

4 SKULPTUR

DEN KLASSISKE BYSTATS UNDERGANG
OG DE HELLENISTISKE KONGERIGER

Den peloponnesiske Krig kostede dyrt. Det mægtige Athen havde lidt nederlag, men det stærke Sparta var også blevet svækket. For en kort periode i det 4. årh. f.Kr. fik Theben det militære overtag, men det varede kun en stakket stund og fik begrænset indflydelse. Ingen kræfter syntes at være i stand til enten at forene eller undertvinge de græske bystater permanent. Ved slutningen af 1. årh. f.Kr. så det hele anderledes ud. Først var bystaterne kommet under makedonsk og senere under romersk herredømme, og de skulle aldrig mere få andet end en rent formel uafhængighed.

Skønt makedonerne var græsk-talende, var de dog i bund og grund forskellige fra borgerne i de græske bystater. De blev regeret af konger og de boede stort set i udkanten af det græske kulturområde. Philip den Anden, som regerede omkring midten af 4. årh. f.Kr., havde ikke desto mindre smag for alt det bedste i den græske kultur. Til sit hof lokkede han en af tidens berømteste filosoffer, Aristoteles, for at han skulle fungere som lærer for hans søn, og ligeledes hentede han måske en af de allerstørste græske malere, hvis navn vi ikke kender, for at han skulle dekorere de kongelige grave (5.2). Philip havde en drøm om at føre grækerne på et felttog mod perserne for at hævne den persiske invasion i begyndelsen af 5. årh. f.Kr. Ved kløgtige politiske manøvrer og klog anvendelse af militær magt havde han i 338 f.Kr. undervundet alle de græske bystater på fastlandet eller gjort dem til sine allierede. Men før han kunne virkeliggøre sin drøm, blev han myrdet.

Hans tyveårige søn, Alexander, som senere skulle få tilnavnet "den Store", fulgte Philip på tronen og overtog hans planer. De nys undervungne græske bystater benyttede den først givne lejlighed til at gøre oprør mod det makedonske herredømme. Alexander's modtræk var lynhurtigt og typisk for ham. For at statuere et eksempel lod han hele byen Theben jævne med jorden, bortset fra et hus, som i det foregående århundrede havde været ejet af den berømte digter, Pindar. Oprøret blev knust. Fra nu af fulgte grækerne, ligesom makedonerne, villigt

med, når Alexander førte an, indtil hans vældige hære var nået helt ud til Indien. Da nægtede soldaterne at marchere videre. Alexander blev tvunget til at vende hjemad og døde i Babylon i 323 f.Kr. i en alder af 32 år. Han havde erobret alle lande fra Det ioniske Hav til Punjab og fra Kaukasus til Æthiopiens grænser. Han efterlod sig ikke nogen voksen arving.

Alexander's kæmpemæssige rige faldt fra hinanden. Hans generaler, som var begavede og kompetente folk, bevarede kontrollen med store dele af riget, men hele tiden i skarp indbyrdes konkurrence. Deres rivaliseren gik i arv til deres efterkommere sammen med de lande, de herskede over. Imperiet blev splittet op i udstrakte kongeriger: Ægypten blev regeret af Ptolemæer-familien; det vestlige Lilleasien af Seleukiderne; Grækenland blev kontrolleret og Makedonien regeret af Antigoniderne. Fra begyndelsen af 3. årh. f.Kr. til slutningen af 2. årh. f.Kr. havde det foretagssomme og højt kultiverede Attalide-dynasti reddet sig deres eget domæne i Lilleasien omkring hovedstaden Pergamon. Der fandtes også nogle mindre kongeriger, og nogle enkelte ærværdige græske byer beholdt formelt deres uafhængighed. I mellemtiden voksede Rom's magt, temmelig upåagtet af alle undtagen Attaliderne. Når vi kommer frem til år 31 f.Kr., er hele den hellenistiske verden opslugt af det romerske imperium.

Den hellenistiske verdens kongeriger var meget forskellige fra den hellenske verdens bystater. "Hellenisk" er det adjektiv, grækerne brugte, når de skulle betegne sig selv. "Hellenistisk" er et moderne adjektiv, som betegner perioden mellem Alexander's død og romernes endelige erobring af den græsk-talende verden; det bruges om det, som ligner det oprindelige, ægte hellenske. Ordet forholder sig til ordet "hellenisk", ligesom "klassicistisk" forholder sig til "klassisk" eller "romantisk" til "romansk".

De hellenistiske kongeriger blev regeret af græsk-makedonske dynastier, Alexander's efterfølgere. Byer var blevet grundlagt efter græsk mønster langs med Alexander's rute, og de var blevet befolket af hans græske og makedonske soldater. Disse byer adskilte sig fra byerne i moderlandet både hvad angår størrelse og politisk struktur; de var ofte vidtstrakte storbyer, som Alexandria eller Anthiochia, og de var kun frie af navn. Den hellenske bystats nære og uafhængige samfund var en saga blot. De enkelte indbyggere, som ikke længere var borgere i en bystat, men undersåtter i vældige kongeriger, følte ikke, at de havde tilknytning til nogen gruppe; de var henvist til sig selv. Offentlige bygninger havde præget gadebilledet i de gamle

græske byer, og de private huse havde været yderst beskedne. I de hellenistiske byer derimod forekom huse i alle variationer fra det komfortable til det luksuriøse, for det var jo det private menneskes domæne. De offentlige monumenter var også i den store stil, men de var opført af kongerne, ikke af folket. Tiderne og skikkene havde ændret sig radikalt.

Byerne blev domineret af grækere - mange nye tilflyttere var kommet til fra moderlandet -, men de omgivende folkeslag blev hurtigt tiltrukket af disse kulturcentre. De prøvede at tilegne sig den græske kultur, men det var uundgåeligt, at de kom til at forfladige, forvrænge og vulgarisere den.

De nye tendenser, som kom til at præge den hellenistiske kunst, kan allerede spores i 4. årh. f.Kr.

NYE TENDENSER INDEN FOR SKULPTUREN I 4. ÅRH. f.Kr.

Tre nye udviklingslinjer adskiller skulpturen i 4. årh. f.Kr. fra den skulptur, vi mødte i slutningen af 5. årh. f.Kr. For det første kommer der et nyt kraftigt skub i retning af naturalisme og samtidigt en fornyet interesse for at vise det individuelle. Ikke blot menneskers alder og personlighed skildredes, ligesom i begyndelsen af 5. århundrede, men også deres følelser og sindsstemninger. For det andet fandt der en stadig stigende specialisering sted også blandt kunstnerne; nogle af dem beskæftigede sig med at gengive den store lidenskab, andre søgte at fremstille mere lyriske stemninger og blidere følelser. For det tredje optrådte helt nye forestillinger - ofte rent abstrakte begreber - som sujetter for kunstneren. De kunne præsenteres ved hjælp af personifikation; det vil sige, at forestillinger (f.eks. "fred") eller sindsstemninger (f.eks. "vanvid") kunne fremstilles i menneskelig skikkelse. Moderne personifikationer, som "Holger Danske" eller "Frihedsgudinden" i New York, har deres rod i denne græske tradition.

Alle tre udviklingslinjer blev fulgt og udnyttet af borgerne i Megara, der ligger i nærheden af Athen, da de bestilte fem nye statuer til deres Aphrodite-tempel. De havde et gammelt elfenbensbillede af Aphrodite, men hen imod midten af 4. årh. f.Kr. besluttede de, ud fra en næsten filosofisk tankegang, at søge at skaffe deres helligdom større betydning. Megaræerne anmodede Skopas, en billedhugger fra øen Paros, som var særlig berømt for sine gengivelser af lidenskab, om at skabe nogle statuer, som kunne repræsentere Kærligheden, Begæret og Længslen.

Ligeledes bad man Praxiteles, en athenienser, som var kendt for sin evne til at fremstille de blidere følelser, om at lave de mere følsomme statuer af "Overtalelsen" og "Trøsten".

Megaræerne inspirerede således billedhuggerne til at søge at afbilde følelser og stemninger, hvilket hidtil havde været et næsten ukendt arbejdsområde for de visuelle kunstarter; de benyttede sig af berømte kunstneres specielle evner og endelig udskilte de fem forskellige aspekter af gudinden Aphrodite. At give abstrakte forestillinger en synlig og menneskelig skikkelse var kunstnernes svar på den samtidige filosofiske tænkning, som netop beskæftigede sig med på analytisk vis at belyse lignende begreber.

I første halvdel af 5. årh. f.Kr. (500 - 450) havde kunstnerne i sten og bronze arbejdet med at indfange de fine nuancer, som karakteriserer mennesker af forskellig alder og temperament. Disse følsomme gengivelser havde givet den græske kunst en menneskelig bredde, som gjorde, at den langt overgik alt, hvad der før var set. I anden halvdel af 5. årh. (450 - 400 f.Kr.) var man holdt op med at arbejde med mangfoldigheden og havde kastet sig over den opgave at skabe et almengyldigt ideal. Stødet til denne kursændring kom nok væsentligst fra den indflydelse og prestige, som omgav tidens to største billedhuggere; Pheidias, som var ansvarlig for udsmykningen af Parthenon, og som blev lovprist for sine vidunderlige portrætter af guderne, og Polykleitos, den argiviske bronzemester, som skabte enestående billeder af mennesker. Begge er døde, når vi kommer til begyndelsen af 4. årh. f.Kr., og ved deres forsvinden opstod der en fornyet interesse for naturalisme, forskelligartethed og personkarakteristik. Disse tendenser, som gav 4. århundredes kunst dens særlige karakter, fortsatte i den følgende hellenistiske periode med at være væsentlige arbejdsområder.

DEN NØGNE KVINESKIKKELSE

Praxiteles var berømt for sine statuer, som fremstillede lyriske følelser. Hans berømteste værk var en nøgen Aphrodite, som blev købt af indbyggerne på Knidos. Statuen blev overstrømmende lovprist for sin skønhed, øjnernes smeltende blik og hele det indtryk af glæde og fryd, som strålede ud fra gudinden. Der blev skrevet digte for at fejre den, Aphrodite skal selv have råbt: "Hvor har

4.1 Aphrodite fra Knidos af Praxiteles, romersk kopi efter originalen, som stammer fra o. 370 f.Kr., højde 204 cm, Vaticanmuseet, Rom.



Praxiteles set mig nøgen?" - mænd blev dødeligt forelskede i hende, og en lidenskabelig kunstsamler, Nikomedes, som var konge over det hellenistiske rige, Bithynien, tilbød at eftergive hele knidiernes statsgæld (som var enorm) i bytte for statuen. Med knidierne afslog, og det gjorde de klogt i, for statuen gjorde deres by verdensberømt.

Statuen er nu gået tabt. Ud fra de temmelig åndløse romerske kopier (4.1) er det vanskeligt at forestille sig, hvorfor der blev gjort så stort et nummer ud af den. Bemalingen på originalen har nok gjort en stor forskel; den har lagt en svag rødmen over kinderne og forlenet øjnene med et vidunderligt smeltende blik. Da Praxiteles engang blev spurgt, hvilken af sine statuer han betragtede som den bedste, svarede han: "Dem, som Nikias har bemalt". Nikias var også en berømt billed-maler, men han har øjensynligt ikke følt, at det var under hans værdighed at bemale Praxiteles' statuer.

Selv gennem den noget ubehjælpssomme romerske kopi kan vi udmærket få fat i noget af den originale kompositions lette yndefuldhed og dens kunstneriske selvfølgelighed. Praxiteles har med dygtighed anvendt Polykleitos' contrapposto-komposition (se p. 19) på kvindeskikkelsen. Læg mærke til den forkortede venstre side, hvor hoften løftes og skulderen sænkes! I højre side sænkes fribenets hofte, og skulderen på den arm, som holder draperiet er løftet, så at torsoens konturlinje forlænges. Den indre harmoni, den organiske balance, den fornemmelse af frihed og ro, som gjorde Polykleitos' Spyd-bærer til et klassisk værk (1.23 - 1.25), er lige så virkningsfuld her, men der er tale om en ny dimension, nu da Polykleitos' principper er bragt til anvendelse på den nøgne kvindeskikkelses runde former: sanselighed.

Det er lettere at få øje på dette i en Raphael-tegning fra renaissance (4.2). Contrapposto'en er den samme, men mere iøjnefaldende; her ser vi Praxiteles' komposition anvendt med stor følsomhed. Ligesom den romerske kopi, er heller ikke tegningen en original. Billedet er egentlig skabt af Leonardo da Vinci, men ligesom Praxiteles' værk er det gået tabt, og Raphael's tegning er kun en kopi, omend udført af en stor mester.

Skønt den nøgne mandsskikkelse længe havde været opfattet som et udfordrende motiv for kunstnerne, var det nærmest en revolution, da Praxiteles skabte en statue i fuld størelse af en nøgen kvinde. Hun er vist i den naturalistiske stil, som man venter at se i 4. årh. f.Kr., og det gælder ikke bare formen og detaillien, men også handlingen: hun står og holder sit tøj ganske naturligt, hun har lige taget det af for at gå i bad. Badevandet står klar i krukken

4.2 Raphael-tegning, kopi af Leonardo da Vinci's "Leda", viser brugen af contrapposto, beg. af 16. årh., 30.8 x 19.2 cm, Windsor Castle.



på hendes venstre side (tøjet og krukken tjener i forening som støtte for originalens marmorarm). Draperingens livløse folder og hydria'ens præcise kontur danner en pikant kontrast til kroppens bløde og levende former. Gudinden holder højre hånd foran sit skød. Det kunne naturligvis opfattes som udtryk for blufærdighed, men det er mere sandsynligt i betragtning af, at det er et billede af Aphrodite, at gudinden peget på kilden til sin kraft, ligesom det bad, hun forbereder sig til, ikke er et almindeligt hverdagsbad, men et rituelt bad. Den yndefulde forening af naturalistisk selvfølgelighed og religiøs symbolik er et af Praxiteles' væsentlige bidrag til kunsten.

Hvis man prøver at forestille sig Praxiteles' Aphrodite som den oprindeligt har set ud, yndefuld og skøn og i frydefuld balance, er det ikke svært at forstå, at kompositionen, da den nøgne kvindeskikkelse først havde fået denne udtryksfulde formulering, blev kopieret, varieret og videreudviklet gennem hele antikken og fra renaissancens genopdagelse af antikken frem til moderne tid. Første i 4. årh. f.Kr. opdagede kunsten kvindens krop; den blev en stor succes, så stor, at den med tiden næsten udkonkurrerede manden.

Ved siden af den helt nøgne Aphrodite arbejdede man også i 4. årh. f.Kr. med en halvt påklædt type (4.3). Vi kender ikke navnet på den kunstner, som har skabt originalen til den romerske kopi, som kaldes "Aphrodite fra Capua". Den forestillede gudinden med nøgen og sanselig overkrop og med et skjold, som hun holder op til venstre for sig for at spejle sin skønhed i dets blanke overflade. Skjoldet (som nu er gået tabt) tjente til at holde på tøjet, som er draperet over benene. Statuen har således ved sine antydninger og den delvise tildækning virket lige så erotisk, som hvis hun havde været helt nøgen. Kompositionen blev meget populær og blev kopieret, med variationer, i mange århundreder.

NYE PROBLEMER I DEN HELLENISTISKE PERIODE: FIGUR OG RUM

Polykleitos' Spyd-bærer stod for den klassiske løsning på problemet med at vise en figur i bevægelse, som var udtryksfuld og formskøn inden for alle de fire hovedsynsvinkler. Når vi kommer til begyndelsen af 3. årh. f.Kr., anså man ikke længere denne løsning for tilfredsstillende - eller rettere sagt, de problemer, som den løste, betragtede man ikke længere som tilstrækkeligt interessante. Billedhug-

4.3 Aphrodite fra Capua, romersk kopi efter en original fra midten af 4. årh. f.Kr., højde 210 cm, Museo Nazionale, Napoli.



4.4 To vinkler af Den dansende Faun, romersk bronzekopi af en original fra første halvdel af 3. årh. f.Kr., højde 71 cm, Museo Nazionale, Napoli.

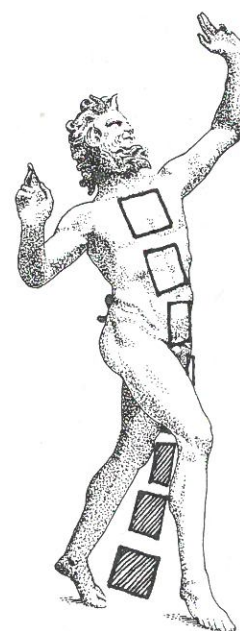


gerne, og især de, der arbejdede i bronze, ønskede nu at skabe figurer, som var smukke, uanset fra hvilken side man så dem, og som førte blikket (og iagttageren) rundt omkring statuen. Som om dette ikke var vanskeligt nok, krævede den nye naturalistiske bølge, at den komposition, som blev resultatet, skulle udgøre et rationelt kompleks af bevægelse og ikke blot en eller anden tilfældig vridning, som kun tjente et rent kunstnerisk formål.

Et værk, som tilfredsstillede alle disse betingelser, er Den dansende Faun, som er fundet i Pompeji. Det drejer sig om en meget fin bronzestatue, formodentlig en kostbar romersk kopi af en græsk original fra begyndelsen af 3. årh. f.Kr. (4.4). Den livsglade dans, som dette uciviliserede væsen kaster sig ud i, begrundes på en naturlig måde kroppens dramatiske drejning. Diagrammet (4.5) viser, hvad der vil ske, hvis man anbringer en kartonstrimmel, som er hvid på den ene side og skraveret på den anden, over skuldrene, brystets og mavepartiets planer og dernæst lader den fortsætte ned gennem de planer, som forbinder knæene, læggene og fødderne; man vil let kunne se, hvordan kartonstrimlen må følge kroppens rotation.

To billeder er nok til at vise, hvor fint kompositionen tilgodeser forskellige synsvinkler. Samtidigt ser statuen fuldstændig naturlig ud. Ikke blot bevægelsen er naturlig, men også anatomen - i langt højere grad end i værker fra 5. årh. f.Kr. Prøv at sammenligne hovedet og dets sikre fremstilling af de flagrende lokker, knoglestrukturen og de bløde hudfolder med Spyd-bærerens glatte hoved, eller se på den senede krop og den præcise skelnen mellem fast og slapt muskelvæv og mellem muskler, fedt og knogler og tænk på Spyd-bærerens krop, der udelukkende består af regelmæssige idealformer, men mangler alle disse præcise detaljer (1.23 - 1.25)!

4.5 Diagram, som viser kropsrotationen hos Den dansende Faun (4.4).



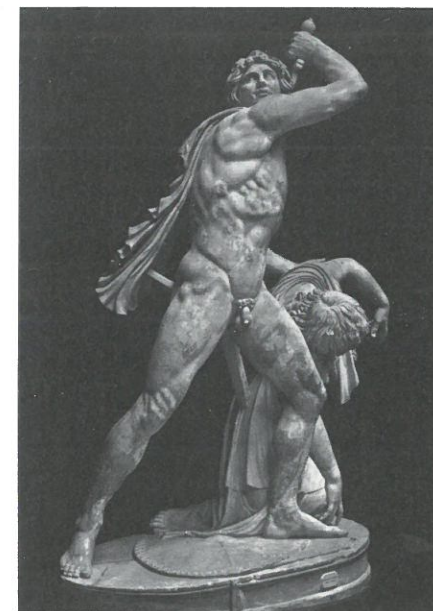
Kunstnerne fandt en stadig inspiration i deres søgen efter nye problemer at løse. Ved midten af 3. årh. f.Kr. havde man fået endeligt styr på den naturalistiske gengivelse, og man kunne i den enkelte figur med stor udtryksfuldhed indarbejde en mangfoldighed af mulige synsvinkler. Der lå en udfordring i at prøve at opnå det samme med fritstående figurgrupper.

Grækerne havde skaffet sig en anselig erfaring i at arbejde med figurgrupper, da de komponerede gavlfelter (2.9 - 2.12), men de skulle jo kun ses forfra. En fritstående gruppe, som skulle kunne ses fra alle sider, var en helt anden sag. Sådanne grupper blev meget populære i 3. og 2. århundrede f.Kr. og var ofte voldsomme og dramatiske og rummede desuden stor æstetisk tilfredsstillelse.

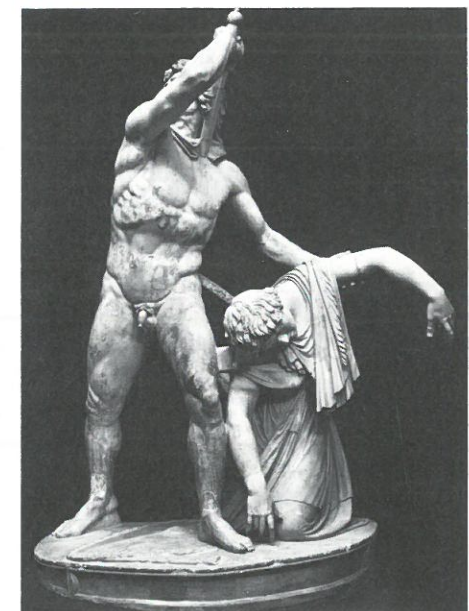
En gruppe, som viser en galler, der lige har dræbt sin kone og skal til at begå selvmord, må have set pragtfuld ud i originalen. Den romerske kopi (4.6) er til trods for den fejlagtige restaurering (kvindens udstrakte arm skal hænge ned parallelt med den anden arm) alligevel imponerende. Gruppens omrids udgør stort set en pyramide. Den er kompliceret, og den er interessant og talende, ligegyldigt hvilken side man ser den fra. Men der ligger mere end håndværksmæssig dygtighed og formmæssig perfektion i gruppen: den rummer også drama og lidenskab.

Værket blev opstillet i Pergamon, en hellenistisk by i Asia Minor (Lilleasien), som den centrale udsmykning på et krigsmonument. Pergamenerne havde for nylig slået en angribende horde af gallere tilbage og var med rette stolte over deres sejr. De følte, at de over for en barbarisk invasion havde gjort lige så meget for at redde den hellenistiske civilisation, som athenerne havde gjort i 5. årh. f.Kr., da de slog perserne.

Pergamenernes triumferende følelser forledte dem ikke til at bagatellisere den heltedige fjende, som de havde slået. Respekten også for den slagte fjende hørte fra gammel tid til græsk tradition. Så langt tilbage som i de homeriske heltegedte karakteriseres trojaneren Hektor som modig og tapper. På samme måde tillægges gallerne her al den værdighed, de fortjener. Den ædle modstander, som ser, at nederlag er uundgåeligt, er for stolt til at overgive



4.6 To vinkler af galleren, som dræber sin hustru og begår selvmord, romersk kopi efter en original fra anden halvdel af 3. årh.f.Kr., højde 211 cm, Museo Nazionale delle Terme, Rom.



sig. Kun døden kan besejre ham. Han har dræbt sin kone, fordi han elsker hende. I Iliaden græder Hektor for sin kone, fordi han forudser, at hun ved Troja's fald vil blive slavinde. Galleren vil ikke lade den skæbne overgå sin kone. Alt imens hun glider slapt til jorden, ser han sig tilbage, trodsig til det sidste, og bereder sig på at støde sværdet i sin strube.

De kontraster, som denne scene rummer - levende > død, mand > kvinde, påklædt > nøgen -, bliver hver for sig dramatisk understreget. Læg mærke til kvindens arm, som hænger livløst ned ved siden af hendes mands stærke, muskuløse og maskuline ben!

Gallerne, som var høje folk med kraftigt hår og hårde muskler, var fysisk set meget forskellige fra de middelhavs typer, som de kæmpede mod. Kunstens horizon var blevet væsentligt udvidet. Nøgne kvinder, barbarer, børn og gamle folk - alle blev de nu betragtet som udfordringer for kunstneren og værdige til at portrætteres. Dette hørte sammen med den mere tolerante og mindre snæversynede holdning, som gennemsyrede det hellenistiske samfund. Interessen for det naturo i forening med interessen for fremmede mennesketyper førte i fællesskab til nogle af de mest følsomme portrætter af gallere, afrikanske negre og sydrussiske skythere, som nogensinde er skabt.

4.7 Det centrale parti af vestsiden af Pergamon-alteret, viser Zeus og Athena i kamp med giganter, første halvdel af 2. årh.f.Kr. (ca. 180-160), højde 230 cm, Staatliche Museum, Østberlin.



GAMLE FIGURKOMPOSITIONER DRAMATISERES

Gruppen med galleren og hans hustru blev opstillet i anden halvdel af 3. årh f.Kr., kort efter at pergamenerne havde tilføjet de indtrængende gallere et nederlag. Et halvt århundrede senere, formodentligt mellem 180 og 160 f.Kr., blev et endnu mere overdådigt monument opført i Pergamon. Det havde form af et kæmpemæssigt alter for guderne øverste, Zeus, og dets basis var udsmykket med en dramatisk fremstilling af kampen mellem guderne og giganterne (4.7).

Relieffet er usædvanlig dybt, og figurerne er lige ved at springe ud af marmorblokkene. Svulmende muskler og hvirvlende drapering giver en forrygende stemning af eksplosiv energi. Det centrale parti på vestsiden, som først møder den besøgendes blik, viser Zeus; hans kappe glider ned fra skulderen og afslører hans muskuløse krop; han kæmper samtidigt med tre giganter, mens Athena (til højre) vender sig om for at tage sig af endnu en modstander. Giganterne, som er blevet de små, er fremstillet med slangeformede ben eller bevingede eller i almindelig menneskelig skikkelse. En af dem falder til venstre for Zeus og er vist i profil; en anden, som er ramt og synker ned på knæ til højre, er vist i trekvart-profil og genspejler Zeusskikkelsens trekvart-profil; en tredje (længere til højre) rejser sig på sine slangeben og ses bagfra. Dette omhyggelige arrangement og variationen i figurerne stilling fal-

der ikke umiddelbart i øjnene, men det bidrager umiskendeligt til helhedsvirkningen. Selve arrangementet tager i virkeligheden sit udgangspunkt i et atheniensisk relief fra 5. årh. f.Kr., og det er, som vi skal se, ikke den eneste mindelse i relieffet om den klassiske periode.

Athena, som er på vej væk fra Zeus med lange skridt, har grebet en modstander ved håret (4.7). Hans vinger fylder rummet ovenover. Han ser op på hende med et forpint blik - det er en videreudvikling af den dramatiske pathos, som Skopas var så berømt for i 4. årh. f.Kr. (p. 55). Til højre for Athena dukker gudinden Gaia (jorden), som er giganternes moder, op, og med bønligt fortrukne øjenbryn anråber hun Athena om at spare sønnens liv. Athena er ubønhørlig, og en vinget sejrsgudinde, som jo kender udfaldet, svæver over Gaia's hoved for at bekrænse Athena.

Hovedmotivet med Zeus og Athena, den mægtige gud og gudinde, som er på vej væk fra hinanden, men vender sig om og ser hinanden i øjnene, er præcis den komposition (i spejlvendt udgave), som er anvendt i Parthenon's vestgavl (2.12). Dette citat ville være helt oplagt for enhver iagttager i antikken og ville netop understrege de pergamske kongers krav på at være det klassiske Athen's kulturelle arvinger. Det er en pragtfuld og medskabende bearbejdning af et af fortidens store værker.



4.8 Aphrodite fra Melos (Venus fra Milo), anden halvdel af 2. årh. f.Kr., højde 204 cm, Louvre, Paris.

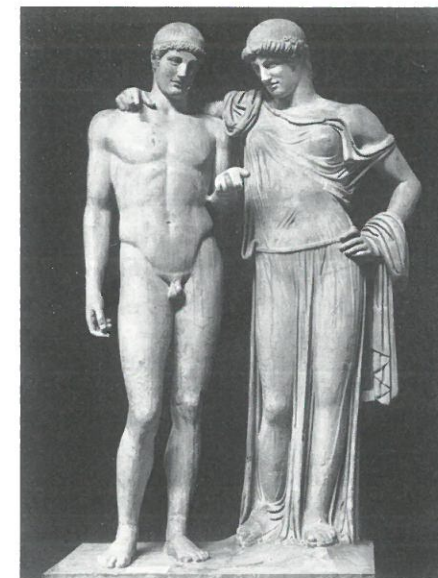
FORTIDEN BRUGES OG MISBRUGES

Med tiden blev bearbejdningerne af de gamle værker mindre kreative; det var som om de græske kunstnere havde mistet gejsten. Et typisk eksempel fra anden halvdel af 2. årh. f.Kr. er den højt besungne Aphrodite fra Melos ("Venus fra Milo") (4.8). Gudinden er halvt påklædt og repræsenterer øjensynligt en kombination af påklædthed og stilling hos Aphrodite fra Capua (4.3) og contrapposto og ansigtstype hos Praxiteles' knidiske Aphrodite (4.1). Sammenblandingen er vellykket og statuen har fået sin berømmelse med rette, men den lever helt oplagt mere på fortiden, end det var tilfældet med Zeus og Athena på Pergamon-altret.

Kunstnernes afhængighed af fortiden blev mere og mere udtalt. Bearbejdninger blev til efterligninger. Et eksempel fra 1. årh. f.Kr. belyser denne sørgelige udvikling (4.9). En kombination af to figurer er blevet til en gruppe, der forestiller Orestes og Elektra, det mytologiske søskendepar. Orestes er lavet over en ynglinge-type fra begyndelsen af 5. årh. f.Kr., og Elektra er praktisk talt en kopi af "Venus Genetrix" (1.29) fra slutningen af 5. årh. f.Kr. Der er kun foretaget små ændringer - for eksempel den højre arm, der lægger sig om skulderen på Orestes, og tøjet, som her er mere blufærdigt draperet. Det er et kedeligt værk, en utiltalende sammenklistring af to ældre statuer, som ikke har noget med hinanden at gøre. I sammenligning med det kommer Aphrodite fra Melos (4.8) til at ligne en dugfrisk original.

Gruppen har ingen rum og ingen dybde; de to figurer er bare to tilfældige mennesker, som har mødt hinanden i en kø. Set forfra og bagfra er de acceptable, men sidevinklerne har overhovedet ingen værdi. Der herskede nu en mode, som fortsatte under romerne, med at opstille statuerne mod en mur. Mange grupper (og selv enkeltfigurer) var altså beregnet på kun at skulle ses fra een vinkel.

Der er ikke langt fra fantasiløse efterligninger som Orestes og Elektra-gruppen (4.9) til regulære kopier af de gamle mesterværker. Dette havde taget sin begyndelse i slutningen af 1. årh. f.Kr., tilskyndet af romernes stigende behov for kunst. Romerne herskede på det tidspunkt over Grækenland, men var kommet under stærk påvirkning fra den græske kunst. De ønskede udsmykning og udstillingsstykker. Produktionen af kopier begyndte nu at spille en væsentlig rolle for den græske billedhuggerkunsts økonomiske muligheder og tekniske udvikling; nu var det de romerske mæcener, der bestemte melodien.



4.9 Orestes og Elektra, 1. årh. f.Kr., højde 139 cm, Museo Nazionale, Napoli.

HELLENISMENS LANDVINDINGER - PÅ GODT OG ONDT

Der blev lavet en hel del skulptur i den hellenistiske periode; vi har kun berørt nogle få karakteristiske eksempler. De mest typiske udviklingstendenser var, at man udvidede spektret af motiver (man inddrog den nøgne kvinde såvel som mand, fremmede såvel som grækere, babyer og oldinge, ekstremerne, såvel som den unge voksnes idealskikkelse); endvidere at man søgte dybere ned i karakteristikkene af følelseslivet (med særlig understregning af afbildningen af smerte og lidelse, som formidledes gennem ansigtsudtrykket, den urolige drapering og den udtryksfulde kropsstilling); endelig at man søgte formmæssige fornyelser (f.eks. opfandt man den mange-sidede figur, som drejer om sin akse, og de sammensatte fritstående grupper).

De enkelte billedhuggere rejste viden om i den hellenistiske periode og arbejdede mere for private mæcener end for de politiske samfund og institutioner eller de helligdomme, som de tidligere arbejdede for. De enkelte mæceners smag og forkærlighed bestemte i stigende grad billedhuggerkunstens stilistiske udvikling.

Ved midten af 2. årh. f.Kr. begyndte beundringen for fortidens kunst at øve indflydelse på statuernes komposition, i begyndelsen i form af kreative bearbejdninger og citater, men efterhånden udartede det til stadig mere livløse efterligninger. De nøjagtige kopier, som man hen imod slutningen af den hellenistiske periode begyndte at lave med mekaniske hjælpemidler, fornemmes, skønt de lider af en total mangel på skabende kraft, som et fremskridt i sammenligning med det elendige stads, som efterligningerne var blevet til.