i Rom med plats för omkring 1 600 badare. Betongen erbjöd en möjlighet att höja på sittplatserna på konstgjorda tunnvalv som höjdes ovanför markytan och frigjorde från beroendet att använda naturliga element som bergsluttningar. Det här ökade på arkitektens frihet och möjligheter att skapa oberoende byggnadsverk.

Cement användes också i anläggningar som brofästen eller hamnanläggningar på ett helt fenomenalt sätt med undervattenselement, vilket man konstaterat bland annat i Caesarea Maritima i Israel, där en av antikens största hamnar byggdes.



Rester av basilikan som Maxentius och Konstantin den Store byggde i Rom.
Fotografi: Mumbler Jamie, 2019. Wikipedia, CC BY SA 2.0.



2. ROM: CONSTANTINSBASILICA.

Gammalt förslag till basilikans bottenplan. Georg Dehio/Gustav von Bezold: *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Stuttgart: Verlag der Cotta'schen Buchhandlung 1887–1901, Plate No. 6.

Grekisk marmor blev aldrig en populär importvara till Italien, även om ett fåtal exempel finns från medlet av det 2:a och 1:a århundradet f.Kr. Det var antagligen Julius Caesar som kom på tanken att utnyttja den ljusa italienska marmorn som fanns i Carrara (Luna), som ett ypperligt element att framföra Roms visuella överlägsenhet. Dessutom importerades mångfärgad marmor från Grekland, Mindre Asien, och Nordafrika från kejsar Augustus tid framåt.

Det som romarna alldeles i synnerhet blev kända för var vägarna, vilka oftast är i bruk ännu i dag. De romerska vägarna är ingenjörskonstens mästerverk. Redan tidigt uppfyllde de många andra krav än bara att fungera som kommunikationsleder, vilket varit det huvudsakliga ändamålet för grekerna. För romarna blev utbygget av vägnätverket framför allt ett politiskt verktyg och tecken på militär makt, även om handel aldrig i stor skala gick utmed landsvägarna.

Rikets hjärta var Rom och vägnätverket kopplade samman alla provinser och områden med rikets centrala delar och administration. Som i ett blodomlopp, pumpade Rom ut politiska, ekonomiska, kulturella, intellektuella impulser och statlig propaganda ut med artärerna till rikets allra längst bort belägna delar med en effektivitet som aldrig tidigare skådats. När grekerna hade följt med naturens former, byggde romarna raka vägar, vilka vid behov till och med drogs rakt igenom eller över hinder som berg eller vattendrag. Den underliggande orsaken med goda och snabba förbindelser över hela riket och speciellt till gränsområdena var att möjliggöra snabba förflyttningar av militära enheter och trupper för att bevara rikets enhet, trygghet och stabilitet.



Romersk landsväg, *Via Egina*, i Kavalla, Grekland.
Mötesplats för en modern lättrafikled och en antik landsväg. Fotografi: Kenneth Silver 2008.

Till denna typs arkitektur hör också tillbyggnaden av häpnadsväckande viadukter eller broar för att korsa dalar eller vattendrag. En viadukt var en lång bro eller en serie av broar, normalt uppburen av en rad valv eller på spännvidder mellan höga torn. I vanliga fall var syftet att bära en väg eller föra vatten som i en akvedukt, över vatten, en dalgång eller annan oöverkomlig passage. Viadukterna och akvedukterna särskilt utvecklade för transport av vatten utvecklades av romerska ingenjörer och anses vara verkliga mästerverk.

Pont du Gard i nuvarande Nîmes, i Frankrike, dåvarande romerska kolonin *Nemausus*, är ett typexempel på ett sådant mästerverk som restes av romerska arkitekter och hydrauliska ingenjörer i en längd av ca 275 meter och till en höjd av nästan 50 m i tre våningar.



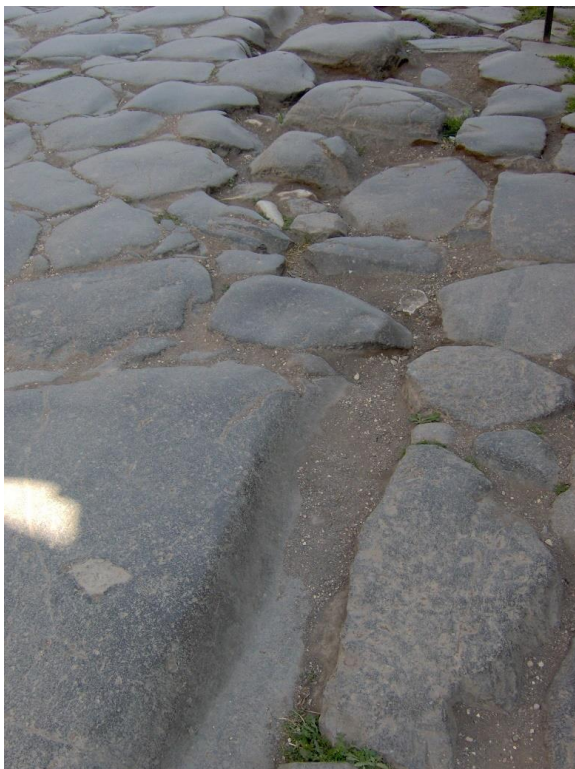
Pont du Gard, Nîmes, i Frankrike. Unesco World Heritage. CC-BY-SA IGO 3.0

Romersk konst, skulptur och romerskt måleri

Inledning

Som i Greklands fall har Rom sin specifika förhistoria också inom dessa delområden. För Roms del kan utvecklingen emellertid inte spåras till sen bronsålder, men nog till järnåldern omkring 900–700 f.Kr. I den förromerska kulturkedjan som formades på den italienska halvön pratar vi helst om *Villanovakulturen* som hade mellaneuropeiska rötter. Villanovakulturen följdes av etruskerna kanske under det 9:e århundradet f.Kr. Etruskerna tog över delar av Villanovakulturen, och den vägen överfördes dragen senare till en romersk kontext. Etruskernas statskonfederation av 12 stater eller andra eventuella etniska inslag av anatolisk eller Mellanösternbörd, vilka syns i moderna DNA-analyser, behandlas emellertid inte här och nu, utan kanske i ett annat sammanhang.

Som vi redan konstaterade innan har arkeologiska undersökningar på ett avgörande sätt vidgat horisonten på och belyst utvecklingen av den romerska kulturen på det italienska fastlandet under proto-historisk och förklassisk tid. Det vi ser i Rom följer i stora drag den allmänna utvecklingen i Etrurien, det vill säga den etruskiska kulturens frammarsch. I det här sammanhanget får man inte heller glömma det historiska faktum att Rom som stad uppkom via etruskiska initiativ. Rom förblev efter sitt grundande under direkt etruskisk politisk kontroll i hundratals år, enligt tradition fram till 509 f.Kr., då den siste etruskerkungen Tarquinius Superbus blev utvisad.



Via Sacra, Forum Romanum, hjulspår i gatan. *Via Sacra* ("den heliga gatan") var Roms huvudgata som gick från Kapitolinen mot Colosseum genom Forum Romanum. Utmed gatan låg de viktigaste byggnaderna, monumenten och triumfbågarna, och där utspelades mycket av Roms väsentliga historia.
Fotografi: Kenneth Silver, 2008

En konsekvens av utvecklingen var att den etruskiska energin riktades helt och hållet in på att skapa en urban stadskultur i Rom åtminstone från ca 600 f.Kr., om inte redan

mycket tidigare. Den tidiga etruskiska traditionen gjorde sig gällande särskilt inom religion och tempelarkitekturen, som bland annat använde sig av trä som byggnadsmaterial långt efter det att grekerna hade övergått till sten som byggnadsmaterial. Etruskiska tempel utgjorde modeller för romerska tempel och vi pratar då bland annat om Vejitemplet. Etruskerna anlade också stora tempel i hjärtat av Rom på Kapitolinen, som templet helgat åt Jupiter Optimus Maximus. Att templet konstruerades av etruskiska arkitekter och ingenjörer i en skala (ca 50 x 60 meter) som redan i sin storlek relaterar till den grekiska arkitekturens stora, monumentala tempel med överdådiga dekorationer, i en statsmiljö på en hög höjd, anslöt sig till den grekiska arkitekturens och konstens grundläggande principer.

Om vi tänker på tidsramarna eller kronologin för ämnet, begränsar många allmänna presentationer om den romerska konstens historia epoken till ca tusen år. Perioden anses ha börjat omkring Roms grundande, som enligt mytologin ägde rum år 753 f.Kr. Den slutade med kejsare Konstantin den Stores tid, då Rom efter 313 e.Kr. övergår så småningom till en kristen tradition. Andra skulle dra slutstrecket till övergångsperioden mellan senantiken och den bysantiska tiden närmare 476 e.Kr.

Men med tanke på definieringen av "konst" förefaller den här begränsningen allt annat än problemfri. Nämligen, under sen järnålder då den etruskiska kulturen ännu dominerar det italienska fastlandet – och också Rom som stad – går det inte att peka på något som skulle vara särskilt "romerskt". Som vi redan diskuterade under rubriken *De italienska språken och latinets historia*, var Italien före den romerska erövringen hem för en mängd olika folk som alla pratade olika språk, nuförtiden bara kända ur gamla inskriptioner. Dessa dateras för det mesta mellan ca 400 f.Kr. till det 1:a århundradet f.Kr. Det man inom vetenskapen kallar för *romaniseringen*, det vill säga övergången till romersk kultur löst översatt, började med allvar på det italienska fastlandet först under det 5:e århundradet f.Kr. Det latinska språket och den romerska kulturen hade uppnått en ganska dominerande ställning först vid ingången till det 3:e århundradet f.Kr. Av ovan orsaker föredrar många hellre att prata om "romersk konst" först från och med det 3:e århundradet f.Kr. framåt.

Även om den sista etruskiska kungen fördrevs från Rom omkring 500 f.Kr. enligt tradition, försvann den etruskiska kulturen ingenstans, utan smälte långsamt samman med den romerska kulturen under loppet av det 3:e och 1:a århundradet f.Kr. Allt som allt betydde det här ändå att den etruskiska kulturens dominans och inflytande i, och över Rom, varade förvånansvärt länge, i själva verket långt över ett halvt årtusende. En annan sak som ofta fallit en aning i bakgrunden är att det etruskiska inflytandet sträckte sig långt utöver konst, arkitektur eller den materiella kulturen. Etruskiskt inflytande på den immateriella kulturen som seder, bruk och traditioner eller demografiska faktorer, var hela tiden påtagligt. Det direkta fysiska inflytandet på romarna syntes via befolkningen, bland annat i att många av de ledande romerska familjerna (*patricierna*) och den större genealogiska gruppen som kan förliknas med en klan (sing. *gens*, plur. *gentes*), var helt enkelt etruskisk till sina anor.

Om vi till sist tänker på hur Italien (och Rom) först kom i kontakt med den grekiska kulturen, kan man skilja på tre vågor. Den första ägde faktiskt rum redan under den förklassiska tiden, under det 8:e och 7:e århundradet f.Kr., då grekiska kolonier

etablerades på det italienska fastlandet på Sicilien ("*Magna Graecia*") och i Mindre Asien. Den andra vågen kom indirekt via den etruskiska kulturen som absorberade influenser från Grekland, Anatolien och Mellanöstern och införlivade dem först med sin kultur, och senare överförde dem till den romerska. Det etruskiska inflytandet på den antika, romerska kulturen var djupgående, till och med så att påståendet kan vara något av en underskattning. Det råder därför inget tvivel om att romarna ärvde betydande delar av sitt tekniska kunnande och sina innovationer från etruskerna, bland annat sin tempelarkitektur, men det omfattade även andra delområden som vattenteknik och design.

Också underlaget till många romerska religiösa ritualer och kulturella lån samt konstnärliga traditioner kom direkt från etruskerna. Typiska samhälleliga fenomen eller romerska nöjen som gladiatorspel hade också, enligt romarna själv, ett etruskiskt ursprung. Den sista vågen av grekiskt inflytande kom under det 3:e och 2:a århundradet f.Kr., som ett resultat av att platser som Grekland erövrades och assimilerades med det romerska riket, för att inte glömma Karthago i Nordafrika. I början diskuterade vi att den här perioden skildras också av att grekisk (bortrövad) konst överflödade Rom. Men orsaken var inte främst erövrarens estetiska beundran av konsten, utan behovet av att visa sin överlägsenhet och militära makt.

Romersk konst under sen republikansk tid

Under tidig republikansk tid hyste den romerska eliten djupa misstankar mot konsten som ämne och ansåg idkandet av konst vara ett rent slöseri av energi jämfört med utvecklandet av Rom som stad. Men fram till det 2:a århundradet f.Kr. hade åsikten svängt. Den romerska eliten kom då till den oundvikliga slutsatsen att man behövde "inhemsk" konst med ett mera sammanhängande tema för att ersätta de "importerade" grekiska konstverken. Man gick därför in för att utveckla en repertoar som var bättre anpassad till den rådande romerska ideologin i förhållande till importerad konst. Å ena sidan framstår det att konsten sågs som ett medium genom vilket individen kunde positionera sig med gudarna och mot staten. Å andra sidan, blev det tydligt att konsten var den informationskanal genom vilken staten kunde ses som en beskyddare av medborgarnas välbefinnande.

Ett avgörande skede för Roms konst var den militära erövringen och avvecklingen av de hellenistiska staterna i den grekiska världen under 2:a århundradet f.Kr., vilket möjliggjorde att Rom så småningom kunde utvecklas till ett självständigt, konstnärligt produktionscentrum. I det skedet som Rom tog över en fullt utvecklad grekisk och hellenistisk konst, lånade hon villigt former, färger och stilar. Konsten blev därför stilblandande, inte bara på det sättet att främmande influenser togs varmt emot, utan låne-elementen blev integrerade i det som ansågs vara "romerskt", en tanke som var ganska främmande för grekisk konst.

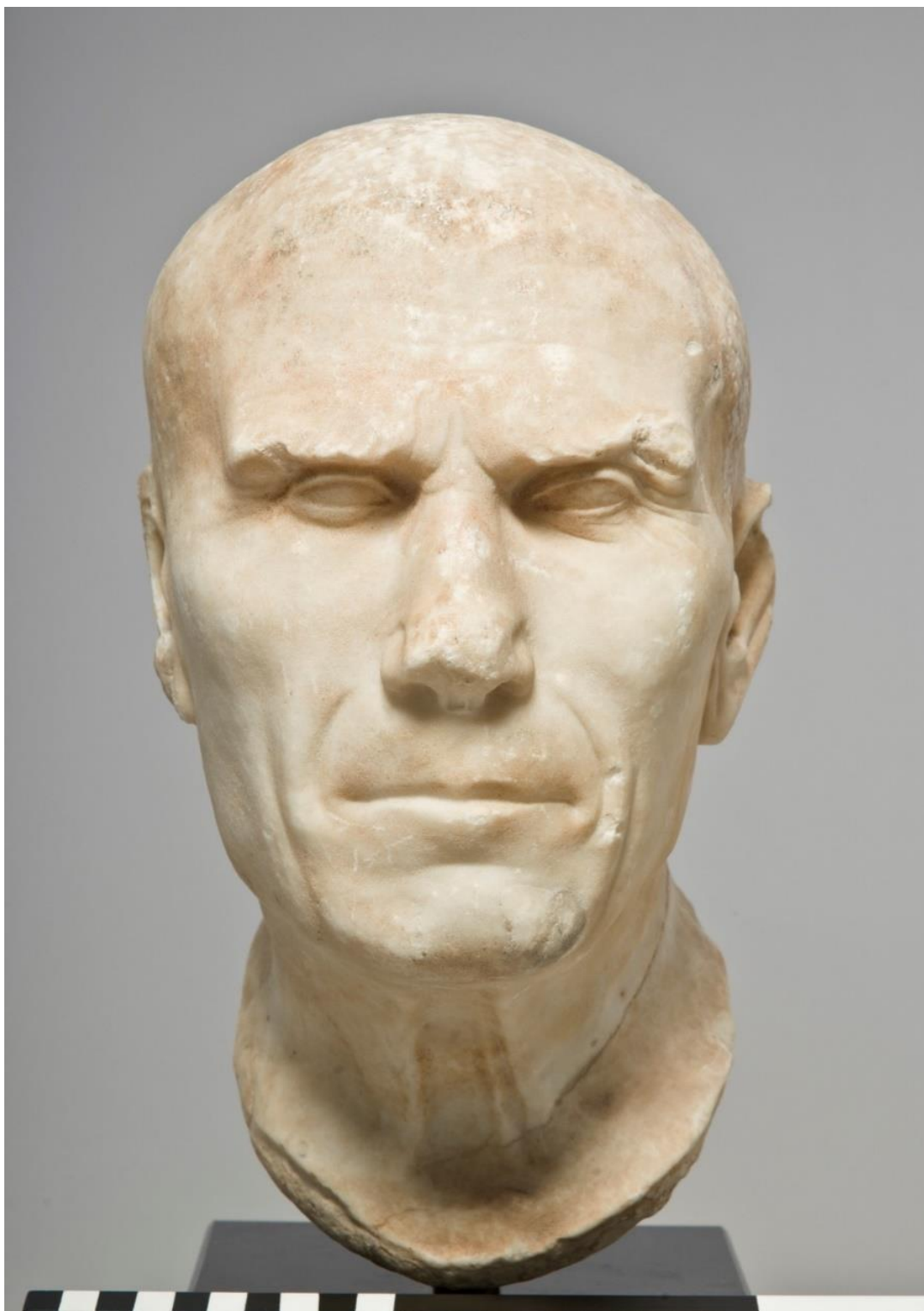
Ett konkret exempel på hur det gick till var att grekiska konstföremål bortrövade antingen från fastlandet eller från de grekiska kolonierna i Syditalien återinsattes i Rom i ett helt nytt sammanhang. Parallellt med det här händelseförloppet hade ett stort antal grekiska konstnärer och vetenskapsmän bosatt sig i Rom redan från det 2:a

århundradet f.Kr., en del efter att general Sulla (138–79 f.Kr.) plundrade Athen 88 f.Kr. Utöver allt detta vet vi förstås att romarna kopierade grekisk konst, skulptur och måleri utan en tanke om kvalitetsförsämring. Oftast sattes denna konst in i en ny kontext eller gavs åtminstone en helt ny tolkning, menar man. Den alldeles nya företeelsen som dök upp under sen republikansk tid var att inflytelserika och förmögna romare, som till exempel poeten och statsmannen Cicero (106–43 f.Kr.), beställde grekiska konstverk. Detta erbjöd grekiska konstnärer och grekisk konst en fortsatt möjlighet att forma den romerska konsten. Med tanke på det här är det bra att vidare komma ihåg att gatan i verkligheten var dubbelriktad. Visserligen lånade, kopierade och absorberade Rom grekisk konst med växande aptit, men i och med detta tog hon på sig en viktig roll som förmedlare av grekisk kultur och konst till eftervärlden, via efterkommande perioder.

Att sålunda tydligt definiera ur forskningsperspektiv under hela den här långa perioden vad som är "romerskt" eller "italienskt" i motsats till det som kan ha varit "grekiskt" blir en väldigt invecklad sak, vilken vi tyvärr inte kan gå in på här i detalj. Försök att avgränsa romersk konst har därför ibland förliknats med ett fascinerande uppdrag där varje liten fråga som till sitt ursprung verkar enkel, kan kräva ett långt och komplicerat svar. Det kan likväl bli otillräckligt att konstatera att romarna gjorde det här eller det där; för oftast gjorde de inte alls det som man påstår att de gjorde.

Med tanke på utsträckningen av det romerska riket under det 2:a århundradet e.Kr., då det var som allra störst, är det klart att vi måste mer och mer tänka utanför "lådan". Det fanns ett "centrum" som representerades av staden Rom, men det fanns också en stor värld utanför det italienska fastlandet, bort i riktning mot provinserna och även periferin. En ärlig diskussion om romersk konst kan inte heller ignorera strömningar inom historia, politik, ekonomi eller humaniora. Det är precis där som diskussionen många gånger vållar besvär.

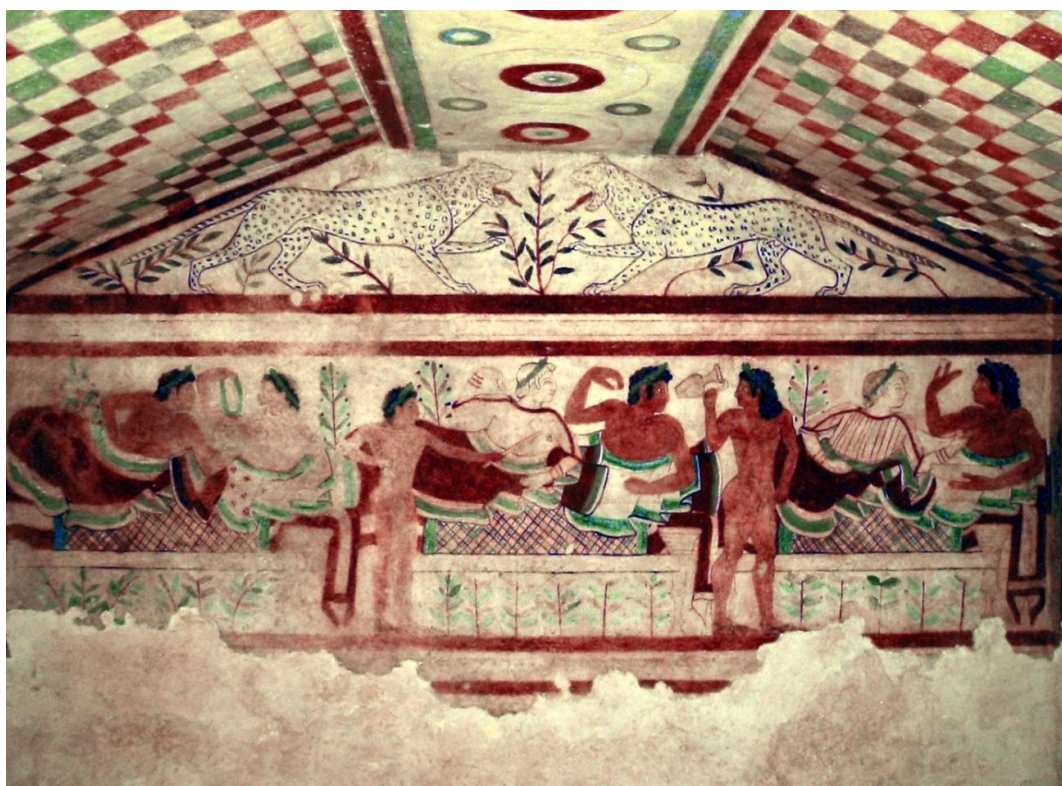
Ett annat komplicerande element är att romarna egentligen var nyskapare bara i liten utsträckning. Romarna idealiserade öppet den grekiska kulturen och kopierade utan skamkänslor det väsentliga inom filosofi, konst och arkitektur. Men per definition betyder det här inte automatiskt att grekerna alltid skulle ha haft den ursprungliga upphovsrätten, den ideella rätten eller varit skapare till all den konst, arkitektur eller de innovationer de sedermera blev kända för eller publicerade inom vetenskap. Tvärtom, grekerna i sin tur var lika duktiga på att ta till sig intryck, kulturlån och innovationer både av sina föregångare som perserna eller ännu längre tillbaka i tiden, utan att glömma samtida aktörer. Så här fortsätter kedjan och händelseförloppet allt längre bak i tiden.



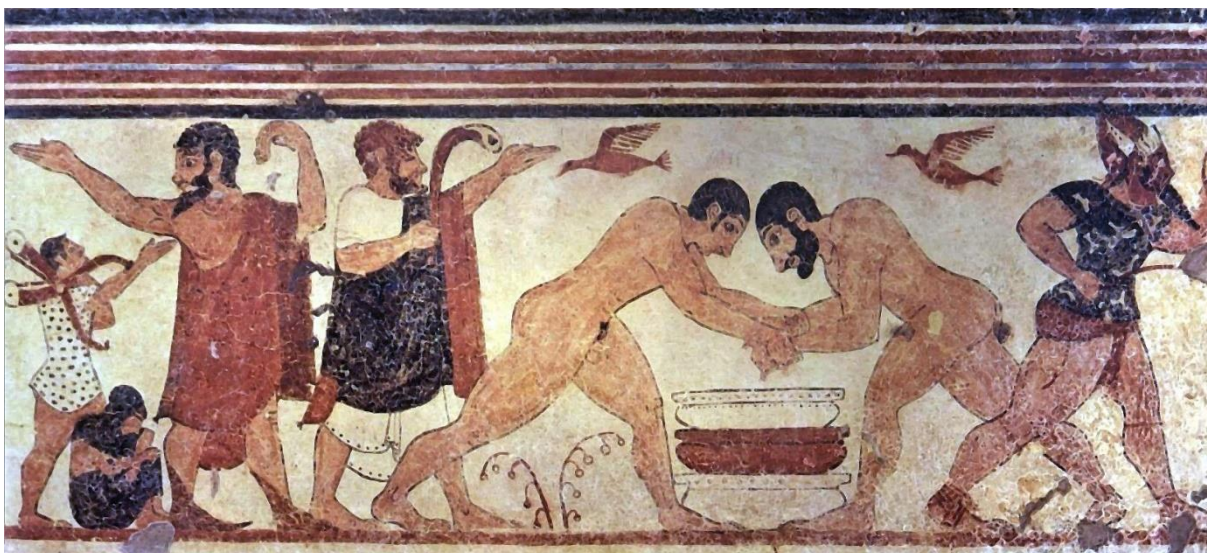
Porträtt i marmor av en romersk man från sen republikansk tid. Skulpturen påminner stilmässigt om porträtt av Pompejus Magnus, "den Store" (106–48 f.Kr.), och Julius Caesars tid (100–44 f.Kr.) med en trolig datering till ca 40 f.Kr. Skulpturen kommer från Sabinum/Sabina i Italien där sabiner bodde. Gåva av Kung Gustav VI Adolf 1961 till Medelhavsmuseet. Porträttet är antagligen del av en staty, ursprungligen föreställande en "äkt romare", kanske en senator, tjänsteman eller aristokrat. Medelhavsmuseets samlingar, museinummer MM 1961:002.

Ett av konstens särområden som speciellt tilltalade den övre klassen både i Rom och ute i provinserna var skulpturen under det 2:a och 1:a århundradet f.Kr. Representanter för gamla aristokratiska familjer eller framstående tjänstemän ville gärna föreviga sig i marmorbyster eller statyer, vilket också syns i Medelhavsmuseets samlingar. En förklarande orsak som getts kan säkert finnas i samhällsklassens önskan att framhäva sig själv och sina långa anor i landet och poängtera att de tillhörde en privilegierad grupp. Även om de naturalistiska eller halvt naturalistiska representationerna anses i huvudsak vara romerska till sin tolkning, kan man fortfarande se starka spår av hellenistisk porträttkonst. Nyheten var dock att porträtten inte mera föreställde bara den övre klassen, utan också till exempel frigivna slavar, vilka önskade göra sig gällande i det nya samhället, lät skaffa sig porträtt.

Visserligen får vi inte heller helt förflytta bort blicken från det italienska fastlandet, den etruskiska bildkonsten och väggmåleriet som de återges i de väl bevarade gravarna i nekropolen i Tarquinia, etruskernas "moder-stad". Bildkonsten hämtade till en hög grad sitt innehåll från Etrurien, som var ett viktigt underlag för grekisk konst, mytologi, och traditioner. Motiven och teman förflyttade sig från måleriet i snabb takt till småskaliga skulpturer, bronser, keramik och begravnings-skulpturer där bland annat grekiska myter och det trojanska kriget var ett överlägset populärt tema. Trots att vi inte i detalj har möjlighet att fördjupa oss här i etruskisk bildkonst, anser man att romarna lånade det grekisk-etruskiska skönhetsidealet och sättet att avbilda människor just från de här målningarna, vid sidan av direkta intryck från grekerna.



Fresko i den etruskiska "Leopardgraven" i Monterozzi nekropolen i Tarquinia, Latium, Italien. Sent 500-tal f.Kr. Fotografi: AlMare, 2006. Wikipedia: PD.



Fresko i etruskisk grav kallad "Augurernas grav" i Monterozzi nekropolen i Tarquinia, Latium, Italien. Sent 600-tal f.Kr. Fotografi: okänd, 2017. Wikipedia: PD

Pompeji stilarna I-IV

Sedan slutet av 1800-talet har man talat om det kampanska måleriets fyra stilar (I-IV) eller varianter med tanke på kronologi och framställningssätt. Forskningen har också kunnat slå fast att de stilar som upptäckts i Pompeji var utspridda även till andra orter som Rom eller provinserna, det vill säga fenomenet hörde ihop med en utbredd konststil i motsats till något lokalt.

Innehållsmässigt brukar vägg- och takmålningarna utförda i freskotechnik föreställa religiösa eller mytologiska scener eller landskap, och i uttryck rör de sig i området mellan realism och impressionism. En tanke om varför rum i romerska privata villor över huvud taget hade fresker var att motverka rumsindelningen som oftast verkställdes utan fönsteröppningar. Fresker har bland annat dokumenterats nyligen av det svenska Pompeji projektet (*The Swedish Pompeii Project*: <https://www.pompejiprojektet.se/> åren 2000–2012 i kvarteret hus V 1.

De två första stilarna anses vara typiska för den republikanska tiden som slutar omkring 27 f.Kr. och de två senare anses representera den kejsarliga tiden. Den kronologiska indelningen som är gammal har också kritiserats och förfinats, men används det oaktat. Man utgår ännu ifrån att det skedde en utveckling från stil till stil. Det vi däremot kan säga om romerskt måleri baserar sig nästan helt på de slutna depåfynden av privata villor, vilka har gjorts i Pompeji och Herculaneum, städerna som begravdes i metertjocka lager av aska vid Vesuvius katastrofala vulkanutbrott i augusti 79 e.Kr.

Vi har redan om och om blivit påmind om att fynd av organiskt material eller förgänglig konst som målningar är ytterst sällsynt och städerna i Kampanien är just ett sådant unikt undantag.

Pompeji stil I

Den första stilen, också kallad "inkrustationsstil" eller murverksstil, var populär omkring 200–80 f.Kr., det vill säga den är rätt så tidig av sig. Stilen följer grekiska förebilder och väggdekorationer som är färgglada och utlagda i lapptäcksmönster som, till exempel, skapar tredimensionella, marmorlika effekter med stuckatur. Stilen imiterade riktiga byggnadsmaterial som man använde i offentliga byggnader som trä, sten eller bland annat olkfärgade marmorinslag i väggar. Eftersom byggnadsmaterial som marmor oftast var utom räckhåll för största delen av befolkningen, var denna typs fresker en möjlighet att på konstgjord väg skapa liknande effekter i dekoreringen av interiören.

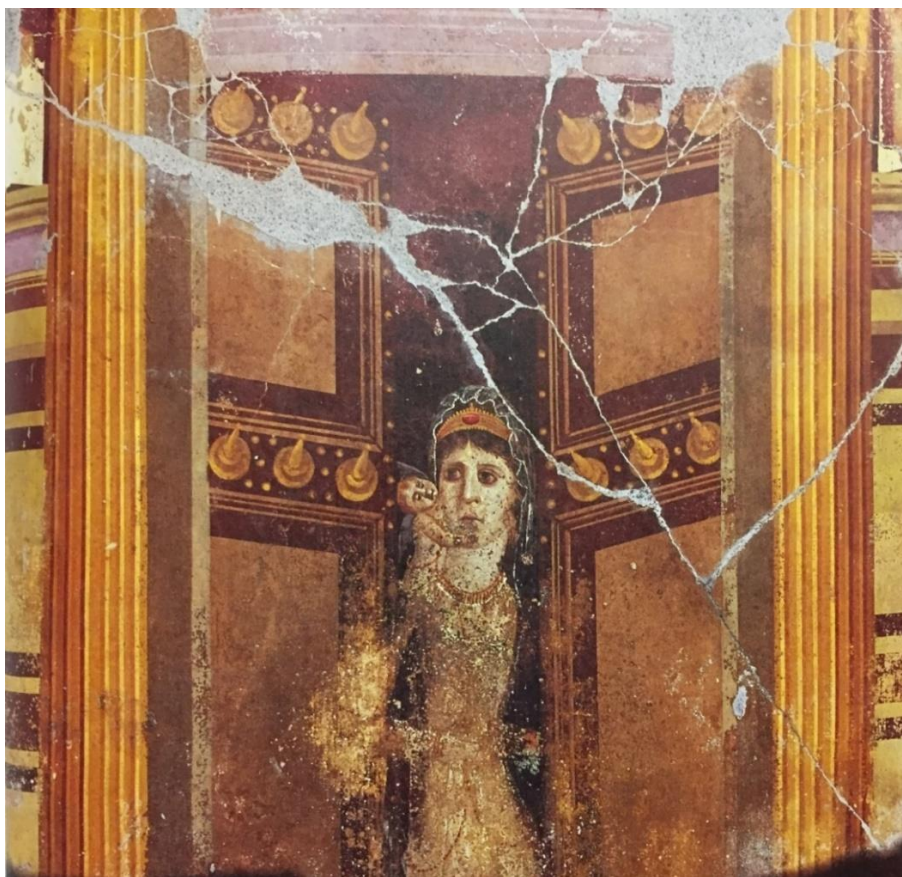


Väggmålning i Pompeji stil I, Samnitiska huset (*Casa Sannitica*), Herculaneum, Italien.
Fotografi: okänd 2006. Wikipedia: CC0.

Pompeji stil II

Den andra stilen efterträdde och utvecklades, anser man, från den första och kopierade arkitektoniska element som kolonner och bjälklag (*entablement*). Stilen kan ha uppkommit omkring 80 f.Kr., men kan likväl ha funnits även tidigare i Rom. Den fortsatte att användas under det sista förkristliga århundradet f.Kr. Stilen bygger på en existens inomhus, men ger intrycket av att man ser ut från ett "öppet fönster", alltså erbjuder besökaren en slags optisk illusion som påminner om 3D.

Väggar har ett djup och perspektiv och olika slags landskap med falska marmorblock längs väggarnas bas. Ett fint exempel är Mysterievillan (*Villa dei Misteri*) i Pompeji med naturtrogna och -stora människofigurer. Ett annat välkänt exempel är kejsare Augustus' gemåls villa i den lilla byn vid Prima Porta norr om Rom utmed *Via Flaminia*, bättre känt under namnet "Livias villa eller hus" (Livia levde 58 f.Kr. till 20 e.Kr.). Huset dateras till ca 30 f.Kr. och har målats i Pompeji stilen II med otroliga fresker föreställande trädgårdar och optiska illusioner samt ett fantasiliv med infällda mytologiska scener. Andra upptäckter har gjorts bland annat i Villa Farnesina i Rom under trädgården på ett 1500-talspalats, som kanske tillhörde Agrippa, kejsare Augustus' svärson.



Väggmålning i Pompeji stil II. Pompeji, Italien. Hus till Marcus Fabius Rufus, rum 71. Motiv: Venus med en amors arm lindad runt henne. Skildringen föreställer troligtvis drottning Kleopatra VII av Egypten som Venus Genetrix (Afrodite Venetrix). Fotografi: okänd. Wikipedia, CC PD-Mark.

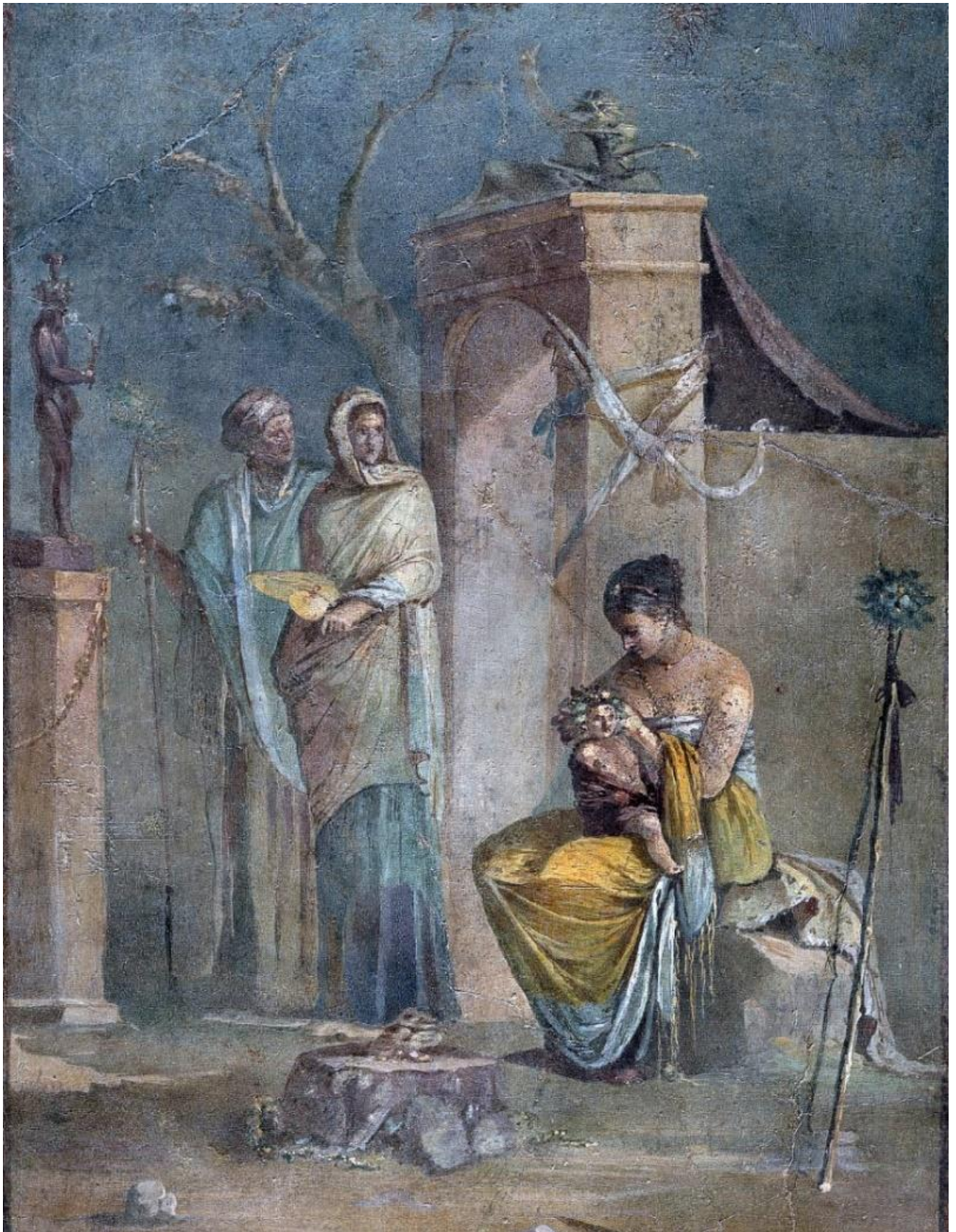
Pompeji stil III

Den tredje stilen antas ha uppkommit under tidig kejsartid kanske ca 20–10 f.Kr. och kan ha gått ut ur mode ca 50–60 e.Kr. Stilen omfamnar väggens plana yta genom att använda breda, monokromatiska färgplan, oftast i svart eller mörkröd färg avbruten av intressanta, färggranna detaljer, till exempel en panel med kandelabrar (ljusstakar). I motsats till föregående stil skulle den tredje stilen fortsättningsvis innehålla en betoning på arkitektoniska element, medan elementens abstrakta stil avlägsnar dem från verkligheten. Teman som behandlades var ofta heliga eller idylliska landskap, scener med djur, tempel eller helgedomar, men också främmande religiösa element bland annat från Egypten. Enskilda konstnärer gör sig gällande inom stilen.

Till exempel den romerska arkitekten Vitruvius tyckte verkligen illa om den tredje stilen och menade att den producerade "hemsckheter" jämfört med verkliga ting som en arkitekt kunde skapa.



Fresko i Pompeji stil III, Villa Farnesina i Trastevere, Rom.
Daterad till ca 20 f.Kr. Fotografi: okänd, 2009. Wikipedia, CC PD-Mark.



Fresco i Pompeji stil III. Dionysios' undervisning. Palazzo Massimo alle Terme, nu i Museo Nazionale Romano, Rom. Ca 20 f.Kr. Fotografi: The Yorck Project, 2002.
Wikipedia, GNU Free Documentation License.

Pompeji stil IV

Den fjärde stilen är illusionistisk och kallas också för den "invecklade stilen". "Invecklad" avser att stilen egentligen kombinerar drag från de tre tidigare perioderna. Presentationerna vilar ofta på falska marmorblock längs väggarnas bas, naturalistiska arkitektoniska element och scener, vilka kombineras med plana ytor och breda, monokromatiska färgplan. De inramade paneltavlor kunde bestå av religiösa eller mytologiska berättelser, landskap eller *stilleben*, men nu i betydligt större skala jämfört med föregående stil. Stilen dateras till omkring 60–79 e.Kr. Stilen eftersträvar inte mera en realism, utan uttrycket tonas ned till illusionistiska sagolandskap och en slags teaterkulisser. Exempel är *Vettiernas hus* i Pompeji eller Neros gyllene hus (*Domus Aurea*) i Rom.

Det är oklart om det här stämmer, men enligt historikern Plinius d.ä. var upphovsmannen av stilen en egendomlig, om också begåvad konstnär med namnet Famulus, som var ansvarig för att dekorera kejsare Neros gyllene hus i Rom.



Fresko i Pompeji stil IV, *Vettiernas hus*, Pompeji. Cupidfris från det 1:a århundradet e.Kr. från matsalen (*triclinium*). Cupiderna säljer blommor, gör vin och arbetar med guld.

Fotografi: M. Violanti, www.worldhistory.org.



Detalj av trädgårdsfresko i Livias Villa, Rom. Motiv: trädgård med träd, blommor, frukter och fåglar i naturlig storlek, med en i princip 360 graders vinkel av trädgården. Fotografi: Mark Cartwright, CC BY-NC-SA.

Konst under kejsare Augustus tidevarv

Övergången från republikens tid till kejsartiden präglades av oroligheter, krig och statskupper som resulterade i diktatorskap, konspirationer, ett allvarligt slavuppror, lönnmord och till slut ett blodigt inbördeskrig som slutade först 27 f.Kr. Konflikten vinnare, Julius Caesars (100–44 f.Kr.) adoptivson Octavianus, bättre känd under namnet kejsar Augustus (27 f.Kr.-14 e.Kr.), såg sig själv i främsta hand som en *restaurator* ("återskapare"), alltså den som återinförde den romerska republiken och instiftade en ny "guldålder".

Augustus lyckades skickligt skapa den vilseledande, utvändigt och i teorin nog möjliga situationen att republiken faktiskt skulle ha återinförts. Men de bara till det yttre återinförda republikanska traditionerna hindrade inte makten i verkligheten att koncentreras till honom i den form den innehades av en absolut monark. Till Augustus fördel måste dock sägas att han i enlighet med republikens tradition aldrig använde benämningen "kejsare" av sig själv, utan han tog i stället titeln *princeps*, "ledaren" eller "den första medborgaren", för att beskriva sig själv och sin maktposition, som det redan framgår från hans verk *Res Gestae*. Av den här orsaken pratar man också om *Principatets* tid fram till kejsare Domitianus tid 284 e.Kr. Genom sina beslut kom Augustus att verka som en förebild för bland annat kejsare Hadrianus.

Den romerska, ganska förvrängda världsbilden inneslöt därför ideologin att Rom hade gett världen en bestående fred, den "romerska freden" eller *Pax Romana* som romarna kallade den, efter den hellenistiska tidens många krig. Freden, *Pax Romana*, förde med sig stabilitet, välfärd och en uppblomstring av konst, kultur och arkitektur i det romerska riket. Sanningen var förstås den att "freden" hade tvingats fram av romarna med alla krig och militära erövringar.



Guldmynt (*aureus*) präglat av kejsar Augustus 28 f.Kr. i Mindre Asien (Turkiet). Till vänster på åtsidan: Octavianus tittande till höger. Till höger på framsidan: Octavianus sittande med en bokrulle i handen och en boklåda vid sina fötter. The British Museum, museinummer 1995,0401.1.

Kejsar Augustus geniala skapelse i form av publik arkitektur blev ett slags visitkort och politiskt verktyg för att visualisera allt det han lyckats med som regent under sitt styre. Då konsten tyglades för kejserlig propaganda kunde Augustus demonstrera de förmåner hans regeringstid hade fört med sig åt hela det romerska folket. Detta utgjorde en modell till kommande regenter, inte bara under de närmaste generationerna, utan århundraden att komma. Ett starkt politiskt motiv var att de romerska intrycken och propagandan också på ett avgörande sätt skulle hjälpa till att avlägsna de provinsiella "märkvärdigheterna". Romarna insåg nämligen redan på ett mycket tidigt stadium, till exempel, att det som man dagligen var tvungen att hålla i handen för att köpa sig mat med (som präglade mynt) eller stillastående, statiska, monument man var tvungen att passera när man gick hem eller till jobbet, blev oerhört effektiva verktyg för den romerska statliga propagandan. Det är omöjligt att ens överskatta betydelsen av dessa statliga instrument och de bilder romarna först lyckades skapa, sedan sprida ut dem och till sist utöva sin makt genom, till och med i de allra längst belägna provinserna ute i periferin.

Att klart skilja mellan kejserlig arkitektur, konst och skulptur är en mycket svår uppgift som vi inte tänker gå in på. Skulpturer från kejsar Augustus tid präglas av en viss klassicism och idealism i sin enkelhet, vilket ofta sagts. I första hand berättar porträtten om hur personerna såg ut eller kanske ville att de skulle komma ihåg, börjande från kejsaren själv. I motsats fanns det också förändringar, bland annat sättet med vilket statyerna upplevdes i rummet. Stilistiskt blickade konsten under kejsar Augustus' tid ivrigt tillbaka mot den klassiska grekiska konsten. En av de främsta orsakerna till det här var att det erbjöd honom ett ypperligt tillfälle att påminna sina samtida och eftervärlden om att han faktiskt lyckades med att uppfylla adoptivfaderns, Julius Caesars visioner om fred och välstånd och att "den gyllene tiden" nu var tillbaka. Samtidigt uppstod det också en medveten reaktion mot det okontrollerade inflödet av hellenistisk konst.

Saken blev inte heller lättare att förstå, då ett ideologiskt och intellektuellt perspektiv med en kontaktyta till den klassiska grekiska konsten saknades. Bland annat skulle greken aldrig riktigt ha förstått att konsten för Rom utgjorde i de allra flesta fall bara en del av politikens förlängda arm, ett propagandaverktyg för Roms sociala, ekonomiska och religiösa överlägsenhet. Sålunda kan man säga att den romerska konsten under kejsar Augustus tid delade nog många yttre, formella drag med den grekiska konsten som hellenismens perfektionism, men oftast gavs den en helt annan tolkning och innebörd. Påståendet konkretiseras i det att majoriteten av monumenten från romartiden ärar antingen offentlig tjänst eller ställdes till offentlighetens förfogande i brukssyfte eller byggdes i ett politiskt syfte som ett forum för förströelse.



Väggmålningar i Pompeji stil II i kejsar Augustus' hus på Palatinen i Rom. Fotografi: Kenneth Silver, 2008.

En diskussion om konsten under kejsar Augustus tidevarv kan omöjligt bortse från det utgrävda huset som Octavianus köpte sig på Palatinen (*Palatium*) och som restaurerats och öppnade för allmänheten år 2008. Lyxvillans (*domus*) arkitektur är inte det som är imponerande för en modern besökare, utan de väl bevarade freskerna i sen Pompeji stil II, som täcker de flesta väggar, till exempel i "Maskrummet" påminnande om en teaterscen, "Rummet med tallgirlander" och "Studierummet".

Kejsar Augustus' fredsaltare, *Ara Pacis Augustae*, som restes mellan 13 och 9 f.Kr., är den andra milstolpen i tidens konst och arkitektur. Fredsaltaret kombinerade det väsentliga av arkitekturens och konstens strömningar, utan att glömma propagandan om den rådande freden och välståndet.

Inom bildkonsten framträder också de otroligt skickligt graverade romerska poly- (flerfärgade) - eller monokroma (enfärgade) kaméerna, innefattade gemmerna med halvädalstenar och smycken i guld.



Ara Pacis Augustae, Rom, Italien. Fotografi: Manfred Heyde, 2009. Wikipedia, CC BY SA 3.0.

Antingen under kejsar Tiberius (14–37 e.Kr.) eller Neros tid (54–68 e.Kr.) påbörjades en tradition i Rom att regenten byggde sig också ett palats på Palatinen (därav kom ordet för ett *palats*). Det blev likaså vanligt med att antingen beställa eller ställa ut betydande mängder imponerande skulpturer, till exempel föreställande de homeriska hjältarna, särskilt i privata villor utmed solkusten i Sperlonga-trakten mellan Rom och Neapel eller längre söderut på ön Capri i Neapelbukten.

Sperlonga-skulpturerna är kända för Odysseus' resor och representationer. Ett grekiskt exempel från det 1:a århundradet e.Kr., men i hellenistisk stil, som åtminstone en tid dekorerade kejsar Titus' (79–81 e.Kr.) palats var Laokoongruppen (numera i Vatikanmuseerna), som påträffades år 1506 på Esquilinen i Rom. Laokoongruppen som hör till antikens mest tvistade konstverk gjordes av Hagesandros, Polydoros och Athenodoros från Rhodos och avbildar siaren och Apolloprästen Laokoon och hans två söner insnärjda av två gigantiska ormar.



Laokoongruppen (Laocöon) av marmor hittad på Esquilinen i Rom 1506. Föreställer Laokoon och hans två söner insnärjda av ormar. Konstverket i marmor gjordes av Hagesandros, Polydoros och Athenodoros från Rhodos och antas ha stått i kejsar Titus residens. Dateras mellan 170 f.Kr. och 50 e.Kr., men en del skulle datera arbetet till 40–30 f.Kr. Fotografi: Wilfredo Rafael Rodriguez Hernandez, 2024. Wikipedia, CC0 1.0 Universal Public Domain.

Det råder heller inget tvivel om att den romerska kulturens grund förankrad i Italien förändrades under loppet av kejsartiden, allt eftersom nya länder, regioner och folk erövrades och formellt införlivades med det romerska riket. Den territoriella expansionen och absorberingen av nya områden betydde något revolutionerande för

invånarna. Romarriket blev plötsligt världens största inre marknad där fri rörlighet av människor, varor och tjänster var ett faktum. Enskilda personer som arbetstagare eller tjänsteleverantörer kunde i princip förflytta sig fritt och uppehålla sig var som helst, då alla nationella gränser hade avskaffats. Konstnärer, arkitekter och andra yrkesutövare bortom Italien anställdes också regelbundet av romarna. Som man har konstaterat, även om historien inte sett med blida ögon på den julio-klaudiska monarkernas nedfall och korruption, var deras insatser inom konst och arkitektur trots allt ganska betydande. I själva verket hade man inom måleriet och dekorativ konst nått helt nya höjder, vilket levandegjordes i kejsar Neros gyllene hus (*Domus Aurea*) uppfört efter den stora branden i Rom 64 e.Kr.

Konst från den flaviska eran till de första antoninerna

Man antar att Vespasianus' karriär ute i provinserna och den smått borgerliga bakgrunden kunde ha bidragit till ett skifte bort från klassiska konstideal. Denna tid brukar ofta beskrivas som en aning "barock", en term som antyder översvallande praktfullhet och en betoning på dekorativa detaljer. Inom skulptur förflyttade man sig mot öppenhet och djup och konstnärerna uppnådde en enorm skicklighet inom porträttkonsten och representationen.



Titus' triumfbåge. Forum Romanum, Rom, sedd från väster. Fotografi: Kenneth Silver, 2008.

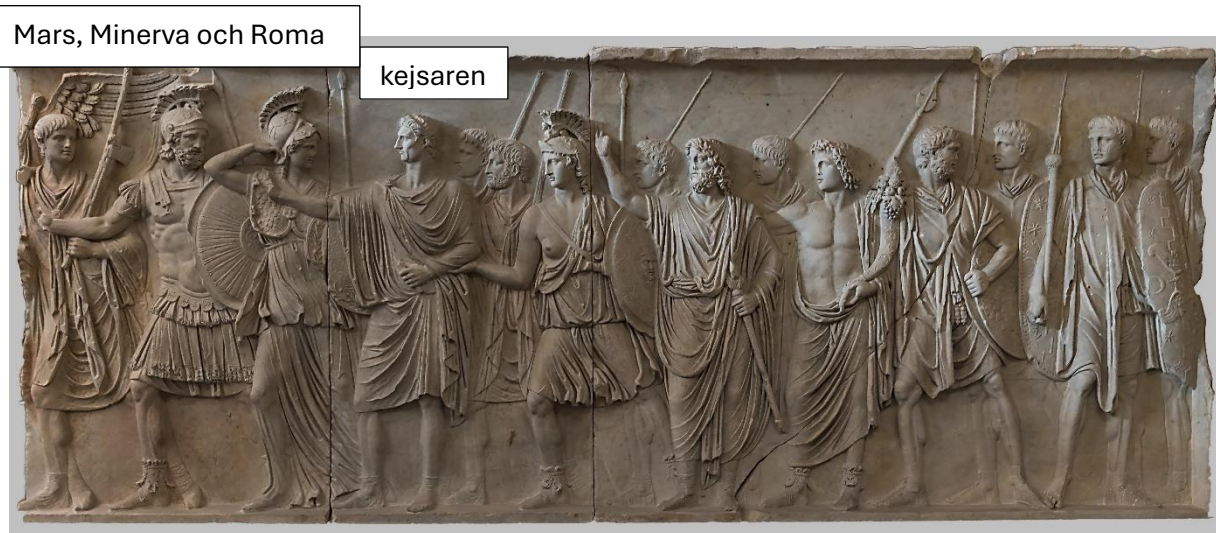
Det var naturligtvis den här tiden som den enorma naturkatastrofen ägde rum i form av ett vulkanutbrott år 79 e.Kr. av Vesuvius som förstörde de romerska städerna utmed Neapelkusten, katastrofen för de samtida som förändrades till en guldgruva för eftervärlden och antikforskningen. Vespasianus följdes av sönerna Titus (79–81 e.Kr.) och Domitianus (81–96 e.Kr.). Tidens mest prominenta monument är Titus' triumfbåge i Rom som representerar skulpturens höjdpunkt. Triumfbågen påminner om Roms brutala krossande av den judiska nationalstaten och Jerusalems förstörelse 70 e.Kr.



Titus triumfbåge. Forum Romanum, Rom. Detalj av triumfbågens innersida illustrerande Jerusalems förstörelse. Romerska soldater bär den sjuarmade ljusstaken från Jerusalems tempel bort i triumftåg. Fotografi: Kenneth Silver, 2008.

Kejsar Domitianus (81–96 e.Kr.) fortsatte den julio-klaudiska traditionen med att bygga ett palats på Palatinen ovanpå tidigare byggnader. Skillnaden denna gång var att den sista flaviska kejsarens palats som ritades av arkitekten Rabirius överträffade de tidigare arkitektoniska monumenten och kom att tjäna kejsare under kommande tre århundraden. Domitianus, som mot slutet av sin regeringstid blev allt mera otålig och impopulär, blev efter sin död uttraderad från det kollektiva minnet av den romerska Senaten som lät omstörta hans arbete (*damnatio memoriae*). I praktiken innebär detta att man gjorde sitt bästa för att förstöra all bildkonst, statyer eller inskriptioner, vilka antingen låtit tillverkas av en viss person eller indirekt kunde på ett eller annat sätt

förknippas med denna. Till de betydande kejserliga relieferna hör de så kallade *Cancellaria*-relieferna, namngivna efter Palazzo della Cancellaria i Rom under vilket de påträffades på 1930-talet. Friserna hör tillsammans med de som uppfördes i Venus Genetrix' tempel på Julius Caesars forum till tidens finaste exempel på dekorativ skulptur.



Cancellaria-reliefen, fris A. Kejsaren (i det här fallet liknar porträttet Nerva) förbereder sig för en kampanj mot Chatti, i sällskap av gudarna Mars, Minerva och Roma till vänster. Till höger: *genii*, de vägledande andarna, den romerska Senaten och folket i Rom i följe av soldater.
Vatikanmuseerna. Wikipedia, CC BY SA 4.0. Fotografi: Rabax63.



Kvinnoporträtt i marmor från Medelhavsmuseets samlingar. Porträttet antas föreställa Domitia Longina (ca. 53–130 e.Kr.), hustru till kejsar Domitianus (81–96 e.Kr.), broder till kejsar Titus (79–81 e.Kr.). Frisyren och det komplicerade hårupplägget berättar att porträttet härstammar från den flaviska tiden (ca 69–96 e.Kr.) Medelhavsmuseet, föremålsnummer MM 1959:001.

Den flaviska tidens skulptur kämpade med nya stilistiska problem, av vilka kvinnornas nya hårmode var ett. Kvinnohårmodet bestod typiskt av massor av lockar staplat högt

uppe på huvudet och som stod upp i lockar på den nakna pannan. Stilen fick antagligen sin början i aristokratiska kretsar, men spred sig till ett allmänt hårmode. Exempel på den här typens kvinnor och hårmode ingår också i Medelhavsmuseets samlingar. Skulpturer av äldre kvinnor, män och kolossalfigurer av kejsaren förekommer även. En vanlig slutsats är att det skedde en markant brytning från den julio-klaudiska tidens tradition inom konst särskilt i hur rumsliga relationer, struktur och utsmyckade dekorationer tolkades jämfört med tidigare perioder. Erans arkitektoniska mästerverk som Colosseum, det flaviska palatset eller Titus' triumfbåge, har redan behandlats.

Kejsar Nervas tid (96–98 e.Kr.), och särskilt efterföljande kejsar Trajanus' tid (98–117 e.Kr.), stabiliserade läget. Trajanus, som hade en provinsiell bakgrund, gynnade provinsernas medelklasser. Man har konstaterat att det är anmärkningsvärt att bejakandet av en ursprunglig romersk konst gick hand i hand med utvecklingen av former som förknippades med precis de grupper i den romerska befolkningen som hade sina rötter i italiensk kultur. Till trenden hörde att man svängde ryggen till den grekiska konstens naturalism och favoriserade förutfattade meningar där man indelade utrymmen och placerade objekt enligt en färdig plan.



Forum Romanum sedd från Kapitolinen. Fotografi: Kenneth Silver, 2008

Kejsar Trajanus' tid inledde en alldeles ny epok i den romerska historien redan genom det att han var den första kejsaren som var född utanför Italien, i själva verket i Spanien.

Den andra unika saken som ägde rum under hans tid var att det romerska riket nådde sin allra största geografiska utsträckning, som inneslöt omkring 5 000 000 km², från gränsen till Skottland till Mesopotamien i Mellanöstern. Som fallet var med Augustus, kom också Trajanus att på sätt och vis sätta riktlinjerna för hur efterföljande kejsare skulle bli värderade.



Till vänster: relief till minne av kejsar Trajanus' Parthiska expedition och vinst 115-117 e.Kr. Colosseum museet. Fotografi: Kenneth Silver, 2008. Till höger: marmorbyst av kejsar Trajanus. Vatikanmuseerna. Fotografi: Kenneth Silver, 2008.

Den här tidens offentliga konst var talrik och bland personligheterna är det särskilt Apollodoros från Damaskus som framträder. Apollodoros var den grekiska arkitekten som föddes i Damaskus och som ärades med uppdraget att skapa de flesta av kejsar Trajanus publika monument som triumfbågen, termerna, biblioteken, forumet och torget, som fortfarande bär kejsarens namn samt den största dåtida basilikan byggd i Rom, *Basilika Ulpia* (60 x 170 meter, invigd år 112 e.Kr.). Trajanus lät också bygga en bro över Donau i Dacien och reste *Trajanuskolonnen* som invigdes år 113 e.Kr., det ca 40 m höga segermonumentet i relief föreställande fälttåget mot dakerna (101–108 e.Kr., i två repriser), ett monument som antagligen varit bemålat.

Särskilt Trajanuskolonnen anses representera ett nytt, konstnärligt formspråk och en förmåga till uppfinning och komposition. Även om det allmänna temat i kolonnens

berättande relief föll inom ramen för politiska ändamål och förhärlikande av romarna, infördes en helt ny mänsklig synpunkt som berör bland annat krigets fasor och lidande samt en respekt för fienden, något som tidigare helt saknats i bildspråket. Det här sagt, anser man, arbetet stå för den romerska konstens guldålder.



Till vänster: Trajanuskolonnen som invigdes år 113 e.Kr., Rom. Ingen copyright.
Till höger: Byst av kejsar Hadrianus. Fotografi: Kenneth Silver, 2008. Vatikanmuseerna.

Kejsar Trajanus gjorde ingenting för att förskingra uppfattningen om att han som *princeps* sågs som en välvillig försörjare av publika byggnader eller konst åt det romerska folket. Det att riket expandera ut till sina gränser syntes likväl i de offentliga arbetenas omfång, vilka gärna omfamnade militär framgång och civilt förvalterskap, som så ofta gavs uttryck i de publika byggnaderna eller skulpturen.



Trajanuskolonnen som invigdes år 113 e.Kr., detaljer av bedrifterna,
<https://www.worldhistory.org/image/1263/trajans-column-detail/>. Fotografi: Mark
Cartwright, CC BY NC SA 4.0.

Det är ingen hemlighet att kejsar Hadrianus (117–138 e.Kr.) hade en förkärlek till och blev en förespråkare för klassisk konst. Han hade erhållit sig en utbildning i Athen och förgyllde Rom med ett antal offentliga byggnader som biblioteket och Pantheon som byggdes om, för att inte nämna hans Villa Hadriana (Tibur, Tivoli) som hyllade den grekiska konstens erövring. I själva verket var Hadrianus' villa inte vilken villa som helst, utan den torde vara den största och mest lyxiga bevarade romerska villan, som inrymde teatrar, bibliotek, konserthallar, badanläggningar, bostäder och otaliga vattenelement som en marin teater, dammar, kanaler, bäckar och fontäner. De rikliga grekisk-inspirerade mosaikerna, målningarna, statyerna och relieferna är påtagliga.



Villa Hadriana (Tivoli), kejsar Hadrianus' villa, ett palats och trädgårdsanläggning uppfört 118–133 e.Kr. söder om Tivoli. På bilden syns den så kallade marina teatern omgiven av en kanal, portik och en hög mur. Fotografi: FrDr, 2021. Wikipedia, CC BY SA 4.0.

Konsthistoriker beskriver att den klassiska, hellenska idealen sträckte sig även till skulpturen där man för först gången kunde betrakta en kejsare med skägg eller definitionen av ögonen på ett tydligare sätt. Imponerande reliefer har också överlevt och under Hadrianus' tid skedde ett betydande skifte från kremering till likgravar, vilket resulterade i att rikligt dekorerade sarkofager togs i bruk. Man har också sagt att sarkofagerna, vilka fortsatte existera in i den kristna tiden, utgör en av de bästa källorna till att följa den konstnärliga utvecklingen, i stil och form. Mytologiska teman var särskilt populära, men också tankar och idéer om det kommande livet eller döden. Hadrianus' tid har beskrivits som en klassisk "renässans" särskilt med tanke på vad som uppnåddes inom konst, arkitektur och skulptur eller sarkofagkonsten.

Konst från de första antoninerna till slutet av 2:a århundradet e.Kr.

I den romerska konstens historia har man ofta beskrivit kejsar Trajanus, Hadrianus och den antoninska tiden som en "gyllene" tid. Ur ett historiskt och geografiskt perspektiv sammanfaller det här med Romarrikets expansion och det att riket var som allra störst. Förutom det som pågick i Mesopotamien på gränsen mellan Rom, Partherriket och Persien, rådde fredliga förhållanden i rikets centrala delar, vilket bidrog till ett allmänt lugn, en stabilitet och ett välstånd som påminde kanske lite om kejsar Augustus' Principat. Antikens ekonomiska historia bär tydliga spår av att det romerska välståndet nådde sin höjdpunkt fram till det 2:a århundradets mitt e.Kr.

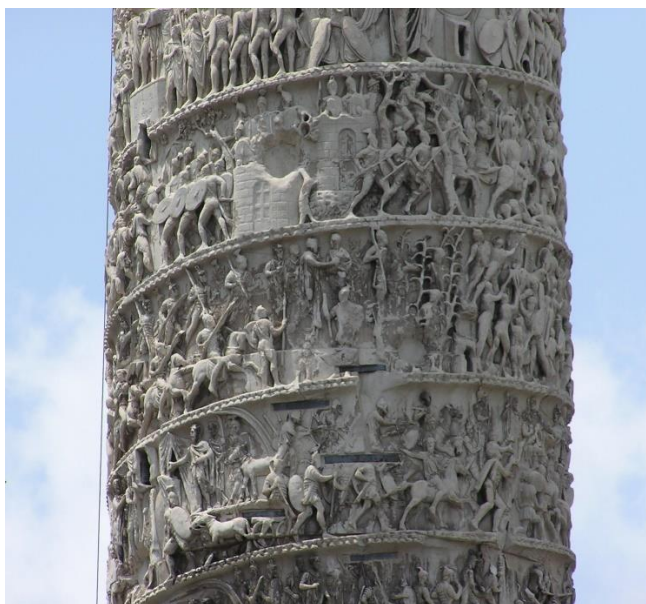
I svallvågorna av Hadrianus' tid, och särskilt mot slutet av det 2:a århundradet e.Kr., inträffade vad som beskrivits av andra som dramatiska förändringar inom den romerska konsten. De grekiska och italienska stilarna fortsatte självfallet att inspirera den romerska konsten. Även om konsten inte direkt övergick från en "statskonst" till en "folkkonst", skedde ett tydligt, innehållsmässigt skifte rum från aristokratiska (*patricier*) värderingar mot "folkets breda massa" (*plebejer*). Plebejerna utgjorde ju majoriteten av det allmänna medborgarskapet i antikens Rom i motsats till den privilegierade patricierklassen. Plebejerna var ändå fria, romerska medborgare och representerande de italienska stammarna från den republikanska tidens senare hälft. Stilmässigt kännetecknas tiden av figurernas frontalitet (det vill säga att de är orienterade mot "åskådarna"). Rumsliga relationer betonade mönster och överskådliga arrangemang. Det som vi redan nämnde inom begravningskonsten, nämligen konstnärligt skulpterade sarkofager, fortsatte att tillverkas.

Mycket av periodens tidiga verksamhet koncentrerade sig tydligt utanför det italienska fastlandet, som bland annat i Britannien, där kejsaren Antoninus Pius (138–161 e.Kr.) ersatte Hadrianus' försvarsmur med en annan mur norröver i ett försök att erövra Skottland. Andra, mindre kända aktiviteter med arkitektoniska och konstnärliga arrangemang anlades bland annat i Efesos.

Filosofikejsaren Marcus Aurelius (161–180 e.Kr.) medförde nya krafter och impulser som kom att förändra den romerska konsten för all framtid. I rollen som kejsare befann sig Marcus Aurelius i den situationen att han utkämpade krig största delen av sin regeringstid på den norra gränsen längs Donaufloden mot olika barbariska stammar, vilket samtidigt kom att prägla tidens arkitektur och konst. Monumenten som förevigade händelserna blev en triumfbåge vars reliefer delvis har bevarats och den så kallade Marcus Aurelius' kolumnen (se under) som kan ha slutförts antingen under Commodus (177–192 f.Kr.) eller Septimius Severus tid (193–211 f.Kr.).

Om Trajanus' kolonn beskrivs som en "krigsdagbok" av händelserna vid fronten, rör sig bildspråket i Marcus Aurelius' kolonn i "ingenmanlandet" mellan antikrig och den kamp den romerska kejsaren trots allt måste föra för att bevara rikets enhet. Det var antagligen också den första gången i romersk historia som den romerska konstnären gavs ganska fria händer att illustrera ett krigs fulla grymhet och brutalitet. Därigenom förklaras den starka närvaron av smärta och lidande i synnerhet hos fienden, som är påtaglig i den långa frisen. Kolonnen illustrerar till exempel avrättningar av lokal

befolkning och hur kvinnor rövas bort med våld. Med andra ord, romarna var villiga att nu erkänna att även fienden var värd att berömmas för sitt mod och sin militära skicklighet. Utan tvivel var det sammalunda första gången den romerska konsten avbildade sig själv, även om romarna var segrare, som "grövre" och mera barbariska än fienden de bekämpade. Delvis spillde den krigiska bildkonsten också över till sarkofagkonsten där många militära scener började dyka upp på de välbärgades sarkofager, vid sidan av att vardagscener fortsatte som populära teman med religiösa motiv.



Till vänster: Kolumn av kejsar Marcus Aurelius uppförd mellan 180–196 e.Kr. i Rom, nuvarande Piazza Colonna, kanske av kejsar Commodus till minnet av sin far. Kolumnen är närmare 40 meter hög och har en 110 meter lång skulptur och spirallöpande fris. Motivet är fälttåget mot de danubiska stammarna som germanerna och sarmaterna på 170-talet e.Kr. på den norra gränsen. Fotografi: Marco Assini, 2011. Wikipedia, CC BY SA 2.0. Till höger: detalj. Fotografi: Adiran Arpingstone, 2007. Wikipedia: Allmän egendom.

Särskilt porträttkonsten blomstrade under Marcus Aurelius och Lucius Verus tid med kejsarliga porträtt, till och med helkroppsporträtt, nakna som de grekiska atleterna en gång i tiden. Marcus Aurelius tid är såtillvida också speciell att den enda kompletta bronsstatyn från antikens tid i kolossal storlek av en kejsare på häst har bevarats. Orsaken till att statyn inte smältes ned och återanvändes var helt enkelt den att man misstog sig och trodde att personen i fråga var den första kristna kejsaren, Konstantin den Store (306–337 e.Kr.).

Om vi tänker på romerskt måleri, så saknas fynd av romersk konst på pannå eller linnedukar och är okända från Italien. Däremot finns sådana från Egypten från kejsartiden, till exempel från oasen Fayyum, där ett extremt torrt klimat råder. Ur arkeologisk synvinkel är det inte helt klart om bristen på liknande konst på fastlandet beror enbart på klimatologiska förhållanden eller det att inhemsk måleriproduktion inte existerade. Att det romerska måleriet hade sina rötter i den hellenistiska tidens målerikonst är däremot ett erkänt faktum, även om det under århundradens lopp utvecklade särpräglade romerska karaktärsdrag.

Den antoninska porträttkonsten sammanföll med de så kallade Fayyum-porträtten, vilka har upptäckts i Egypten i oasen Fayum/Fayyum/Fajium. Porträtten härstammar i huvudsak från perioden ca 100 – 300 e.Kr., emedan de tillverkades speciellt under den antoninska perioden. De slående, psykologiska nästan levande begravningsporträtten från Fayum målades på en träskiva med granna färger blandade med bivax och fästes vid den avlidnes huvud (mumie). Det är helt klart att målningarna producerades på förhand när kunden ännu levde och fästes först efter döden som en mask på de avlidnas kroppar. Fayum-porträttens popularitet syns också i Medelhavsmuseets egyptologiska samlingar, varav ett exempel finns illustrerat under.



En "mumiemask" från Faijum i Egypten
målad med vaxtempera på träpannå.
Föreställer en ung man med tjockt, mörkt
hår. Daterad till ca 300 e.Kr.
Medelhavsmuseets samlingar,
föremålsnummer: NM Ant 2306.

Under sonen, kejsar Commodus' styre (180–192 e.Kr.), bröts alla formella band till hellenismen, såväl med tanke på form och moral, som man ofta sagt. Brottet från det förgångna syntes i en slags barock tunghet som infördes inom skulptur och arkitektur. Stilen visade en betagenhet för allt som var överdrivet, instabilt och övergående samtidigt som den lustade efter våld, en följd av tidens osäkerhet och den galenskap som Commodus' regeringstid resulterade i. Kejsaren inbillade sig till och med vara Herkules återfödd och trodde att han skulle strida på arenan som en gladiator eller döda lejon med pil och båge. Formerna blev sprudlande och uttryckte en överdriven mystik i mytologiska figurer. De nya vindarna syntes också inom begravningskonsten där individualismen och en vild irrationalitet gjorde sig gällande på bekostnad av naturalismen. Alltså det som hade börjat med fredliga förhållanden, vilka gynnade konstnärliga yttringar, slutade skamligt i ett kaos som Commodus själv hade skapat.

Konsten under 3:e århundradets kriser

Commodus' katastrofala styre kastade det romerska imperiet i ett kaotiskt tillstånd som kom att påverka hela det 3:e århundradets samhälleliga utveckling. Septimius Severus (193–211 e.Kr.) uppstigning till tronen gjorde lite för att lugna läget för det yttre och inre kaoset i Romarriket fortsatte med oförminskad styrka. I praktiken fortsatte det osäkra läget fram till kejsar Diocletianus' reformer (284–305 e.Kr.).

Severus gjorde historia också på ett annat sätt, nämligen han härstammade från Leptis Magna, som ligger i nuvarande Libyen, det vill säga etniskt var han libyer, inte romare. Dessutom hade Severus också puniska rötter, vilket i Roms perspektiv var en verklig eftergift.

Den severiska dynastins grepp om makten introducerade en ny uppblomstringsperiod inom konsten som strävade att avskaffa de flesta gamla traditioner. Framstegen inom arkitektur behandlades redan ovan, vilka bland annat bestod av nya dekorativa element som reliefer i lager. Den severiska perioden kännetecknas av ett synnerligen rikt utbud av arkitektur och arkitektonisk skulptur, vilka saknade allmänna konstnärliga motiv, men vilkas uppgift var att uppmärksamma det kejserliga husets härlighet. Det här konstaterandet är förvisso i ganska stark kontrast till tidevarvets politiska historia och interna händelser. Men konstigt nog lyckades kejsarhuset ändå att upprätthålla en ständig produktion av byggnader och monument, trots de interna stridigheterna.

I själva verket har man understrukt att den severiska tiden producerade ett antal av de mest praktfulla arbeten under hela den romerska tiden, medan det kanske stilmässigt redan visar tydliga drag av det som skulle kallas *senantiken*. Det intressanta med den severiska tiden är att ett ovanligt stort antal porträtt har bevarats från denna tid, vilket möjliggör noggrannare konsthistoriska studier. Bland annat frontaliteten i bildkonsten fortsatte, också i nakenporträtt, menar konsthistoriker. Också i fortsättningen dominerade män i skägg och kvinnor i frisyren bilden. Det finns till och med ett färgporträtt av den kejserliga familjen från ca 199 e.Kr. som hittats i Fayum i Egypten, det enda av sitt slag från antikens tid.



Septimius Severus triumfbåge. Forum Romanum, Rom, sedd från öst.
Fotografi: Kenneth Silver, 2008.

Konsthistoriker har tolkat det så att den traditionella narrativa konsten ersattes med en upprepad symbolism. Ett tidens tecken var Septimius Severus triumfbåge (203 e.Kr.) på Forum Romanum och en annan i hans hemstad Leptis Magna (203 e.Kr.), med inslag från provinserna och gällande trender, påminde väldigt lite om hellenistiska ideal. Triumfbågen restes till ära över de Partiska krigens kejsaren förde och hör till de bäst bevarade monumenten på Forum Romanum. En annan provins som i stor skala drog nytta av Severus' tid var Syrien och Palmyra, kanske beroende på att kejsarens gemål Julia Domna kom från Syrien och var prästdotter. Ökenoasen Palmyra nådde sin gyllene tid och höjdpunkt under 260–270-talet e.Kr., då dess rike sträckte sig över hela Mellanöstern. Den palmyrenska stilen var en blandning av romerska och partiska traditioner.

En annan ort i Syrien av stor betydelse är Dura Europos som först var en babylonisk stad. Staden ombyggdes till en militär koloni ca 300 f.Kr. med makedoniska veteraner, men föll under romersk dominans 165 e.Kr., tills staden slutligen förstördes efter 256 e.Kr. Utgrävningar på plats leddes bland annat av Franz Cumont (1922–1923), M. Rostovtzev (1927–37) och Yale University. I Dura Europos får man en ovanligt bra bild av det grekiskt-romerska livet med semitiska inslag i form av en välbevarad synagoga och en tidig form av kyrka, kallad *Domus ecclesiae* eller "hemkyrka", båda med välbevarade freskon.



En palmyrensk gravrelief av en (ung) präst från Palmyra (Valley of the Tombs). Daterad till det 2:a eller 3:e århundradet e.Kr. Palmyramuseet, Syrien. Fotografi Kenneth Silver, 2005.



Dura Europos, "hemkyrkan" *Domus ecclesiae*, baptisteriet med fresko föreställande "Jesus som går på vatten". 3:e århundradet e.Kr. Yale University Art Gallery, museum nummer 1932.1203. Allmän egendom, CC0 1.0 Universal.



Dura Europos, "hemkyrkan" *Domus ecclesiae*, baptisteriet med fresko föreställande "Jesus som helar den lama mannen som tar sin säng och går". 3:e århundradet e.Kr. Yale University Art Gallery, museum nummer 1932.1202. Allmän egendom, CC0 1.0 Universal.

Kejsar Caracallas (198–217 e.Kr.) styre öppnade dörrarna för en ny period av grymhet och våld i det romerska riket, vilket, anser man, syns också i tidens skulpturer. Trots detta utmärkte sig Caracalla också genom att åstadkomma monumentala publika byggnader som de berömda baden. Mordet på Caracalla 217 e.Kr. gav vika till de två sista regenterna från dynastin, nämligen Elagabalus (218–222 e.Kr.) och Alexander Severus (222–235 e.Kr.), med ganska intetsägande förändringar inom konsten och stilarna, säger den allmänna opinionen.

Militära anarkins tid 235–285 e.Kr. störtade riket till nya djup, då det civila styret och ekonomin bröt samman i Rom efter mordet på de sista severiska monarkerna. Under den relativt korta tiden mellan 235 och 284 e.Kr. innehade omkring 25 personer kejsartiteln, ofta dragna ur en militär kontext, vilket också återspeglades i tidens konst, skulptur och även mynten. Den lite grova stilen man ofta ser i samtida porträtt sammanfattar något av tidens allmänna brutalitet och grovhet.

En definition är att inom konsten präglade den offentliga konsten ganska långt. Det vi ser, sker inom skulptur och begravningsmonument som sarkofager, och det är där vi kan se stilistiska utvecklingar och förändringar, om vi över huvud taget ser något. Skulpturerna förlorade en hel del av sin realism, som byttes ut mot ett abstraktare uttryck och ett psykologiskt djup och kanske med lite oro i blick. Något av tidens anda förkapslas i Maximinus Thrax' tid (235–238 e.Kr.), generalen från Trakien, en man som beskrivits som en hätsk, våldsam och kraftfull jätte (210–240 cm lång), en bonde med en talang för brottning, men också en man som ägde inget som helst intresse för någon aspekt av styre förutom soldatlivet och armén.



Silverdenar av Maximinus I Thrax präglad 235 e.Kr. i Rom.

Till vänster på åtsidan: Maximinus I, med krans och draperad, tittande till höger. Till höger på frånsidan: Kejsaren i militär uniform med två standarder, höjer höger hand och håller vertikal spira i vänster hand. The British Museum, museum nummer R. 16217.

Både arméns och en rad kejsares hänsynslöshet hade inneburit att mycket av tidens inbördes stridigheter och känslan av bristande säkerhet överfördes direkt till konsten och särskilt porträttkonsten. Denna sak, som inte kan behandlas här i djup, syns bland

annat i de funerara porträtten, vilka oftast avbildar människor som ser förvirrade eller rentav förtvivlade ut i sina abstrakta och smått groteska miner, utan tvivel en reflektion av de väldigt odefinierade tiderna. Andra konstigheter är porträtt som understryker brutalitet. Men allt var ändå inte helt förlorat för man har också understrukt att hellenistiska trender var fortfarande synliga bland annat i sarkofagkonsten ännu under kejsar Gallienus' tid (253–268 e.Kr.), som blickade bakåt med sina porträtt. På sarkofagerna avbildades också många krigsscener, verkliga eller påhittade, med inslag av kommande hjältedåd i livet efter döden.

Sålunda brukar man ibland prata om en liten hellenistisk "renässans" inom konsten med en betydande stilistisk förfining. Samtidigt har man påpekat att hellenismen inte var mycket mer än lite lack på ytan. Under sjöd nya geometriska former och en ny stil som skulle få sitt utlopp under senare delen av det 3:e och under 4:e århundradet e.Kr. Men med tanke på publik arkitektur och monument, erbjuder den här tiden ändå lite mat för ögat.

Från tetrarkins tid till Konstantin den Store med en blick mot slutet av det romerska riket

Kejsar Diocletianus (284–305 e.Kr.) regeringstid präglades av en massa olika politiska, administrativa och militära reformer vilka ämnade stabilisera och förändra det romerska riket. Uppdelningen av riket och makten i den så kallade *tetrarkin* (fyra medkejsare) som styrde olika delar av riket, startade en ny fas som skulle mynna ut i rikets fall 476 e.Kr.



Guldmynt, *aureus*, präglad 290–292 e.Kr. i Antiochia ad Orontem (Turkiet).

Till vänster på åtsidan: Byst av Diocletianus, med krans tittande till höger. Till höger på framsidan: Diocletianus i militär klädsel med kapp på båda axlarna, ridande på häst som går åt höger, räcker höger hand upp som hälsning. The British Museum, museum nummer R. 121.

Om det var någon sak som åtskilde tydligt den romerska konsten från den grekiska, och som upprepade gånger redan påpekats, var det faktum att konsten var den romerska statens "förlängda arm" på mer än ett sätt. Även om hundratals år redan hade gått, levde den här tanken fortfarande kvar i början av det 4:e århundradet e.Kr. Det är svårt att bedöma i efterhand vilka intentionerna kanske var då, men i praktiken växte klyftan mellan kejsarna och det övriga folket ytterligare genom de reformer som genomfördes och de nya trender vilka också kom till synes inom konst och arkitektur. Framför allt var tanken att symbolerna för makt, myndighet och ära skulle kommuniceras inom den monumentala, publika arkitekturen och skulpturen, vilket skickade det klara budskapet att makten låg i trygga händer och riket vilade på en säker grund. Förutom att Diocletianus lyckades politiskt och militärt att återskapa ett lugn i riket, visar hans styre hur statens organisation och dess härskares syften reflekterades och projicerades både inom konst och arkitektur. Det verkar som om en stor del av skatteinkomsterna kanaliserades till administrativa och byggnadsprojekt hellre än allmännyttiga arbeten, med undantag av konsolideringen av rikets östra gräns mot Persien utmed Eufratfloden, vilket var särskilt utvidgat i början av det 4:e århundradet e.Kr.

Porträttkonsten tog ännu en sväng i abstraktare riktning med intryck av makt som ett viktigt element. Egentligen propagerade den officiella skulpturen från tiden bara det som makthavarna hade tänkt sig, på bekostnad av tydlighet, enhetlighet och personliga drag. De förenklade formerna förtydligade det direkta budskapet och eliminerade oklarheter eller tolkningsmöjligheter. Också tidevarvets mosaiker tappade mycket i uttryck i förenklingen av former, menar man.

Det intressanta är att tetrarkin i sig själv inte varade länge, men under denna korta tid svängde pendeln i båda yttersta riktningarna. Trots att kejsare Diocletianus ur administrativ synvinkel lyckades stabilisera, trygga förhållandena och till och med införa ett effektivt styre i riket, satte han i gång de största förföljelserna av en etnisk grupp som aldrig hade ägt rum i Roms historia. Det är fortfarande ganska oklart varför Diocletianus förföljde och lät mörda judekristna i stora mängder, men det resulterade i ett extremt våld åren 303–311 e.Kr. där tusentals, om inte tiotusentals oskyldiga människor omkom. I spektrets andra enda fanns Konstantin, son till Constantius Chlorus (305–306 e.Kr.), det fjärde elementet i tetrarkin. Constantius Chlorus anses ha varit en energetisk, kraftfull och ganska välvillig regent. Hans öknamn "chlorus", "den bleke", var i det här fallet inte ett omen, utan det är möjligt att faderns toleranspolitik mot de judekristna skulle också ha satt sin tidiga prägel på sonen. Annars skulle det vara ganska svårt att förklara varför det var just sonen Konstantin den I eller den Store (306–337 e.Kr.), som gav sig in på att avsluta de grymma förföljelserna, förenade det romerska riket och återinförde enväldet.

Den konstantinska periodens händelser präglades av saker man inte hade sett tidigare. Först kom "Milanoediktet", ett toleransedikt som antogs år 313 e.Kr. Ediktet var en överenskommelse som gjorde slut på de kristnas och kristendomens förföljelse i Romarriket. Samtidigt infördes efter år 313 e.Kr. en helt motsatt, intern arbetsordning i riket. Den nya, sociala och samhälleliga ordningen inte bara kriminaliserade all yttre förföljelse av kristna, utan nu började man aktivt inkludera kristna i rikets administration. En tredje genomgripande förändring som skulle omskapa hela det

antika samhället till det yttre och sin grund var att den administrativa tyngdpunkten förflyttades österut från Rom i och med grundandet av den nya huvudstaden, Konstantinopel, mot slutet av Konstantins styre år 330 e.Kr.



Solidus i guld av Konstantin den Store präglad 313 e.Kr. i Antiochia ad Orontem (Turkiet). Till vänster på åtsidan: Byst av Konstantin I, med krans, tittande till höger. Till höger på framsidan: Konstantin I, med toga, stående, tittande till vänster, håller en glob i utsträckt höger hand och en kort spira i vänster hand. The British Museum, museum nummer R. 164.

De grundläggande orsakerna till att publik, romersk konst och arkitektur restes under den konstantinska eran innebar inget radikalt skifte från gällande traditioner. Men den fjärde märkbara nyheten blev att Konstantin den Store styckade sina föregångares arkitektoniska monument och konst och satte delar av dem in i sina egna kejserliga monument. Han koncentrerade sig på verk som hade överlevt och vilka tillhörde de mest ansedda och respekterade romerska kejsarna som Trajanus, Hadrianus eller Marcus Aurelius, vilket har tolkats som ett försök att också han sökte efter samma slags uppskattning och ära.

Tidens konst har ibland beskrivits som en återgång till den severiska dynastins tid med monument med stela, ganska enkla former med frontala figurer, strikt proportionshierarki och ett halvt abstrakt kejserligt bildspråk. Typiskt för skulpturen var de kolossala, överstora statyerna, ibland kallat för "tetrarkisk kubism". En femte, helt ny trend var såklart arkitekturen som fick en ny roll i att dekorera kristendomens sakrala arkitektur och byggnader, vilka restes som en följd av ett byggnadsprogram som omfattade hela riket, med betoning på det östra Medelhavsområdet. Något av det som sagt ovan finns i Konstantin den Stores triumfbåge (312 e.Kr.) i Rom för att ära segern över Maxentius, ett verk som pusslats ihop av tidigare byggnader och andra arkitektoniska element.



Konstantin den Stores mors Helenas sarkofag i röd porfyr. Daterad till ca. 310–320 e.Kr., men antas ha varit ämnad för modern Helenas begravning (330-talet e.Kr.?) Motiv: romerska soldater på häst med barbariska fångar. På locket amoriner och segerkransar eller girlander. Den krigiska dekoreringsen har också lett till spekulationer att sarkofagen kanske trots allt var ämnad för kejsaren själv, inte till modern. Vatikanmuseernas samlingar.

Fotografi: Kenneth Silver, 2008.

Också den konstantinska perioden attraherade vad som brukar kallas för en "hellenistisk renässans", alltså en återgång till den klassiska stilen och kulturen, dock av olika orsaker, men framför allt för att den nya eliten sökte sig ett nytt formspråk. Ett helt annat skede är sedan naturligtvis det att den kristna tron som anammats av Konstantin den Store började så småningom producera kristen ikonografi, symboler och konst. Samtliga produkter av detta omfattande program inkluderade kyrkor runtom det romerska riket, vilket uppmuntrade till pilgrimsresor till det Heliga landet och införde en helgonkult. Men en djuplodande uttydning av den här inriktningen i detta skede är inte möjligt, utan måste reserveras ett annat forum.

Däremot är det viktigt till sist att förstå att även om huvudstaden flyttades från Rom till Konstantinopel år 324 e.Kr., innebar det inget tvärsnitt på den romerska konsten. Som man med skäl påpekat, rådde det inget tvivel om att de romare som bodde i Konstantinopel också hädanefter ansåg sig vara "riktiga" romare och väktare av de sanna romerska traditionerna. Kyrkomötet i Nicaea år 325 e.Kr. tog till exempel ställning till kristendomens yttre och inre former. Ett konkret resultat av kyrkomötet var

att allt det som inte stämde överens med mötets innehåll ansågs vara en heresi, vilket bland annat uteslöt judendomen och de judekristna, som ursprungligen grundat hela rörelsen som efterföljare av Jesus från Nasaret.

Samtidigt är det viktigt att också att hålla i minnet att övergången till kristendom under Konstantin den Stores tid inte var omedelbar och fullständig, utan det skedde i etapper med tidvis återgång till hedniska traditioner, som under kejsar Julianus (361–363 e.Kr.) tid, även kallad *Apostata* ('avfällingen'). Till slut delades riket upp i en västra och en östra halva 395 e.Kr. Västrom föll successivt samman för den barbariska invasionen under det 5:e århundradet e.Kr.

Den historiska utvecklingen under den resterande delen av det 4:e århundradet fram till 476 e.Kr. är bekant och präglades av kristendomens utformning till den ledande religionen, inte bara inom, men också med hjälp av konst och arkitektur. När det Västromerska riket kollapsade 476 e.Kr. var processen ännu i gång. Först år 380 e.Kr. blev kristendomen i sin Nicaenska form rikets officiella religion.

Det grekiska och klassiska arvet som levde kvar i Rom därefter utlokaliserat till Konstantinopel och skulle så småningom övergå till Bysans, medan rikets förra, västra halva gick under i barbarattacker. Det fortsatta antika inflytandet syntes särskilt inom ikonografin och mindre konstverk, även om den har beskrivits som begränsad, om också elitistisk.

Fornantiken blev också den här tiden en källa för inspiration både i kristna och icke-kristna cirklar, medan den kristna traditionen skulle övergå efter år 476 e.Kr. i Konstantinopel till det som skulle bli den *bysantiska kulturen*.

I detta skede blev bildkonsten nästan helt uppslupen med religionen. Det som senare forskning och historieskrivning får ta ställning till är det konstaterade faktumet att trots att Romarriket överlevde i sin bysantiska form, är det kanske ändå så att den klassiska och hellenistiska antiken och konsten har haft en större inverkan på eftervärldens konstföreställningar än den bysantinska.