PERSPECTIVE

Salvator Rosas Demokrit og Diogenes i København

Kan Salvator Rosas malerier af Demokrit og Diogenes betragtes som billeder på et stoisk kunstner-jeg og bestræbelsen på at skabe sublim kunst? Artiklen kaster lys over det komplicerede stof.

Resumé

Artiklen sætter de to filosofmalerier ind i en historisk kontekst og viser, at de to malerier gennem motiv og formelle greb samler og eksponerer en række vigtige temaer i tidens kunstteori. Spørgsmålet om det sublime forbindes til sammenhængen mellem det æstetiske og det etiske hos kunstneren og kunstværket, og til temperamentet melankoli og begrebet geni forstået indenfor samtidens kunstteoretiske kontekst. Artiklen viser, at de to filosofmalerier kan have været inkluderet i det, som Salvator Rosa selv opfattede som sublime motiver. Man kan tolke dem som en offentlig lancering og iscenesættelse af kunstnerens nye selvforståelse, der både inkluderede en identitet som stoisk filosof, poet, satiriker og maler af etisk-moralske (sublime) inventioner.

> *Ma nell' antichità non vo' ingolfarmi.*
>
> *Mira, come danno aura al Buonarruoti*
>
> *Non men le carte, che le tele, e I marmi.*
>
> *Se i libri del Vasari osservi e noti,*
>
> *Vedrai che de' pittori i più discreti*
>
> *Son per la poesia celebri e noti.*
>
> *E non solo I pittori eran poeti,*
>
> *Ma filosofi grandi, e fur demoni*
>
> *Nel cercar di Natura I gran segreti.*
>
> *(fra Salvator Rosas satire L'Invidia)*[1]

Prolog

Én af Erik Zahles fortjenester som inspektør på Statens Museum for Kunst var erhvervelsen i 1936 af Salvator Rosas monumentale pendanter med antikke filosoffer.[2] Salvator Rosa (1615-73) var midt i 30'erne, da han satte sig for at male *Demokrit hensunken i betragtninger* (1650-51) og *Diogenes, der bortkaster sin skål* (1651-52). [fig. 1-2] Beslutningen om at male ikke kun ét, men to så store malerier, skal ses i lyset af, at Salvator Rosa på dette tidspunkt lige var vendt tilbage til Rom efter et årtis virke i Firenze. De to malerier, herefter også omtalt pendanterne, skulle skabe opmærksomhed omkring hans evner som historiemaler og trække kunder til den nyetablerede butik. I de unge år havde Salvator Rosa specialiseret sig i slagbilleder og landskaber inspireret af Napoliegnens vilde natur, men han ønskede brændende at blive kendt som historiemaler.[3]

Jeg vil læse pendanterne ind i en række af tidens kunstteoretiske begreber og deres indbyrdes relationer, f.eks. mellem *virtú* (dyd), melankoli og geni i forhold til det sublime. For det særlige ved barokkens forståelse af det sublime er den etiske dimension. Betydningen af begrebet har nemlig skiftet gennem tiderne.[4] I antikken og i barokken var det sublime rammet ind af retorikkens fagdisciplin, og man læste Longinus' afhandling *Perì Hýpsous* (*Om sublimitet* eller *Om det Sublime*), som udkom første gang i bogform på græsk i 1554, på latin i 1566 og på italiensk i 1639.[5] Fra og med Nicolas Despréaux-Boileaus franske oversættelse af Longinus fra 1674 (*Traité du Sublime)* blev det sublime forbundet med en bestemt æstetik, som man kunne tilegne sig. I 1700-tallet og de første

decennier af 1800-tallet blev sublimitet udelukkende forbundet med æstetik, mens det hos Longinus og i barokkens læsning af Longinus også rummede et stærkt etisk-moralsk element, som både var forbundet med kunstneren selv, med værket og dets virkning på publikum.

Denne artikel belyser muligheden af, at Salvator Rosa også kan have tænkt på filosofmotiver, når han talte om 'sublime motiver': De litterære kilder, som Salvator Rosa kan have kendt, og som kan have formet hans opfattelse af de to filosoffers liv og tænkning, gennemgås. Dernæst vil fokus være på det etiske og moralfilosofiske aspekt af Longinus' afhandling, fordi der heri er en direkte forbindelse fra det sublime til de førsokratiske filosoffers etik og livsstil. Artiklen knytter desuden tråde til det begrebsapparat, som Giorgio Vasari (1511-74) sætter i spil omkring kunstnerens status, sublim-temaet og geni-opfattelsen.[6] Målet for artiklen er også at vise, hvordan en række formelle greb som *oscuritá* og *amplificatio* kan relateres direkte til Longinus' sublim-begreb og til Vasari.

Fig. 1. Salvator Rosa: *Demokrit, hensunken i betragtninger*, 1650-51. Olie på lærred. 344 x 214 cm. Statens

Museum for Kunst, inv.nr. KMS4112. public domain, SMK.

Fig. 2. Salvator Rosa: *Diogenes, der bortkaster sin skål*, 1651-52. Olie på lærred. 344 x 212,5 cm. Statens

Museum for Kunst, inv.nr. KMS4113. public domain, SMK.

Maleriets stumme sprog

Pendanterne viser de to filosoffer placeret i den samme skov, uagtet de ikke levede på samme tid. De befinder sig også i det samme tusmørke, hvor månens kolde hvide lys synes at være eneste lyskilde. Skyerne driver afsted på himlen og uglen, nattens fugl, sidder tavs på sin gren højt over Demokrit. Mens Diogenes er omgivet af sine tilhørere, er Demokrit alene. Han har lige lukket en stor bog og sidder med den i skødet. Med et sørgmuntert udtryk ser han indad — med hovedet støttet i hånden læner han sig mod en sarkofag. Som en særlig udmærkelse i kompositionens detaljerigdom har Salvator Rosa gjort sig umage med at efterligne nogle af de kendte, men gådefulde levn fra antikkens monumentkultur. I den store variation af typer er det som om, Salvator Rosa vil demonstrere sin dannelse: Der er både en trefod, en urne, en sarkofag, en stele, og i venstre kant af maleriet ses en herme som guden Terminus, transitionernes gud. I højre side er der en væltet stele med gådefulde hieroglyffer, der af Richard W. Wallace er identificeret med en stele gengivet i Valerianos *Hieroglyphica*, hvor inskriptionen ”Humanae Vitae Conditio” (Menneskelivets kondition) er en hentydning til døden som menneskeligt vilkår.[7] Demokrit er omgivet af døde dyr. De fleste dyrekadavere er blevet til skeletter og ved Demokrits fod ligger et menneskekranium mellem bøger og dokumenter med geometriske figurer. I baggrunden ses et menneskeskelet, som vælter ud af en skæmmet grav, alt sammen en uhyggelig påmindelse om dødens uomgængelighed. [fig. 3]

Fig. 3. Kranium og skriftruller med signatur og indskrevet trekant f.n.t.v. Detalje af Salvator Rosa: *Demokrit, hensunken i betragtninger.* Statens Museum for Kunst, se fig. 1.

Det mørke, der omgiver Demokrit, gør det svært at se alle detaljer og selv filosoffens ansigt er med

undtagelse af næsetippen i skygge. Den samme mørke malemåde forblommer detaljerne i Diogenesmaleriet. Diogenes' ansigt gennemskæres af en diagonal slagskygge. Måske har Salvator Rosa både her og i Demokrits ansigt malet en metaforisk skygge. Flere af Diogenes' tilhængere befinder sig opmærksomt lyttende i det dunkle, og drengen, som det hele handler om, ses helt fremme i den skyggefulde forgrund. Der er et utal af nuancer af sort, fra de brunlige, rødlige over grønt-agtige til blålige og violettonede sorte kulører.

I pendanterne valgte Salvator Rosa at skabe et fortættet billedrum, hvor betragterens øje ikke får lov at vandre ud i evigheden, men allerede standses i forreste plan. Salvator Rosa har søgt en radikal løsning i kompositionernes højformat, for figurerne optager blot den nederste halvdel, mens slanke træstammer og himmel udgør den øverste del. Vi befinder os på et øde sted, hvor sønderbrækkede træstammer og grene vidner om naturens rå kræfter under hårdt vejr og grufuld storm. I et fint kompositionelt greb har Salvator Rosa brugt træstammerne som ekkoer af filosoffernes positurer. Den tanke og idé, der har styret Salvator Rosas komposition, udfolder sig gennem dette greb, hvor en gentagelse, en udvidelse eller forlængelse – et 'amplifikationsprincip' – intensiverer og forstærker følelsen i maleriet. Det er via denne 'amplifikation', at Salvator Rosa opnår et virkningsfuldt samspil i kompositionen og en stærk visuel appel imellem filosofferne, træstammerne og himlene i de to værker.

Typisk for Salvator Rosa var der på trods af det store format ikke tale om et bestillingsarbejde, men om en fri invention. Han malede *Demokrit, hensunken i betragtninger* i 1650 under et ophold på Monte Rufoli hos nogle venner, brødrene Maffei. I et brev dateret 3. oktober 1650 skriver Salvator Rosa: "vi er endnu på Monte Rufoli, og vi bliver her otte dage til af hensyn til et stort lærred, som jeg har måttet fuldføre, og nu er det nødvendigt at vente på, at det tørrer, så man kan rulle det sammen".[8] Maleriet skulle transporteres til Rom og i marts måned 1651 blev det udstillet i Roms Pantheon, der dengang fungerede som kirke (Santa Maria dei Martiri). Salvator Rosa benyttede årets første offentlige udstilling til at eksponere sit nye mesterværk.[9]

Salvator Rosa havde skabt opmærksomhed omkring afsløringen af Demokritmaleriet ved at være meget hemmelighedsfuld og havde forment alle på nær en enkelt ven adgang til atelieret. Afsløringen af maleriet blev på grund af al mystikken imødeset med spænding. Han forsøgte at sælge værket, men kunne ikke opnå den pris han ville.[10] En kunde havde købt det for 250 scudi, men handelen gik tilbage. Måske var det på det tidspunkt, han besluttede sig for at male en pendant til Demokrit, *Diogenes, der bortkaster sin skål*. Det var den venezianske gesandt i Rom, Niccolò Sagredi, der kort inden den 6. juli 1652 købte pendanterne for 300 dukater og siden førte dem tilbage til sin hjemby, hvor de forblev i familiens eje i mange generationer. Senere ærgrede Salvator Rosa sig over salget, fordi den nyudnævnte pavelige legat, Monsignore Gaetano, ville have givet 500 scudi og foræret filosofmalerierne til den habsburgske konge Filip 4 (konge 1621-65), som regerede over Spanien, Portugal, Napoli og Sicilien.

Motiver med antikke filosoffer var populære i tiden og i 1662, længe efter tilblivelsen af pendanterne, udførte Salvator Rosa en del grafiske blade med filosoffer og asketiske eremitter. Malerierne dannede forlæg for bladene med Demokrit og Diogenes, men de øvrige blade med bl.a. Diogenes og Alexander, Platons Akademi, m.fl. eksisterer kun som grafik.[11][fig. 4-5] I Salvator Rosas grafiske produktion fungerer de ikke længere som pendanter. At forene Demokrit og Diogenes som par var da heller ikke almindeligt i 1600-tallets italienske maleri.

Democritus omnium derisor
in omnium fine desiquur
Salvator Rosa Inu: fecit

Fig. 4. Salvator Rosa: *Demokrit, hensunken i betragtninger.* (1662). Radering. 456 x 276 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, inv.nr. KKSgb13528. public domain, SMK.

Diogenes Adolescentem manu bibentem
intuitus Scyphum proiecit
Salvator Rosa Inu. fecit

Fig. 5. Salvator Rosa: *Diogenes, der bortkaster sin skål*. 1661-62. Radering. 453 x 274 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, inv.nr. KKSgb13525. public domain, SMK.

Forskningshistorik

Demokrit hensunken i betragtninger og *Diogenes, der bortkaster sin skål* har været genstand for megen kunsthistorisk granskning. Baldinucci beskrev Demokritmaleriet med vægt på det transitoriske: "Demokrit i færd med at betragte en stor mængde skeletter og andre fortærede ting."[12] Erik Zahle identificerede maleriernes litterære kilde i et apokryft brev af Hippokrates, og andre har fundet supplerende kilder som Lucians *The Lover of Lies, or The Doubter*, hvor Demokrit lukker sig selv inde i et gravkammer for at få ro til at skrive.[13] Wallace (1968) og andre har diskuteret vanitasikonografien og identificeret de monumenter, der omgiver Demokrit.[14] Wendy Wassyng Roworth har i sin doktorafhandling (1978) givet et bud på, hvorfor Salvator Rosa valgte at gøre Demokrit og Diogenes til pendanter: Med udgangspunkt i Robert Burtons *Anatomy of Melancholy (*1621) læser hun filosofparret ind i den velkendte dikotomi *vita contemplativa – vita activa*, hvor Demokrit er den mediterende melankoliker og Diogenes dén, der fører tankerne om et idealt liv ud i praksis.[15] I den forstand tematiserer Salvator Rosa ifølge Roworth Aristoteles' todeling af filosofien i det kontemplative og det aktive, idet Aristoteles henregnede fysikken og logikken til det teoretiske felt, mens etik og politik hørte under det praktiske.[16] I parentes bemærket kan Salvator Rosa også have været inspireret rent visuelt af frontispiecen til Burtons *The Anatomy of Melancholy,* hvor ét af de små randmotiver viser Demokrit, der sidder i sin have i Abdera med en bog i skødet og hovedet hvilende i hånden.[17]

Haskell (1980) har som den første redegjort for de offentlige udstillingers funktion som markedsføring af malerier uden om de traditionelle og magtfulde, opdraggivende institutioner.[18] Dette tema er senere udførligt behandlet af Xavier F. Salomon i kataloget til udstillingen fra 2010 *Salvator Rosa (1615-1673) Bandits, Wilderness and Magic* afholdt i Dulwich Picture Gallery, London, og i Kimbell Art Museum, Texas.[19]

Caterina Volpi har i udstillingskataloget *Salvator Rosa. Tra mito e magia* (2008) set Demokrit og Diogenes som personificeringer af 'den nye mand', dvs. den lærde humanist, der er lige optaget af studier i zoologi som i anatomi, alkymi, astrologi og ægyptologi.[20] Volpi læser renæssancens verdensbillede, som det tager sig ud i Kunstkamrenes genstandsinddeling i Artificialia og Naturalia, ind i pendanterne og knytter dem til Salvator Rosas Firenzetid, hvor filosofmotivet havde en stabil kundekreds i byens intellektuelle miljø – modsat Rom hvor han havde svært ved at få de monumentale pendanter solgt til den ønskede pris. I samme udstillingskatalog kontekstualiserer Sybille Ebert-Schifferer Demokrit og Diogenes malerierne indenfor Rosas memento mori og heksemotiver i forhold til tidens Wunderkammer.[21]

I 2010 udgav Volpi sammen med Sybille Ebert-Schifferer og Helen Langdon antologien *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, hvori Francesco Lofano skriver om Demokritmaleriets ikonografi og fremdrager hidtil ukendte skriftlige kilder (Tasso og Torquato Accetto) til forståelsen af Demokritmotivet som tidens paradigme på selve temperamentet melankoli.[22] Caterina Volpis monografi fra 2014 *Salvator Rosa (1615-1673): 'Pittore famoso'* er med sine 685 sider og 325 katalogiserede malerier det hidtil vigtigste bidrag til viden om Salvator Rosa.[23] I afsnittet om Demokrit giver Volpi en redegørelse for den kontekst værket blev skabt i, og den måde det blev modtaget af publikum.

I kataloget til udstillingen fra 2010 *Salvator Rosa (1615-1673) Bandits, Wilderness and Magic* fokuserer Helen Langdon på vanitas elementet: "[the paintings] show Democritus bewailing human

vanity and corruption, while Diogenes extols the virtues of the simple life ….. Rosa now emphasizes Diogenes the teacher".[24] Langdon mener ikke, at Rosa identificerede sig selv med disse filosoffer. Hendes vinkling af udvalgte værker ud fra en 1600-tals æstetisk teori er perspektivrige, og hun fastslår, at hovedkilden til 1600-tallets sublim-begreb er den antikke afhandling om retorik af Longinus.[25] For Langdon handler Salvator Rosas sublim-begreb bl.a. om begrebet *novitá*; evnen til at tænke nyt og nytænke gammelt. Hans ambition om at iscenesætte sig selv som lærd og dyrke begrebet novitá er også behandlet af Scott.[26] Langdon fremhæver tillige begreberne bjergtagelse og bevægelse ('transport'), frygt og gru, og hun læser en sublim-æstetik ind i Salvator Rosas landskaber fra 1660'erne og i det særegne maleri *Pan og Pindar* (1666, Ariccia, Palazzo Chigi) og giver en introduktion til receptionen af Longinus i Rom omkring dette tidspunkt.[27] I opridsningen af receptionen af Longinus i 1600-tallets midte i Rom fremhæver Langdon en bog fra Barberiniernes bibliotek af Leone Allacci, *De erroribus magnorum virorum in dicendo (*1635).[28] Salvator Rosa færdedes i lærde kredse i Firenze og Rom, og hans mæcener talte højt dannede familier som Brancaccio'erne i Napoli, Medici'erne i Firenze og Omodei'erne i Milano.[29] Han var som omtalt bl.a. venner med de lærde Maffei brødre, Giulio og Ugo, og kom i deres hjem i Volterra. Især havde han dog én ven, Giovan Battista Ricciardi (1624-86), som han støttede sig til i sit arbejde med motiver og fortolkningen af litterære kilder.[30]

Spørgsmålet er, om man kan opfatte filosofduoen som en refleksion af Salvator Rosas egen ideale selvopfattelse som malerfilosof og malerpoet, der løfter arven fra store renæssancekunstnere som Michelangelo og antikke forbilleder, der også virkede indenfor både den bildende kunst og den høje digtekunst på én gang. Det er præcis det selvbillede, Salvator Rosa tegner i de tre strofer fra satiren *Invidia* (*Misundelse*), der citeres i indledningen af denne artikel. Salvator Rosa skrev en række satirer på vers, og misundelige kolleger anklagede ham for ikke selv at være forfatter til satirerne. Som forsvar skrev Salvator Rosa *Invidia*, hvor han bl.a. peger på, at mange fremragende kunstnere siden antikken både har virket som malere, billedhuggere, filosoffer og digtere. Michelangelo, som han kalder ved hans fornavn Buonarruoti, nævnes eksplicit som et eksempel herpå, og Vasaris bøger oplistes som reference. Hvis man dertil lægger, at Salvator Rosas ambition var at nå sublimitet, vil det være nærliggende at se på antikkens kilde til viden om retorisk og digterisk sublimitet, traktaten af Longinus, og dens popularisering gennem nogle af de kunstteoretiske begreber, vi ser i spil i Vasaris traktat.

Litterære kilder

Den græske filosof Demokrit (ca. 460-400 f.Kr.) hører til de førsokratiske naturfilosoffer, hvis tænkning angik kosmologien, altså verdens skabelse og al tings oprindelse. I 1500- og 1600-tallets kunst var der tradition for at fremstille Demokrit som den leende filosof overfor Heraklit, der var den grædende filosof.[31] Deres modsatte humør var reaktioner på det samme forhold, nemlig menneskehedens naragtighed.

Ifølge Erik Zahle er den skriftlige kilde til Salvator Rosas Demokrit et apokryft brev fra lægen Hippokrates til vennen Damagetus, hvor han fortæller om et besøg hos Demokrit i Abdera.[32] Hippokrates fandt filosoffen i sin have, hvor han skrev på en bog om temperamentet melankoli og sindssyge. Spredt på jorden omkring Demokrit var en mængde dyrekadavere, som han havde dissekeret for at finde ud af, hvor denne *atra bilis,* denne sorte galde eller melankoli, var placeret rent anatomisk. Der var også bøger rundt om ham, og på sine knæ havde han en stor bog og var optaget af snart at "skrive ivrigt, snart holdt han hvil i lang tid og grundede for sig selv". I Salvator Rosas maleri sidder Demokrit ikke i sin have, men alene på en gravplads med antikke monumenter.[33]

På Salvator Rosas tid var Diogenes Laërtios' (ca. 200 e.Kr.) historiske afhandling én af de mere udbredte kilder til viden om den græske filosofi. Selvom Laërtios' filosofihistorie ikke altid er pålidelig, er det én af eftertidens vigtigste kilder til viden om de græske filosoffers liv og tænkning, fordi så meget af filosoffernes egen skriftlige produktion er gået tabt, hvis den overhovedet nogensinde har eksisteret, da megen filosofisk virksomhed var baseret på mundtlig diskurs og

mundtlig overlevering. Måske har Salvator Rosa også brugt Laërtios som kilde.

Demokrit er mest kendt for sin profetiske naturfilosofi om, at alt består af atomer. Ifølge Laërtios havde Demokrit ud over afhandlinger om verdens oprindelse også en meget omfattende skriftlig produktion om emner som moraletik, fysik, matematik og geometri, musik, madlavning, agerdyrkning, krigsførelse og maleri.[34] Gennem referencer hos Horats ved man, at Demokrit allerede før Platon beskrev digterisk inspiration som en form for henrevet entusiasme.[35] Laërtios sammenfatter Demokrits moralfilosofi som følger:

> *Målet er den gode sindsforfatning; ikke det samme som Fornøjelse, hvorfor nogle af Misforstaaelse have taget den, men den er en Tilstand, hvori Sjelen lever roeligt og med Velbefindende, uforstyrret af Frygt, Overtro og al anden Lidenskab*[36]

Demokrits livsfilosofi sætter en pligtorienteret og mådeholden indstilling til livet som mål og som det, der åbner døren til indre ro og balance. Meget af denne livsfilosofi blev indoptaget i den stoiske filosofi, og måske er det derfor, Salvator Rosa interesserede sig for netop denne filosof og skildrede Demokrit som en tænker i selvvalgt tilbagetrukket ensomhed. For Salvator Rosa viser nok Demokrit som den leende filosof – et tilnavn han fik allerede i antikken – men smilet får et melankolsk anstrøg med den tænksomme attitude. Rosa har skildret sin Demokrit som Laërtios beskriver ham: En filosof, der har trukket sig tilbage til en ensom gravplads.

Om Diogenes fra Sinope (ca. 400-325 f.Kr.) sagde man, at han levede 'som en hund', hvilket gav navn til den kyniske skole (Kynikos: græsk for 'hundeagtig') indenfor den græske filosofi, som han grundlagde.[37] Diogenes lagde vægt på at frigøre sig fra alle de ting, som konventionelt ansås for at være goder i livet: tag over hovedet, sund og god mad, penge på kistebunden. I stedet dyrkede Diogenes sjælens skønhed og stræbte efter dyd, som stod for moralsk og politisk dyd, der blev betragtet som en særlig dygtighed og fortræffelighed.[38] Diogenes rullede sig i strandens glohede sand om sommeren og omfavnede de sneklædte statuer om vinteren for at hærde sig selv til en asketisk tilværelse.[39] I Laërtios' biografi fremhæves Diogenes som en fortræffelig retor, dvs. taler, der tryllebandt sit publikum og med lethed overbeviste dem om en given sag.[40] Han holdt daglige diskusioner med sine elever og tilhængere.[41] Laërtios fortæller, hvordan Diogenes med fortsæt fornærmede alt og alle, det gjaldt f.eks. filosofkollegaer som Platon, men også kvinder hånede han.[42]

Episoden i Salvator Rosas maleri er én af de mange anekdoter, Laërtios fortæller om Diogenes' liv, men historien findes også i en lidt anden form i et apokryft brev fra Diogenes selv til kynikeren Krates.[43] Det eneste Diogenes ejede var en madpose, et drikkebæger og en ske. Da han så et barn drikke vand af hænderne, kastede han sit drikkebæger bort, idet han sagde: "Et barn har overgået mig i trangløshed".[44] Ligeledes kasserede han skeen, da han så et barn spise linsemos med et lille stykke hult brød. Hans konklusion på disse episoder var, at "Alting hører Guderne til; De viise [dvs. filosofferne] er gudernes venner; Venner har alting fælles; Altså hører alting de viise til".[45] Diogenes skal også have udtalt:

> *Alle tragediens ulykker er kommet til mig; Jeg er uden hjem, uden hus, skilt fra mit fædreland, fattig, omvandrende, og ved ikke i dag, hvad jeg skal leve af i morgen; Men imod vanlykke sætter jeg mod, imod de sædvanlige levemåder natur, imod begærlighed fornuft*[46]

Mod, natur og fornuft er retsningspile i Diogenes' etik. Disse leveregler genfindes hos stoikerne, som yndede at sige, at menneskets natur er at bruge fornuften. For kynikeren Diogenes såvel som

for stoikerne var det gode liv et liv med dyd, idet de forstod dyd som summen af de karakteregenskaber, der gør mennesket i stand til at leve efter sin natur i stedet for efter konventionen. Hos Diogenes ses begyndelsen til den idé, at livets mål er en psykologisk tilstand karakteriseret ved frigørelse fra materielle goder og fra at være underlagt andres meninger om konduite. Hos stoikerne og epikuræerne blev denne idé udviklet i retningen af, at lykke afhænger af frigørelsen fra ting, man kan miste, som materielle goder og statussymboler. På den måde blev Diogenes' tanker om etik af betydning for disse filosofiske skoler, som indoptog dem i en modereret form.[47]

Hvilken betydning havde de gamle filosoffer i Salvator Rosas egen tid? Den vigtigste eksponent for renæssancens og barokkens stoiske bølge var nok Justus Lipsius (1547-1606), en flamsk humanist og klassisk filolog, som i lange perioder boede og virkede i Rom. Lipsius var den første til at lave sammenlignende studier af stoicismens doktriner og kristendommens.[48] Det, der drev Lipsius, var at finde en fælles grundstamme i alle store etisk-moralske kodeks. For Lipsius blev de kristne 'sandheder' fremhævet og tydeliggjort gennem studiet af antikkens stoicisme og filosofi i det hele taget. Lipsius' interesse i Epikur, Aristoteles og deres rødder i Platons filosofi var lige så stor, som hans interesse og fordybelse i Seneca, Xenon og andre stoikere.

Det ideale selvbillede

Ved flere lejligheder både i sit litterære og malede værk erklærede Salvator Rosa, at han var en stoiker, for hvem det etisk-moralske var en ledestjerne. Ét eksempel er satiren *La Pittura,* hvor han beskriver sig selv som en malerpoet, der virker gennem et ærligt, rent hvidt hjerte, hvor kærlighed ikke mangler.[49] I samme satire skriver Salvator Rosa indirekte, at hans eget mål er den store stils moralske invention, hvor *superbia* (stolthed) og arrogance ikke får plads.[50]

I et selvportræt i The Metropolitan Museum of Art, New York, ligger et værk af den stoiske filosof Seneca på bordet.[51] På bogen ligger et kranium, som Salvator Rosa er ved at forsyne med en græsk indskrift: "Se. Hvorhen? Hvornår?" På bordet ligger også en *cartelino* med indskriften: "Salvatore Rosa dipinse nell Eremo / e dono a Gio:Batt Ricciardi / suo Amico" (Salvator Rosa afbildet i ødemarken / og skænket til Giovanni Battista Ricciardi / hans ven). *Eremo* kommer af det græske 'erémos', som betyder et ensomt, øde sted (i positiv forstand). Måske henviser Salvator Rosa til Maffei brødrenes landsted Monte Rufoli. Maleriet blev nemlig til omkring 1647, hvor Salvator Rosa og Ricciardi ofte ophold sig hos Maffei brødrene. Det var også i denne periode, Salvator Rosa arbejde på Monte Rufoli med dét, der skulle blive SMK's store Demokrit-maleri. I begge disse værker gjorde Rosa nattehimlens måne til billedverdenens eneste lyskilde.

Fig. 6. Salvator Rosa: *Salvator Rosas genius*. Radering. 457 x 275 mm.National Gallery of Art, Washington,

inv. nr. 1972.66.40. Foto: courtesy, National Gallery of Art, Washington.

Salvator Rosas selvopfattelse udfolder sig i alle sine facetter i et allegorisk stik med titlen *Salvator Rosas Genius,* hvor et skilt for neden i kompositionen giver en udførlig forklaring: ”Ingenuus, Liber, Pictor Succensor, et Aequus, / Spretor Opum, Mortisque. hic meus est Genius. / Salvator Rosa” (Genial af naturen, fri, lidenskabelig maler, og tillige foragter af [materiel] rigdom og døden / dette er min genius. / Salvator Rosa).[52] [fig. 6] Scenen er sat til en øde gravplads, men i stedet for en melankolsk filosof, finder vi Salvator Rosa selv, der læner sig op ad et overflødighedshorn, hvorfra penge vælter ud på den bare jord. Med løvkrans om hovedet modtager eller giver han sit ”ærlige, rene hvide hjerte” til en kvinde, der holder en due – en personifikation af *sinceritá* (ærlighed, oprigtighed), og samtidig modtager Salvator Rosa fra *libertá*, (frihed), frihedens hat og scepter.[53] De øvrige allegoriske figurer, der poserer overfor Salvator Rosa, er *la pittura* (malekunsten), en stoisk filosof med en lodvægt, der symboliserer ligevægt, og en satyresse, der repræsenterer satiren som litterær form.

Det siger næsten sig selv, at Diogenes og Demokrit, der begge havde så megen indflydelse på den stoiske livsfilosofi, var forbilleder for Salvator Rosa. Som et naturligt valg til sit nye etisk-heroiske maleri valgte han at skildre de episoder fra Diogenes og Demokrits liv, som talte ind i stoicismens filosofiske etik. Har Salvator Rosa set denne filosofduo som et sublimt motiv? Diogenes giver os svaret, når han sidestiller de vise, altså filosofferne, med guderne og gør dem til sine venner og siger til dem ”hvad der er dit er også mit”.[54] De to filosoffers tænkning hører ligesom digterens transcenderende poesi og gudernes gøren og laden til i de luftlag, hvor kun det sublime når op. Salvator Rosa lægger sig med sin originalitet og fantasis vingefang i slipstrømmen på filosoffer, digtere – og ja, guderne selv.

Salvator Rosa havde en særlig interesse for filosofmotivet, og måske kan vi læse en selvspejling i hans valg af de to filosoffer Demokrit og Diogenes. Kunstneren, digteren og filosoffen havde jo ifølge traditionen det mørke sind tilfælles. Hos Longinus er det sublime et udtryk for sjælestorhed (*megalopsychía*), og forudsætningen for at skabe sublim (tale)kunst er, at udøveren har sjælestorhed.[55] Kan man konkludere, at Demokrit og Diogenes-malerierne er et billede på Salvator Rosas kunstneridentitet, hvor den sublime præstation beror på en sjælestorhed i kunstneren selv?

Det sublime

Salvator Rosa brugte den italienske term *sublime* i sine skrifter og udtrykker en forhåbning om, at hans egen kunst er sublim.[56] I satiren *La Poesia* taler han også om sublime steder og sublime emner, som Pythagoras og andre filosoffer beskæftiger sig med.[57] I *La Pittura* står den store stils moralske invention som det højeste, en kunstner kan stræbe efter, dét Salvator Rosa også kalder etisk og heroisk.[58] Salvator Rosas primære kunstneriske ambition var uden tvivl at præstere det sublime; at beskæftige sig med sublime emner i den høje stils moralske toneart.

Traditionelt har man anerkendt Longinus’ traktat om det sublime, *Perì Hýpsous* (*Om sublimitet* eller *Om det Sublime*) store betydning for kunstkritikken og æstetikken i 1700-tallet og det tidlige 1800-tal. I kunsthistorien har begrebet ’det sublime’ ofte været i spil i relation til kunst fra oplysningstiden, klassicismen og senest den postmoderne tid og da med betydningsforskydninger, der afspejler skiftende opfattelser hos filosoffer som Edmund Burke (1729-97), Immanuel Kant (1724-1804) og mange senere tænkere.[59] I bredere kredse blev Longinus’ skrift nemlig først kendt med tidligere omtalte oversættelse fra 1674 af Despréaux-Boileau.

De seneste årtier har der været en fornyet interesse for sublim-begrebet fulgt af en nyvurdering af Longinus’ traktat i perioden før Despréaux-Boileau.[60] Man har fået øjnene op for, at der i tidlig moderne tid, i 1500-tallet og op gennem 1600-tallet, var et sublim-begreb indenfor maleriet, der øste

fra antikkens rige kilder, først og fremmest fra Longinus.[61] Nye studier peger dertil på, at dette skrift ikke alene var kendt og anvendt i humanistkredse i Rom i midten af 1600-årene, men også af f.eks. Vasari i hans *Le Vite,* som udkom første gang i 1550 og anden gang i en udvidet udgave i 1568.[62] Da Salvator Rosa ofte refererede til Vasari, når han skulle retfærdiggøre sit kunstneriske projekt (jf. de tre strofer fra satiren *Invidia*, der indleder denne artikel), er det også relevant at hente Vasari ind i kontekstualiseringen af pendanterne indenfor et etisk sublim-begreb.

Longinus

Filologerne er ikke enige om, hvem denne Longinus er og derfor heller ikke hvornår traktaten *Perí Hýpsous* er forfattet. Skriftet er overleveret i en version, hvor titelbladet bærer teksten: ”Dionysius Longinus Om Sublimitet”, men i indholdsfortegnelsen står: ”Dionysius eller Longinus”, hvilket er blevet tolket som et ’enten eller’ for Cassius Longinus, en græsk litterat fra 3. årh. e.Kr., eller Dionysios fra Halikarnassos, en kritiker fra 1. årh. f.Kr.[63] Den mest udbredte teori blandt filologer er, at skriftet blev til i det første århundrede før Kristi fødsel i det hellenistiske Grækenland. Men måske er *Perí Hýpsous* slet ikke fra antikken.[64] I alle tilfælde vanskeliggøres læsningen af en svær skrivestil og mange store og mindre lakuner igennem hele teksten. Nogle anslår disse mangler til at udgøre ca. en tredjedel af den oprindelige, græske tekst.[65]

For Longinus handlede det ikke kun om at skrive endnu en lærebog i talekunst. Det er ikke kun en didaktik i retorik, selvom målgruppen var udøvere af denne kunst, dvs. retoren, politikeren og dommeren. Der er nemlig en afgørende forskel mellem Longinus’ og senere tiders sublim-begreb: Longinus’ sublime har både æstetiske og etiske eller moralfilosofiske aspekter, mens senere sublim-begreber udelukkende handler om æstetisk teori. Longinus definerer ikke i direkte vendinger sublim-begrebet, men giver i stedet en række karakteristikker: Det sublime er en særlig højde og udmærkelse i diskursen; det er den ene ting, der er afgørende for berømmelsens evige laurbær.[66] Han spørger sin læser, om alle kan skabe sublimitet, og han svarer selv nej, men alle kan mærke det, når det er der.[67] Han tager udgangspunkt i antropologien; sublimt er dét, der vedtages som sublimt af alle. Det sublime har en universel effekt, altså ægte sublimitet rammer alle og til alle tider.[68] Med andre ord ser Longinus på, hvad mennesket føler og hvordan det reagerer. Hvis man hurtigt glemmer et givent digt eller retorens tale, eller hvis det falder fra hinanden ved nærmere analyse, så er det ikke sublimt.

Natur – Teknik

I traktatens kapitel 8 opstiller Longinus fem kilder til det sublime.[69] Retorens eller digterens medfødte sjælegaver er i Longinus’ sublim-begreb det aspekt, der mest tydeligt adskiller det fra både forbilleder og senere perioder. Det moral-etiske eller kunstnerens besiddelse af medfødt dyd som forudsætning for at nå sublimitet kommer også til orde her: 1) Den kraft at ”skabe effektfuldhed /dristighed og grandeur i tanken”; 2) den kraft at ”skabe patos, eller den kraft at vække affekterne til et voldsomt og selv entusiastisk [ekstatisk] niveau”; 3) handler om udtryks- og tankefigurer; 4) om yndefuld udtryksmåde; og 5) om kompositionen af sætninger.[70] Tankens storhed kan udfoldes gennem kompositionelle greb, dvs. gennem god dømmekraft i udvælgelse og kombination af detaljer, og gennem det tidligere omtalte ’amplifikationsprincip’, dvs. gradvis akkumulering og intensivering.

Longinus formulerer en interessant distinktion mellem de to første og de tre sidste kilder: “og disse to, som er de ægte grundbestanddele i sublimitet, er naturens gaver, hvorsom de øvrige [tre] elementer til en vis grad afhænger af kunst”.[71] At kategorisere de to første kilder til det sublime som naturgaver er bemærkelsesværdig nytænkning i forhold til andre sublim-teorier i tiden.[72] Herved stiller Longinus de to kategorier af kilder til det sublime op i to velkendte dikotomier i antikkens latin/græske verdensforståelse, *natura/phýsis* overfor *ars/techne*.[73] Natura/phýsis hører under naturen og det naturgivne eller i dette tilfælde retorens eller digterens medfødte naturgaver, hvor ars/techne hører under det menneskeskabte eller det, mennesket kan lære.

Virtus

I indledningen diskuterer Longinus, hvordan man skal forbedre sin egen natur, for at nå åndelig storhed. Det er nemlig slet ikke nok at mestre teknikken (ars/techne), men en kultivering af den medfødte dyd er en forudsætning for at nå sublimitet. Det etiske og dyd-betingede sublim-tema tages op med fornyet intensitet i afhandlingens sidste kapitel.[74] Også her viser Longinus sig som platoniker.[75] Begrebet dyd, som på latin er *virtus*, på italiensk *virtú*, står for en bred vifte af betydninger, som rækker langt ud over det indhold, ordet har i dag. I antikken havde ordet den betydning, som indkredses i Platons *Staten*.[76] På Salvator Rosas tid blev det et centralt begreb i defineringen af et nyt kunstnerideal, fordi det handler om en persons højsind, store begavelse, talent og eksemplariske tænke- og handlemåde.[77]

Særligt tydelig bliver dyd-dimensionen i Longinus' sublim-begreb i afhandlingens sidste kapitel med titlen *Redegørelse for manglen på sublime forfattere*.[78] Kapitlet er forfattet som en dialog mellem en ikke navngiven (stoisk?) filosof, der taler til en forsamling og bliver afbrudt af Longinus' 'jeg'. De diskuterer, hvad grunden er til samtidens dekadence: Er det, som filosoffen anfører, tabet af den offentlige retoriske tale, der er bundet til den demokratiske statsform, eller som Longinus anfører i sin modtese: et alment etisk-moralsk forfald, hvoraf automatisk følger et forfald af *hýpsos* (det sublime). Diskussionen var et gennemgående emne i litteraturen på den tid.[79]

Longinus fremfører det synspunkt, at geniets korrumperede tilstand måske mere skyldes sindets indre tilstand end ydre faktorer. Det er den indre krig, sindets og kroppens drifter, der forhindrer den sublime udfoldelse. Han fremhæver blandt disse drifter griskhed og vellevned som de laster, der leder mennesket ind i den værste trældom.[80] Longinus siger til filosoffen og forsamlingen, at han har tænkt meget over det og er kommet til den opfattelse, at det for rigdommens tilbedere er umuligt at beskytte deres sjæle imod de laster, der er tæt knyttet til dem, fordi ødselhed altid vil være rigdommens følgesvend. Med disse uvaner følger de øvrige børn af rigdom: arrogance, stolthed og luksus.[81] Lasterne fostrer tyranner og får sjælen til at stønne af smerte under vægten af insolenthed, uretfærdighed og den mest hovmodige impertinenthed. Den korrumperede tilstand spredes som en sygdom og sløver dyden, sjælens evner, og ånden bliver tabt. Longinus fortsætter sin tale med at sige, at når mennesket er så optaget af den dødelige værdiløse del af sig selv, og han er ophørt med at kultivere dyden og polere det ædle, nemlig sjælen, så kommer fornuften og genialiteten til at ligge i ruiner. For ham er det den frie og gennem mange års slid trænede og dannede sjæls vingeflugt, der åbner et rum for den ikke alene fuldkomment gode, men i særdeleshed den ophøjede, sublime præstation.

Vasaris kunstteoretiske begreber

I 1500-tallets italienske maleri var sublimitet bl.a. forbundet med det grandiose eller storslåede.[82] Denne *grandeur* kunne gå på kunstnerens formåen i stil, i det store format, i detaljerigdom, i figurernes positurer eller i en bestemt farveholdning — men også i at bryde regler. Sublimitet var forbundet med oplevelsen af det, der lader én åndeløs af betagelse, men også giver følelsen af det gådefulde. Forståelsen af det sublime var tæt forbundet med en ny definering af maleriets plads i det samfundsmæssige system, og fra at høre til håndværk rykkede malekunsten med renæssancen op ad rangstien og blev en del af de frie kunster, *artes liberales*. Malekunsten blev intellektualiseret, og dermed fik kunstneren adgang til samfundets intellektuelle elite.

Fig. 7. Albrecht Dürer: *Melancolia I*. 1514. Kobberstik 255 x 204 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, inv.nr. KKSgb4589. public domain, SMK.

Med kunstnerbiografierne i Vasaris *Le Vite* bliver vi bekendt med en række kunstteoretiske begreber, der var med til at definere den nye kunstnertype, som Salvator Rosa selv refererer til i de strofer fra satiren *Invidia,* der citeres i denne artikels indledning. På Salvator Rosas tid havde disse begreber stadig gyldighed. Et centralt begreb for hans ambition som maler var *nobiltá* – en særlig fortræffelighed i et kunstværk, som kun opnås, hvis ophavsmanden er i besiddelse af bemærkelsesværdige, naturlige (dvs. medfødte) evner.[83] Til nobiltá hører æstetiske og etiske parametre som *grazia* – et kunstværks ynde, åndelig kunstnerisk frihed; *bellezza* – den perfekte ydre

såvel som indre sjælemæssige skønhed, der kan udtrykkes i en figurs fremtræden; *facilità* – lethed og yndefuldt ubesværet malemåde. Et begreb, der ligeledes er tæt forbundet med nobiltá, er førnævnte *virtú*, som direkte oversat fra italiensk betyder dyd, men hvis betydning i Salvator Rosas samtid rækker langt ud over det, man i dag forstår ved begrebet.[84] Virtú var et essentielt begreb for den nye kunstneridentitet, fordi det handler om en persons højsind, store begavelse, talent, og eksemplariske tænke- og handlemåde. Virtú omfatter en række karakteregenskaber, som er givne fra naturens hånd uafhængig af byrd, arv og formue. Begrebet virtú var også, som vi skal se, af central betydning for ideen om genialitet og defineringen af det sublime.

Melankoli – virtú – oscuritá

Melankoli var ikke de gamle stoikeres kop te, for den kunne jo udarte til en lammende faktor for kreativitetens frie løb.[85] I renæssancen ytrede reformationsteologen Philipp Melanchthon (1497-1560) sig også om det melankolske temperament i negative vendinger. Renæssancens og barokkens positive idé om den kreative melankoli har sit udspring i en passage i det pseudo-Aristoteliske skrift *Problemer*, hvor det hævdes, at alle store mænd er melankolikere.[86] Evnen til at tænke kreativt, være genial og noget helt særligt, så man ligefrem som betinget af det melankolske temperament. Kimen til denne positive forståelse af det mørke temperament lå måske også i kristendommens indflydelse på antikkens temperamentslære, hvor munkelivets asketiske levevis og værdsættelse af *vita contemplativa* blev et ideal.

Den første kunstner, der gjorde det melankolske temperament til en del af en positiv selvfremstilling, er den tyske renæssancekunstner Albrecht Dürer (1471-1521), der i sit berømte stik *Melancolia I* (1513, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst) fremstillede en personificering af Geometrien (én af de frie kunster) og Melankolien i én og samme person. [fig. 7] Når vi ved, at Dürer med sin afhandling *Underweysung der Messung* fra 1525 sværgede til mål, proportioner, talharmonier og centralperspektiv, er der ikke langt fra stikkets allegoriske komposition til Dürers ideale selvbillede som skabende kunstner.[87] Der er nok ikke tvivl om, at Dürer lagde sig i slipstrømmen fra Platon og Longinus, når han tilskrev den kunstneriske fantasis dybeste kilde en evne, som ikke kunne læres, men som kun kunne opnås gennem inspirationens gave, der tilkom de få.[88]

Fig. 8. Rembrandt van Rijn: *Blad med forskellige studier: Selvportræt, tiggerpar, hoveder*. Ca. 1631. Radering. 10 x 10,5 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, inv.nr. KKSgb8931. public domain, SMK.

Ser vi på mere samtidige paralleller til Salvator Rosa kunne man fremhæve en kunstner som Rembrandt (1606-69). For den hollandske mester blev det melankolske sind også til den skabende fantasis adelsmærke. I flere malede og raderede selvportrætter gjorde han det mørke sind til et identitetstema gennem metaforisk brug af skyggen.[89] [fig. 8] I et raderet blad med forskellige, tilsyneladende tilfældigt sammenbragte skitser har raderernålens ulmende dunkle tegnet et skygget selvportræt mellem tiggere og miserable. Muligvis har Salvator Rosa kendt både Dürer og Rembrandts grafiske blade.

Wallace har vist, at Salvator Rosa både med det allegoriske selvportræt-stik og Demokrit-maleriet var i dialog med et stik af Giovanni Benedetto Castiglione (1609-64) fra ca. 1645-48.[90] [fig. 9] Stikket bærer indskriften ”Ubi Inletabilitas Ibi Virtus” (”Hvor der er melankoli, er der også dyd”). En kvindelig personifikation af Melankolien ses omgivet af videnskabernes symboler, og en hund, ofte forbundet med det melankolske temperament i tidens kosmologiske verdensforståelse, er bundet til det monument, kvinden sidder ved. Benedetto Castiglione knytter i ovennævnte værk det melankolske temperament til virtú.

Fig. 9. Giovanni Benedetto Castiglione: *Ubi Inletabilitas Ibi Virtus*. ca. 1645-48. Radering. 216 x

112 mm. Den kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, inv.nr. KKSgb7446. public domain, SMK.

På Salvator Rosas tid så man ind imellem en sammenhæng mellem den positivt konnoterede melankoli og en bestemt malemåde, hvor mørke farver var dominerende, og hvor maleren undgik skarpe konturer.[91] Malemåden var den såkaldte *oscuritá,* en ekstrem udgave af *chiaroscuro'*en. I begge teknikker efterlades betragteren med en følelse af ikke at se det hele; hvad gemmer sig i mørket? Denne gådefuldhed kunne også gå på det indholdsmæssige — hvad handler maleriet egentlig om?[92]

Slutning

Hvad kan Salvator Rosa have tænkt, når han brugte termer som sublimitet og sublime motiver? Målet for artiklen har været at belyse dette spørgsmål ved at gennemgå de dele af Longinus' afhandling, der handler om etik og begrebet virtú, for derigennem at pege på de komplekse forbindelseslinjer, som Salvator Rosa bevidst eller ubevidst så mellem den melankolske, passive Demokrit, den asketiske, aktive Diogenes og det longinske sublime. Kan man sige, at Demokrit og Diogenes-malerierne manifesterer det sublime som kunstnerisk program? Kan man sige, at malerierne kredser om begreberne det sublime, virtú, melankoli, oscuritá og geni? Måske kan SMK's filosofduo også ses som en spejling af Salvator Rosas egen ideale selvforståelse. Tidens tanker om etik og virtú var Salvator Rosa fortrolig med, måske ikke direkte fra kilden, men så i alle tilfælde gennem lærde venners diskurs og gennem den almene indoptagelse og kristningen af den antikke filosofis nøglebegreber, som neostoicismen stod for.

Står man overfor Salvator Rosas pendanter i SMK's udstillingssale slår det én, hvor mørke de to malerier er. Begge kompositioner er indhyllet i *oscuritá*, som kræver lidt ekstra af betragterens synsevner og lyst til at vænne sine øjne til at iagttage alle detaljer i de mørke partier. Store dele af farvepaletten består af varianter af sort iblandet andre kulører, som tilsammen giver en meget rig tusmørke-farveskala. Malerierne fordrer også stor forhåndsviden hos betragteren, for hvis ikke man er særdeles godt orienteret i de to filosoffers livshistorier, er temaerne ikke umiddelbart forståelige, idet kunstneren ikke har valgt gængs ikonografi. Dette bidrager til oscuritá i betydning af det gådefulde – et centralt begreb indenfor den sublim-terminologi, som præsenteres gennem Vasaris kunstnerbiografier, og som var tæt relateret til temperamentet melankoli; kunstnerens såvel som filosoffens adelsmærke. Denne 'lærde' tilgang udpeger ikke alene Salvator Rosa som en maler-filosof, men kræver også indsigtsfuldhed hos betragteren.

Kompositionens måde at lade figurer, træstammer og mørke spille sammen i en dialog mellem detaljer og helhed trækker på det retoriske greb amplificatio eller 'amplifikation', der ifølge Longinus er én af retorens veje til sublimitet. En anden vital bestanddel for forståelsen af Salvator Rosas filosofduo er de indbyrdes komplementære begreber virtú, melankoli, oscuritá, geni og sublimitet. Filosofmotivet i sig selv repræsenterer det melankolske temperament, Demokrit med sit karakteristiske smil i særdeleshed, da han så at sige er dobbeltramt, fordi objektet for hans studier er selve dette temperaments anatomi.

Dette studie af SMK's filosofduo har rejst den hypotese, at Salvator Rosa udtænkte sammenstillingen af den mediterende Demokrit og den asketiske Diogenes, fordi de to græske filosoffer for ham var et billede på hans eget stoiske kunstner-jeg, hvor begreber som nobiltá og virtú var allestedsnærværende i bestræbelserne på at skabe sublim kunst. Tankens storhed er udfoldet gennem form og indhold. Måske har Salvator Rosa haft en viden om Longinus' traktat og om hans tanker om det sublime og dets virtú-betingede hjørnesten. Salvator Rosa ville skabe sublim kunst, da han som maler-filosof isolerede sig på Monte Rufoli for at præstere sit ypperste.

Så hvori består Salvator Rosas sublimitet i pendanterne? I konstruktionen af det etisk-heroiske

filosofmotiv og i selve sammenstillingen af Demokrit og Diogenes; i et særligt kompositionsprincip, der adopterer et retorisk greb – 'amplifikationen'; i fortolkningen af oscuritá, som både refererer til en karrig palet af mørke kulører, en gådefuld ikonografi og et mørkt temperament, der karakteriserer både kunstneren og filosoffen som typer. ▢

Post scriptum: Novo Nordisk Fonden takkes for en forskningsbevilling, som muliggjorde dette arbejde

Artiklens signaturbillede er en detalje af Salvator Rosa: Salvator Rosas genius. National Gallery of Art, Washington, se fig. 6.

Noter

1. Salvator Rosa: *Satire di Salvator Rosa. Ristampate a spese di G. Balcetti*, Londra 1791. ECCO Print Editions (reproduktion efter British Library), Literature and Language, Hampshire 2016, s. 181-182.

2. Malerierne blev købt i den københavnske kunsthandel Tjørnelund & Rossum, vedr. erhvervelse og tilblivelse, se Erik Zahle: ”Tilvækst af italiensk barok”, *Kunstmuseets Aarsskrift 1937*, s. 145-155; Harald Olsen: *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Munksgaard, København 1961, s. 85-86.

3. Helen Langdon, Xavier Salomon og Caterina Volpi: *Salvator Rosa*, udstillingskatalog Dulwich Picture Gallery, London & Kimbell Art Museum, Paul Holberton, Fort Worth, Texas 2010. Se især Helen Langdon: “The Art and Life of Salvator Rosa” s. 11-49 og Xavier F. Salomon: “Ho Fatto Spiritar Roma”, s. 74-99, især s. 82-85. Udstillingskataloget citeres herefter ”London & Fort Worth 2010”.

4. Timothy M. Costelloe, red.: *The Sublime from Antiquity to the Present*, Cambridge University Press 2012, s. 1-7.

5. Dietmar Till: *Das Doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von Antikke bis zum beginn des 19. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006, s. 413.

6. Af hensyn til begrænsningens kunst er senere kunstteoretikere ikke inddraget i nærværende studie. Afgrænsningen til Vasari retfærdiggøres af det faktum, at Salvator Rosa med sikkerhed kendte til Vasaris bøger.

7. Richard W. Wallace: ”Salvator Rosa's ’Democritius’ and ’L'Humana Fragilita’”, *The Art Bulletin*, Vol. 50, marts 1968, s. 25; om de lærde venner med arkæologisk viden, som Rosa kan have konsulteret, se også Langdon i: London & Fort Worth 2010, s. 31f.

8. Zahle 1937, s. 151; Salvatore Rosa og Festa Borrelli: *Lettere – Salvatore Rosa*, Testi Storici, Filosofici E Letterari Istituto Italiano per Gli Studi Storici 12, Il Mulino, Bologna 2003, nr. 73, s. 80f., brev dateret 3/10 1650.

9. De offentlige udstillinger i Pantheon var siden 1630’erne blevet arrangeret af *Congregazione dei Virtuosi*, et kirkeligt styret kulturelt akademi til fremme af kristen kunst. Et af Pantheons kapeller var viet til Skt. Josef, som var sammenslutningens skytshelgen, og derfor blev den 19. marts – Skt. Josefs helgendag – valgt som den årlige udstillingsdag. Om Rosas monumentale malerier, som han præsenterede for offentligheden på udstillingerne i Pantheon og andre kirkers respektive helgenfestudstillinger, se F. Haskell: *Patrons and painters – a study in the relations between Italian art and society in the age of baroque*, Yale University Press, New Haven 1980, s. 140ff.; Xavier Salomon i: London & Fort Worth 2010, s. 74-77, 80-94.

10. For en detaljeret redegørelse for salget, se Erik Zahle 1937, s. 145-155; *Lettere 2003*, nr. 92, s. 98f., brev dateret 18. april 1651.

11. Richard W. Wallace: *The etchings of Salvator Rosa*, Princeton, New Jersey 1979, Demokrit: s. 261-66, ill. s. 263; Diogenes: s. 257-58. ill. s. 259; Se også P. Bellini: *Italian masters of the seventeenth century* (*The Illustrated Bartsch* 46 (commentary)), Abaris, New York 1985, kat. 005, s. 342 f. og kat. 007, s. 345 f. Stikkene fremstår spejlvendt i forhold til malerierne pga. trykketeknikken. Begge stik findes i Den Kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst.
12. ”Democrito, in atto di contemplare gran quantità di scheletri, ed altre cosa

consumate”, Wendy Wassyng Roworth: *“Pictor Succensor” A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter*. Garland Publishing, Inc., New York & London 1978, s. 273, nr. 3.

13. Zahle 1937, s. 145-155; Roworth 1978, s. 274f.

14. Wallace 1968, s. 21-32; Jonathan Scott pointerer i sin biografi vanitastemaet i Demokritmaleriet, og han trækker tråde til Dürer og Castiglione. Jf. Jonathan Scott: *Salvator Rosa – His Life and times*; Yale University Press, New Haven 1995, s. 95-100.

15. Roworth 1978, s. 284-286.

16. Roworth 1978, s. 286.

17. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky og Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy – Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson 1964, s. 374, nr. 2, fig. 112. Denne frontispiece optræder første gang i udgaven fra 1628 og er stukket af Le Blon.

18. Haskell 1980, s. 203-241.

19. London & Fort Worth 2010, s. 74-99.

20. Nicola Spinosa: *Salvator Rosa – Tra Mito E Magia*, Museo Di Capodimonte, Electa, Napoli 2008; Caterina Volpi: “Filosofo nel dipingere: Salvator Rosa tra Roma e Firenze (1639-1659)”, op.cit., s. 28-46, om pendanterne se især s. 36-37. Herefter citeres udstillingskataloget ”Napoli 2008”.

21. Sybille Ebert-Schifferer: ”Il teatro filosofico della vanità. Le iconografie di Salvator Rosa”, Napoli 2008, s. 66-82, især s. 71, 73 og 76.

22. Francesco Lofano: “Salvator Rosa e il tema del Democritus Cogitans”, Sybill Ebert-Schifferer, Helen Langdon, Caterina Volpi, red.: *Salvator Rosa E Il Suo Tempo 1615-1673*, Campisano, Rom 2010, s. 235-242.

23. Caterina Volpi: *Salvator Rosa (1615-1673) ’Pittore famoso’*. Ugo Bozzi Editore, Rom 2014, kat. 162-163, 480-482, s. 245-252.

24. London & Fort Worth 2010, s. 197-198.

25. Helen Langdon har beskæftiget sig med landskaber fra 1660’erne samt magi- og profeti-motiver, se London & Fort Worth 2010, s. 126-135; ”The Demosthenes of Painting. Salvator Rosa”, Caroline van Eck et al. red.: *Translations of the sublime – the early modern reception and dissemination of Longinus' Perì Hýpsous in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre,* Intersections 24, Brill, Boston 2012, s. 163-185.

26. Scott 1995, s. 98, citerer en korrespondance Rosa havde med Ricciardi for at udfinde et passende og inovativt emne efter afslutningen af arbejdet med Demokrit.

27. Langdon 2012, s. 164, nr. 6: om Salvator Rosa og det kulturelle broderskab *Gli Umoristi* (f.eks. Alessandro Tassoni og Paganino Gaudenzio) samt Barberinierne som centrale omdrejningspunkter. Langdon anfører også en henvisning til denne kreds’ interesse i Longinus: G. Costa: ”Appunti sulla fortuna del Pseudo-Longino: Alessandro Tassoni e Paganino Gaudenzio”, *Studi Seicenteschi 25*, 1984, s. 123-143.

28. Leone Allacci: *Leonis Allatii De Erroribus Magnorum Virorum in Dicendo Dissertatio Rhetorica*, Rom 1635. Allaccis afhandling om retorik og det sublime findes på Det Kongelige Bibliotek i København. Af antikkens forfattere til afhandlinger om stilteori og det sublime nævnes Hermogenes og Demosthenes mindst lige så ofte som Longinus. Allacci citerer også retorikkens klassikere – Quintilian og Cicero. Et væld af andre navne fra den antikke digtekunst og filosofi nævnes også i en lind strøm gennem teksten.

29. Volpi i: Napoli 2008, s. 29.

30. Scott 1995, s. 67-68. Selvom han var bredt funderet indenfor humaniora fik Ricciardi først sent i livet en lærestol i moralfilosofi ved universitetet i Pisa. Inden da boede han mest i Firenze, hvor han ligesom Salvator Rosa var del af intelligentsiaen.

31. Se eksempler af Giuseppe de Ribera, Velázquez’ og nederlandske forbilleder i Diederik Bakhuijs et al.: *Varia. Les Curieux Philosophes de Velázquez et de Ribera*, udstillingskatalog Musée Beaux-Arts Rouen, Lyon 2005.

32. Zahle 1937, s. 150, citerer dele af brevet. Se også Scott 1995, s. 97. Motivets litterære forlæg angives som Hippokrates’ apokryfe brev til Demagetus, der var velkendt i 1600-tallet og citeredes i Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, 1621.

33. I tiden eksisterede en billedtradition, som fremstillede begge filosoffer. Der er bevarede eksempler på sammenstillinger mellem Diogenes og Hippokrates i hollandsk 1600-tals kunst, som går tilbage til en fremstilling af Elsheimer, se Richard W. Wallace: ”Salvator Rosa's ’Democritius’ and ’L'Humana Fragilita’”, *The Art Bulletin*, Vol. 50, marts 1968, s. 21-32, s. 24. Et maleri med *Demokrit og Hippokrates* malet af Pieter Lastman (1583-1633) og dateret 1622 blev i 2013 erhvervet af Musée des Beaux Arts, Lille. For andre eksempler på Demokrit og Hippokrates se Wallace 1968, s. 24, nr. 32.

34. Laertses 1811, bd. I, s. 421 f.

35. Penelope Murray: ”Poetic Genius and its Classical Origins”, Penelope Murray, red.: *Genius, the History of an Idea*, Basil Blackwell, Oxford 1989, s. 18, 21.

36. Laertses 1811, bd. I, s. 421.

37. Karsten Friis Johansen og Carl Henrik Kock: *Den Europæiske Filosofis Historie*, I-II, Nyt Nordisk Forlag, København 1991 (1996). Bd. I-II, bd. I, s. 554-556; Richard Parry: ”Ancient Ethical Theory”, *Stanford Encyclopedia of Philiosophy*, 2014.

38. Laërtses 1811, bd. I, s. 254, p. 257.

39. Laërtses 1811, bd. I, s. 240.

40. Laërtses 1811, bd. I, s. 262.

41. Blandt eleverne var filosofferne Fokion den Gode, Stilpon fra Megara og Monim fra Syrakus. Laërtses 1811, bd. I, s. 262, 264.

42. Laërtses 1811, bd. I, s. 251f., s. 257.

43. Zahle 1937, s. 150.

44. Laërtses 1811, bd. I, s. 245.

45. Ibid.

46. Laërtses 1811, bd. I, s. 246.

47. Stoicismens grundlægger Xenon (335-265) var meget påvirket af Diogenes og de andre kynikeres livsfilosofi. Friis Johansen 1996, s. 554.

48. Jason Lewis Saunders: *Justus Lipsius, The Philosophy of Renaissance Stoicism*, Liberal Arts Press, New York 1955, s. 218-219.

49. ”Scrissi i sensi d’un cor sincero, e bianco: / Che s’in vaghezza poi manca lo stile, / Nel Zelo al meno, e ne l’amor non manco.” *La Pittura*, s. 254, vers 849-852.

50. ”Ma chi sá quel che io chiamo ignoranza / Non sia de’Grandi un’invenzion morale, / Per fuggir la superbia, e l’arroganza!” *La Pittura*, s. 233, vers 262-264.

51. Scott 1995, s. 68, fig. 83. Scott mener, maleriet forestiller vennen Ricciardi, men det dementeres af museet selv, som i skilteteksten kalder det et selvportræt. Helen Langdon mener også, at det er et selvportræt, jf. London & Fort Worth 2010, kat.nr. 5, ill. s. 115-116.

52. Om Salvator Rosas selvforståelse som maler, satiriker og stoiker udtrykt i dette allegoriske selvportrætstik, se Richard W. Wallace: ”The Genius of Salvator Rosa”, *The Art Bulletin*, 1965, s. 471-480, især s. 474; The Illustrated Bartsch 1985, Salvator Rosa (4512), s. 374 f., nr. 025 [B.24 (277)] hvor kvinden med duen identificeres med *La Sinceritá*; og senest: Maria Rosaria Nappi, Gregorio Angelini, and Istituto Nazionale per La Grafica, Museo Dell'Istituto. *Rosa-Rame – Salvator Rosa Incisore Nelle Collezioni Dell'Istituto Nazionale per La Grafica, Etchings by Salvator Rosa in the Collections of the Istituto Nazionale per La Grafica*, Gangemi Editore, Rom 2014, s. 137-141.

53. De to personifikationer Ærligheden og Frihedens ikonografi er afledt af Ripa’s Iconologia, Scott 1995, p. 166, fig. 167-168.

54. Laërtses 1811, bd. I, s. 245.

55. Dietmar Till: *Das Doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von Antikke bis zum beginn des 19. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006, s. 90.

56. Salvator Rosa: *Poesie E Lettere Edite E Inedite Di Salvator Rosa*, Napoli 1892, s. 255. I fjerde sidste strofe i slutningen af satiren *La Pittura* (Om malekunsten) taler kunstneren om sit eget maleri: ”Siasi pur il mio stil sublime, ò vile, / À color che sferzan sò che non gusta: / sempre i palati amareggiò la bile”.

57. Salvator Rosa, *Poesie* 1892, s. 228, 236, 250: ”Presi già sono i luoghi più sublimi / Et il proverbio publico risuona: / In ogn’ arte, e mestier beati i primi” (*La Poesia*, linje 136-138); ”Per sublime materia [sublimi materie] hanno disposto, / Dietro a Dion [Bion] Pitagora, et Antemio, / Lodar le rape, le cipolle, e ’l mosto.” (*La Poesia*, linje 334-336); ”Più sublime materia un di vi spinga / E si tralasci andar buggie cercando, / Nè più follie Genio [genio Dirceo], ò Murcea vi finga. / (*La Poesia*, linje 730-732).

58. *La Pittura*, s. 233, linje 262-264.

59. Begrebet *sublim* behandles i leksika om æstetikhistorie ofte fra og med Despréaux-Boileaus

oversættelse af Longinus, se f.eks. Karlheinz Barck, Dieter Kliche, Britta Hofmann red.: *Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2000; Jörg Heininger: ”Erhaben”, bd.2 (2001), s. 275-310. I nærværende studie af det æstetiske begreb *det sublime* er desuden følgende sekundærlitteratur anvendt: Till 2006, der gennemgår Longinus’ Perì Hýpsous set ud fra en antik retorik-teoretisk kontekst og med et protestantisk blik*;* Philip Shaw: *The Sublime*, The new Critical Idiom, Routledge, New York 2006. Shaw giver en kronologisk gennemgang af sublim-begrebet fra antikken til postmodernismen med særligt fokus på engelsk litteratur i 1700-tallet; Malcolm Heath: ”Longinus and the Ancient Sublime”, Timothy M. Costelloe, red.: *The Sublime from Antiquity to the Present*, Cambridge University Press 2012. Antologien vægter en filosofihistorisk vinkel på begrebet; D.A. Russells indledning og noter til den græske tekst i udgivelsen fra 1964, Cassius Longinus and D.A. Russell: *’Longinus’ On the Sublime*, Clarendon, Oxford 1964.

60. Caroline van Eck et al. 2012.

61. Rusell 1964, s. XXII-XXIII. Rusells udgave gengiver den originale græske tekst. I nærværende artikel er udgangspunktet for gennemgangen af Longinus’ sublim-begreb William Smiths oversættelse af den græske tekst til engelsk fra 1739. William Smiths gennemarbejdede oversættelse (der iflg. Smith var ni år undervejs og udsat for mange gennemarbejdninger og venners kritiske blikke), er den første tekstnære oversættelse fra den græske originaltekst til engelsk. Når jeg vælger at bruge netop denne gamle oversættelse, er det fordi, den synes at stemme mere overens med 1600-tallets forståelsesramme end senere oversættelser. Bruger man Smiths oversættelse kan man være helt sikker på, at ordvalg og fortolkningsnuancer i oversættelsen ikke er under påvirkning fra Edmund Burke (1729-97) eller Immanuel Kants (1724-1804) definitioner af det sublime. I forordet pointerer Smith, at Despréaux-Boileaus oversættelse til fransk ikke altid er tro mod Longinus’ tekst og at tidligere engelske udgivelser (J. Hall 1652, uden forfatter 1698) tog udgangspunkt i den franske oversættelse. I Longinus’ ånd slutter forordet med Smiths forhåbninger og forbehold overfor modtagelsen: ”.. if I have the good Fortune to contribute a little towards the fixing a true judicious Taste, and enabling my Readers to distinguish Sense from Sound, Grandeur from Pomp, and the Sublime from Fustian and Bombast, I shall think my Time well spent, and shall be ready to submit to the Censures of a Judge, but shall only smile at the Snarling of what is commonly called a Critic.”

62. Hana Gründler: ”*Orrore, terrore, timore.* Vasari und das Erhabene”, Caroline van Eck et al. 2012, s. 83-116.

63. Russell 1964, s. XXII-XXIII.

64. Robert Doran: *The theory of the Sublime. From Longinus to Kant*. Cambridge University Press 2015, s. 29.

65. Russell 1964, s. IX.

66. Longinus 1739, s. 1-3.

67. Longinus 1739, s. 15.

68. Longinus 1739, s. 14f.

69. Longinus 1739, s. 16.

70. Longinus 1739, s. 16-18. I de efterfølgende kapitler behandler Longinus kilderne mere detaljeret.

71. Longinus 1739, kap. 8, s. 16.

72. Om Ps.-Demetrius og Hermogenes, se Till 2006, s. 90.

73. Till 2006, s. 90. Till forstår i overensstemmelse med Longuinus’ formulering ”Gifts of Nature” de to vigtigste kilder til sublimitet (storhed i tanken/ideen og affekternes pathosniveau) som tilhørende *natura/phýsis*.

74. Longinus 1739, s. 1-3, s. 18-27. Heath 2012, s. 20-21 om ”The Ethics of Sublimity”.

75. Russell 1964, introduktion s. xxii.

76. Platon, *Staten*, 4:427ff.

77. Vasari 2004, s. 274f.

78. Longinus 1739, s. 102-108; om det sidste kapitels berømte dialog, se Till 2006, s. 98.

79. Till 2006, s. 98.

80. Longinus 1739, s.105.

81. Longinus 1739, s. 106.

82. Giorgio Vasari: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, indledning, kommentarer og begrebsordbog ved Matteo Burioni og Sabine Feser, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2004, s. 209. I nærværende artikel benyttes Vasari som reference til tidlig moderne tids kunstteoris forståelse af sublim-begrebet og alle de øvrige tæt forbundne begreber, der knytter sig hertil. Grunden til dette valg er, at der er påvist en interessant forbindelse mellem Vasaris tekster og Longinus’ sublim-begreb, se Hana Gründler i: *Translations of the Sublime*, 2012, s. 83-116.

83. For en begrebsdefinition, se Vasari 2004, s. 185f.

84. Vasari 2004, s. 274f.

85. Klibansky, Erwin Panofsky og Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy – Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art,* Nelson, London 1964, s. 42-43.

86. Klibansky, Erwin Panofsky og Fritz Saxl 1964, s. 42; Murray, Oxford 1989, s. 10.

87. Det første eksemplariske ikonologiske fortolkning af Albrecht Dürers berømte stik, se Erwin Panofsky og Fritz Saxl: *Dürers ‘Melencolia · I’: Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* (Studien der Bibliothek Warburg, 2), B. G. Teubner, Leipzig og Berlin 1923; samt den senere udvidede og til engelsk oversatte Klibansky, Erwin Panofsky og Fritz Saxl 1964, s. 317-373. Dürer stod med sin tro på ”guddommelig inspiration” ifølge forfatterne i opposition til den tidlige italienske renæssances Alberti og Leonardo da Vinci, som ville se kunstnerisk skaben som rationelt og regelbundet, fordi det ville ækvivalere maleri med de frie kunster. Den fulde titel på Albrecht Dürers traktat er *Underweysung Der Messung Mit Dem Zirkel Und Richtscheyt in Linien, Ebnen Und Gantzen Corporen*, Nürnberg 1525.

88. Klibansky, Erwin Panofsky og Fritz Saxl 1964, s. 360-365. Longinus’ *Om det Sublime* og hans teori om de naturbårne (modsat de tillærte) kilder til det sublime er ikke del af Klibansky, Erwin Panofsky og Fritz Saxl-analysen.

89. Perry Chapman: *Rembrandt's Self-portraits – a Study in Seventeenth-century Identity*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1990, s. 21-33; Chapman knytter an til både Robert Burton og Albrecht Dürer og samler en række både malede og raderede selvportrætter af Rembrandt som eksempler på denne melankoliker-identitet, fig. 23, 26, 27.

90. Wallace 1968, s. 21, fig. 5. stikket findes i Den Kgl. Kobberstiksamling, inv.nr. G:63,19.Chris Fischer har uddybet relationen mellem Castigliones stik og Salvator Rosas Demokrit maleri og navnlig hans stik efter maleriet, se: Chris Fischer: *Ruinmani,* Lommebog 68, Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst. København 1995, s. 4-8.

91. Vasari 2004, s. 240 f. og s. 197 f.

92. *Chiaroscuro*’en forstået som fordeling af lys og skygge i billedverdenen fik særlig stor betydning i 1600-tallet. Denne særlige malemåde blev et middel til at opnå enhed i kompositionen og opnå et bestemt ekspressivt eller metaforisk udtryk. For en udlægning af begrebet *chiaroscuro* i barokken, se Maria Rzepinska: ”Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background”, *artibus et historiae*, 13, 1986, s. 91-112.

Om forfatteren

Eva de la Fuente Pedersen

Eva de la Fuente Pedersen, seniorforsker, ph.d., Statens Museum for Kunst

Inden ansættelsen som seniorforsker på SMK med ansvarsområde inden for europæisk maleri og skulptur før 1800 arbejdede Eva de la Fuente Pedersen på Nationalmuseet 1992-2003 og underviste som ekstern lektor i kunsthistorie ved Københavns Universitet 1998-2003. Hun blev magister i kunsthistorie 1991 og ph.d. i 1998 med en afhandling om dansk billedskæreri i 1500- og 1600-tallet. Som forsker på SMK har hun publiceret inden for emner som Rembrandt, Det Kongelige Danske Kunstkammer, Jacob Jordaens, Dieric Bouts samt flamsk og hollandsk blomsterstilleben.

- eva.pedersen@smk.dk