

Den umulige hage: Rom og tid i hagemotivet i Livias villa

HEGE OLAUSSEN



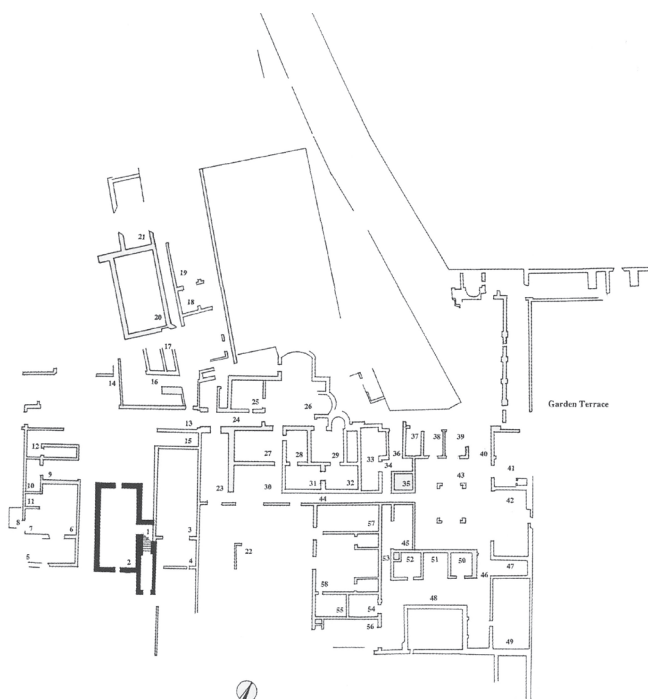
Ill. 1. Hagerommet i Livias villa Ad Gallinas Albas, rekonstruert i Palazzo Massimo alle Terme. Foto: commons.wikimedia/Miguel Hermoso Cuesta.

Hagefresken i keiserinne Livias villa *Ad Gallinas Albas*¹ viser en umulig hage. Med en nesten hyperrealistisk malemåte er det framstilt en frodig vegetasjon og et variert fugleliv. Den detaljerte gjengivelsen gjør det mulig å artsbestemme både flora og fauna, på samme tid som den formelig tvinger fram bevisstheten om at motivets realisme ikke er absolutt. Med erkjennelsen av motivets tidsmessige inkongruens – et landskap hvor vegetasjonen blomstrer og bærer frukter på tvers av

årstidene – utfordres betrakteren til å utforske freskens spill med rom og tid. Polariteten mellom naturlighet og iscenesettelse skaper et spenningsforhold mellom ulike romlige og temporale erfaringer; fokus og distanse, stillstand og bevegelse, permanens og omskiftelighet. Diskusjonen om de botaniske og zoologiske elementenes mulige betydning(er) fyller allerede adskillige hyllemeter.² Denne artikkelen er ikke et bidrag til diskusjonen om artenes betydning, jeg vil i hovedsak rette oppmerksomhet mot hagerommet i dets arkitektoniske kontekst og undersøke motivets romlige illusjon i relasjon til villa-kompleksets organisering. Som landskapskildringer generelt illuderer fresken romlige karakteristika. Jeg vil fokusere på hvordan representasjonen av rom kan sies å formidle både spatiale og temporale erfaringer, fundert i romernes mangetydige definisjon av begrepet hage. Videre vil jeg undersøke hvorvidt disse inngår i en politisk-ideologisk retorikk i den spenningsfylte perioden mellom republikk og keisertid.

Motiv og romlig organisering

Det er i dag bevart få eksempler på romerske hagefresker, men skriftlige kilder vitner om at motivet var svært utbredt.³ De mange og varierte forekomstene av hage- og landskapsframstillinger i Pompeii og Herculaneum underbygger antagelsen om at motivet var ettertraktet og hyppig forekommende også i Roma og omegn. Hagefresken i Livias Drusillas villa føyer seg følgelig inn i den romerske kunsthistorien som eksempel på et etablert motiv som vant utbredelse i sen-republikansk tid. Den er datert til 30–20 f.Kr. og plasseres stilmessig i andre pompeianske stil.⁴ Stilen omtales også som “arkitekturstilen” og kjennetegnes ved illusjonistisk arkitektur og *trompe l’oeil*-effekter.

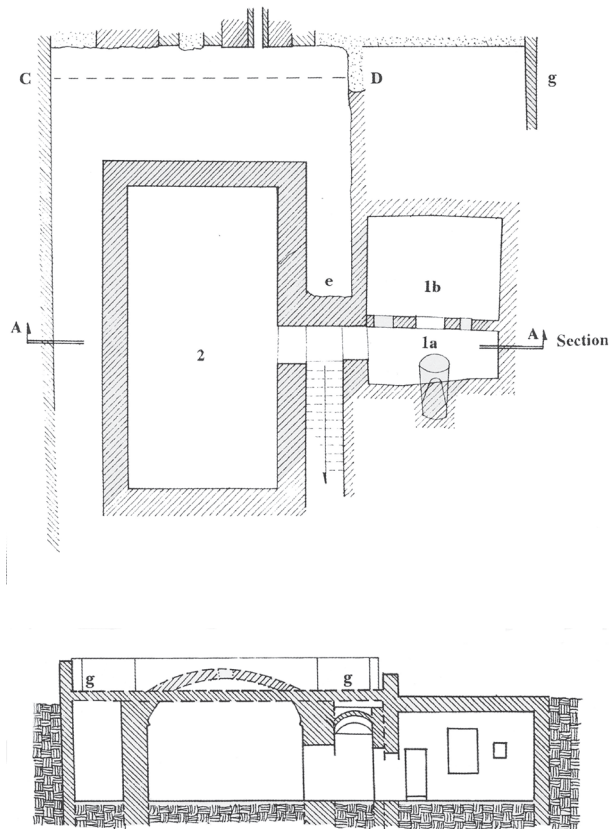


Ill. 2. Plan over villa-anlegget. Illustrasjonen er hentet fra Reeder 2001, s. 21.

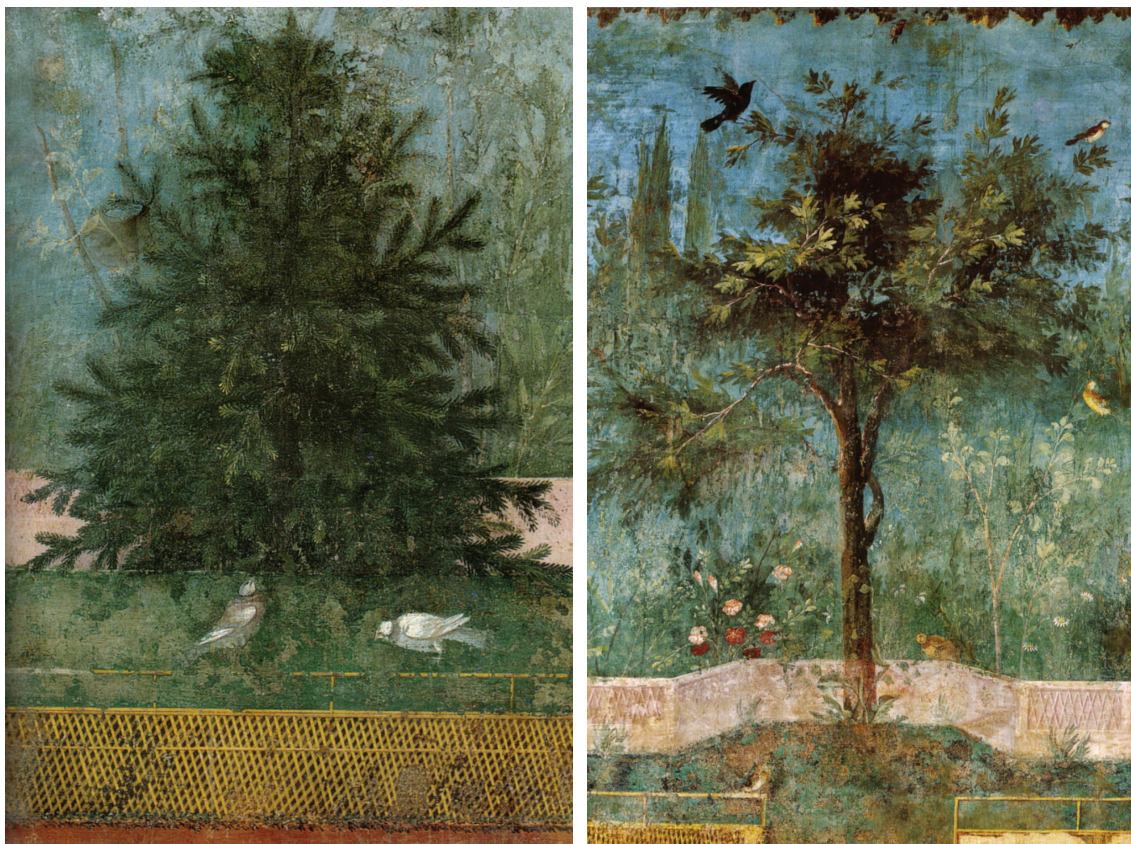
Fresken utsmykket et underjordisk rom i Livias *villa suburbana* ved Prima Porta, ca. 12 kilometer nord for Roma.⁵ Det er usikkert når villa-komplekset ble anlagt, men i følge romerske kilder var det del av Livia Drusillas farsarv, som hun overtok i 42 f.Kr.⁶ Den inngikk i hennes medgift ved inngåelsen av ekteskapet med Octavian, den senere keiser Augustus, i 38 f.Kr. Villaen ligger på et høydedrag med utsikt mot Tiber-dalen, den er terrassert og anlagt på et fundament av tuff. Villa-komplekset består av to (tilnærmelsesvis) kvadratiske blokker som er organisert i differensierte soner. Den østlige delen utgjøres av et stor hage-område med terrassering, mens boligkvarter og representasjonsrom (*pars urbana*, det private området) er lokalisert i den sør-vestlige delen. Det underjordiske hagerommet (2 på plantegningen) ligger mellom villaens peristyl og et mottagelsesrom for gjester. Det er dokumentert spor etter ytterligere

to hageanlegg i villaen.⁷ Peristylet var antagelig utstyrt med beplantning (i litteraturen omtalt som "den lille hagen"), langs sidene av denne er det funnet rester etter plantepotter som sannsynligvis har rommet mindre trær.⁸ Disse var plassert aksialt i forhold til peristylets 5 x 7 søyler, i tillegg var det plantet mindre busker og blomster. En mindre hage var anlagt innenfor atriet.

Hagerommets funksjon er ikke entydig avklart. Det er forklart både som et "tilfluktsrom" hvor man kunne trekke seg tilbake fra sommervarme og sollys, og som spisesal (*triclinium*) til bruk om sommeren. Disse funksjonene er ikke gjensidig ekskluderende, rommet kan ha fungert for begge formål. Uansett funksjon er det klart at rommet var beliggende i det private området av komplekset og det er derfor rimelig å anta at det primært var tilgjengelig for familie og spesielt



Ill. 3. Plan og tverrsnitt av hagerommet. Illustrasjonene er hentet fra Reeder 2001, s. 15.



Ill. 4. Grantre, østveggen. Illustrasjonen er hentet fra commons.wikimedia. Ill. 5. Eiketre, sørveggen. Foto: commons.wikimedia/Miguel Hermoso Cuesta.

inviterte.⁹ Andrew Wallace-Hadrill peker på at fresker i 2. pompeianske stil ofte ble benyttet til små, intime rom, som for eksempel *cubicula* (lite rom, ofte brukt om soverom) og *oeci* (sal, salong), hvor motivets *trompe l'oeil*-effekt vil virke desto sterkere på den besøkende. Han skriver: "The greater the depth suggested by the perspective effects, the higher the prestige of the room. Thus the second style opens up possibilities not available to the first of marking an area as both intimate and privileged."¹⁰ Ann Kuttner mener romerske hagerom ville vært tilgjengelig for besøkende på linje med boligens offentlige deler, som atriet, peristylet og hagen, og kunne følgelig fungere som representasjonsrom.¹¹ Hun trekker fram både hagerommenes høye kunstneriske kvalitet og freskenes palett som indikasjoner på deres betydning i romersk villaarkitektur.¹² Disse faktorene har gyldighet også for hagerommet i Livias villa, men på grunn av rommets beliggenhet er det vanskelig å avgjøre i hvilken utstrekning det var offentlig tilgjengelig.



Ill. 6. Pinje, nordveggen. Foto: commons.wikimedia/Miguel Hermoso Cuesta.



Ill. 7. Laurbærtre, vestveggen. commons.wikimedia/Miguel Hermoso Cuesta.

Det rektangulære hagerommet, som måler ca 12 x 6 meter, var anlagt delvis under bakkenivå.¹³ Adkomsten var via en hvelvet underjordisk korridor, og en bueformet åpning i rommets lengderetning ledet inn til rommet. Det er ikke dokumentert spor etter terskel eller dørhengsler, adkomsten ledet antagelig direkte inn til rommet.¹⁴ Døråpningen var sannsynligvis bemalt slik at det dannet en romlig kontinuitet sett innenfra.¹⁵ Alle fire vegger var dekket med fresker. Taket var tønnehvelvet og dels bemalt, dels dekorert med stukkatur. Fresken løper sammenhengende over fire veggflater, bare avbrutt av døråpningen på langveggen. Motivet har en klart definert struktur, med de botaniske elementene symmetrisk organisert på hver side av syv dominerende vertikaler (se illustrasjon 1). Disse vertikale utgjøres av fire grantrær på rommets langvegger mot øst og vest, et eiketre på sørveggen og en pinje på nordveggen (illustrasjon 4–6). Det eneste bruddet med opplevelsen av et 360° overblikk er den bueformede inngangs-



portalen, som utlignes på motstående side med ytterligere en vertikal, et laurbætre (illustrasjon 7).

Freskens nedre del utgjøres av et sort felt som antagelig har strukket seg fra rommets opprinnelige gulvnivå.¹⁶ Over dette feltet løper en gul/okerfarget stripe, som danner fundament for et lavt flettverksgjerde med åpninger vis-à-vis laurbæreet, pinjen og eiketreet. Innenfor gjerdet ses et grønt gangfelt (*ambulatio*), som danner mellomgrunn til en bakenforliggende mur. Muren

Ill. 8. Detalj av nordvegg. Foto: Hege Olaussen.

Motstående side:

Øverst: Ill. 9. Detalj av gjerde og bakenforliggende ambulatorio, nordvegg. Foto: Hege Olaussen. Nederst til venstre: Ill. 10. Detalj, sørvegg. Foto: Hege Olaussen. Nederst til høyre: Ill. 11. Rester av takutmykking. Foto: Hege Olaussen.



løper uavbrutt og parallelt med bildeflaten fra åpningsportalen, men på rommets kort- og langsider er den trukket tilbake og danner rom for eika, pinjen og de fire grantrærne, som er plassert foran muren (illustrasjon 9). Det dannes ikke tilsvarende rom for laurbærtreet, som er plassert bak muren. Bak muren finner vi også blomster og vekselvis lav vegetasjon og høyvokste planter. Her er fargene varierte, med innslag av hvitt, gult, rødt og nyanser av grønt. I gjengivelsen av løvverk, frukt og blomster er det benyttet egenskygge som bidrar til å høyne graden av illusjon. Gjennom beplantningen skimtes tett vegetasjon, og over er det blå himmel. Denne delen av fresken er malt med løse, utvaskede penselstrøk, blåfargen antyder atmosfæren og motivet oppleves som langt fra betrakter (illustrasjon 10). I freskens overkant



Ill. 12. Plantearter i a-b-a-b-rytme. Foto: Hege Olaussen.

(som kun er fragmentarisk bevart) henger uregelmessige, taggete former som understreker inntrykket av at man befinner seg i en grottelignende konstruksjon eller en pergola. Det hvelvede taket er dekorert med rektangulære panel med vekselvis hvit og blå bunn (illustrasjon 11).¹⁷

Komposisjonen er stramt oppbygd med vekt på symmetri og balanse. De syv hovedtrærne balanseres på hver side med frukttrær og palmer som “rammer inn” og leder fokus mot de enkeltstående trærne. Trærne danner en vertikal, repetitiv rytme som løper gjennom hele rommet. Også i hjørnene er det trær som bidrar til inntrykket av et enhetlig rom. Ved foten av muren vokser små planter med regelmessig avstand. Disse danner en underklang ved at det veksles mellom to plantearter i en a-b-a-b-rytme (illustrasjon 12). Flettverksgjerdet og den lave muren binder de vertikale elementene til flaten og sammen danner de et stramt akseksjema. Den strenge komposisjonen tar imidlertid ikke overhånd, men utlignes ved den varierte vegetasjonen

og det ornitologiske mangfoldet. Fuglene bidrar ikke bare til variasjon og oppmyking av et stramt skjema, de er vel så sentrale som dynamiske, romskapende elementer. Sittende på trær og busker, på bakken, i flettverksgjerdet, på muren eller i flukt, fungerer de som visuelle bindeledd mellom billedrommets ulike sjikt og tjener til å betegne nærhet og avstand. Gjennom artsvariasjon og differensierte positurer kompenseres det for komposisjonens rigiditet, hagemotivet forlenes slik med vitalitet.¹⁸ Fuglenes tilstedeværelse i den malte hagen bringer selvsagt også fram refleksjon om forhold som innenfor/utenfor, nær/fjern, fri/bundet.

I et rom i et hus i en hage¹⁹ – utenfor eller innenfor?

Hagefreskene i Livias villa utsmykker et lukket, underjordisk rom, men betrakterens blikk møter like fullt ikke fire solide vegger og et hvelvet tak. Rommet er en absolutt ramme der veggene utgjør fysiske grenser mellom innenfor og utenfor. Den malte hagen tvinger imidlertid betrakteren til å veksle mellom forskjellige opplevelser av hva som konstituerer utenfor og innenfor. Ved bruk av sjiktrom, overlapping og atmosfærisk perspektiv møter blikket ulike grenser eller overganger som trekker oppmerksomheten mot polariteter som nær-fjern, ute-inne, stillstand-bevegelse, fortid-nåtid. Rommets fysiske vegg utgjør blikkets første grense. Parallelt med denne representerer det lave flettverksgjerdet en andre, malt grense, som markerer overgangen mellom virkelighet og illusjon. Innenfor gjerdet finner vi ytterligere en grense i form av den lave muren, som danner et skille både mellom *ambulatio* og beplantningen bak, som i sin tur grenser opp til vegetasjonen som skimtes bak blomstene og de lave buskene. Denne vegetasjonen, som er gjengitt med løse penselstrøk og atmosfærisk perspektiv, retter oppmerksomheten mot den femte grensen, den faktiske hagen på rommets utside.

Sjiktrommets fem grenser spiller slik opp mot romlig avgrensning som et grunnleggende konsept og utfordrer vår forståelse av forholdet mellom representasjon og virkelighet. Dette kommer eksplisitt til uttrykk i en detalj på sydveggen. På kanten av den lave muren, i bildets mellomgrunn, balanserer et fuglebur med en nattergal innenfor tremmene. Buret har en ring i toppen slik at det kan flyttes mellom ulike fysiske kontekster. Den innestengte fuglen representerer en markant kontrast til hagens øvrige fugler, som ikke er underlagt tilsvarende restriksjoner. Selv om nattergalens tilholdssted er en åpen konstruksjon, er den like fullt innelukket og isolert fra omgivelsene – som betrakteren er det i det underjordiske hagerommet. Distinksjonen mellom innenfor og utenfor fordrer grensedragelser, og i møtet med hagerommets ulike grenser aktiveres både betrakterens romlige og temporale erfaringer. Den første grensen, veggen, situerer betrakteren og konstituerer erfaringen av å være innenfor. Opplevelsen av å være innenfor kan karakter-



Ill. 13. Tomt fuglebur, detalj i sørveggen. Foto: Hege Olausen.

iseres som opplevelsen av å være beskyttet, trygg og tilstedeværende. Rommets andre og tredje grenser oppleves som både innenfor og utenfor. De er del av det fysiske rommet, men betrakteren er seg bevisst at de representerer noe som befinner seg utenfor. Disse grensene kan karakteriseres som både nære og fjerne, samtidige og framtidige, ettersom de viser til hva som venter utenfor. Også vegetasjonen, som utgjør freskens fjerde grense, kan oppfattes som både/og. Vekstene nærmest muren oppleves som nære og til stede i det fysiske rommet, mens den bakenforliggende vegetasjonen er fjern og utenfor. I dette feltet aktiveres også den temporale dimensjonen til fulle, i og med transcenderingen av naturens gang og årstidenes rytme. Vegetasjonen er vist i alle stadier av vekst og tidskarakteren framstår som kompleks. Det er en nesten overveldende visuell variasjon i dette feltet, blikket utfordres og finner stadig nye former og farger. Spenningen som skapes utløses i motivets femte grense, illusjonen av den faktiske hagen som antydes gjennom det atmosfæriske perspektivet. I spennet

mellom opplevelsen av det fysiske rommet, freskens romlige illusjon og vissheten om eksistensen av en fysisk hage, forsterkes oppmerksomheten om utenfor og innenfor som sentrale konsept. Innenfor representerer det trygge og kontrollerte, utenfor det ukjente og potensielt farlige. Dette intrikate spillet mellom ulike romlige erfaringer kan ha sin forklaring i det romerske samfunnets skille mellom privat og offentlig, som viser seg i utformingen av boligen gjennom en poengtering av de romlige polaritetene innenfor og utenfor. Jas Elsner peker på lignende eksempler fra Pompeii, datert til samme periode som Livias villa, og mener disse bevisst utfordrer og utprøver grensene for den rådende sosiale strukturen. Han skriver: "It is as if the decoration of the house [Mysterie-villaen] is obsessed with the weirdness, the unnaturalness, of the categories which define its articulation both as a building and as a social experience."²⁰ Illusjonismen i andre pompeianske stil tjener i følge Elsner en hensikt ut over det rent dekorative. Ved å sjonglere med kategoriene innenfor og utenfor, privat og offentlig utfordres den sosiale strukturen som ligger til grunn for den romerske boligen. Dette visuelle og romlige spillet kommer også til uttrykk i freskene i Livias villa, som også retter fokus mot begrepene orden og natur, ved å antyde en visuell progresjon fra sosial orden i hagerommet, gjennom miljømessig orden i hagen til naturens orden i den ville vegetasjonen.

Den romerske hagen – konsept og virkelighet

Hagen framstår som et sentralt innslag i den romerske hverdagen, det være seg i privat eller offentlig arkitektur, domus eller villa. Såvel faktiske hageanlegg som litterære og visuelle framstillinger av slike, vitner om at hagen inngår som et viktig element i romersk kulturell kommunikasjon. Plinius d.e. beskriver for eksempel hvordan den jevne byboer "used to give their eyes a daily view of country scenes by means of images of gardens in their windows".²¹ Hagebildene (images of gardens) omtales som *imagine hortorum*, men det er usikkert hva Plinius la i formuleringen. Refererer han til faktiske bilder eller til blomsterkasser? Definisjonen av *imago* som blomsterkasser er utbredt, men som Katharine T. von Stackelberg bemerker, er det et stort konseptuelt sprang mellom det romerske begrepet *imago* og prosaiske blomsterkasser.²² Hun peker på at *imago*-begrepet ikke entydig refererer til visuelle framstillinger, men i like stor grad ble benyttet for å betegne mange ulike typer bilder: skygger, speilbilder, spøkelses, forestillinger, begrep og konsepter. Hun definerer *imago hortorum* både som et konkret fenomen, og som et kulturelt meningsbærende konsept. Hagebegrepet i den romerske kulturen er tilsvarende omfattende. Den romerske hagen, *hortus*, karakteriseres ikke bare som et fysisk sted, men betegner også idéen om et sted som kan erfares både på det private, personlige plan og det sosiale, kollektive plan. Den latinske betegnelsen *hortus* refererte opprinnelig til et avgrenset område for dyrking av mat eller for

andre funksjoner. Over tid utviklet begrepet seg fra å definere et område med nyttefunksjoner til å betegne områder med allsidige funksjoner. Hagen betegnes ikke entydig gjennom form, omfang, innhold eller plassering; den utmerker seg fra andre kultiverte områder ved å være bærer av både produksjons- og symbolverdier. Symbolverdiene kommer til uttrykk gjennom hagens anvendelse: som rom for kommunikasjon med guder og ånder, for rekreasjon, som arena for sosiale aspirasjoner og oppvisning av status. *Hortus* kan følgelig erfares og formidles både som et sosialt rom og som en kulturell konstruksjon. Forbindelsen mellom de ulike forståelsene av begrepet *imago hortum*, det være seg i form av den faktiske eller den imaginære hagen, ligger i imaginasjonen, i evnen til å forme *imagine hortorum*. Den visuelle framstillingen står sentralt i *imago*-begrepets vide betydning, men som von Stackelberg påpeker, er den imaginære hagen vel så framtrædende i den romerske kulturen. Hagen representerer et aktivt rom som spenner bro mellom nåtid og framtid, gjennom den romlige organiseringen som inviterer til bevegelse, observasjon og refleksjon. Den romlige organiseringen understreker det faktum at hagen ikke er et naturlig element, men en organisk konstruksjon anlagt for å ivareta og/eller produsere så vel kollektive som private tanker og minner. Bak den faktiske hagen ligger det også forestillinger og minner (*imagi*) av andre hager, som bidrar i utviklingen av individets selvbilde. Frederick Jones peker for eksempel på at barnets romlige erfaringer, dannet gjennom bruk av både hage- og villa-anlegg, spiller inn i læringen av sentrale normer for hjem, familie og vennskap.²³ Han trekker fram burfuglen, både som faktisk tilstedeværende og som visuell eller litterær representasjon, som metafor for det romerske hjemmet. Buret og dets beboer er "et hus i huset", en analogi som stimulerer til refleksjon om romlig organisering og erfaring, og bidrar til utviklingen av individets forståelse av sosiale normer.²⁴ I et videre perspektiv bidrar den romlige erfaringen til utviklingen av individets evne til å orientere seg innenfor større systemer. Man kan tenke seg utviklingen som konsentriske sirkler, som utvides fra den hjemlige, intime sfære (innenfor) til imperiets ytterposter (utenfor). Jones skriver:

Outside the *domus* is the *urbs*, less sheltered, less safe; outside the *urbs* is the countryside where brigands and highwaymen abide; outside Italy is the realm of diplomacy and military conflict; outside the Greco-Roman world are dangerous barbarians and climatic extremes. Reverting to the house, we should be aware that the citizen grew up from infancy in the *domus* and that the preverbal cognitive patterns - of which inside and outside is an important example - laid down in infancy underpin the adult mind. Learning the geography of the house and its intimate centre, the garden also involves learning about the social geography of the city and the outside world.²⁵

Den romerske hagen kan slik inngå som ledd i et dialektisk forhold mellom opplevelsen av selv'et og "det andre". Flere romerske kilder, både litterære og historiske, bruker hagen som et medierende "mellom-rom" i romernes møte med "de andre", for eksempel ved mottagelse av fremmede delegasjoner.²⁶

"Art of the State" eller "State of the art"?

Hagerommet i Livias villa er, som andre hagefresker fra tilsvarende periode, en idealisert framstilling og ikke en visualisering av en konkret hage. Forholdet mellom den detaljerte gjengivelsen av vegetasjonen og den temporale diskrepansen kommuniserer at dette ikke skal oppfattes som et reelt utsyn, en *vista*. Motivet er ikke underlagt naturens lover og årstidenes rytme er opphevet. Det er for eksempel ingen menneskelig aktivitet eksplisitt til stede i den malte hagen, noe som styrker opplevelsen av den som løsrevet fra tiden. Motivets intrikate spill med polariteter som nær-fjern, naturlig-iscenesatt, ansporer til refleksjon om tidsdimensjonen. Den romerske hagen er et romlig bindeledd mellom noe som har vært, noe som er og noe som vil vise seg i framtiden. Med sin temporale orientering kan hagen karakteriseres som formidler av minner og som medium for selv-representasjon. I tilfellet Livias villa er det vanskelig å se hagerommets poengtering av tidsdimensjonen løsrevet fra keiserinne Livia, keiser Augustus og hans politiske agenda. Barbara Kellum ser freskens varierte vegetasjon som en visualisering av keiser Augustus' politiske propaganda.²⁷ I konstruksjonen av en ny, ideal tidsalder etablerte han en vegetativ mytologi som var basert dels i tradisjoner, dels i nydannelser. Sentralt i denne mytologien står laurbærtreet, som er en gjennomgående plante i hagerommets freske.²⁸ Planten knyttes særlig til Apollo og hans mange aspekter, som Apollo Agyieus²⁹ og Apollo Actius,³⁰ aspekter ved guddommen som Augustus trakk særlige vekslers på. Laurbærbladets evne til å rense og helbrede bidro til at nettopp denne planten langt på vei ble det fremste symbolet på keiseren som fredsstifter.³¹ I følge Kellum fungerte treet etter hvert metonymisk:

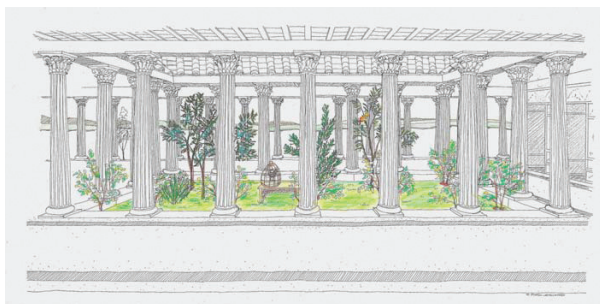
[The...] laurel trees must have primarily betokened Augustus himself and the era of peaceful concord that he initiated. So closely associated were the emperor and the two laurel trees flanking his door [ved hans bolig på Palatinen] that representations of the two trees alone served as a metonymous symbol for him on coins.³²

Planten knyttes også til myten om Daphnes forvandling fra skogsnymfe til laurbætre, og Kellum gjør oppmerksom på at også deler av den øvrige vegetasjonen er resultat av metamor-

foser, som for eksempel pinjen og sypressen.³³ Transformasjon framstår følgelig som et sentralt aspekt i det augusteiske billedprogrammet. Gjennom hans styre transformeres Romas fortid til imperiets samtid og framtid. I sentrum for den nye tidsalderen står keiseren, som viderebringer av byens historie og garantist for framtidig fred og velstand. Hagerommets ideologiske omdreiningspunkt blir legitimeringen

av keiserens posisjon som imperiets absolutte leder. Kellum ser en klar sammenheng mellom a) hagerommet og dets utsmykking, b) villaens fysiske hageanlegg med laurbærlunden som et sentralt innslag og c) statuen av keiseren, plassert i hageanlegget.³⁴ Hagerommets intrikate spill mellom illusjon og virkelighet og freskens varierte vegetasjonen og fugleliv tjener ifølge Kellum til å forsterke inntrykket av skulpturens formidling av keiseren som seierrik og befalende. Så vel hagerommet som skulpturen er forankret i myten om Augustus som imperiets redningsmann. De framstår som henholdsvis interiør og eksteriør manifestasjon av den augusteiske tidsalder.

Det hersker liten uenighet om at Augustus gjorde bruk av den gresk-romerske plante-mytilogien i sin politikk, men det er problematisk å overføre denne bruken entydig til hagerommet i Livias villa. Rommets plassering i villakomplekset tilsier at det neppe var tilgjengelig for allmenheten. Villakomplekset var anlagt og ble anvendt som privat bolig for en romersk adelsfamilie, som etter hvert ble den fremste i imperiet. Augustus' politiske posisjonering, som var sentral i hans urbane prosjekter, ville være av mindre betydning i Prima Porta-villaen. Ann Kuttner foreslår i sin analyse av hagefresken å flytte oppmerksomheten bort fra den politiske konteksten og situere rommet i en arkitektonisk og motivisk kontekst.³⁵ Hun analyserer fresken med utgangspunkt i formale trekk og søker å se Livias rolle som "a gloss not a foundation".³⁶ I følge Kuttner hadde rommet karakter av et sakralt rom, men dette var ikke dets primære funksjon. Hagefresken inkluderer ingen framstillinger av guder, som ellers ville være å finne i utsmykkingen av den fysiske hagen. Kuttner fokuserer i stedet på hagen som en potensiell, visuell parallell til botaniske håndbøker, som vant utbredelse nettopp i de siste ti-årene av siste århundre f.Kr. Keiserinne Livia hadde inngående kunnskap om hage- og landbruk og var blant annet berømt for å utvikle nye plante-

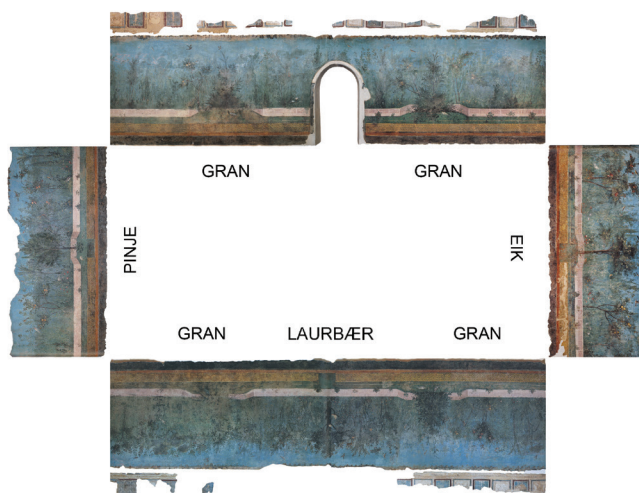


Ill. 14. Rekonstruksjon av "den lille hagen"/peristylet, Livias villa. Illustrasjonen er hentet fra Klynne og Liljenstolpe 2000, s. 225.

arter.³⁷ Det er derfor rimelig å anta at hun var kjent med de nye, illustrerte planteoversiktene som i alt vesentlig presenterte nyttevekster og rettet seg mot lesere med interesse for medisinerplanter.³⁸ Hageromets framstilling av variert og tidsmessig inkongruent vegetasjon kan i følge Kuttner tolkes som en anskueliggjøring av to sentrale aspekter ved romersk arkitektur, *venustas* (skjønnhet) og *utilitas* (nytte).

Hagens *venustas* får sin berettigelse gjennom dens nytteverdi, som rom for produksjon av mat og nyttevekster. Stabil tilførsel av mat for Romas borgere var en stadig utfordring og hensiktsmessig bruk av dyrkbar mark var en plikt, pålagt alle borgere i besittelse av større eller mindre hager. Dette var et prekært problem i den urolige perioden etter Caesars død i 44. f.Kr. Hvordan skulle man sikre tilstrekkelig tilgang på mat til Romas borgere? Hagemotivet retter i følge Kuttner fokus mot forholdet mellom det private landlivet og det offentlige, urbane behov for matproduksjon, idet det viser hvordan en ansvarsbevisst, romersk borger kunne møte utfordringen gjennom bruken av villaens hage-areal. Hun viser til at det i Livias villa var anlagt et grovt tilhugget rom like ved hagerommet (se illustrasjon 3) og tolker dette som et lagerrom for oppbevaring av hagens frukt og grønnsaker.³⁹ Ser vi bort fra villaens keiserlige eiere kan hagerommets utsmykning og arkitektoniske plassering sies å eksemplifisere “an extraordinary genre of Republican art, to praise how the admirable Roman could and should live, in villas, gardens, and garden rooms”.⁴⁰

De ovenfor nevnte tolkningene situerer hagerommets freske henholdvis i en politisk og en sosial kontekst. Kellum ser motivets vegetative og ornitologiske mangfold som bærende uttrykk for den nye, gyldne tidsalder, innledet ved Augustus’ styre. Hun ser klare paralleller til relieffene i Ara Pacis Augustae, et verk som eksplisitt formidler og underbygger Augustus’ (og hans families) rolle som imperiets leder. Kuttner søker i sin analyse å løsrive seg fra



Ill.15. Montasjen viser de ulike tresortene som strukturerende elementer i “den umulige hage”.

en eksplisitt ideologisk forklaring ved å situere freskene i en sosial kontekst, og ser dem som eksempel på et tidsriktig motiv. Den avgjørende faktor i forståelsen av hagerommets utsmykking vil imidlertid alltid være situert i dets arkitektoniske kontekst. Rommets nærhet til peristylets hage gjør det naturlig å se paralleller mellom organiseringen av den malte og den faktiske vegetasjonen. Det er dokumentert utbredt bruk av plantepotter i peristylet. De var satt i et geometrisk mønster svarende til peristylets søyler, hvis antall sannsynligvis var 5 x 7. Det svarer til hagerommets syv dominante vekster. De faktiske trærne var plantet med potten ned i jorden og hagen kunne dermed lett forandres, etter sesong og behag. Mer avgjørende er imidlertid peristyl-hagens plassering mellom atriets hage og det underjordiske hagerommet. Det finnes ikke belegg for å anta at det var en direkte korrelasjon mellom utformingen av presityl-hagen og den malte hagen, men det er nærliggende å tro at det er et intendert spill mellom det reelle og det illuderte. Gjennom kombinasjonen av kunst og natur uttrykker hagerommet som genre et forhold mellom framstillingen av hagen som rom og sentrale romerske verdinormer. Ved å tre inn i Livias hagerom går man ikke bare inn i et lukket rom, men også et transformert rom. Uansett når på dagen eller året man passerer inn, møter man en hage hvor tiden tilsynelatende står stille. Årstidene er evig vår og sommer, tilværelsen er trygg og kontrollerbar. Freske-utsmykkingen blir slik en form for portal som leder inn til et imaginært rom via et faktisk rom.

Kilder

- Caneva, Giulia og Lorenza Bohuny, "Botanical analysis of Livia's villa painted flora (Prima Porta, Roma)", *Journal of Cultural Heritage* 4/2003, s. 149–155
- Caneva, Giulia, *Il codice botanico di Augusto. Roma – Ara Pacis. Parlare al popolo attraverso le immagine della natura/The Augustus Botanical Code. Rome – Ara Pacis. Speaking to the People Through the Images of Nature*, Roma 2010
- Elsner, Jas, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge University Press 1995
- Jones, Frederick, "Drama, Boundaries, Imagination, and Columns in the Garden Room at Prima Porta", *Latomus* vol. 72, 4/2013a
- Jones, Frederick, "The Caged Bird in Roman Life And Poetry: Metaphor, Cognition, And Value", *Syllecta Classica* vol. 23, 2013b, s. 105–123
- Jones, Frederick, *Virgil's Garden. The Nature of Bucolic Space*, Bloomsbury Academic, 2013c
- Jones, Frederick, "Roman Gardens, Imagination and Cognitive Structure", *Mnemosyne* 67/2014, s. 781–812
- Kane, Tanya, *Garden Paintings of Pompeii: Context and Meaning*, MA-thesis McMaster University Ontario, 1998
- Kellum, Barbara, "The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room at the Villa *ad Gallinas*", *The Art Bulletin* vol. 76, 2/1994, s. 210–224
- Klynne, Allan og Peter Liljenstolpe, "Investigating the gardens of the Villa of Livia", *Journal of Roman Archeology* vol. 13, 2000, s. 220–233
- Kuttner, Ann, "Looking outside inside: ancient Roman garden rooms", *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* vol.19, 1/1999, s. 7–35
- Liljenstolpe, Peter og Allan Klynne, "The Imperial gardens of the Villa of Livia at Prima Porta: a preliminary report on the 1997 campaign", *OpRom* 22–23/1997, s. 127–147
- Ling, Roger, *Roman Painting*. Cambridge University Press 1991

- Mau, August, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882
- Plinius d.e., *Historia Naturalis* oversatt i *The Natural History. Pliny the Elder*, oversatt av John Bostock og H. T. Riley, London: Taylor and Francis 1855. Tilgjengelig på <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D1%3Achapter%3Ddedication>
- Reeder, Jane Clark, "The Statue of Augustus from Prima Porta, the Underground Complex, and the Omen of the Gallina Alba", *American Journal of Philology* vol. 118, 1/ 1997, s. 89–118
- Reeder, Jane Clark, *The Villa of Livia Ad Gallinas Albas. A Study in the Augustan Villa and the Garden*, Brown University 2001
- Settis, Salvatore, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Mondadori 2002
- Stackelberg, Katharine T. von, *The Roman Garden: Space, Sense, and Society*, London 2009
- Wallace-Hadrill, Andrew, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton University Press 1994

Noter

- 1 Villaen omtales i kildene som Livias villa, Prima Porta-villaen og Villa *Ad Gallinas Albas*. Jeg omtaler den gjennomgående som Livias villa.
- 2 Se for eksempel Caneva og Bohuny 2003, s. 149–155 (som konkluderer at floraen ikke er veldig variert, i alt vesentlig lokal, men med enkelte innslag fra den østlige delen av Middelhavsområdet), Caneva 2010, og Jones 2013a, s. 105–123.
- 3 Det er bevart fem romerske hagefresker i dag. Se Kane 1998, s. 21.
- 4 Betegnelsen andre pompeianske stil refererer til August Maus klassifisering av romersk maleri. Se Mau 1882. Roger Ling påpeker imidlertid at hagerommets stil avviker fra 2. stil ved å utelate arkitektoniske elementer: "In flagrant contravention of the traditions of the Second Style all structural supports have been dispensed with, even at the angles [...]"; Ling 1991, s. 119–151.
- 5 Villaen beskrives av romerske historikere, bl.a. Suetonius (*Galba* 1.1) og Plinius d.e. (*Historia Naturalis* 15, 136–7). Disse kildene forteller også hvordan villaen fikk tilnavnet *Ad gallinas albas* og beskriver bakgrunnen for laurbærtrees betydning for den juliansk-claudiske familien. Se for øvrig Reeder 1997, s. 89–118.
- 6 Hennes far, Marcus Livius Drusus Claudianus, kjempet mot Octavian etter mordet på Gaius Julius Caesar og begikk selvmord etter nederlaget ved slaget ved Filippi, i 42 f.Kr. For datering av villa-komplekset, se for eksempel Liljenstolpe og Klynne 1997 s. 127–147, Klynne og Liljenstolpe 2000, s. 220–233.
- 7 Klynne og Liljenstolpe 2000.
- 8 *Ibid.*, s. 223–225.
- 9 Se Kellum 1994, s. 210–224.
- 10 Wallace-Hadrill 1994, s. 28. Selv om Wallace-Hadrill i alt vesentlig henter sitt materiale fra urban arkitektur (Pompeii og Herculaneum), kan poenget overføres til det underjordiske rommet i Livias *villa suburbana*.
- 11 Kuttner 1999, s. 10.
- 12 "The very color palette of the garden fresco spoke to this status-signing function. The blue of sunny skies and the greens of vegetation masses were expensive, rarely deployed except to put across just these effects; [...]" Kuttner 1999, *idem*.
- 13 Rommet er i dag rekonstruert i Museo Nazionale Romano/Palazzo Massimo, Roma. Se Settis 2002.
- 14 Se Jones 2013a, note 5, og Kuttner 1999.
- 15 Kuttner 1999, s. 27.
- 16 Det er usikkert hvor antikkens gulvnivå lå. Rommets høyde er anslått til å ha vært ca 3 m. Det rekonstruerte rommets gulv er lagt ca 15–20 cm under *dado*-sonen (det svarte feltet). Hvis rommet fungerte som *triclinium* er det rimelig å anta at sonen har vært høyere, middagsgjestenes føtter ville ellers være på høyde med flettverksgjerdet.
- 17 Dekorasjonen er i meget dårlig forfatning, kun et fåtall av panelenes motiv kan identifiseres med noen grad av sikkerhet. Det er rimelig å anta en nær tematisk forbindelse mellom veggfreskene og takutsmykningen, men det er problematisk å utsi noe om denne forbindelsen på grunn av panelenes bevaringstilstand. Se for eksempel Reeder 2001 s. 67–71.
- 18 Korrelasjonen mellom statiske og dynamiske elementer kjennetegner også relieffene i Ara Pacis Augustae.
- 19 Finn Carling, *I et rom i et hus i en hage*, 1976.
- 20 Elsner 1995, s. 70–71.
- 21 Plinius, *Historia Naturalis* i engelsk oversettelse 1855: 19, 59.
- 22 Stackelberg 2009, s. 2.
- 23 Jones 2014, s. 781-812. Se også Jones 2013c, kap. 8 (Containing reality: Realisms and Realities).

24 "The bird in its cage is always there for the Roman both as a child and as adult. The arrangement of the house, its furnishings, decoration, and protocols all have a formative influence on the development of the child into adult, on attitudes to levels of privacy and to what kinds of behaviour are acceptable where, and so forth. The house is imbued with patterns of social behaviour. In this context the metaphorical parallelism between the birdcage and the home can be seen to have a developmental significance, and the constant presence of the birdcage in the home had a reinforcing effect." Jones 2013b, s.114–5.

25 Jones 2013a, s. 997–1021.

26 von Stackelberg nevner som eksempel Caligula, som mottok en delegasjon fra Alexandria i *Horti Lamiani* (på Esquilin-høyden), i stedet for i en offisiell audienshall. Stackelberg 2009, s. 54.

27 Kellum 1994, s. 210-224.

28 Laurbær er gjengitt i freskens bakre sjikt (den ville vegetasjonen), i tillegg til det isolerte laurbærtreet vis-à-vis inngangsportalen.

29 Beskytter av gater, offentlige plasser og inngangsdører.

30 Den himmelske seierherre.

31 Kellum 1994, s. 213. Kellum viser til at forekomsten av laurbærtrær i tilknytning til sentrale religiøse og offentlige bygninger i Roma økte under keiser Augustus.

32 Ibid.

33 Kellum, 1994, s. 221. Kellum nevner at også flere av fugleartene er beskrevet i antikke kilder som transformasjoner, *ibid.*, note 49.

34 Statuen, *Augustus Prima Porta*, befinner seg i Vatikan-museet.

35 "Scholars have performed complicated exegesis on the symbolism in the choice of plant and bird species, and conjoined the room to public monuments to outline a novel Augustan program of using vegetal imagery to proclaim a new 'Golden Age.' But its physical and visual effects have yet to be analysed within the context of its genre and its site, the only way to assign it individuality and the potential to signify." Kuttner 1999, s. 27.

36 Ibid.

37 Plinius d.e. nevner for eksempel at hun dyrket fram en fikenart som fikk navn etter henne, se Plinius, *Historia Naturalis* i engelsk oversettelse 1855: 15, 70.

38 Kuttner 1999, s. 29.

39 Ibid.

40 Ibid., s. 30.