Titusbuen og den romerske triumf
af Charlotte Bach Hove
Denne artikel er en spændende beretning om ikke kun Titusbuen i Rom, men også om den romerske triumf. Hvordan Rom ændredes under Vespasian og dennes sønner er det centrale tema. Her er der især fokus på de måder hvorpå Vespasian legitimerede sit kejserembede og fremkaldte stabilitet i Rom – i hvert fald for en tid.

Stelerne fra Moziatophet — en typologisk og ikonografisk analyse
af Ditte Maria D. Hiort
I denne artikel arbejdes der med et udvalg af stelerne fra Moziastophet. Stelerne er en del af, en af de største fund af fønikisk materiale i det vestlige middelhavsområde. Forfatterens valg af steler repræsenterer de forskellige typer af steler fundet på Mozia. Ud fra disse, undersøger hun, hvilke type steler der er fundet på topheten, samt deres fønikiske ikonografi, og hvad stelerne kan fortælle om deres religion.

Narratologisk analyse af Orpheus og Eurydike
af Maren Rohde Pihlkjær
Litteraturteorien har udviklet sig meget i de godt to tusinde år, der er gået, siden Horats skrev sin Ars Poetica, men spørgsmålet er, om man overhovedet kan forsvare at benytte en nyere tids teorier, når man skal analysere en antik tekst? I denne artikel gennemføres en narratologisk analyse af Ovids gendigtning af myten om Orfeus og Eurydike i et forsøg på at opklare, om denne moderne teori har relevans for den klassiske filolog.

Børns rolle og betydning i den antikke græske kult
af Sara Ringsborg
Igennem en ikonografisk analyse af materiale fra Athenakulten på Athens Akropolis og Artemiskulten i Brauron diskuteres i denne artikel det socialhistoriske emne, barndommen i antikken. Emnet har tidligere været marginaliseret i forskningen, men denne artikel sætter fokus på barndommen i Attika, hvor unge piger deltog i den religiøse sfære, som Arrephoroi i Athen og Arktoi i Brauron.

Agora nr. 15 2014

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Indledning

Jeg vil i denne artikel foretage en gennemgang og analyse af Titusbuen i Rom med særlig vægt på triumf-reliefferne, en analyse og vurdering af den Flaviske triumfs fremstilling og betydning i Rom, samt de Flaviske buers betydning i Rom. Og endelige vil jeg foretage en diskussion af den romerske triumf i et historisk perspektiv.

Jeg vil starte ud med at præsentere det Flaviske dynasti, for derefter at bevæge mig videre til Titusbuen i Rom. Her vil jeg især se på de to triumfalrelieffer inde i buegangen - det ene med kejseren blandt guder, og det andet hvor krigsbyttet fremvises. Ud fra dem vil jeg foretage en analyse og bestemme hvad disse motiver viser, og hvordan det passer ind i samtiden. Derefter vil jeg se på andre Flaviske buer i Rom, for derefter at fokusere på den Flaviske triumf både ved at bruge reliefferne fra Titusbuen, men også med henvisninger til Flavius Josephus' værk om den jødiske krig og hans beskrivelser af triumfen. Ud fra dette vil jeg forsøge at skabe et billede af hvilken betydning triumfen havde, både for Flavierne selv og for tilskuerne. Hvilke fordele gav det Flavierne, og hvordan brugte de dem? Jeg vil til slut runde af med at fokusere på selve triumfen. Hvad er en triumfbue, og hvad kunne den bruges til? Jeg vil undersøge den egentlige funktion bag triumfen for på den måde, at kunne se hvordan den har udviklet sig, og hvordan den blev opfattet. Under kejser Augustus' regeringstid sker der en markant ændring af den romerske triumf, som jeg vil se nærmere på.

Det Flaviske dynasti

Flavierne var et dynasti af romerske kejsere fordelt over tre generationer. Deres regeringstid var Vespasian fra år 69-79 e.Kr., Titus fra år 79-81 e.Kr., og til sidst Domitian fra år 81-96 e.Kr. Familien kom fra Sabine Reate (Rieti). Med Vespasian fik Romerriget en kejser hvis familie, i forhold til den Julio-Claudiske slægt, ikke var aristokrater (Hannestad 1988: 118). Portrætter og samtidige kilder giver et billede af en jordbunden mand. Hans portrætter blev lavet i en stil, som mindede om republikansk verisme, hvilket skiller sig meget ud fra den forhenværende kejser Neros idealiserede portrætter. Flavierne skabte igen stabilitet i Rom efter Neros styre og firekejseråret. Vespasians militære styrke var med til at øge hans politiske magt. Han var oprindeligt udpeget af Nero til at nedkæmpe et jødisk oprør i Palestina. Da Vespasian blev udnævnt til kejser, overdrog han styringen af den militære situation i Palestina til sin søn Titus. Titus vandt krigen, som endte med den totale ødelæggelse af templet i Jerusalem (Künzl 1988: 9). De fejrede derefter

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

en storslået triumf, som skulle blive en vigtig brik i legitimering af deres kejserlige magt. Scener fra triumfen kan findes på den bevarede Titusbue, som var til ære for Titus, og derfor viste hans triumf (Hannestad 1988: 121). Det Flaviske dynasti startede optimistisk med en militærstærk leder, som allerede havde to sønner der kunne overtage magten. Men den yngste søn, Domitian, var den sidste i dynastiet. Han endte med at blive en forhadt kejser og led derfor damnatio memoriae. Flavierne var ivrige bygherrer, hvor Colosseum, påbegyndt af Vespasisn og afsluttet af Titus, er et af deres mest kendte monumenter, som symboliserede tilbagegivelsen af Neros konfiskerede område til folket (Blake 1968: 87). Der udover byggede Vespasian Templum Pacis, et fredstempel, hvor krigsbyttet fra krigen mod jøderne blev udstillet (Blake 1968: 89). Udover dette byggede de alle flere triumfbuer, hvor i dag kun Titusbuen er bevaret.

Fig. 1: Titusbuen, ca. 81 e.Kr. Pentelisk marmor og travertin. H: 15.25m.; B: 12,2m. Rom (fra http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arc_de_titus_frontal.jpg).

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Titusbuen

Titusbuen er et monument placeret i Rom (Fig.1). Buen er fritstående, og er placeret på den hellige vej Via Sacre. Buen står på Forum Romanum tæt ved Colosseum, og er fundet hvor den står, hvilket er dens originale placering. Buen er originalt udført i pentelisk marmor, mens senere restaurationer er udført i travertin. Buen er en smule højere end den er bred, den måler 14,4 m. i højden, 14,04 m. i bredden og 6,2 m. i dybden (Coarelli 2009: 28). Titusbuen er i dag en af de buer, som stadig er i god bevaringsstand. Dette på trods af, at buen i Middelalderen led megen skade, selve fornix overlevede dog i udmærket stand. Grunden til dette skal findes i det faktum, at buen i Middelalderen blev inkorporeret i et forsvarsværk bygget af Frangipani familien. Her blev selve buens åbning anvendt som port, hvilket er grunden til dens gode bevaring (Hannestad 1988: 126). Senere var buen et af de første monumenter til at gennemgå en moderne restaurering. Dette skete i 1821, hvor arkitekten Valadier fjernede de middelalderlige tilføjelser, så buen igen kom til at være fritstående. Derefter renoverede han skånsomt buen med nye kapitæler og travertin murværk, hvilket tydeligt skulle adskille sig fra monumentets originale marmorsten (Darwall-Smith 1996: 166). Det tilbageværende monuments arkitektur står næsten som uforandret efter genopbygningen, der næsten var komplet - mindre originale dele er dog bevaret (Blake 1968: 111). Buen er fritstående, og har på begge sider af selve buegangen to halvsøjler. Disse hjælper med at støtte et entablatur under loftet. Søjlekapitælerne er af den komposite orden, som er en sammenblanding af ordner med volutter fra den joniske orden, og akantusblade fra den korintiske orden. Tynde linjer af dekoration markerer fasciaerne i arkitraven. Over arkitraven er en tynd gennemgående frise dekoreret med en miniature procession indeholdende mænd og kvinder samt dyr (Blake 1968: 111). Over denne er en stor glat flade, hvor den indrammede indskrift er placeret.

Indskriften lyder:

> SENATVS / POPVLVSQVE •ROMANVS / DIVO•TITO•DIVI•VESPASIANI•F /
> VESPASIANO•AVGVSTO.

som betyder: Senatet og det romerske folk (dedikerede denne) til den guddommelige Titus Vespasianus Augustus, søn af den guddommelige Vespasian (Hanfmann 1964: 108).

Slutstenen i buen bærer skulptur i relief, og binder buen sammen med arkitraven. Imens er sviklerne dekoreret med bevinget kvindefigurer (Blake 1968: 111). I selve buegangen sætter arkitekturen ingen begrænsninger for den dekorative kunst. På hver side af buegangen ses de to hovedrelieffer mellem

dekorative pilastre. I buegangens hvælving består loftet af kassetter, hvor hver kassette er udsmykket med en rosette i højrelief. Dette giver en effekt af lethed, samtidig med at selve monumentets vægt mindskes. I centrum er et relief i en ramme svarende til ni kassetter, her fremstilles en mand flyvende på en ørn (Blake 1968: 112).

Relief øverst i buegangen

Reliefmotivet (Fig. 2) er omkranset af en kvadratisk ramme udsmykket med floral dekoration. Motivet domineres af afbildningen af en ørn, som ses fra bugen. Ørnen har udstrakte vinger, som udfylder det meste af motivet. Ved ørnens hoved ses hovedet og overkroppen af en mand. Personen på ørnen er et portræt og identificeres som Titus. Scenen forestiller kejser Titus' apotheosis - måden at fremstille det på bliver senere den gængse. Relieffet er placeret på en sådan måde, at det skaber illusionen af en åbning, hvor ørnen flyver til himmels bærende på den afdøde kejsers sjæl repræsenteret af en buste (Blake 1968: 112). Det bliver i denne scene synliggjort, hvordan den afdøde kejser bliver ophøjet til en guddom (Beard 1968: 237-238).

Fig. 2: Titusbuen: Titus' apotheosis, øverst i hvælving. Pentelisk marmor. Rom (fra http://commons.wikimedia.org/wiki/File:TitusbogenKassettenansicht.jpg)

Hovedreliefferne

A: På det første relief (Fig. 3) ses en overdimensioneret mandsfigur, han er iklædt toga og holder resterne af et scepter i venstre hånd, mens han løfter den manglende højre arm. Hans hoved er delvist ødelagt. Han kører i en rigt udsmykket stridsvogn, trukket af fire heste. Bag ham står en bevinget kvinde, som holder en krans over hans hoved. Foran hans vogn står to store mænd begge uden hoveder, den ene er ung med blottet bryst, og den anden er ældre med toga. Ved dem står også to almindelige mænd. Foran hestene ses endnu en stor kvindefigur iført en græsk hjelm, mens hun trækker hestene (Hannestad 1988:128). I baggrunden ses flere almindelige mænd, som holder fasces.

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Fig. 3: Titus' triumf, Titusbuen. Pentelisk marmor. H: 2m. Rom
(fra http://it.wikipedia.org/wiki/File:Arco_di_tito,_rilievo_della_quadriga_01.JPG).

B: På det andet relief (Fig. 4) ser vi en procession, som indeholder mænd klædt i korte tunika og med laurbærkranse på deres hoveder. De bærer alle på genstande. Deltagerne bærer på to fercula - en type båre. På den ene bæres en syvarmet lysestage, der har en piedestal udsmykket med ørne og søuhyrer, og på den anden ferculum ses et bord og to trompeter. På hver side af genstandene ses tabulae båret af mænd. Processionen bevæger sig mod højre, hvor en triumfbue er afbildet i trekvart perspektiv.

Panelreliefferne ses som nogle af de bedste relieffer til at vise den romerske kunsts illusionistiske kunnen. Dispositionen mellem rammen og baggrunden udgør et vigtigt element. De to lodrette ender på hvert relief hælder, så den øverste del er forsænket og dermed dybere end i bunden. Samtidig hælder figurerne en smule ud af, for på den måde at kompensere for det lave synspunkt en beskuer ville have. Den meget dybe ramme, sammen med den de omkring værende arkitektoniske ornamenter, skaber et tableau effekt (Hannestad 1988: 132). Sammen med disse effekter kommer den egentlige komposition. I panel B, hvor processionen bærer på krigsbyttet mens de går gennem en triumfbue, skabes fornemmelsen af dybde ved benyttelse af de forskellige niveauer i relieffet. Figurerne i forgrunden er i højrelief samtidig med, at figurerne i baggrunden er i ekstrem lavrelief. De forreste kaster skygger på de bagerste, og det hele danner et billede med en baggrund som forsvinder lidt, og derved skaber dybde (Hannestad 1988: 132). På relieffet med stridsvognen, panel A, er vognen og folkene omkring sat sammen på en urealistisk måde,

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Fig. 4: Procession med fremvisning af krigsbytte fra den jødiske krig, Titusbuen. Pentelisk marmor. H: 2m. Rom (fra http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arch_of_Titus_Menorah.png).

hvor selve vognen står i en vinkel i forhold til scenen, mens folkene omkring ses frontale, samtidig med at hestene ses fra siden med hovederne vendt ud. Men kompositoriske elementer holder scenen sammen, hvor toppene af lictorenes fasces er synlige. Midterlinjen i relieffet markeres derved med to fasces placeret som et A. Samtidig krydser en anden fasces den ene side af A´et, som derved indrammer Titus' udstrakte arm (Hannestad 1988: 132).

Fortolkning

Panel A: På relieffet er Titus afbildet i profil stående ophøjet over processionen. I majestætisk ophøjethed står han i sin dekorerede firspand. Hans afslåede hoved har formentligt været et portræt. Genstandene han har holdt, har muligvis været en laurbærgren, et symbol på sejr, og et ørnescepter, også et symbol på sejr og dertil guddommelighed - kun håndtaget til scepteret er bevaret (Hannestad 1988: 128). Over Titus' hoved er resterne af en krans, corona triumphalis, hvilken tildeles den sejrende hærleder i forbindelse med triumf. Den bevingede Victoria står bag Titus, som en personifikation af sejr. Hun holder kransen over hans hoved for at symbolisere, at guderne har tildelt Titus sejr (Ryberg 1955: 146). Kvindefiguren, som leder hestene, er en personifikation af tapperhed, Virtus, eller en personifikationen af gudinden Roma. De

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

to mænd stående foran Titus er også personifikationer. Den ene, en ung mand til venstre, er personifikationen af det romerske folks genius, Genius Populi Romani, mens den ældre mand til højre er senatets genius, Genius Senatus (Ryberg 1955: 146-147). De 12 mænd bagved og foran vognen er lictore, som også bærer sejrens laurbærkranse. De bærer alle fasces, et symbol på den magt kejseren er i stand til at udøve. Scenen forestiller kejser Titus idet han vender hjem fra sin succesfulde krig mod jøderne og indtagelsen af Jerusalem. I scenen er Titus hovedpunkt i triumftoget gennem Rom, hvor han vender hjem som den sejrende krigsherre. Flavius Josephus var en romersk-jødisk forfatter og historiker fra det 1. årh. e.Kr. Han levede samtidig med Titus, og beskriver i sit værk, Bellum Judaicum, triumfen som øjenvidne til begivenheden: " *Vespasian marched in the first place, and Titus followed him; Domitian also rode along with them...*" (Joseph. BJ., bog 7). Både Vespasian, Titus og Domitian var med i triumftoget, og det er derfor tydeligt, at dette monument blev rejst til ære for Titus, eftersom han er den eneste af Flavierne, som er afbildet på monumentet (Darwall-Smith 1996: 169). Scenen indeholder både en kejser, guder og mennesker. Flavierne havde et ikonografisk repertoire, som de kunne modificere og bygge videre på. Allerede på mønter fra Republikken kan man se mennesker fremstillet sammen med guder og personifikationer. Gennem det 1. årh. f.Kr. var det blevet tradition at vise kejserens kvaliteter og dyder gennem mindre guddomme som f.eks. Victoria og Pax. Det var blevet en tradition at forbinde kejseren med større guddomme som Apollon, Jupiter eller Minerva. Kejserens forbindelse til disse større og mindre guddomme var med til at visualisere, hvordan han som kejser var hævet over folket (Hannestad 1988: 130). Samtidig med, at kejserens størrelse i forhold til de andre mennesker på relieffet også skulle symbolisere hans guddommelighed. Kejserens guddommelighed kunne først opnås efter hans død, det ville være hybris at være gud som levende.

Panel B: Relieffet overfor viser, i forhold til det første relief, kun menneskelige deltagere i triumfprocession, hvor hovedattraktionerne af krigsbyttet vises frem i procession. Scenen foregår idet processionen passerer gennem en triumfbue som ses i baggrunden, og som på den måde er med til at vise, hvordan disse triumfprocessioner foregik. En bølgende rytme løber gennem processionen, hvor bevægelse overtager modbevægelse for til sidst at ende hos manden længst fremme i relieffet, som er på vej gennem buen. Hans bagud vendte ansigt er med til at samle kompositionen (Hannestad 1988: 129). Deltagerne bærer to fercula, hvilket er en slags båre, hvorpå krigsbyttet fra Jerusalem blev placeret og båret rundt til fremvisning (Ryberg 1955: 146). De dominerende genstande blandt krigsbyttet på relieffet er den syvarmede lysestage, der har en piedestal udsmykket med ørne og søuhyrer, og på det anden ferculum ses bordet til skuebrødene med to sølvtrompeter bundet fast til det (Hanfmann 1964: 108). Disse genstande stammede

fra templet i Jerusalem, og de blev senere, sammen med resten af krigsbyttet, udstillet i Vespasians Templum Pacis (Hannestad 1988: 129). De to hovedstykker af krigsbyttet, lysestagen og bordet, vises tydeligt på relieffet, hvor baggrunden er glat og uden forstyrrelser, hvilket gør, at genstandene træder tydeligt frem. Kejseren ville vise frugten af sin triumf med disse jødiske tempelskatte, begge repræsenterer de den jødiske kultur. Genstandene skulle symbolisere og præsentere de overvundne kulturer for det romerske folk. Triumfprocessionen skulle på den måde bringe verden til Rom (Östenberg 2009: 1). Skiltene, som ses i mellem genstandene, havde den samme effekt, idet de havde påmalede billeder af de erobrede områder. På den måde kunne det romerske folk se disse eksotiske steder, som nu var en del af Romerriget. Ved at vise det på triumfrelieffet og i triumftoget, bliver Romerrigets storhed og kejserens magt synlig for det romerske folk (Östenberg 2009: 1-2).

Begge relieffer viser scener fra det samme triumftog. Dog har reliefferne forskellige motiver med forskellige betydninger og stilarter. Hvor Titus ses på relief A kørende i al sin pragt og magt, omgivet af guder og personificeret dyder, ses der på relief B en mere realistisk gengivelse af den del af processionen, hvor krigsbyttet vises frem. Relief A viser derfor en overnaturlig glorificering, hvor Titus er i centrum, som den sejrende overmagt i selskab med guder. Formålet er at ophøje Titus med guderne ved hans side, og at fremvise kejserens dyder og evner som kejser af Romerriget (Hannestad 1988: 130). Relief B viser derimod en mere realistisk, og muligvis sandfærdig, scene fra triumfen. Alle de personer som deltager i processionen er mennesker, men det er ikke personerne, som er fokus i denne scene. Fokus bliver i stedet rettet mod krigsbyttet. Krigsbyttet er symbol på det besejrede land og folk, som nu blev en del af Romerriget (Östenberg 2009: 1). Eksotiske genstande, som det almene romerske folk aldrig havde set før, blev båret frem til skue gennem hele byen. Reliefferne skulle give den almene romer to hovedindtryk: at deres kejser Titus var ophøjet og mægtig, idet han havde erobret et nyt eksotisk land, og de skulle synliggøre Romerrigets storhed, rigdom og styrke (Östenberg 2009: 4). Alt dette blev vist gennem disse to scener taget fra Titus' triumftog, som viser selve udbyttet af sejren. I forhold til f.eks. motivet på boscoreale bægerne (Fig. 5) som også viser scener fra et triumftog, men her vises andre trin af triumftogsprocessen. Bægerne fokuserer derfor på den kultiske rituelle del af triumfen, mens reliefferne fokuserer på selve processionen (Ryberg 1955: 141). På den måde kunne kejseren vælge, hvilken scene fra et triumftog han ville benytte i afbildningen, alt efter hvilket fokus han ville have. Relieffernes motiv kan, hvis buen blev opført af Domitian, forklares med, at Domitian ville have ønsket, at hans bror skulle opfattes som guddommelig ligesom Vespasian, hans far. Dette ville styrke Domitians magtposition ved at kunne henvise til en guddommelig bror og far (Darwall-Smith 1996: 170). Reliefferne skal derfor ses som kejserlig propaganda, hvor krigs- og triumfmotiver er populære motiver til at vise den kejserlige magt og Romerrigets udvidelse og storhed.

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Fig. 5: Boscoreale bæger II. Sent 1. årh. Offerscene. Sølv. H: 10cm.; D: 12cm. Louvre, Paris (fra http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumphus_Tiberii_Boscoreale_Capitolium.PNG).

Indskrift

Der er to indskrifter: den originale indskrift på østsiden, som var indlagt med bronzebogstaver naglet fast til marmoret og den moderne indskrift, som er opsat efter Valadiers restaureringen, og er udført i travertin for at gøre forskelle mellem ny og gammel tydelig. Der findes buer med forskellige indskrifter på hver side, som f.eks. Hadrians bue i Athen, der fungerer som skillelinje mellem den gamle og den nye by (Darwall-Smith 1996: 169). Der er dog ingen grund til, at Titusbuen ikke oprindeligt kunne have haft den samme indskrift på begge sider, da dette er meget normal for monumentbuer (Pfanner 1983: 16). Indskriften fortæller, at buen blev dedikeret af senatet og det romerske folk. Det var skik og brug, at senatet gav en hjemvendende general en triumf, hvis han havde været succesfuld. I løbet af Kejsertiden fik senatet dog mindre egentlig magt, eftersom kejseren blev den overordnede magt, hvilket betød at opstilling af buer ville kræve kejserens tilladelse. Indskriften har en terminus post quem fra da Titus bliver en guddom. Dette udledes fra den knappe formulering i indskriften, hvor Titus nævnes som en divius, hvilket fastslår, at indskriften er efter Titus' død og hans ophøjelse til guddom (Pfanner 1983: 16). Indskriften er kort og indeholder kun de mest nødvendige informationer. Buen er opsat til ære for kejser Titus og hans sejr over jøderne, men efter hans død. Hans berettigelse til magten vises gennem hans slægtskab med den tidligere kejser Vespasian. Samtidig med, at buen er rejst af senatet og det romerske folk.

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Datering

Datering af Titusbuen er omdiskuteret. Buen er både blevet tilskrevet Titus selv, Domitian og Trajan. Darwall-Smith beskriver dog ideen om, at Titus selv skulle have bygget den som usandsynlig af den årsag, at Titus allerede havde en bue til ære for hans triumf over jøderne. Darwall-Smith mener derfor ikke, at Titus skulle have grund til at opføre endnu en bue (Darwall-Smith 1996: 168). Derudover omtaler indskriften Titus som divus, Titus er derfor død inden opførelsen. Dette giver buen en terminus post quem fra Titus død, og Titus døde den 13. september år 81 e.Kr. (Pfanner 1983: 91). Her efter står vi tilbage med Domitian og Trajan, som mulige opførere. Argumenterne imod, at buen skal tilskrives Domitian er blandt andet, at reliefferne ikke er historisk korrekte, idet motivet ikke indeholder Vespasian og Domitian i triumfscenen. Svaret på dette kan findes i, at buen er til ære for Titus og ham alene, derfor ville Vespasian og Domitian ikke være tilstede. Tilstedeværelsen af guddommelige og allegoriske figurer viser, at dette ikke er en realistisk gengivelse af hændelsen (Darwall-Smith 1996: 169). Et andet argument for en Domitiansk datering er buens tætte lighed med Trajans bue i Beneventum, som ud fra indskriften er dateret til omkring år 113-4 e.Kr. Darwall-Smith mener dog, at selvom Titusbuen minder meget om buen i Beneventum, både af udseende og stil, er der forskel på dem, hvor buen i Beneventum er dækket med flere reliefskulpturer (Darwall-Smith 1996: 169). Derfor kan det være mere sandsynligt, som Darwall-Smith beskriver det, at: "… *it is more probable that Trajan was improving on Domitian´s design than that he made two matching Arches." (*Darwall-Smith 1996: 169). Domitian rejste ingen bygninger til tilbedelse af sin bror Titus divus. Suetonius berettede, at senatet sørgede over Titus, og i sådanne tilfælde var det almindeligt at opsætte en æresbue. Indskriften beretter da også, at buen blev rejst af senatet og det romerske folk, men dette kunne kun ske med kejser Domitians godkendelse. Det er derfor sandsynligt, at Domitian tillod opførelsen. En detalje på buen kan understøtte en Domitiansk datering. På relief B er processionen ved at gå gennem en bue, på denne bue er der vist en del af en topskulptur, som viser en quadriga, en rytter, en figur og endnu en quadriga. Josephus' beretning om triumfen fortæller, at Vespasian og Titus red i quadrigae, mens Domitian red på en hest ved deres side. Dette er det samme som frisen viser, selvom billedhuggeren var anakronistisk ved at fremstille en bue som ærer og symboliserer den selvsamme procession, der passerer under den. Hvis buen havde været fra Trajans regeringstid ville disse små detaljer, som let ville kunne være undværet, være uforklarlige (Darwall-Smith 1996: 171).

Perspektivering

Trajanbuen i Beneventum (Fig. 6) blev opført for at ære Trajan som Pater Patriae. Buen indeholder rigt

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

udsmykket relieffer, der fungerede som et illustreret katalog over kejserens bidrag til Roms velfærd. Buen i Beneventum er ekstremt godt bevaret, kun det halve af et lofts panel mangler, samt statuegruppen, som stod øverst på buen. Buen minder på mange måder om Titusbuen i Rom. Hannestad fortæller, at det formentligt var planen, at Titusbuen oprindeligt skulle have været lige så rigt dekoreret som buen i Beneventum (Hannestad 1988: 179). Kompositionen og arkitekturen er også næsten den samme. Facaden på buen i Beneventum er næsten den samme som den på Titusbuen, den store forskel er antallet af relieffer, hvor der på Titusbuen er tomme flader mellem de to sæt søjler og på hver side af indskriften. Inde i buens gennemgang er dekorationen udformet og placeret på samme måde som på Titusbuen. Forskellen er relieffernes motiver, men her kan dog stadig findes ligheder. I soffit er et panel hvorpå Victoria kroner den kyras bærende Trajan for at vise virtus, dette er det samme som ses i Titusbuens soffit. Hannestad forslår, at den lille vedvarende frise løbende under loftet kunne forestille Trajans triumf efter de Dakiske krige, på samme måde som Titusbuen fremstiller den jødiske triumf placeret i samme position på triumfbuen (Hannestad 1988: 181). En anden forskel ligger i indskrifterne, hvor Trajans indskrift klart indeholder flere tilnavne og titler, og Titusbuen kun bruger få tilnavne, og derved får en lettere indskrift.

Fig. 6: Trajans bue i Benevento. Ca. 117-120 e.Kr. Marmor. H:15,55m (fra http://en.wikipedia.org/wiki/File:Benevento-Arch_of_Trajan_from_North.jpg).

Triumfbuer i Rom

Den fritstående bue er en bue der ikke er del af en bygning, men er et monument i sig selv. Den er blevet undersøgt af flere forskere, hvor Dr. Botho Graef udarbejdede en liste over triumfbuer fra den romerske periode (Graef 1880: 1885-1888). Her arbejdede han især med triumfbuer og æresbuer, hvor han lavede en kronologisk liste indeholdende mål og bibliografi. Det var ud fra denne liste, at A. L. Frothingham Jr. lavede sin videre undersøgelse af fritstående buer (Frothingham 1904: 17-33). Dette betød at listen over buer steg fra et total på omkring 155 buer til helt op til næsten 500 buer. Disse buer lå spredt ud over hele Romerriget,

og listen medtager også ikke længere eksisterende buer, som i stedet kan findes afbildet på mønter eller relieffer. Ud af disse næsten 500 buer lå 74 daterbare buer samt to udaterbare i Rom. Ud fra de 74 buer i Rom er 18 stadig bevaret i dag, mens 56 ikke er bevaret, men har været mulige at finde spor efter. Og blandt det store antal buer finder vi 8 buer i Rom, som bliver dateret og tilskrevet det Flaviske dynasti. Titus selv fik to buer opsat i Rom, den ene var den før nævnte Titusbue på Via Sacra, opsat til ære for den nu afdøde og guddommeliggjorte Titus, med scener som viser sejren over jøderne. Buen fungerede som æresbue og fremhæver Titus' store triumf (Darwall-Smith 1996: 166-167). Titus' anden bue var placeret ved øst-enden af Circus Maximus og blev opført af senatet i år 80-81 e.Kr. Selve buen eksisterer ikke længere, men et fragment af Forma Urbis Severiana viser grundplanen af en tredobbelt-bue i midten af den buede ende af Circus Maximus. Senere udgravninger har fundet fundamentet fra en sådan bygning placeret på det rette sted (Blake 1968: 98). Dette har, sammen med møntfund, været med til at placerer buen, som værende en triumfbue opført til erindring for Titus' indtagelse af Jerusalem. Domitian opførte mange buer i Rom rigt udsmykket med quadrigaer på toppen og triumfalscener. Dette fortæller forfatteren Svetonius (Suet. Dom. kap. 13). Domitian skulle have opført så mange buer, at nogen skulle have skrevet det græske ord αρκει (Nok!) på en af buerne, hvilket er et ordspil på det latinske ord for bue, arcus. Efter Domitians død led han damnatio memoriae, det var en straf som indebar at blive slettet fra historien ved at ødelægge hans monumenter og portrætter. Cassius Dio (Cass. Dio, 68,1) beskriver, at hans buer, som var i meget stort antal, blev revet ned (Kleiner 1990: 127). I en artikel af Fred Kleiner beskrives det, hvordan tidligere forskere inden for triumf- og æresbuer ikke nævner nogen bue i Rom fra Vespasians regeringstid (Kleiner 1990: 128). Han mener, at han i sin forskning har fundet beviser for tre Vespasianske buer i Rom. Buerne finder han belæg for i afbildninger af buer. En af buerne er afbildet på et af Titusbuens relieffer. De tre buer han har undersøgt indeholder alle motiver, som stemmer overens med Vespasians tidlige propaganda fremstillinger (Kleiner 1990: 136).

Den Flaviske triumf

Monumenter som havde fremstillinger af eller mindedes triumfer, var dominerende i Roms bybillede, og få af dem er det stadig. En af de stadig bevarede er den førnævnte Titusbue, værende et af de få monumenter på Forum Romanum stadig stående i dens næsten originale højde, dog uden den traditionelle quadriga statue på toppen (Beard 2007: 43).

I år 71 e.Kr. blev det jødiske tempel i Jerusalem udsat for den anden og endelige ødelæggelse (Künzl 1988: 9). Romerne ser dermed en ende på den lange jødiske opstand. Den sejrende feltherre Titus og hans

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

far, kejser Vespasian, fejrede i år 71 e.Kr. triumf over jøderne i Rom, mens de som soldater stadig var i Palæstina og nedkæmpede den sidste modstand. Belejringen og ødelæggelsen af borgen Masada ved det døde hav i år 72 e.Kr., et år efter triumfen, markerer for romerne den sidste endelige sejr over et lille folk. Den Flaviske triumf i år 71 e.Kr. var det sidste triumftog, hvor en feltherre, Titus, som endnu ikke var kejser, deltog som hovedperson. Den jødiske historiker Flavius Josephus, beskrev udførligt triumfen, og denne kilde er en af de bedste skriftlige kilder vi har til triumftog (Künzl 1988: 9). Rigdom var et centralt tema i den romerske triumfs fremvisning. Alle deltagere bar dyre klædedragter med triumfholderen som centrum udsmykket med guld og purpurklæder. Processionen indeholdt også masser af plyndrede værdigenstande, og disse kostbarheder blev vist frem i et overdådigt antal. Titusbuen viser begge disse centrale elementer af triumfen, med et relief visende den sejrende krigsherre, og et andet hvor det erobrede lands værdigenstande fremvises. Erobringen var defineret og fremvist gennem disse genstande - den syvarmede lysestage og bordet (Ryberg 1955: 146). De uendelige mængder af krigsbytte manifesterede og bekræftede styrken af fællesskabet inden for finansielle, politiske og militære termer. Fremvisningen illustrerede både fremvisning af visse bedrifter og samtidig fremtidig kontrol. Ved at vise rigdomme vundet ved erobring, lovede rigdommene nye kommende erobringer, og med dem endnu større rigdom (Östenberg 2009: 273). Rigdommene blev ført direkte fra slagmarken til Rom gennem triumfruten for at slutte af i byens skatkammer. Dette viste Roms styrke med afvæbningen af de overvundne, både militært og finansielt. Budskabet er derfor tvetydigt. Det var et budskab til det romerske samfund, hvor det definerer romernes identitet som finansiel og politisk overlegen. Det fungerede også som budskab til verden, der viser det romerske overherredømme og virker afskrækkende mod oprør (Östenberg 2009: 273-274). Den store Flaviske triumf i år 71 e.Kr. var i starten af Vespasians regeringstid og i starten af det Flaviske dynasti. Det var derfor vigtigt for Vespasian at markere sig som en stærk og stabil leder efter nogle turbulente år med først Nero og derefter tre kejsere med meget kort regeringstid (firekejseråret, med Galba, Otho og Vitellius). Den førnævnte jødiske historiker Josephus beskrev i sin beretning hvordan triumfprocessionen foregår:

*"…they determined to have but one triumph, that should be common to both of them, on account of the glorious exploits they had performed, although the senate had decreed each of them a separate triumph by himself." (*Joseph. BJ., bog 7, kap. 5).

I stedet for at dele triumfen ud mellem de to sejrende feltherrer, Vespasian og Titus, valgte de at dele triumfen. For på den måde at kunne vise den kejserlige magt ved triumfen. Men også for at bruge

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

muligheden til at vise, at dynastiet var sikret - Titus var klar til at tage over efter Vespasian. Flavius Josephus beskriver i sin beretning, hvordan Vespasian og Titus kørte i hver deres firspand, mens Domitian red på hest ved deres side (Joseph. BJ., bog 7, kap. 5). Hele det Flaviske dynasti blev vist frem i denne triumf, og dette var for at vise stabilitet, idet der allerede var to arvtagere klar. Triumfen kunne derfor virke betryggende for borgerne. Med stabilitet og stor militær magt var Rom kommet sig over de forhenværende turbulente år. Triumfen var derfor vigtig ikke bare for Vespasian, men for hele de Flaviske dynasti. Hannestad beskriver, hvor vigtig triumfen var: *" Vespasian knew very well that the triumph was an absolute necessity if he was to achieve the auctoritas he desired." (*Hannestad 1988: 121*).* Vespasian kunne, ulig det Julio-Claudiske dynasti, ikke påstå at være efterkommer af guderne eller romerske konger (Scoot 1975: 1). Måden hvorpå de viser stabilitet blev også brugt af andre kejsere. Dette kan man f.eks. se på Gemma Augustea (Fig. 7). Her er Augustus afbildet og ude i siden af gemmen står hans udvalgte efterfølger Tiberius, idet han stiger ned af en vogn. Gemmen indeholder samtidig afbildninger af Augustus' militære sejre i det nederste felt på gemmen (Hannestad 1988: 78). På den måde indeholder gemmen det samme budskab - et stabilt dynasti og en militært stærk kejser. Der kan findes hentydninger til den Flaviske triumf på alle de tre kejseres mønter, begrundelsen skal, ifølge Hannestad, findes i den enorme vigtighed triumfen havde. Et eksempel på en mønt kunne være en af de mange varianter af mønter med teksten IVDAEA CAPTA, som henviser til sejren over jøderne (Hannestad 1988: 121). Triumfen blev brugt som en fundamental begrundelse for Vespasians ret til at regere, men også som begrundelse for hans ret til at etablere et nyt kejserdynasti. På den måde bliver den Flaviske triumf hjørnestenen for den Flaviske propaganda (Hannestad 1988: 121). Fremvisningen af det jødiske krigsbytte beskrives meget udførligt i Josephus

Fig. 7: Gemma Augustea. Tidlig 1. årh. e.Kr. Viser: Kroningen af Augustus, øverst, og rejsning af trofæ, nederst. H: 19cm., B: 23cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna (fra http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gemma_Augustea.jpg).

beskrivelse af triumfen. Titusbuens visning af scenen vælger at fokusere på to centrale genstande, lysestagen og skuebordet, i stedet for de rige mængder af stoffer, broderier, sølv, guld og elfenben, som Josephus beskriver (Joseph. BJ., bog 7, kap. 5). Processionen viste en opsat verdensorden. Processionen var ikke en statisk fremstilling, da det er en procession er der bevægelse. Triumfen bar og fremviste ukendte genstande og folk fra fremmede lande ind i buens midte. Rom tog på den måde rigdommene fra de erobrede og transformerede dem til romersk ejendom. Andre gange anerkendte romerne ikke de fremmede genstande og folk, men udstillede dem i stedet som fremmede og behandlede dem med undertrykkelse og afvisning (Östenberg 2009: 274). Disse to aspekter, anerkendelse og afvisning, kunne ofte begge være fremstillet i samme udstilling, og begge reflekterer og skaber ideen om hvad Rom var. Når de undertrykte de fremmede, barbarerne, var det for at fremhæve Roms identitet som en civilisation, men også for at synliggøre deres magt som overherre (Östenberg 2009: 274). På Titusbuen vises derfor kun de to genstande som symboliserer jøderne bedst. De få genstande er samtidig noget som er fremmed og eksotisk for romerne, jøderne fremstilles derfor som et fremmed folkefærd. Andre genstande fra krigsbyttet har muligvis været fremstillet i Vespasians Templum Pacis, fredstempel (Joseph. BJ., bog 7, kap. 5). Udstillingen i templet står derfor som direkte resultat af triumfen. Colosseum, som blev begyndt af Vespasian og afsluttet af Titus, kan på samme måde ses som resultat af triumfen, da det i høj grad blev betalt med rigdommene fra krigsbyttet. Colosseum havde derfor to symbolske funktioner, både som tilbagegivelse af området, som før var Neros private palads, Domus Aurea, til et offentligt monument til folkets underholdning og samtidig var det et symbol på Vespasians gavmildhed, som var muligt pga. krigsbyttet fra triumfen (Pearson 1973: 69-73).

Triumfbuer

Buer var næst efter søjler og vægge den mest almindelige og synlige af de romerske bygningselementer. I sin monumentale form er buen sandsynligvis det bedst kendte billede på den romerske periode. På grund af dens strukturelle alsidighed kunne buen derfor have både funktionel og symbolsk brug. I Romerriget var buen et almindelig arkitektonisk element og blev derfor brugt i næsten alle arkitektoniske kontekster, både som den fritstående bue, men også som del af en struktur (MacDonald 1986: 75). Buen virker som et overgangsmonument, der markerer opdelingen mellem to områder, dog uden at afskærme dem. I bybilledet kunne en bue fungere som en organisator af plads og trafik. MacDonald beskriver deres funktion således: *"However chaotic that traffic or space may be, it is forces by the organizing forms and implications of the arch into more systematic patterns."* (MacDonald 1986: 75). Buer havde også en monumental

funktion. De både sammensmeltede lokaliteter, men viste samtidig en opdeling. De monumentale buer opstod først som vægeåbning, men fra midt-republikansk tid begyndte fritstående monument-buer at vinde frem. Buerne var paradoksale, fordi de var åbninger, som man kunne gå igennem. Nogle buer stod sådan placeret, at man var nødt til at gå gennem dem. Et eksempel kunne være Titus' bue ved Circus Maximus, der var placeret som indgang (Kähler 1939: 472). I begyndelsen af imperiet var monumentale buer allerede etableret, som symbol på de romerske byer og det romerske overherredømme. Den fritstående kejserlige bue skulle stå for sig selv, og på den måde blev de et redskab man kunne bruge i byen. Det var redskaber som leverede deres budskab direkte og effektivt, og derfor var buen også et vigtigt og effektivt redskab i den romerske statskunst (Kähler 1939: 473). Disse var buer, som blev udsmykket og givet nye roller (MacDonald 1986: 75). En type var triumfbuen. Disse buer findes i hele Romerriget, men der findes specielt mange i Rom (Kähler 1939: 472). Buerne blev opstillet for at vise den romerske militære sejr. De blev udsmykket med motiver forestillende det triumftog, som buen skulle symbolisere. Samtidig havde buen også en funktion, som gennemgangsbue ved triumfprocessionen. Ofte viser placeringen af udsmykningerne på buen, at processionen passerede gennem buen.

De mange opsatte triumfbuer, som kunne ses i hele det romerske rige, var blevet en karakteristisk markering af Roms tilstedeværelse og magt over hele riget - fra Britannien til Syrien. Dog er det ikke alle, som har meget at gøre med fejringen af triumf, som navnet ellers antyder. De var bygget til at mindes bestemte begivenheder eller ære individuelle højtstående personer fra den romerske kejserfamilie, eller i tidligere tider til at vise de republikanske aristokraters prestige. Et eksempel kunne være en serie af tre buer, som blev dedikeret til ære for den kejserlige prins Germanicus efter hans død i år 19 e.Kr. (Kähler 1939: 382-383). Her var det vigtigste ikke, at buerne mindedes triumfer, men i stedet for blev triumfmotiver brugt, som en del af deres egen magtretorik (Beard 2007: 46).

Triumftog

I sin essentielle form var triumfen dog et religiøst ritual, hvor betalingen til Jupiter Capitolinus blev betalt efter de løfter, som blev givet inden militæraktionens begyndelse. Lige meget om generalen ved sin hjemkomst fik tildelt æren af en triumf eller ej, skulle hans løfter betales. Hvis feltherren havde sejret og var blevet kronet med laurbærkransen, skulle kransen dedikeres i Capitol templet (Ryberg 1955: 141). Derfor bliver triumfen, som Ryberg beskriver det: *"… merely a special form of the payment of vows."* (Ryberg 1955: 141).

Den romerske triumf var en sejrsparade og en storslået begivenhed. Triumftoget snoede sig gennem

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Roms gader. Processionen viste den sejrende general med sine soldater, hjemvendte til hovedstaden fra krigens slagmark. I Republikken blev triumftog bevilliget af senatet og folkeforsamlingen til den sejrende feltherre (Östenberg 2009: 1). I Kejsertiden udvikler dette sig til, at det kun er medlemmer af den kejserlige familie, som får bevilling til disse triumftog. Den sejrende feltherre kørte midt i processionen i sin rigt dekorerede stridsvogn, bærende et purpurklæde (Kähler 1939: 503-505). I vognen var han ledsaget af en slave som holdt en laurbærkrans over hans hoved, mens han hviskede: *"husk at du er dødelig"*. Forrest i procession kørte og bar man udbyttet fra sejren frem til skue for tilskuerne. Dette indeholdte alt fra kostbart militærudstyr til guld- og sølvgenstande. Ikke kun materielle genstande blev vist frem, men også fanger og dyr var med i optoget (Kähler 1939: 502-503). Processionen skulle repræsentere og vise de folk og områder, som var erobret (Östenberg 2009: 1). Josephus beskriver i sit værk Jødernes Krig triumfens visuelle overdådrighed, idet han beskriver Vespasians og Titus' triumftog i år 71 e.Kr., hvor de viser deres jødiske sejr med paraden:

*"…for there was here to be seen a mighty quantity of silver, and gold, and ivory, contrived into all sorts of things, and did not appear as carried along in pompous show only, but, as a man may say, running along like a river. Some parts were composed of the rarest purple hangings, and so carried along; and others accurately represented to the life what was embroidered by the arts of the Babylonians. There were also precious stones that were transparent, some set in crowns of gold, and some in other ouches, as the workmen pleased; and of these such a vast number were brought, that we could not but thence learn how vainly we imagined any of them to be rarities." (*Joseph. BJ., bog 7, kap. 5).

Paraden var en prangende fremstilling med overflod ikke kun af rigdomme, men også farver, lyde og følelser fra beskuerne. Beskuerene var aktive deltagere i processionen. Både gæster udefra og de romerske borgere fyldte hele byrummet i et forsøg på at få den bedste plads, hvor de kunne se processionen. Når processionen passerede med al krigsbyttet og de hedenske fanger ventede beskueren, han så, beundrede, klappede, forklarede og diskuterede den meget varierede fremvisning (Östenberg 2009: 1).

Triumftoget skulle symbolisere Roms sejre og samtidig fjendernes nederlag. Krigsbyttet, fangerne og fremstillingerne symboliserede og repræsenterede de besejrede for det romerske folk. Ved disse festligheder mødte det romerske folk derfor de besejrede kulturer ved f.eks. mønter fra Spanien eller tempelskatte fra Jerusalem. De ville møde barske barbarer, som var høje af statur og bar udenlandske kostumer (Östenberg 2009: 1). Af de romerske ritualer er triumfen den hyppigst beskrevne af antikke forfattere, og

en af de mest illustrerede i den romerske kunst, blandt andet på triumfbuer, som knytter sig til begivenheden. Men også på mønter vises triumf og triumfbuer. Triumfen var i høj grad en mulighed for fremvisning og personlig glorificering (Ryberg 1955: 141). For feltherren og tilskuerne har processionen gennem Rom med fremvisningen af fanger og krigsbytte, laurbærkransen og alle de andre symboler på sejr, måske været mere prominent end ofringen til Jupiter. Men ritualet med ofringen og dedikationen af laurbærkransen, samt kroningsdelen var en uundværlig del af fejringen (Ryberg 1955: 141). Eksempler kunne være Titusbuen, hvor fokus er på processionen, og høj grad på sejrherren og de det vundne krigsbytte. Et andet eksempel er de såkaldte Boscoreale bægre. Her fremvises vigtigheden af ofringerne med tydelige ofringsscener. Bægerne viser Tiberius' sejre i Pannonia og viser flere af de vigtige elementer af triumfen. Sejrherren Tiberius i stridsvognen med en slave holdende laurbærkransen over hans hoved, og mændene omkring ham bærer også kranse. Den anden side viser en offerscene, ofringen af en tyr som opfyldning af løfterne til Jupiter (Ryberg 1955: 141-143).

Grundlæggelsesmyte for de kejserlige laurbær

Forfatteren Plinius (Pliny. Nat. 15, 136-37) fortæller historien om en usædvanlig laurbærlund, placeret ved den kejserlige villa kaldet Ad Gallinas lige uden for Rom. Lunden var blevet plantet fra en laurbærkvist. Den blev båret i næbbet på en hvid høne, som en ørn havde kastet ned i skødet på den intetanende Livia, lige efter hendes forlovelse med Octavian. Dette skulle tydeligvis ses som et tegn på deres senere storhed. En sandsiger (haruspices) besluttede derefter, at fuglen, sammen med fremtidigt afkom, forsigtigt skulle bevares og heraf kommer navnet på villaen der kommer af det latinske ord for høne. Sandsigeren besluttede samtidigt, at kvisten skulle plantes. Kvisten slog succesfuldt rødder, og da Octavian fejrede triumf i år 29 f.Kr. bar han en krans på hovedet, og holdte en gren i hånden - begge taget fra det spirende træ. Efter sigende skulle de senere kejsere have gjort det samme, hvilket skabte skikken, hvor kejserne plantede grenene efter triumfceremonien, og de efterfølgende træer blev opkaldt efter de berørte kejsere eller prinser. Dette resulterede i en Julio-Claudiske mindelund (Beard 2007: 287). Svetonius (Suet. Galb. 1) skildrer derimod en mere dyster version af fortællingen. Han forklarer, at når en kejser nærmede sig sin død, ville hans eget specifikke træ visne. Mod slutningen af Neros regeringstid døde hele lunden fra roden og op sammen med alle efterkommerne af hønen, som bragte den oprindelige laurbærgren. Dette indvarslede indførelsen af et nyt dynasti (Beard 2007: 287). I disse historier er der dog ting som ikke kan stemme. Man kan sætte spørgsmålstegn ved Svetonius fortælling, for hvis hver kejsers laurbær visner efter hans død, hvad var der så tilbage til at visne, og derved give plads til Galba. Men det er ikke disse detaljer, som

er vigtigst for historierne. Historierne giver en politisk genealogi, et familie træ, over den nye kejserlige triumf. Historierne giver også en grundlæggelsesmyte for en ceremoni, som siden Augustus' regeringstid havde været forbeholdt den kejserlige familie (Beard 2007: 288).

Triumfen efter Augustus

Den første romerske kejsers regeringstid var et afgørende tidspunkt for triumfens historie. I denne periode ser der ud til at være lagt mere vægt på triumfalsymbolismen end nogensinde før, hvilket var med til at lægge stilen for den senere kejserlige selviscenesættelse. Augustus' Forum var et monument, som viste programmet for hele regimet, her blev triumfen fejret alle steder. Fra de samlede statuer af specielt ærede republikanske mænd klædt i triumfklæder, gennem en stridsvogn med firspand på piazzaens centrum, til det berømte maleri af Alexander den Store (Beard 2007: 295). Miniature motiver af stridsvogne, Victoria figurer og laurbærkranse blev afbildet og vist frem på mønter rundt i hele imperiet. Samtidig blev der i Rom og andre steder opstillet æresbuer, som på toppen havde bronzeskulpturer forestillende kejseren kørende i sin triumfal quadriga. Ud over dette var der på Forum opstillet en liste med triumfer. Det kejserlige hus' symboler og ritualer udnyttede også triumftemaet (Beard 2007: 295). Det er næsten sikkert, at Augustus var den første romer, der brugte imperator som en almindelig del af hans titel. Titlen imperator havde stærke associationer til triumfen (Beard 2007: 296). Under Augustus regeringstid skete en dramatisk indskærpelse af udførelsen af triumfritualet, som historierne om laurbærlunden illustrerer. Augustus havde selv en overdådig tredobbelt triumf i år 29 f.Kr. Efterfølgende var der andre almindelige triumfer, men efter Cornelius Balbus' triumf i år 19 e.Kr. stoppede denne del af traditionen, efter denne triumf var det kun kejseren med sin nærmeste familie, som kunne modtage æren af en triumf (Beard 2007: 296). Denne begrænsning på hvem der kunne modtage triumf, betød en praktisk ændring. Mary Beard beskriver denne ændring, hvor triumfen blev en dynastisk begivenhed, hvor triumfen blev brugt: "…*either to showcase chosen heirs (as in the triumph of Tiberius in 12 CE.) or to celebrate the beginning of reigns, almost as a coronation ritual." (*Beard 2007: 296). Betydningen af triumfen udvikler sig derved til at blive et vigtigt redskab i kejsernes selviscenesættelse og propaganda, hvor dynastiet styrkes ved at vise den siddende kejsers magt og hans godkendelse og slægtskab med sine efterfølgere. Triumfen over jøderne i år 71 e.Kr. markerede starten på Vepasians regeringstid og det nye Flaviske dynasti. Mens triumfen holdt efter Trajans død, åbnede for hans efterfølger Hadrians regeringstid i år 118 e.Kr.

Til at forklare denne ændring har forskere ofte to historiske forklaringer ifølge Mary Beard. Den første forklaring, angående denne omdirigering af triumfen er, at det skyldtes, at det var en vigtig del af

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Augustus' taktik for at kunne fjerne noget af den romerske elites politiske og militære magt. Ved at fratage andre senatorer den traditionelle æresmarkering og symbolske belønning på sejr, skabte han sit eget monopol på magten, og den militære magt lå kun i hans hænder, og ingen andre havde troppernes loyalitet. Kort fortalt, den fremhævelse den succesfulde general ville få ved triumfen, var ikke noget kejseren ville dele ud af (Beard 2007: 297). Den anden forklaring angår de tekniske kvalifikationer for fejringen af en triumf, og militærledernes status under Augustus. En triumf kunne kun holdes af dem, som havde ledt tropper under deres egen ledelse. Dette ville betyde, at mange hærførere ikke ville kunne passe ind i dette. Augustus havde indført, at dem som regerede provinserne teknisk set var generaler under kejserens ledelse. Det betød, at enten var den traditionelle triumfpraksis for ingen andre end kejseren, eller også gav denne teknikalitet Augustus et overbevisende alibi for at nægte aristokratiet deres triumf (Beard 2007: 297-298).

Ruten for triumftoget

Der findes i dag flere moderne rekonstruktioner af den ruten som et triumftog fulgte - det er også tænkeligt, at den originale rute oplevede ændringer på grund af ændringer i byplanen. Den følgende beskrivelse af ruten er baseret på Ernst Künzls rekonstruktion af ruten (Künzl 1988: 16). Triumfen fulgte en bestemt rute. Det første der skete var, at deltagerne samledes på Marsmarken (Campus Martius), som lå ved grænsen til byen Rom (Pomerium). Processionen startede med at gå ind i byen fra den sydlige del af Marsmarken, hvor de kunne gå igennem Porta Triumphalis og krydse Pomerium. Derefter bevægede processionen sig igennem grøntsags- og kvægmarkedet ved Tiberen til den store væddeløbsbane, Cirkus Maximus. Efterfølgende rundede triumfprosessionen Palatin, krydsede over Forum, for derefter at bevæge sig op mod Capitolinhøjen, for til sidst at ende ved Jupiter templet og udføre ofringen. Når ofringen var fuldendt og dedikationerne udført, deltog processionen og deltagere i banketter, lege og anden underholdning sponsoreret af triumfalen. Triumftoget var en runde rundt om hele Palatinhøjen, den ældste del af Rom, hvor man stadig i Kejsertiden kunne se den restaurerede hytte fra bygrundlæggeren Romulus (Casa Romuli). I starten af triumftoget befandt de sig på den sydlige del af Marsmarken, som juridisk var udenfor Rom, topografisk var Capitol dog allerede synlig, og til sidst stod de derimod på Capitolhøjen beliggende i selve Rom (Künzl 1988: 16). Flavierne havde med deres placering af Titus' æresbue og Titus' triumfbue, sørget for, at begge buer lå på triumfruten. Dette betød, at de begge skulle passeres ved triumffejring, og derved gjorde de sig også synlige for senere generationer.

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Konklusion

Ud fra observationerne gjort i denne artikel kan jeg konkludere, at Flavierne var et nyt dynasti bestående af Vespaian, Titus og Domitian. Dynastiet havde sin begyndelse efter den turbulente Nero og firekejseråret. Flavierne havde ikke en aristokratisk baggrund, hvilket betød, at de måtte finde andre måder, hvorpå de kunne vise deres ret til at være kejsere. Titusbuen i Rom er et monument, som blev rejst til ære for Titus efter hans død. I buegangen ses to relieffer, som begge viser scener fra den Flaviske triumf efter den jødiske krig. Den antikke historiker Flavius Josephus beskrev den overdådige triumf holdt af Vespasian og Titus. Det ene relief viser Titus i sin triumfvogn i selskab med guder og personifikationer for at fremhæve kejserens magt. Det andet relief viser krigsbyttet som bæres gennem byen. De to fremviste genstande er den syvarmede lysestage og bordet til skuebrødet - genstande fra templet i Jerusalem, som repræsenterer den jødiske kultur og skulle symbolisere og repræsentere den overvundne kultur for det romerske folk. De to scener er forskellige i stil. Scenen med Titus indeholder guder, mens scenen med krigsbytte kun indeholder mennesker. Sammen skulle de symbolisere kejserens magt og Romerrigets storhed, kejseren havde magt til at overvinde dette eksotiske land repræsenteret i krigsbyttet. Buen er opsat efter Titus død i år 81 e.Kr., men det er usikkert om det var i Domitians eller Trajans regeringstid. Trajan opførte en bue i Beneventum, som har mange ligheder med Titusbuen, hvilket kunne tyde på, at Trajan fik inspiration fra Titusbuen og videreudviklede den. Mange triumfbuer blev opsat i Rom igennem tiden, hvoraf 8 ses som Flaviske. I år 72 e.Kr. fik Vespasian og Titus tildelt en triumf, efter deres sejr over jøderne i år 71 e.Kr. Triumfen blev for Flavierne et af hovedpunkterne i deres kejserlige propaganda. Motiverne på Titusbuen illustrerer hvordan rigdomme vundet ved erobring bliver et løfte om nye erobringer og større rigdomme. De var med til at definere romernes identitet som finansielle og politiske overlegne. Idet Vespasian var grundlægger til et nyt dynasti kunne han bruge triumfen til at symbolisere stabilitet, da der allerede var to arvtagere klar. Josephus beskriver i sin beretning hvordan de alle tre deltog i triumfen. Triumfen var derfor af stor vigtighed for Flavierne og deres ret til at regere.

Buer kunne have flere funktioner, en af dem var som et monument, der stod som symbol på romerske byer og romersk overherredømme. En type af buer kunne være triumfbuen, som blev rejst ved militære sejre. Triumftoget var i sin essentielle form et ritual, hvor en general skulle betale løfter givet til Jupiter inden en militærauktion. Triumfen var en sejreprocession gennem Rom med sejrherren kørende i sin vogn, samtidig med at krigsbyttet blev båret frem til skue. Triumftoget skulle symbolisere Roms sejr og fjendens nederlag. Det var en storslået og prangende begivenhed med overflod af rigdomme og magtsymboler. Triumfen blev tildelt af senatet til sejrende hærførere, dette var en stor ære. Under kejser Augustus

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

sker der en ændring til, at det kun er kejseren og hans familie som kunne modtage triumf. Et middel hvormed Augustus kunne skabe monopol på magten. Triumfen foregik på en bestemt rute, gennem byen. Processionen startede udenfor byen ved Marsmarken for at ende på Capitolinhøjen, til ofring.

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Bibliografi

Primære:

Cassius Dio Cocceianus, *Historiae Romanae.*

Flavius Josepheus, *De bello Judaico libri vii*. Oversat af William Whiston.

Plinius den Ældre, *Naturalis Historia*. Oversat af Karl Friedrich Theodor Mayhoff.

C. Suetonius Traquillus, *Domitianus.*

C. Suetonius Traquillus, *Galba.*

Sekundære:

Beard, M 2007. *The Roman Triumph*. Cambridge, Massechusetts.

Blake, M. E. 1968. *Roman Construction in Italy from Tiberius through the Flavians*. New York.

Coarelli, F. 2009. *Divus Vespasianus, il bimillenario dei Flavi*. Milano.

Darwall-Smith, R. H. 1996. *Emperors and Architecture: A Study of Flavian Rome*. Bruxelles.

Frothingham, A. L. Jr. 1904. A Revised List of Roman Memorial and Triumphal Arches. *AJA. Vol. 8, No. 1. s. 1-34.*

Graef, B. 1880. *Denkmäler des klassischen Altertums, vol. 3, s. 1885-1888.* Triumph- und Ehrenbögen.

Hanfmann, G. M. A. 1964. *Roman art; A Modern Survey of the Art of Imperial Rome*. London.

Hannestad, N. 1988. *Roman Art and Imperial Policy*. Aarhus.

Kleiner, F. S. 1990. The Arches of Vespasian in Rome. RM, 97. s.127-136. Mainz am Rhein.

Kähler, 1939. Triumphbogen (Ehrenbogen). *RE, s. 373-493*. Stuttgart.

Künzl, E. 1988. *Der römische Triumph, Siegesfeiern im antiken Rom*. München.

MacDonald, W. L. 1986. *The Architecture of the Roman Empire; II an Urban Appraisal*. London.

Pearson, J. 1973. *Arena, The Story of The Colosseum*. Norwich.

Pfanner, M. 1983. *Der Titusbogen*. Mainz am Rhein.

Titusbuen og den romerske triumf

Af Charlotte Bach Hove

Ryberg, I. Scott 1955. *Rites of the State Religion in Roman Art*. (Vol. XXII, American Academy in Rome.) Rom.

Scott, K. 1975. *The Imperial Cult Under the Flavians*. New York.

Östenberg, I. 2009. *Staging the World: Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*. New York.

Agora nr. 15 2014

Stelerne fra Moziatophet – en typologisk og ikonografisk analyse

Af Ditte Maria D. Hiort

Indledning

Jeg har i denne artikel valgt at arbejde med et udvalg af stelerne fra Moziastophet. Der er i alt udgravet/ fundet over 1000 steler på topheten og alene i 1969 blev der fundet ca. 400 (Ciasca, *et.al*. 1970, 84; Brown, 1991, 61).[1] Disse udgør i sig selv en af de største samlede fund af fønikisk[2] materiale i det vestlige middelhavsområde. Stelerne er bl.a. opsigtsvækkende fordi de er fundet i et så stort antal, men de forskelligartede ikonografiske fremstillinger er også interessante. De valgte steler er fra den arkaiske- og klassiske periode, hvilke udgør tophetens levetid. Stelerne er derfor repræsentative, fordi de fremviser de forskellige typer af steler, som er fundet på Mozia.

Jeg ønsker overordnet at undersøge stelerne ud fra nogle spørgsmål, som jeg mener, kan belyse nogle af de problemstillinger, der opstår i arbejdet med disse.

Jeg vil undersøge, hvilke typer steler der er fundet på topheten. Kan der siges noget om, hvilke der produceres hvornår? Hvad er kendetegnende for den fønikiske/mozianske ikonografi? Hvad fortæller stelerne om deres religion, og kan nogle af disse ikonografiske elementer sige sig at være udelukkende til brugen på steler på en tophet?

Artiklens metodiske tilgang er en beskrivende gennemgang og en diskuterende analyse af de mozianske stelers typologi og ikonografi. Som en del af analysen vil jeg perspektivere/komparere til steler fra andre

[1] Når jeg i opgaven skriver stele, mener jeg en *votivstele* og ikke en gravstele og der tales kun om steler fra topheter medmindre andet oplyses. En etymologisk forklaring af ordettophet vil blive givet i afsnittet "tophetens historie og dens funktion". Her skal det nævnes, at Whitaker udover de godt 1000 steler der er fundet på topheten, selv udgravede 149 steler bl.a. på og i den nære omgivelse af nekropolen, men også på selve topheten. Disse udstillede han på øens museum. Whitaker er relativ vag i forhold til de præcise fundsteder og beskrivelserne af stelerne. Det er svært at afgøre, om nogle af de steler, som han skriver, er fundet i den umiddelbare nære omgivelse af nekropolen, ikke originalt kunne have været opstillet på topheten. De kunne år senere være blevet flyttet, enten for at gøre plads til nye grave og steler eller fordi gravrøvere kunne have forstyrret konteksten. (Hvilket var tilfældet på Kartagos tophet. Brown 1991, 37-63). Whitaker 1921, 217-218, 270-274. De er sidenhen blevet nummeret 1-149 og katalogiseret af Moscati og Uberti. De har medtaget dem i deres katalog og jeg vil også bruge nogle af dem i min analyse. Moscati og Uberti I 1981, 75.

[2] Der er generel uenighed om hvilken term, der er mest korrekt at bruge i forhold til fønikerne i vesten. Fønikere, punere eller eks. fønikere-punere. Aubet 1993, 1. Marcoe 2000. Forskere såsom Marcoe vælger at kalde dem fønikere i østen og punere i vesten. Jeg kalder dem for fønikere, da termen "puner" kommer af latin og er en senere betegnelse. Hvis der tales om fønikerne i østlig kontekst gøres der opmærksom på dette. Her skal det siges at ordet "føniker" kommer af græsk og er derfor ikke fønikernes egen betegnelse for dem selv. De kaldte derimod sig selv for "kanaanæere", hvilket kommer af fælles betegnelsen for et stort landområde kaldet Kanaan, der inkluderede Fønikien. Aubet 1993, 10. Endvidere har der eksisteret en mangeårig diskussion om, hvad man bør betegne Fønikien både i forhold til geografisk udstrækning og nationalitet. Marcoe mener, at fønikernes land bør opfattes som hele det nuværende Libanon, dele af Israel og dele af Syrien. Jeg kalder hjemlandet enten for Libanon eller Fønikien. Marcoe 2000, 10-11 og Moscati 1973, 22-23. udstrækning og nationalitet. Marcoe mener, at fønikernes land bør opfattes som hele det nuværende Libanon, dele af Israel og dele af Syrien. Jeg kalder hjemlandet enten for Libanon eller Fønikien. Marcoe 2000, 10-11 og Moscati 1973, 22-23.

topheter, hvilke også er fra arkaisk- og klassisk tid. (Primært Kartago, Sulcis og Tharros). Jeg har fundet det nødvendigt for opgavens indramning og kontekstualitet, at lave et kort forskningshistorisk afsnit, efterfulgt af et uddybende kronologiafsnit/oversigt samt en overordnet gennemgang af tophetens historie og funktion.

I forhold til et eventuelt fremtidigt studie af materiale fra Moziastophet, er der adskillige relevante teoretiske spørgsmål, der kunne stilles. Det kunne være interessant, at undersøge visse social-teoretiske aspekter i forhold til stelerne og tophetens brug i den bredere kontekstuelle sammenhæng. Her kunne det desuden være relevant og brugbart, hvis der forelå en krydsanalyse imellem votivstelerne fra alle topheterne i vesten.

Forskningshistorie

Øen San Pantaleo, som ligger ud for Siciliens vestkyst, blev allerede i 1619 identificeret af Ph. Cluveri som værende den antikke ø Mozia (Whitaker 1921, 46).[3] Dette blev alment accepteret af datidens forskere på området (Whitaker 1921, 47).[4] Joseph I.S. Whitaker var den første arkæolog, der systematisk udgravede, undersøgte og publicerede materiale fra Mozia (Whitaker 1921, 111-123). Dette arbejde påbegyndtes i 1906 og fortsatte frem til 1919, hvor topheten, dengang blot kaldet en gravplads for de ofrede rester, også blev identificeret.(Whitaker 1921, 124, 257; Isserlin og Taylor du Plat 1974, 7 ”preface”).

Whitakers værk må siges at være af ældre dato. Trods dette er det ifølge senere og mere nutidige arkæologer, såsom B.S.J. Isserlin og Joan du Plat Taylor, som selv har foretaget udgravninger på Mozia, stadig et af de vigtigste arkæologiske værker om Mozia (Isserlin og Taylor du Plat 1974, 7 ”preface.”). Whitaker arbejdede hurtigt og nåede at udgrave og undersøge en stor del af materialet. Han koncentrerede sit arbejde omkring bymurene, byportene i nord og syd, Choton, gravpladserne og herunder hvad der senere bliver kendt som topheten, Cappidazzu-helligdommen, ”Mosaik-huset” og desuden mindre udgravninger på Birgi-nekropolen på fastlandet. Whitaker foretog altså systematiske udgravninger og undersøgelser, fik bygget et museum, hvor hans fund er udstillet og publicerede store dele af materialet. Men øen var stadig kun sporadisk udgravet og viste kun i omrids den topografiske udlægning. F.eks. var byens udlægning inden for bymurene praktisktalt ukendt. Isserlin mente derfor, at man burde foretage nye udgravninger, og studere det allerede udgravede materiale yderligere bl.a. på baggrund af nye og moderne

[3] Cluveris værk er som sagt fra 1619 og det har derfor ikke været muligt at få adgang til den. Jeg referer derfor her til Whitakers note 4.
[4] Det samme gør sig her igen gældende. Jeg referer til Whitakers note 1-2.

metoder (Isserlin og Taylor du Plat 1974, 7 ”preface”; Whitaker 1921, 137-260). Bortset fra Isserlin og du Plat Taylor, som foretog deres udgravninger på øen i 1960’erne (Isserlin og Taylor du Plat 1974, 7-10 ”preface.”), er det den semitiske filolog SabatinoMoscati, der har publiceret mest handlende om fønikerne på Sicilien og i resten af Italien. Han har også arrangeret udgravninger på Mozia, og været en af de hovedansvarlige for udgravningerne på topheten, som fandt sted i årene 1964-1974 (Ciasca *et al*. 1964 – 1978). Moscati har sammen med Maria Luisa Uberti bl.a. skrevet et stort værk, som omhandler stelerne fra Moziastophet (Moscati og Uberti 1981, I og II).[5] Udover Moscati har arkæologerne Vincenzo Tusa og Antonia Ciasca, som arbejdede sammen med Moscati under udgravningerne på Mozia, også bidraget til megen ny viden om fønikerne på Sicilien.

Der er i løbet af de sidste 50 år udgivet en del værker, som omhandler fønikerne i en bredere kontekst. Det er ofte mere historisk-arkæologiske værker end egentlige arkæologiske, da man stadig mangler at stille og få besvaret afgørende spørgsmål vedr. fønikernes egen kultur grundet manglende udgravninger i hjemlandet Libanon og igen mangelfuld publicering (Bl.a. Harden 1962, Marcoe 2000; Massa 1977).[6] Derfor er det vigtigt, at der, trods den begrænsede viden om dem i østen, er blevet og bliver udgivet meget om fønikerne i det vestlige middelhavsområde (Se bl.a. Aubet 1993; Delgado og Ferrer 2007; Simonw 2007).

Kronologi[7]

I arbejdet med stelerne fra Moziastophet, bliver det hurtigt klart at rammerne for en arkæologisk undersøgelse besværliggøres af det faktum, at størstedelen af stelerne ikke er fundet *in situ*. Dvs. at gravene inkl. urnerne og indholdet i disse ikke er brugbare i forhold til dateringen af stelerne. Derfor er de heller ikke medtaget i opgaven. Desuden er urnerne heller ikke altid fundet *in situ*.

Samtidig kan stelerne med indskrifter stort set aldrig bruges som dateringskriterium (Guzzo 1986, 71-72),[8] og det ser heller ikke ud til, at de dedikerede steler nødvendigvis kun har været opstillet over én eksakt urne (Brown 1991, 16). Da det ikke er muligt at opstille en mere udtømmende kronologi uden at have tilstrækkelig materiale *in situ*, må man altså benytte sig af en overordnet og mindre præcis datering,

[5] Her kan Bisis værk om puniske steler også nævnes, som værende vigtigt i forhold til studiet af mozianske steler. Bisi 1967.
[6] Der er naturligvis også arkæologer som arbejder med specifikt materiale som allerede er udgravet i Libanon og desuden foretager nye udgravninger. Bl.a. har Aubet været involveret i Tyre-Al Bass udgravningerne. Aubet 2003.
[7] Jeg er klar over, at den nedenstående problematik omkring kronologien ikke kun gør sig gældende på Mozia. Det er et generelt problem på topheterne fundet indtil videre, at ikke meget af materialet er *in situ*. Se eks. Brown 1991 for en uddybende beskrivelse af kronologien på Kartagos tophet.
[8] Indskrifterne på de fleste fønikiske steler er dedikationer til guderne som ikke ændrer sig meget henover mange årh. De følger ofte strengt en bestemt votivformel. Guzzo 1986, 45-58 og Brown 1991, 29. Desuden kan skrifttypen heller ikke afgøre, hvornår stelen er produceret og den bedste datering sker på baggrund af de steler, der er fundet i en stratigrafisk kontekst.

f.eks. stratigrafien. Denne datering/kronologi må naturligvis også benyttes med forbehold, da materialet stadig ikke er *in situ*.

Den absolutte kronologi

Vores første og eneste *absolutte fikspunkt* på Mozia er ødelæggelsen og erobringen af øen i 397 f.v.t. af Dionysius den I. Den bedste kilde til beskrivelserne omkring Mozias fald er Diodor Siculus (Diod. XIV. 47. 4-53).[9] Vi ved altså, at øen blev ødelagt i dette år og efterfølgende forladt til fordel for den nærliggende by Lillybæum på fastlandet (Diod. XXII. 10. 4),[10] hvilket giver os en *terminus antequem* i forhold til det arkæologiske materiale.[11] Dette fikspunkt er naturligvis til stor hjælp overordnet set, men skal man foretage en reel analyse af stelerne, er det nødvendigt at sætte disse ind i en mere præcis kontekst.

Thukydid er den anden antikke kilde, der skriver en del om Sicilien og herunder især om grundlæggelserne af de græske kolonier på øen (Thuk. VI. III-VI. Dunbabin 1968, 1-47).

Han beskriver desuden også, hvordan fønikerne, da grækerne kom til øen, flyttede til den vestlige del af øen. Hidtil havde de beboet områder på hele øen (Thuk. VI. II. 6).[12]

Ved brug af de fakta og årstal som Thukydid giver, har man kunnet konstruere en absolut kronologi i forhold til grundlæggelsen af de græske kolonier og en relativ i forhold til proto-korintisk keramik (Bl.a. diskuterer Payne og Morris denne kronologi (Payne 1931; Morris 1996). Jeg forholder mig til den traditionelle (Paynes) kronologi). Da grækerne kom til Sicilien, flyttede fønikerne som sagt vestpå. Desværre skriver Thukydid ikke præcist, hvilket år der er tale om. Man kan dog formode, at det er relativ kort tid før det

[9] Der har i mange år været en kritik og debat omkring kildeværdien af Diodors værker. Se f.eks. Rubincam 1998. Jeg vil ikke gå ind i diskussionen i opgaven her. Vi har ikke andre kilder, som virker mere troværdige eller så udførlige beskrivelser som Diodors. (Vi har bevaret meget fragmentariske brudstykker af tekster fra Menander og Ephesus. Isserlin og Taylor du Plat 1974, 3). Desuden var Diodor selv født og voksede op på Sicilien og må have haft en vis "insider" fordel, og da de beskrivelser og fakta som jeg benytter mig af, hverken virker urealistiske eller overdrevne, kan jeg ikke se nogen grund til ikke at skulle bruge Diodor som kilde. Dette gør sig ydermere gældende i forhold til alle de antikke forfattere, som jeg har valgt at bruge.
En anden diskussion som jeg heller ikke vil gå ind i er, om Mozia blev ødelagt i 396, 397 eller 398 f.v.t. Jeg holder mig til det mest gængs brugte årstal, som også Whitaker benytter sig af. Whitaker 1921, 75. Se desuden hans note 1 på denne side, hvor han refererer til Freeman, som mener at ødelæggelsesåret er 398 f.v.t.

[10] Som Whitaker også skriver, generobres Mozia godt nok af kartagenserne efter Dionysius' ødelæggelse, men den genopbygges aldrig rigtigt og forlades af hovedparten relativt hurtigt igen. (Note 19). Whitaker 1921, 92-95.

[11] Mosaik-huset blev af Whitaker dateret til ca. anden halvdel af 5. årh. f.v.t. Udover Whitakers stilistiske analyse skriver han også, at dateringen i hvert fald må ligge før ødelæggelsen af Mozia. Whitaker 1921, 198. Nyere forskning har dog anfægtet denne tidlige datering. Nogle forskere mener, at mosaikken skal dateres til hellenistisk tid, da en senere genetablering på øen ikke er umulig. Se bl.a. Boeselager 1983 og Dunbabin 1999.

[12] Her bør det nævnes at jeg med vilje ikke kalder Mozia for en koloni, da der hersker tvivl om, i hvilken udstrækning man kan tale om en koloni/by i fønikisk sammenhæng i vesten. Man kan måske hellere tale om en handelsstation, hvilket giver god mening, når man tænker på fønikernes primære erhverv som handlende søfolk i middelhavet; derfor forekommer det også logisk, at fønikerne helst anlagde nye handelsstationer på enten øer eller ved havet, som det også var tilfældet med deres "byer" i hjemlandet. Se bl.a. Marcoe 2000, 68.

traditionelle grundlæggelses år for den første græske koloni Naxos i 734 f.v.t. (Thuk. VI. III-VI). Denne information gør, at vi har et *delvist absolut fikspunkt* for Mozia's grundlæggelse, men det er ikke præcist nok til at kunne bruges. Flere spørgsmål ville skulle stilles, så som hvorfra ved vi, at Mozia blev grundlagt som den første af de tre nævnte fønikiske byer, og kan vi være sikre på at kalkidierne ikke brugte flere år på at udse sig området for deres koloni Naxos?

Endvidere skriver Thukydid at rejsen fra Mozia, Soloeis og Panormus er kortest derfra og til Kartago (Thuk. VI. II. 6), som traditionelt er grundlagt i 814 f.v.t. fra Tyros, Libanon. Dette årstal understøttes af det arkæologiske materiale (Joseph. Ap. I.18, 116 og Harden 1962, 66). Thukydids information etablerer altså et *relativt fikspunkt* og en *terminus post quem* for Mozias grundlæggelse - efter 814 f.v.t. og i årene omkring 734 f.v.t., hvilket også understøttes af det tidligst daterede materiale (Whitaker, 1921, 227).

Den relative kronologi

Whitaker konkluderede i 1919, at han havde fundet, hvad der kunne ligne endnu en gravplads. Han gik derefter i gang med undersøgelserne af området og foretog 2 prøveudgravninger (Whitaker, 1921, 257-260). Han kaldte som sagt ikke gravpladsen for en tophet, men anerkendte, at dette ikke var en gravplads som den store nekropol på øen (Whitaker 1921, 257). Han foretog som sagt kun 2 små prøveudgravninger og undersøgte ikke stratigrafien nærmere, hvilket resulterede i, at han daterede topheten på baggrund af et par mønter til efter 500 f.v.t. (Whitaker 1921, 258). Det var ikke før de senere udgravninger på topheten, som sagt begyndende i 1964, at man kunne præsentere en stratigrafisk kronologi. Til at begynde med var det kun muligt at fastslå to faser. Fase 1: ca. anden halvdel af det 6. årh. ned til begyndelsen af det 5. årh. f.v.t. Fase 2: Det 5. årh. f.v.t. (Ciasca*et al*., 1966, 46-50). Det var ikke før i 1970 at den endelige stratigrafi forelå. Moscati havde nu identificeret i alt 7 lag (Moscati 1992a, 19-21; Ciasca *et al*. 1970, 65-81, 1966, 52-53).

Fase 1: lag VII – V dateres til ca. det 7. årh. til og med midten af det 6. årh. f.v.t. (Vest). Fase 2: lag IV – III dateres til ca. midten af det 6. årh. frem til efter første halvdel af det 5. årh. f.v.t. (udvidelse af topheten i øst) og fase 3: lag II - I som dateres til ca. begyndelsen af det 4. årh. f.v.t. (Øst). Disse 2 lag ser ud til at repræsentere en fortsættelse i brugen af topheten, efter at byen traditionelt var blevet forladt (Diod. XXII. 10. 4).

Selvom at det er manglen på steler *in situ*, som først antaget er det eneste "problem" set i et kronologisk perspektiv, så må der også redegøres for "farerne" i forhold til typologi og ikonografi. Shelby Brown skriv-

er: *"The relative lack of iconographic variation in Phoenician stelae, in comparison with the variation in a similar group of Greek monuments spanning hundreds of years is, however, not surprising given the general Phoenician tendency (observable in many Phoenician crafts) to work with traditional 'types' rather than to innovate."*(Brown 1991, 105). Dette citat illustrerer, at det er problematisk, at en *type* eller en *type ikonografi* inden for en bestemt gruppe steler ikke nødvendigvis kun bliver produceret i et afgrænset antal år, men ofte produceres igen og igen. Vi kan altså ikke "stole" på den fønikiske typologi og ikonografi og regne med at kunne etablere en kronologi baseret på de faktorer. Vi har endvidere heller ingen monumenter, som er knyttet til et eller flere absolutte fikspunkter som f.eks. Sifniernes Skatkammer, hvor man ud fra disse ville kunne etablere en stilistisk kronologi.

Redegørelsen for de kronologiske problemstillinger og for stratigrafien på Moziastophet vil kunne tilvejebringe en bedre forståelse af topheten og brugen af stelerne. I forhold til den videre kontekstualisering af stelerne er det også nødvendigt at undersøge nogle historiske og forskningsmæssige aspekter omkring fænomenet tophet.

Tophetens historie og dens funktion[13]

Ordet *tophet* betyder i traditionel oversættelse fra hebræisk til dansk *ildstedet.* Det nævnes første gang på skrift i det gamle testamente. Vi har endvidere ikke andre tidligere kilder, som skriver om et ofringssted kaldet en tophet (GT. Jeremias bog 7,31). I dette afsnit fra biblen gøres det klart, at der er tale om tophet i funktionen som værende et sted, hvor der ofres: *"De har bygget Tofets* Offerhøje i Hinnoms Søns Dal for at brænde deres Sønner og Døtre i ilden,"* (GT. Jeremias bog 7,31). En del antikke forfattere, græske og romerske, skriver dog om dette offerfænomen. De kalder blot ikke offerstederne for topheter, men refererer kun til selve ofringerne eller til offerstedet (Mosca 1975, 39).[14] Bl.a. har vi et fragment bevaret i et skolie til Platons Republik fra Kleitarchus, som er et af tidligste levn; 3. årh. f.v.t. Han skriver, at fønikerne, specielt kartagenserne, lovede et af deres børn til Kronos, den græske BaalHammon, for at kunne indfri en stor tjeneste (Kleitarchus, citeret i skolie til *Platons Republik*, 337A: FGB, 2B, 745, frag. 9; Brown 1991, 33). Kronos er altså den, som *modtager* børnene i ofring, men indskrifterne er altid til BaalHammon og Tanit

[13] Den topografiske placering og udlægning af Moziastophet vil blive omtalt i et senere afsnit. [6] Der er naturligvis også arkæologer som arbejder med specifikt materiale som allerede er udgravet i Libanon og desuden foretager nye udgravninger. Bl.a. har Aubet været involveret i Tyre-Al Bass udgravningerne. Aubet 2003.

[14] Man ved stadig ikke, hvad fønikernes egentlige betegnelse var for disse offersteder. Derfor er det blevet gængs arkæologisk terminologi at kalde dem for topheter, (se f.eks. Moscati 1973, Marcoe 2000 eller Mosca 1975) til trods for at ordet egentlig kun nævnes i Det Gamle Testamente. Mosca mener, at man bør være forsigtig med at overføre den bibelske term til brug i vesten.

(Marcoe 2000, 134). Desuden er det også Kleitarchus, der giver en poetisk beskrivelse af, hvordan barnet brænder op i armene på en stor bronzekultstatue og dør med et smil på læben. Plutark skriver, at det var barnløse par, som købte fattiges børn for at ofre dem i håbet om et eget barn. Han fortæller desuden også at pladsen, hvor barnet blev ofret, fyldtes af musik for at drukne lyden af de jamrende børn (Plut. 171, C-D).

Nogle af de antikke kilder skriver, at det var en årlig kartagensisk tradition (Plinius N.H. 36.4.39; Sil. 4. 765-822) imens andre såsom Diodor skriver at det var et ritual, som kun blev udført i forbindelse med krig (Diod. XX. 14). Ligesom Kleitarchus skriver Diodor også, at ofringen var til Kronos, ligesom han også refererer til bronzestatuen, som ifølge Diodor endda skulle forestille Kronos selv. Det er i og for sig underordnet, hvilke af de antikke forfattere der havde ret. Det vigtige er, om vi kan finde evidens på børneofringer i det arkæologiske materiale. Det er først med den nyere forskning, at det er blevet muligt at foretage osteologiske undersøgelser. Desværre findes der meget få undersøgelser, og de er ikke 100% præcise grundet forskellige tekniske faktorer.

Jeffrey H. Schwartz*et al*. har skrevet en artikel om knoglematerialet fra Kartagos tophet (Schwartz *et al*. 2010, 1-10. Her specifikt omtalt som ofringer af spædbørn). Analyserne af det udvalgte materiale viser overordnet, at børneofringer ikke kan udelukkes, men at mange af de brændte knogler viser tegn på at børnene/spædbørnene havde lidt en naturlig død enten lige efter fødslen, eller at de var dødfødte. Ergo er der ikke tale om *systematiske* ofringer af børn (Schwartz *et al*. 2010, 1-10). Men artiklen kan ikke bevise, at de døde børn evt. blev ofret *efter*, at de var døde. Endvidere begrunder de den høje børnedødelighed, deraf de mange brændte børn, med mængden af dødelige sygdomme (Schwartz *et al*. 2010, 10), og de mener, at de mange dyreknogler muligvis beviser, at det var *dyrene*, som blev ofret i stedet for børnene (Schwartz *et al*. 2010, 10).

Evidensen i artiklen er klar, men den tager ikke hensyn til de spørgsmål, som bør stilles, hvis man afviser en vis form for systematisk ofringsritual.[15] For det første er der de mange antikke kilder. Er de alle så fordomsfulde overfor fønikisk religion og kultur, at de ville lyve og fordreje sandheden til det ukendelige? Desuden er der selve gravene og de mange votivsteler med dedikationerne til guderne. Selvom at dedikationerne ofte er uden betydning for selve dateringen, betyder det ikke, at de er uden betydning for forståelsen af en ofring i fønikisk kontekst.

[15] Hertil skal det siges at artiklen forsvarer sig ved udelukkende at handle om ofringer i Kartago og omegn. Men det er problematisk at de ikke skriver om eller inkluderer evt. knoglemateriale fra topheterne på Sicilien og Sardinien.
(Det ser dog ikke ud til at der findes sådanne undersøgelser fra disse sites. Ingen publicerede i hvert fald).

Stelerne fra Moziatophet

Af Ditte Maria D. Hiort

Marcoe skriver, at ordet *molk* (mlk eller mlkt), der optræder på steler fra det sene 7. årh. eller tidlige 6. årh. og derefter, betyder ofring af mennesker eller dyr til BaalHammon og Tanit. Termen *'mr*, som følger molk i indskriften, betyder ofringen af et lam (Brown skriver dog får) (Brown 1991, 31. Se desuden Mosca 1975, 117 til kap. slut. for en uddybende forklaring og diskussion omkring de bibelske begreber) og *b'l* refererer til ofringen af noget menneskeligt (Marcoe 2000, 134 og Guzzo 1986, 45-46) hvilket er i overensstemmelse med Paul G. Moscas forskning (Mosca 1975, 117 til kap. Slut). Ordet kan være udledt af det hebræiske ord *Molok*, som var den Gud, som judæerne ofrede deres børn til i Hinnoms dal (GT. Jeremias bog 32,35; Stager 1980, 6). Dette ville understøtte Marcoes og Browns udsagn om, at molk betyder selve ofringsakten eller løftet om en ofring. Brown refererer til 3 slags molk ofringer, som ses på steler i vesten. To af dem, ifølge Mosca, *mulk 'adam*og*mulkba'al,* er deciderede menneske/børneofringsdedikationer (Brown 1991, 29-33; Mosca 1975, 56 til kap. Slut).[16]

Termen mulk 'adam har i forening med de antikke kilder ledt til den misforståelse i den ældre forskning, at det *kun* drejede sig om ofringen af drengebørn. Bl.a. skriver Diodor, at kartagenserne havde gjort det til en vane, at ofre en del af aristokratiets drengebørn til Kronos. Hvilket de ifølge denne dog ikke overholdt i en vis periode, hvor de ofrede købte børn (Diod. XX. 14. 4). Denne misforståelse er bl.a. blevet klar, efter at de osteologiske undersøgelser fra Kartago er blevet udført (Schwartz *et al*. 2010, 9 og planche 1).

Ordet tophet nævnes som sagt kun i Det Gamle Testamente. Dette er problematiseret af det faktum, at vi ikke med sikkerhed har fundet én eneste tophet i hverken Fønikien eller andre steder i de omkringliggende områder, i forhold til de indtil videre 10 fundne i de vestlige fønikiske områder (Brown 1991, 14-15).

Der blev i starten af 90'erne fortaget nogle beskedne prøveudgravninger og analyseret en minimal mængde materiale fra et område i Tyros, hvilket nogle forskere mener kunne have været en tophet (Seeden 1991, 39-42). Materialet, som lå til grund for, at dette område måske var en tophet, er desværre sporadisk både hvad angår fund og undersøgelser. Der blev fundet 200 steler 60 af dem var tilgængelige, men de måtte ikke fotograferes og efterfølgende var det kun 12 (det blev dog senere til 19) ud af de 60, som det blev muligt at undersøge (Sader 1991, 101).[17] Helga Seeden, som har forfattet artiklen, opstiller heller ikke nogle afsluttende evidente kommentarer.

[16] Jeg gennemgår ikke de forskellige slags ofringer i opgaven. Der er stadig megen uenighed om, hvordan termerne skal tolkes korrekt i forholdet imellem brugen af dem i henholdsvis øst og vest. Det ville være relevant at uddybe problemstillingen yderligere, hvis man havde osteologisk evidens fra Mozia, eller hvis man lavede en opgave specifikt om indskrifterne på stelerne.

[17] Sader og Seeden arbejdede sammen på kampagnen i 1990-91, og de steler, som hun skriver om i artiklen, er nogle af de samme, der refereres til i Seedens artikel. En af stelerne vil blive inkluderet i afsnittet "typologi og ikonografi."

Stelerne fra Moziatophet

Af Ditte Maria D. Hiort

Her er det relevant at nævne, at bekymringen over at der ikke er fundet topheter i østen, eller at de beskrives i kilderne, er begrundet. Men måske er der en naturlig forklaring. Mosca forklarer det bl.a. som en generel manglende udgravning af sites, der ikke er nekropoler (Mosca 1975, 36).

Der er dog én kilde, en vis Quintus Curtius, der har forfattet en passage, som beskriver børneofring i Tyros by! Han fortæller endvidere, at Kartago skulle have lært om dette ritual direkte fra moderbyen. Dog var ritualet eftersigende blevet forbudt på tidspunktet for Quintus Curtius´ hovedværks hovedperson, Alexander den Store og dennes erobring af Tyros i 332 f.v.t. (Curt. IV. III. 23) Dette er den eneste reelle, bevarede kilde, som beskriver børneofring i Fønikien.[18]

Endvidere udviste de fønikere som opholdte sig i vesten en fortsættende loyalitet i forhold til hjemlandets skikke (Marcoe 2000, 129-132). F.eks. var dedikationerne til BaalHammon og Tanit og ikke en assimileret eller lokal guddom. Diskussionen, omkring *hvorfor* børnene så bliver ofret til Kronos, den græske BaalHammon, er vanskelig. Det kunne være et udtryk for, at man har forsøgt at tilpasse sit hjemlands skik til sine nye omgivelser. De skriftlige kilder fortæller ikke hvilken fønikisk by, der grundlagde Mozia, men det er ikke utænkeligt, at det kunne være Tyros, som også havde grundlagt Kartago (Joseph. Ap. I.18, 116). Dette ville være strategisk og geografisk oplagt, hvilket Thukydids kommentar til grundlæggelsen af de fønikiske byer understøtter (Thuk. VI. II. 6).

Det er altså ikke manglen på skriftlig evidens for en eventuel tradition, for at ofre børn, som vi mangler. Tvivlsspørgsmålene viser sig dog, grundet osteologiske undersøgelser og manglen på arkæologisk evidens fra Fønikien. Til gengæld er der fundet i tusindvis af steler på en bestemt form for gravplads i det vestlige middelhavsområde. En del af dem har indskrifter, der referer til en art af menneskelig ofring. Spørgsmålet er, om denne børneofrings tradition kan spores i den mozianske ikonografi?

Typologi og Ikonografi

Indledning

Topheten på Mozia er placeret på den nordlige del af øen ved vandet. Den måler ca. 60 m. i længden, og 30 m. hvor den er bredest i øst. I den vestlige del af topheten er der et lille tempel, som måler ca. 10 x 15 m. kaldet ”Sacallo A.” I den østlige del, inden i templet, er der et alter/podium, som måler ca. 2 x 2,5 m.. Der er desuden fundet et dorisk kapitæl ved templet. Dette betyder, at de fønikiske arkitekter har fundet

[18] Der er en anden forfatter, Sanchuniathon, som Philo af Byblos har oversat. (En af de eneste antikke fønikiske forfattere som vi har noget skriftligt bevaret af. Han nævner dog intet om børneofringer og skriver desuden på græsk og er klassisk græsk inspireret) Denne er selv kun bevaret fra citater i et værk af Porphyry (også føniker), og et af disse (oprindeligt af Sanchuniathon) beskriver en lignende hændelse. Det har ikke været muligt at finde dette citat. Se derfor Brown 1991, note 3. tilhørende kap. 1, 177.

inspiration i græske eksempler (Moscati 1992a, 20). Templet og alteret/podiumet kunne tyde på, at det ikke er utænkeligt, at selve offerhandlingen har foregået inde på tophetens område.

Dette er desuden ikke en særlig stor tophet i sammenligning med eks. Kartagos tophet, hvilken i øvrigt ligger et stykke uden for selve byen i modsætning til Moziastophet, der ligger i forbindelse med resten af byens virke (Stager 1980, 3).

Topheten havde en aktiv brugsperiode, inden at man begyndte at benytte sig af steler. I den første fase lag VII-VI er der kun fundet urner (Moscati og Uberti 1981 I, 57). Endvidere kunne det tyde på, at topheten har haft en art "storhedstid" i fase 2 lag V-IV, hvor det største antal steler er fundet. Til gengæld er der ikke fundet nogle i fase 3 lag II-I (Moscati og Uberti 1981 I, 57). Dette er en interessant udvikling i forhold til tophetens funktion efter, at byen ødelægges (Diod. XIV. 47. 4-53). Diskussionen, om hvorvidt byens eksistens er fortsættende eller ej, skal ikke omtales videre. Men det er ikke uvæsentlig, at *hvis* den fortsatte med at eksistere, var det under alle omstændigheder på nogle andre præmisser end da byen var fønikisk (før 397 f.v.t.), hvilket bl.a. diskontinuiteten i brugen af steler på topheten danner evidens for.

Stelen er det mest udbredte monument i de vestlige fønikiske egne. Det vidner bl.a. de store kvantitative fund på topheterne om. Som sagt er der alene på Mozia fundet godt 1000 steler på topheten.

Stelerne fra Moziastophet er, det man vil kalde for votivsteler. Stelerne er givet som dedikative gaver til guden/guderne. De er derfor ikke opstillet som gravsteler over en given grav for at mindes den afdøde. Dette var under alle omstændigheder ikke den primære funktion. De er derimod opstillet: (a) for at mindes og ære *løftet* til guden og (b) for at ære den *ofring*, (molk) der er blevet givet til guden. Nogle indskrifter fortæller endda, at guden nu *har* hørt løftet eller truer den, som vover at forstyrre monumentet (Brown 1991, 29; Guzzo 1986, 45-54).

Moscati skriver, at forlægget til den vestlig-fønikiske stele stammer fra hjemlandet, men at den store produktion af stelerne er en vestlig tradition. Han refererer til en stele fra Burg esh-Shemali. Denne skulle være noget af det tættest, vi kommer på en direkte forløber til de fønikiske steler i vesten, og den skal dateres til, før den græske indflydelse begynder at gøre sig gældende i østen (Moscati 1988, 304).

Den overordnede inddeling af stelerne ville ifølge forskere, så som Piero Bartoloni og Anna Maria Bisi, skulle falde i to store grupper. Cippi; rektangulære og uden dekoration eller er den øverste del af stelen udformet som en trone og de "ægte" steler; rektangulære, flad top, (fra ca. det 5.årh. af også med triangulær top) og en af siderne er dekoreret og/eller med indskrift (Se note 70, Bartoloni 1976, 27-32; Bisi

1967, 140-142).[19] Derimod vælger f.eks. Moscati og Uberti at gøre op med denne traditionelle og accepterede inddeling. Ifølge dem er der tale om en generisk gruppe og den samme slags monument, der ikke behøver en sådan adskillelse, hvilken også kan føre til terminologiske misforståelser, hvad angår den typologiske inddeling (Moscati og Uberti 1981 I, 25-26).[20]

Stelerne er fremstillet i kalksten (sandsten) af forskellig art, bortset fra få eksempler der er lavet af organisk sten (Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 56-57). Moscati og Uberti opererer ud fra 5 forskellige overordnede typer kalksten (Moscati og Uberti 1981 I, 15; Bartolini 1976, 19).[21]

De var desuden ofte bemalede og i modsætning til steler fra andre topheter, malede man på Mozia ikke kun motivet, der fremstod i relief (Moscati 1988, 312).

Stelerne havde også en base, hvilken ofte var udformet som en semi-kvadratisk blok. I nogle tilfælde er basen dog i direkte forlængelse af selve stelen og kan derfor ikke skelnes fra denne. Basen var den nedgravede og stabiliserende del og var derfor groft udhugget og uden udsmykning (Brown 1991, 77).[22] I dag er baserne ikke længere at finde på mange af stelerne, hvilket kan skyldes en bevidst menneskelig handling, hvor de med vilje er blevet fjernet, da man kun var interesseret i den udsmykkede del (tidlige gravrøvere f.eks.).

Den anikoniske type:[23] Den simpleste type stele, der er fundet på topheten er en rektangulær blok. Typen ses også i en udgave, hvor toppen er "tilspidset". Den er uden nogen form for udsmykning. Den kaldes ofte den anikoniske eller den "simpel" type. Typen er produceret i et relativt stort antal og findes i lag V-III. Der forekommer dog flest af denne type i lag V (Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 1-158). Dette lag må, ifølge Moscatis identifikation af de syv faser, dateres til ca. begyndelsen af det 6. årh. til ca. 550 f.v.t.

[19] Det skal bemærkes, at Moscati, i artiklen fra 1988, altså 7 år efter at han selv og Uberti udgav deres værk, hvor de ikke skelner imellem cippi og steler, netop foretager denne skelnen i artiklen.

[20] Jeg vælger ikke at skelne imellem cippi og stele. Desuden vil en yderligere inddeling af stelernes form ikke blive eksplicit diskuteret. En dybtgående diskussion af formrepertoirets typologi ville kræve mere plads, end der er. Dette er desuden heller ikke et emne, som Moscati og Uberti skænker megen plads i deres værk. De har i stedet koncentreret sig om den ikonografiske typologi og har inddelt stelerne i grupper efter denne.

[21] I deres katalog skriver de en specifikt defineret kalksten i forhold til farve m.m. Moscati og Uberti 1981 I, 77 til slut.
Jeg skriver kalksten, med mindre andet gør sig gældende. F.eks. kalder Bartoloni i sit katalog materialet for sandsten. I materialeafsnittet kalder han det dog sand-kalksten, hvilket også er tilfældet med Moscati og Uberti. Moscati og Uberti 1981 I, 16 og Moscati 1992b, 17 for en udredelse af de geologiske spørgsmål.

[22] Brown skriver her specifikt om stelerne fra Kartago. Men denne problematik gør sig gældende på alle topheter, og det er ofte tydeligt at se, at basen mangler.

[23] Min typologiske inddeling er baseret på Moscati og Ubertis. Se katalog pp. 86 til slut. Der gøres dog opmærksom på, at visse af deres underinddelinger inden for den samme type f.eks. trone med baetylos enten ikke nævnes, eller at den vil blive analyseret som en del af en samlet gruppe. *Anikonisk:* "manglende grafisk fremstilling." "Undgå fremstilling af gudelige skikkelser." Det skal her påpeges, at ikke alle forfattere forstår ordets betydning på samme måde. F.eks. skriver Marcoe, at anikonisk refererer til alle fønikiske *symboler*og ikke manglen på dem.Marcoe 2001, 131-132. Jeg bruger ordet i den betydning, som Moscati og Uberti bruger det i. En stele uden nogen form for fremstilling overhovedet.

(Moscati 1992a, 19-21; Ciasca*et al*. 1970, 65-81; 1966, 52-53). Selvom at denne stele ikke udelukkende er fundet i lag V, er der som sagt flest i dette lag, hvilket kunne være et udtryk for, at typen ikke var vedblivende lige "populær". Trods dette er det som sagt et karakteristisk træk for de fønikiske steler, hvilket også gør sig gældende for andet fønikisk håndværk, at der generelt ikke ændres meget på typologien, men derimod arbejdes der med allerede udviklede traditionelle typer igennem flere hundrede år (Brown 1991, 105). Her bør det nævnes at trods rigtigheden i Browns udsagn, så fremviser nogle af stelerne fra eks. Moziastophet i forhold til stelerne fra Kartagos forskelle i ikonografien.[24]

Det ændrer under alle omstændigheder ikke på det faktum, at mange af de typer, der er fundet på Mozia, forekommer i lagene V-III. Det kan ikke udelukkes, at nogle af stelerne er blevet genbrugt til opstilling over senere grave. Dette virker dog mindre sandsynligt taget stelens symbolværdi i betragtning.

Der er også fundet en del anikoniske steler på Kartagos tophet. Det samme er tilfældet med topheterne i Sulcis og Tharros (Bartoloni 1976, katalognr. 1-33).[25] Det ser til gengæld ikke ud til, at typen har været i brug i f.eks. Monte Sirai og Nora (Bondì 1972. Se katalog pp. 93 til slut. og Moscati 1970. Se katalog pp. 83 til slut). Det er desuden vanskeligt at se forskelle i typen fra lokalitet til lokalitet. Dens udførelse er helt igennem arketypisk.

Tronetypen: Denne enkle tronetype er ikke fundet i mange eksemplarer. Den ligner, hvad navnet antyder, en trone eller en stol med et højt ryglæn. Den er, udover at være udformet som en trone, ikke dekoreret. Stelen får desuden et tredimensionelt aspekt tilføjet, i modsætning til den frontale kvadratiske type med dekoration på forsiden. De er primært fundet i lag V (Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 159-214 - inkl. trone med baetylos). Dette kunne tyde på, at også denne type var en af de tidligste typer, der blev produceret på Mozia. Til trods for, at den dekorerede og udsmykkede tronetype, der hyppigst forekommer i Libanon, ikke ligner den, der er fundet på f.eks. Mozia, må forlægget være fønikisk. Der er nemlig ifølge Claude Doumet-Serhal*et al.* ikke tvivl om, at den libanesiske tronetype, hvilken ofte skal dateres til hellenistisk og romersk tid, har et fønikisk og ikke et græsk forlæg (Doumet-Serhal*et al*. 1993, 26). Den mozianske type er desuden også fundet i et relativt lille antal i Kartago.

Stelen er som sagt uden nogen form for grafisk fremstilling, men selve typens form har haft en religiøs betydning. Doumet-Serhal*et al.* skriver, at det var en gudelig attribut; gudens *jordiske* repræsentation i form af dennes sideplads (Doumet-Serhal*et al*. 1993, 26).

[24] Denne problematik diskuteres yderligere senere i artiklen.
[25] Bartoloni kalder dem som sagt ikke for anikoniske steler men for cippi. Det samme gør sig gældende i hans og Moscatis værk om stelerne fra Sulcis. Bartoloni og Moscati 1986 I og II.

Stelerne fra Moziatophet

Af Ditte Maria D. Hiort

Aediculatypen: Aedicula- eller naiskostypen er primært fundet i lag IV og III (Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 225-321). Typen har fået sit navn, fordi den er udformet som et mini-hus/tempel, ofte med to pilastre. Den findes i mange forskellige afskygninger (Moscati og Uberti 1981 II, planche XXXI-L). Denne type, hvor det *kun* er stelen, der er udformet som et tempel, ser ikke ud til at have været i brug på Kartagos tophet. Til gengæld er der fundet en del steler, der er en variant af denne type. Bartoloni kalder typen for *baetylostypen*, selvom at det er en baetylos*inden* i et aedicula (Bartoloni 1976. Se f.eks. katalognr. 218-348. Jeg vender tilbage til selve beskrivelsen af baetylosstenen i næste underafsnit, ”baetylostypen). Denne type ses også i en simpel udgave på Mozia i et lille antal, hvor den er fundet i lag V -III. Den ser ud til at være fundet i det største antal i lag V (Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 352-410). Det kan være vanskeligt at skille typen fra den simple mozianskebaetylostype. Men de udhugninger, der skal indikere aediculaet, danner en firkant, hvorimod der kun er tre udhuggede linjer på den simple baetylostype, hvilket gør, at det ligner en firkant uden bund. Det er interessant at se, hvordan man arbejder med forskellige typer steler og ikonografi på Mozia. De mere udviklede typer, der fremviser et tydeligt kendskab til arkitektur og håndværksmæssig kunnen, er dog produceret i de samme perioder, som f.eks. den meget simple anikoniske type. Dette kunne tyde på, at man har haft et bestemt repertoire, som man har arbejdet inden for igennem mange hundrede år. Det ser desuden ud til, at både den simple aedicula- og baetylostype (Se f.eks. App. A.M. 6-7. og 13-14; Whitaker 1921. nr. 6 i App. A.M)[26] blev benyttet som *gravstele* på nekropolen (Whitaker 1921, 217-218 og fig. 50. s. 271). Alle tre typer er fundet på Tharros' tophet, men i Sulcis er der derimod kun fundet baetylostypen. Man kan dog diskutere, om der ikke er flere af stelerne inden for denne type, der ligeså vel kunne tilhøre aedicula- baetylostypen, som det også var tilfældet med en del af stelerne fra Kartago (Bartoloni og Moscati 1986 II. Se f.eks. katalognr. 105-106, 114, 125-130).

Den ikonografiske betydning af aediculatypen er flertydig. Den har med alt sandsynlighed haft både en religiøs og rent ”kunstnerisk” funktion. Det lille tempel eller skrin har ageret gudens *jordiske* hus og da man ikke afbildede *selve* guden eller gudinden, erstattede man denne med afgudssymboler, såsom baetylos- eller ”flaskesymbolet.” Samtidig kan det ikke udelukkes, at man har benyttet sig af aedicula/ naiskosarkitekturen for at ”pynte” stelen og gøre den pæn at se på, som det delvist også var tilfældet med græske og romerske gravsteler. Under alle omstændigheder kommer forlægget til typen med al sandsynlighed fra Fønikien selv (Se planche B, fig. 1).

[26] Kan altså både være fra nekropolen og topheten. Det uddybes ikke nærmere, om Whitaker også finder disse typer på topheten, eller om han kun kender dem fra nekropolen og dennes nære omgivelser.

Stelerne fra Moziatophet

Af Ditte Maria D. Hiort

Baetylostypen:[27] Denne "udviklede" baetylostype findes også i adskillige forskellige afskygninger. Baetylosen kan være afbildet som tynde, fine udhuggede linjer (den simple type), men det kan også være tykkere linjer, og ofte er baetylosen udhugget, så den fremstår i relief. Typen er fundet nogenlunde ligeligt fordelt i alle tre lag (Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 554-681).[28] Baetylosen er en *hellig sten* eller pille, "gudens hus", der blev tilbedt i den fønikiske verden. Det er dog usikkert, om man har tilbedt *selve* stenen indeholdende guden = tilbedelse *af guden,* som en primitiv erstatning for alteret eller gudens tempel indeholdende f.eks. en kultstatue, eller om stenen blot har ageret garanti for en gudelig tilstedeværelse. Denne sidste mulighed virker sandsynlig i forhold til Mozia, fordi at der allerede *var* et tempel og alter på topheten (Moscati 1992a, 20). Det er desuden ikke utænkeligt, at den anikoniske type faktisk skal repræsentere en meget primitiv udgave af en baetylossten.

Fænomenet at tilbede hellige sten ses ikke kun i fønikisk religion, men baetylosfænomenet har dog et semitisk forlæg. Den hellige sten var afhængig af kulturen og kunne både være en naturlig sten *in situ*, som var valgt på grund af f.eks. form eller placering, eller en sten der blev sat et bestemt sted med et bestemt formål (Moore 1903, 198). Den etymologiske betydning af ordet kunne komme af det hebræiske ord *bēth-ēl eller bethel,* "gudens hus". Ēl = Gud (Moore 1903, 203). Ordet er også navnet på en by i biblen (GT. Første Mosebog 12,8).

Baetylosstenen har for fønikernes vedkommende ikke kun været beregnet på steler, men var ofte også placeret i selve helligdommen, hvor alteret var foran baetylosen (Moscati 1973, 66).[29] Denne type er som sagt også fundet i Kartago i både mere simple udgaver og mere udviklede typer. Der er desuden fundet en del steler med mere end én baetylos afbildet. På Mozia ses steler med 2, 3, 4 og en enkelt med 5 baetyli. Disse typer ses også i Kartago. Her er der dog ikke fundet nogen steler med 5 baetyli.

Flaskesymboltypen: Flaskesymboltypen har fået sit lidt særprægede navn, da det ganske enkelt ofte ligner en flaske, der er afbildet på stelerne.[30] Den varierer tit i form fra stele til stele, men den har ofte en flad bund, rundede skuldre, en lille hals og en "buttet" krop. Typen er med undtagelse af ganske få, der er fundet i lag IV, kun fundet i lag III (Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 682-761). Stelerne med indskrifter er desuden også primært fundet i disse to lag (Moscati og Uberti 1981 I. Se katalog fra pp. 86 til slut).

[27] *Baetylos*: kommer af græsk *Βαίτυλος*.Her skal det nævnes, at mange af typerne, såsom primært denne udviklede baetylos type eller stelerne med menneskelige afbildninger, ofte er afbildet inden i et aedicula, hvilket Moscati og Uberti ikke eksplicit skelner imellem.

[28] Jeg har igen prøvet at medtage forskellige typer inden for denne type. Jeg medtager også steler med mere end én baetylos inden for denne gruppe. Moscati og Uberti 1981 II, planche LXXXIV-CVIII.

[29] Dette kunne betyde, at der på et tidspunkt også har været en baetylos i forbindelse med templet på topheten.

[30] Jeg har medtaget et repræsentativt udvalg. Se desuden Moscati og Uberti 1981 II, planche CVIII-CXXX.

Stelerne fra Moziatophet

Af Ditte Maria D. Hiort

Dette må betyde, at typen først fremstilles på Mozia fra omkring 550 f.v.t. (Moscati 1992a, 19-21). Den kan have afløst nogle af de tidligere mere populære typer, såsom den anikoniske- og tronetypen. Den ses i færre eksemplarer i Kartago end på Mozia, hvilket kan skyldes, at symboler, såsom *tanitsymbolet,* allerede var i brug her.[31] I Tharros er der fundet et lille antal med flaskesymbolet. I Sulcis er der derimod ikke fundet nogen steler af denne type. Der er desuden fundet en stele i Akziv, Israel, med flaske- symbolet. Før denne blev udgravet, var der kun fundet steler med "flasken" i vesten. Fundet af stelen i Akziv, betød at man nu havde en libanesisk prototype (Moscati 1973, 83).

Flasken er et af de mest flertydige afgudssymboler i den fønikiske ikonografi. Brown skriver, at der i nogle tilfælde er afbildet et ansigt på flasken, hvilket er blevet tolket som det ofrede barns ansigt (Brown 1991, 13). Pierre Cintas mener, at flasken er en antropomorfisering af baetylosstenen. Han afviser desuden også den idé, at flasken skulle forestille en urne (Her henvises til sekundær reference Brown 1991, 139. Se desuden Browns bibliografi, p. 312). Bisi mener derimod, at flasken har den samme betydning af en udefineret "gudelig tilstedeværelse", som det er tilfældet med f.eks. tanitsymbolet og baetylosen. Hun mener desuden, at flasken skal forestille en skematiseret baetylos (Bisi 1967, 210). Moscati mener dog, at flaskens forlæg er en menneskelig figur, hvilket også er tilfældet med tanitsymbolet (Moscati 1975, 7-9). Desuden opdagede Moscati og Uberti, at tre af stelerne på Mozia, der er en variant af stelen med flaskesymbolet, har, hvad de syntes ligner "fødder" i form af *halvmånesymbolet*.

Fødderne skal symbolisere "menneskeliggørelsen" af flasken (Moscati og Uberti 1981 I, 43-45.Se katalognr. 754-75). Flasken kan altså, stilistisk set, være et udtryk for en art "mellemstadie" imellem en geometrisk og menneskelig ikonografi. Brown skiver endvidere: *"That they represent swaddled infants is a reasonable suggestion, although it must be noted that the Bottle takes many forms, which need not all represent the same object or concept."*(Brown 1991, 141). Brown tilføjer, at hvis flasken ikke skal forestille et stiliseret svøbt barn, så er det store antal af steler, der viser ofringen af får i sigende kontrast hertil (Brown 1991, 141).

Stort set alle de typer som vi har indtil videre har undersøgt ses både på Mozia og i Kartago, hvorimod at f.eks. Sulcis skiller sig ud ved ikke at have produceret nogle af de mere populære typer, såsom aedicula- og flaskesymboltypen (Se Moscati 1988, 318 og Bartoloni og Moscati 1986 I).[32] Denne uniformitet imellem de to byer kunne tyde på, at de havde et fælles typologisk og ikonografisk forlæg til deres produktion af ste-

[31] Tanitsymbolet omtales i det næste underafsnit "tanittypen."
[22] *Hvorfor* Sulcis skiller sig ud på dette område vil ikke blive diskuteret i opgaven.

ler. Men der findes også typer og symboler, som ikke blev produceret begge steder, f.eks. tanitsymbolet.

Tanittypen:[33] *Tanitsymbolet:* Tegnet ligner en geometrisk-skematiseret kvinde, der hæver sine arme i vejret. Kunne tegnet symbolisere en dedikant? Der er ikke fundet nogen steler med symbolet på Mozia. I Kartago er typen derimod almindelig forekommende. Der er dog kun fundet et lille antal, der kan dateres til arkaisk tid. I begyndelsen af det 5. årh. var Tanit og BaalHammon de to mest dyrkede guder i Kartago. De dedikative indskrifter til Tanit er primært fundet på topheten (Marcoe 2000, 129-130). Typen forekommer som sagt i Kartago allerede i arkaisk tid, hvilket enten kunne indikere, at den opstod der og i første omgang kun blev distribueret lokalt, eller at forlægget kunne være libanesisk, men at typen i begyndelsen kun blev produceret i Kartago. Der er fundet en stele fra den såkaldte tophet i Tyros, der fremviser, hvad der kunne ligne et tanitsymbol og et menneskelignede ansigt (Sader 2003, 383-394, fig. 254. National Museet, Libanon. Inv.nr. TT97-XIII-002-31).

Tanit er en kompleks gudinde, hvilket gudinden *Astarte* også er. Disse to har mange fælles funktionelle træk, såsom frugtbarhedsgudinde og gudinde for jomfruelighed, men dyrkes dog adskilt og simultant både i Kartago og i østen (Marcoe 2000, 130; Brown 1991, 123-131)

Moscati skriver, at typen først blev populær og udbredt tidligt i det 4. årh., hvilket ifølge ham også forklarer, hvorfor den ikke er fundet på Mozia (Moscati 1988, 312).

Mennesketypen:[34] Der er fundet en del forskellige typer med menneskelignende afbildninger på Mozia. De er fundet i lag IV-III, men der forekommer flest i lag III. Der er desuden også fundet 2 eksempler i lag V (Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 778-1010).[35]

Typen, hvor en kvindelignende figur er afbildet i frontal stående stilling, er yderst populær. Hun afbildes ofte nøgen, men der er også en del steler, hvor hun er iklædt, hvad der ligner en ankellang kjole. Kvinden på disse steler holder ofte sig selv på brysterne eller lige under. De er endvidere ofte afbildet med

[33] Jeg valgte at medtage dette symbol og beskrive det kort, da det, i forhold til stelerne med menneske fremstillinger udgør de grupper, der nævneværdigt adskiller Mozia og Kartago i ikonografisk udtryk. Tanitsymbolet er et af de fønikiske tegn, der har været allermest omdiskuteret inden for fønikerforskningen. Jeg vælger ikke at gå videre ind i diskussionen her, da der netop ikke er fundet steler med symbolet på Mozia. Se Brown 1991, 123-131. Der er udover tanitsymbolet fundet mange steler med andre motiver, såsom caduceusstaven og ankhtegnet; ægyptisk hieroglyf: *livets nøgle*. Jeg valgt ikke at medtage dem i analysen, da de for det første ikke udgør store grupper, de ses ikke på Mozia og symbolerne ses desuden kun i et fåtal på steler fra sen klassisk- og ellers primært på steler fra hellenistisk tid. Ankh- typen er desuden populær i Sulcis. Se Moscati 1988, 318 og 320-325.

[24] Jeg vil kigge på de undertyper, der udgør den største mængde steler inden for denne menneske type. Der er flere mindre nichetyper. Se f.eks. Moscati og Uberti 1981 I, katalognr. 882, 888, 906-907, 955-963, 981-983, 988-989, 995 og 1003-1010. På mange af stelerne inden for mennesketyperne, er der afbildet symboler, såsom halvmånen og urei. *Ureius:* hellig ægyptisk slange; afbildet på konger og guders hovedtøj. Se f.eks. katalognr. 860. I analysen medtager jeg kun hovedmotivet på stelen.

[35] For steler i lag V se katalognr. 982 og 1001.

frugtbare og fyldige former. Mange af de fremstillede kvinder, hvilket den mandlige udgave af denne type også gør, forekommer relativt ægyptiserede/orientale. Man har spekuleret i, om den nøgne kvinde eventuelt skulle forestille en gudinde. Dette er dog usikkert, og kvinden kunne lige så vel forestille en dedikant i en bedende eller eventuel igangværende rituel handling (Moscati og Uberti 1981 I, 47-48 og 301-303), hvilket virker sandsynligt, da der hidtil ikke var blevet produceret steler, hvor *selve* guden/gudinden sås afbildet. Typerne ses *ikke* i Kartago, og Moscati mener derfor, at inspirationen til disse menneske typer kommer fra Fønikien og er et udtryk for en selvstændig moziansk, innovativ og udviklende håndværksmæssig tradition (Moscati 1988, 312). Mozia og Kartagos hidtidige fælles forlæg og inspiration til steleproduktion ser delvist ud til at ophøre omkring 550 f.v.t.

Den mandlige frontalt stående type er ikke fundet i mange eksemplarer. Mandetypen holder kun sin ene hånd op under brystet, og den anden arm hænger ned langs siden. Begge hænder er knyttet. Typens ikonografiske betydning er lige så usikker som kvindetypens (Moscati og Uberti 1981 I, 51).

Den mandelignende figurtype, der er fundet flest af på Mozia, kaldes en gradient figur (Moscati og Uberti 1981 I, se katalognr. 916-953. *Gradient:* ”At gå i skridt,” ”at gå trinvis opad). Manden er afbildet i profil med begge arme hævet frem for sig eller opefter. Han ses ofte med en art hat og skæg. Grunden til at typen kaldes gradient er, at den flade, hvorpå manden står eller går, skråner opad, hvilket skaber illusionen af, at stelen er ved at vælte. Fænomenet er dog ikke lige udtalt på alle stelerne. Igen forekommer typen som havende et orientalt udtryk.

Den kvindelige type er kun fundet i ganske få eksemplarer.

Der findes endvidere et lille antal af en type, hvor en påklædt kvinde holder en tamburin. I et par tilfælde er kvinden afbildet i frontal stilling, hvor hun holder tamburinen op foran sit bryst, men ellers ses hun i profil, holdende tamburinen ud foran sig, som om hun trommer på den. Kunne dette motiv, forstille en af de personer, som ifølge Plutark, spillede i forbindelse med offerritualet for at dæmpe lyden af børn, der langsomt brændte ihjel (Plut. 171, C-D)? Det er en mulighed, men tamburinen kunne naturligvis også repræsentere en mere fredsommelig del af et givent ritual.

Den sidste type der er bedst repræsenteret på Mozia fremstiller en menneskelignede, eventuelt nøgen, figur i frontal position, hvor kønnet er ubestemmeligt. I nogle tilfælde er figuren desuden så geometrisk-skematiseret udført, at det ikke ligner et menneske. Flere af disse typer er repræsenteret i Sulcis (Bartoloni og Moscati 1986 II, se katalognr. 176-811),[36] men ikke i Tharros (Moscati 1988, 326). Nogle har

[36] De sammenfatter mennesketyperne i den samme gruppe. ”Figura umana.” Jeg refererer til dem ud fra Moscati og Ubertis typenavne, og hvad stelen fremstiller.

ligheder med steler fra Mozia. Det kunne tyde på, at Mozia og Sulcis muligvis arbejdede ud fra et fælles forlæg, hvad angår mennesketyperne. Men i modsætning til på Mozia, så fortsætter produktionen af steler I Sulcis i slutningen af klassisk tid, hvilket fører til en synlig græsk inspireret produktion, der ikke ses på Mozia.

Konklusion

Indledningsvist fandt jeg især den fønikiske ikonografi spændende. Endvidere syntes jeg, at de store kvantitative fund af fønikiske steler i vesten var interessante.
Jeg ønskede derfor, at undersøge nogle typologiske og ikonografiske problemstillinger i forhold til et udvalg af stelerne fra Moziastophet.

I løbet af artiklen har jeg prøvet, at belyse og besvare de i indledningen stillede spørgsmål igennem beskrivelse, analyse og perspektivering til steler fra andre topheter.

I forsøget på at placere de udvalgte steler i en relevant og brugbar arkæologisk og historisk kontekst, redegjorde jeg for de kronologiske problemstillinger i forbindelse med Mozia. Ydermere opstillede jeg et afsnit om tophetens historie og dens funktion. I afsnittet forsøgte jeg via de antikke kilder, den epigrafiske evidens, osteologiske analyser og det arkæologiske materiale fra Fønikien at vise, at man ikke kan udelukke, at der har været tradition for rituelle børneofringer i vesten.

I forhold til analysen har jeg redegjort for, hvilke typer der produceredes på Mozia i arkaisk- og klassisk tid. Det har endvidere vist sig muligt at konkludere, hvornår *visse* af typerne primært blev fremstillet. Samtidig er der én type, den populære baetylos type, der har vist sig at være nogenlunde lige feteret i løbet af tophetens levetid. I beskrivelserne af stelerne er det blevet klart, hvilken ikonografi der er kendetegnende for fønikerne og specielt mozianerne i arkaisk- og klassisk tid. De benyttede sig af forskellige symboler, der sikrede den *gudelige tilstedeværelse.* Flaskesymbolet, der er det mest benyttede symbol på Moziastophet, er i øvrigt også det eneste symbol, der direkte afspejler mozianernes øjensynlige brug af denne som børneofringsgravplads.

Det har vist sig, at der ikke er mærkbare forskelle imellem den mozianske og kartagensiske ikonografi i denne tidsperiode. Dette kunne betyde, at de har haft et fælles fønikisk forlæg. Den græske inspiration, der viser sig mere og mere i den fønikiske ikonografi hen imod slutningen af den klassiske periode og fremefter, er endnu ikke åbenlys beviselig. Tanitsymbolets opståen i Kartago adskiller dem dog, hvilket stelerne med menneske afbildninger på Mozia også gør. Disse typer ses til gengæld i bl.a. Sulcis. De syn-

Stelerne fra Moziatophet

Af Ditte Maria D. Hiort

tes, at være inspireret af en ægyptiseret-fønikisk ikonografi. Det er vanskeligt at udelukke, om det ikonografiske program, som vi ser på Mozia, udelukkende har været til brug på tophetens steler. Der er dog evidens for, at den simple aedicula- og baetylostype blev benyttet på den tidlige nekropol. De store fund af steler med den udviklede baetylostype, flaskesymbol- og mennesketyperne er dog *ikke* fundet på nekropolen. Dette er ikke bemærkelsesværdigt i forhold til flasketypens religiøse betydning.

Stelerne fra Moziatophet

Af Ditte Maria D. Hiort

Bibliografi

Aubet, M. E. 1993.*The Phoenicians and the West. Politics, colonies and trade.* Overs. af M. Turton. Cambridge.

Bartoloni, P. 1976. *Le Stele Arcaiche del Tophet di Cartagin.* Rom.

Bartoloni, P. og Moscati, S. 1986.*Le Stele di Sulcis. I. Caratteri E Confronti, II. Catalogo.* Rom.

Bisi, A.M. 1967. *Le Stele Puniche.* Rom.

Boeselager, D.V. 1983. *Antike Mosaiken in Sizilien. Hellenismus und römische Kaiserzeit, 3. Jahrhundert v. Chr.-3 Jahrhundert n. Chr.* Rom.

Bondì, S.F. 1972. *Le Stele di Monte Sirai.*Rom.

Brown, S. 1991. *Late Carthaginian Child Sacrifice and sacrificial Monuments in their Mediterranean Context.*Sheffield.

Ciasca, A. Et al. 1964 – 1968. *Mozia I – IV. Studi Semitici 12,19,14,29. Rapporto preliminare della Missione archeologica della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia occidentale e dell'Università di Roma*. Rom.

Ciasca, A. *Et al.* 1969 – 1978. *Mozia V – IX. Rapporto preliminare della Missione archeologica della Soprintendenza alle Antichitá della Sicilia occidentale.*Rom.

Delgado, A. & Ferrer, M. *Cultural Contacts in Colonial Settings: The Construction of New Identities in Phoenician Settlements of the Western*, SJA, 5, 2007, 18-42.

De Simone, R. 2007. "Sicilia e Malta in Età fenicia e punica: problemi e prospettive." In *Interconnections in the Central Mediterranaean: The Maltese Islands and Sicily in History. (Proceedings of the Conference St. Julians, Malta, 2nd. And 3rd. November 2007)* Ed. A. Bonanno & P. Militello. Palermo, 37-53.

Doumet-Serhal, Claude. *Et al*. 1993. *Pierres et Croyances.*Beirut.

Dunbabin, T.J. 1968. *The Western Greeks: The History of Sicily and South Italy from the Foundation of the Greek Colonies to 480 B.C.* Oxford.

Dunbabin, K.M.D. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World.*Cambridge.

Guzzo, M.G.A. 1986. *Scavi a Mozia – Le Iscrizioni.* Rom.

Harden, D. 1962. *Ancient Peoples and Places. The Phoenicians.* New York.

Isserlin, B.S.J. & Taylor, J. D. P. 1974. *Motya. A Phoenician and Carthaginian city in Sicily.* Leiden.

Marcoe, G. E. 2000. *Peoples of the Past. Phoenicians.* London.

Massa, A. 1977.*The World of the Phoenicians.*Barcelona.

Morris, I. 1996. *The absolute chronology of the Greek colonies in Sicily.*ActaArch., 67: 51-59.

Moore, G.F. *Baetylia.* 1903. AJA, 7: 198-208.

Mosca, P.G. 1975. *Child Sacrifice in the Canaanite and Israelite Religion.*Ph.d. Diss. Massachusetts.

Moscati, S. 1973. *The World of the Phoenicians.*Overs. af A. Hamilton. London.

Moscati, S. 1975. *'L' origine dell'idolo a bottiglia.*RSF, 3: 7-9.

Moscati, S. 1988. "Stelae." In *The Phoenicians*.Ed. S. Moscati. Milano.

Stelerne fra Moziatophet

Af Ditte Maria D. Hiort

Moscati, S. 1992a. *Il Santuario Dei Bambini.* Rom.

Moscati, S. 1992b. *Le Stele Puniche In Italia.*Rom.

Moscati, S. og Uberti, M. L. 1981. *Scavi a Mozia – Le Stele.I. Testo*, *II. Illustrazioni.* Rom.

Moscati, S. og Uberti, M.L. 1985. *Scavi al Tofet di Tharros. I Monumenti Lapidei.* Rom.

Payne, H. 1931. *Necrocorinthia: A Study in the Archaic period*. Oxford.

Rubincam, C. 1998.*Did,DiodorusSiculus Take over Cross-References from His Sourses?*

AJP, 119,1: 67-87.

Sader, H. 1991. *The Phoenician stelae from Tyre.*Berytus, 39: 101-126.

Schwartz, J.H. *Et al.* 2010, 1.10.2010. *Skeletal Remains from Punic Carthage Do Not Support Systematic Sacrifice of Infants.* Plos One. 5, 2, e9177: 1-12, http://www.plosone.org/article/info:doi/10.1371/journal.pone.0009177

Seeden, H. 1991. *A tophet in Tyre?* Berytus, 39: 39-83.

Stager, L.E. 1980. ”The Rite of Child Sacrifice at Carthage.” In *New light on Ancient Carthage.*

Ed. J.G. Pedley. Michigan.

Sader, H. 2003. ”The Stelae”.In *The Phoenician cemetery of Tyre-Al Bass excavations 1997–1999.*

Ed. M.E. Aubet. Beirut.

Uberti, M.L. 1970. *Le Stele Puniche di Nora.* Rom.

Whitaker, J. I. S. 1921. *Motya, A Phoenician Colony in Sicily*. London.

Agora nr. 15 2014

Narratologisk analyse af Orpheus og Eurydike

Ovid, Met. X, 1-85

Af Maren Rohde Pihlkjær

Teknikkerne, hvormed der er blevet skabt forskellige fortællere op gennem litteraturhistorien, er ligeså talrige som fortællingerne selv. Virvaret af narrative teknikker synes at væve ind og ud mellem hinanden, alligevel er intet i en fortælling tilfældigt. En læser vil være under konstant påvirkning fra fortællerne i historien, da de forskellige teknikker påvirker læseren på hver sin måde og er med til at give en øget indlevelse i fortællingen. I narratologien finder man et forsøg på at systematisere og beskrive de mange narrative teknikker. Metoden er meget bred, har mange forgreninger, og næsten hver fremstilling af teknikken konstruerer eller modificerer begrebsapparatet. Nærværende undersøgelse vil tage udgangspunkt i, og hente sine termer fra, Irene de Jong's *A Narratolgical commentary on the Odyssey.* På baggrund af denne vil der blive foretaget en narratologisk analyse af den antikke fortælling om Orpheus og Eurydike, som den står skrevet i Ovids Metamorfoser X, 1-85. Analysen skal danne baggrund for en diskussion af metodens anvendelighed på antikke tekster. Til denne diskussion anvendes udover den narratologiske analyse også den antikke litteraturteoretiker Horats' *Ars poetica*, som er skrevet cirka samtidig med Ovids Metamorfoser. Den antikke litteraturteori bruges som sammenligning til den moderne og skulle gerne være med til i diskussionen at give et svar på, om narratologien kan appliceres på en antik tekst, og hvad metoden i så fald kan bidrage med.

Narratologiens genstandsfelt er helt enkelt fortællinger.[1] Begrebet narratologi blev første gang brugt i 1969 af Tzvetan Todorov, men en lang række af idéerne bag går endnu længere tilbage, og er blot samlet under denne betegnelse af Todorov. Målet med narratologien var at skabe en metode, som kunne beskrive fortællinger videnskabeligt. Metoden tog udgangspunkt i strukturalismen og idéen om, at fortællinger er bygget op efter et bestemt mønster. Denne gren af narratologien, som Todorov formede, kaldes også klassisk narratologi, og det er inden for denne, at blandt andet teoretikerne Gérard Genette og Mieke Ball har udfoldet sig. Op gennem 1970'erne møder strukturalismen kritik, hvilket går ud over narratologien. Den klassisk narratologi beskyldes for at mene, at en fortælling kan forklares som en struktur eller ved hjælp af en struktur og for at udelukke fortællingens kontekst. Den hårde kritik medfører en nedgang i interessen for metoden op gennem 80'erne, men i midten af 90'erne blomstrer den igen. En lang række nye teoretikere kommer på banen, og de medbringer hver især deres bud på narratologien. Samlet kan

[1] Til afsnittet om narratologiens historie benyttes Sørensen, 2008, s. 209- s. 211 og s. 219 – s. 226.

man betegne disse retninger, som postklassisk narratologi, men det er dog vanskeligt at samle under et begreb. De nye teoretikere varierer både teoretisk og metodisk, og der opstår derfor flere undergrupper af narratologien. Mange af disse tager deres udgangspunkt i den klassiske narratologi og især i Gérard Genette's teorier og metoder. På samme måde tager Irene de Jong udgangspunkt i blandt andet Genette, med henblik på at applicere klassisk narratologi på antikke tekster. De Jong er ikke i sig selv teoretiker, men anvender og kombinerer allerede eksisterende teorier og metoder. Inden for klassisk filologi er hun interessant, fordi hun netop anvender de moderne metoder på antikke tekster.

I det efterfølgende afsnit vil der blive set nærmere på Gérard Genettes kernebegreber inden for den klassiske narratologi, begreber som Irene de Jong også anvender. Øvrige fagtermer, der ikke forklares her, vil i artiklen blive specificeret første gang, de anvendes, og er hentet fra Irene de Jongs *Glossary*, som findes i *A narratological commentary on the Odyssey* s. xi – s. xix. For ikke at skabe unødig forvirring oversættes Irene de Jongs termer ikke til dansk.

I 1972 udgav Genette værket *Figures III*, hvori *Discours du recit* befandt sig, der er Genettes bud på en metode til analyse af litterære fortællinger. Metoden bygger i høj grad på de strukturalistiske idéer og forsøger at sætte fortællingen i system. Først og fremmest skelner Genette mellem *histoire* og *recit,* det man på dansk kan kalde historie og fortælling. Historien er f.eks. den alment kendte myte, mens fortællingen er den narrative tekst (Genette, 1990: 27 samt Jensen, 2004: 131).

Tidsforholdet mellem disse to kan variere, forstået på den måde at en fortælling kan vælge at springe frem i tid, *prolepsis* (Genette, 1990: 40)*,* og tilbage i tid, *analepsis* (Gentte, 1990: 40)*,* mens historien er kronologisk. Når fortællingen foregår i præsens, f.eks. ved direkte tale, er fortællingens tid helt lig med historiens tid, fortællingens tid er derimod længere end historiens tid når der f.eks. anvendes sammenligninger og omvendt hvis handlingen refereres (Genette, 1990: 215 – 227).

For det andet er der for Genette at se, to muligheder inden for fortællebegrebet, enten er fortælleren en del af den fiktive verden, det Genette betegner som *homodiegetisk*, eller også er fortælleren udenforstående, det Genette betegner som *heterodiegetisk* (Genette, 1990: 243 – 252, samt Sørensen, 2008: 214-219). Yderligere kan de to fortælletyper deles op efter det Genette kalder *fokalisering*, termen betegner begrænsningen af adgangen til synsvinklen. Det er med andre ord modtagerens begrænsninger af adgang til handling, tanker og personer i fortællingen. For Genette er der tre muligheder inden for fokalisering: *nul fokalisering, indre fokalisering og ydre fokalisering.* I *nul fokaliseringen* er begrænsningen af ad-

gangen lig nul, det vil sige at læseren har adgang til alle personer og handlinger. I den *indre fokalisering* har læseren derimod kun adgang til én fiktiv persons synsvinkel, det vil sige at læseren ser fra denne persons synsvinkel og har derfor ikke adgang til andre fiktive personers tanker. I den *ydre fokalisering* har vi kun adgang til det ydre, og får derfor intet at vide om de fiktive personers tanker. Kort sagt beskriver fokaliseringen sammen med fortællertypen, hvem der ser, og hvem der taler. En fortælling behøver ikke nødvendigvis holde sig strikt til én bestemt *fokalisering* og / eller fortællertype, men kan skifte undervejs (Genette, 1990: 189 – 194, samt Sørensen, 2008: 214-219).

For at skabe overblik over fortælletyper og fokalisering har Genette opstillet et skema med mulige fortællesituation. Skemaet tager udgangspunkt i fem kendte værker[2] (Iversen og Nielsen, 2004: 97):

	Nul fokalisering	*Indre fokalisering*	*Ydre fokalisering*
Heterodiegetisk	A Tom Jones	B Ambassadørerne	C The Killers
Homodiegetisk	D Moby Dick	E Sult	

Den tomme plads skyldes, at muligheden muligvis kun er teoretisk, indtil videre findes der i hvert fald ikke et bud på en *homodiegetisk* fortæller med *ydre fokalisering*, hvilket også ville være selvmodsigende.

Til sidst skal det nævnes, at fortællingens personer, ifølge Genette, vil kunne beskrives gennem deres tale. Talen kan være den eneste neutrale repræsentation, der gives af deres karakter, da handlinger, gengivelser af tale og beskrivelser som oftest fortælles gennem en fortællers øjne. Billedet af karakteren er altså farvet af fortælleren, mens kun den direkte tale kan give en reel karakteristik af de fiktive personer. Der kan altså forekomme to niveauer af karakterisering, karakteren som gives af en fortæller og karakteren som den handlende selv udviser i direkte tale, f.eks. gennem dialekt, sætningskonstruktion og stilleje (Gentte, 1990: 182 – 185).

Irene de Jong er professor i oldgræsk litteratur ved Universiteit van Amsterdam, hendes forskning fokuserer på at applicere narratologiens metoder på antikke tekster, hvor hun har især beskæftiget sig med Homer, Herodot, Sofokles, og Euripides.[3] I sin indledning til *A narratological commentary on the Odyssey*,

[2] *Tom Jones* fra 1749 af Henry Fielding, *Ambassadørerne* fra 1903 af Henry James, *The Killers* fra 1927 af Ernest Hemingway, *Moby Dick* fra 1851 af Herman Melville og *Sult* fra 1890 af Knut Hamsun.
[3] Universiteit van Amsterdam, Medewerkers, Irene de Jong.

beskriver hun, hvad hun mener, narratologien beskæftiger sig med:

"It will deal with the narrator and his narratees, the development of the plot, characterization, scenery, and aspects of time."
Irene de Jong, *A narratological commentary on the Odyssey*, 2001, s. Viii

Altså indeholder en narratologisk analyse ifølge de Jong, en analyse af fortæller og modtager, en undersøgelse af fortællingens udvikling, en karakterisering af de fiktive personer, samt en analyse af tid og sted.

Fortællingerne om Orpheus er mange, og han er repræsenteret i både græsk og latinsk litteratur. Ligeledes er fortællingerne om, hvordan han henter sin elskede Eurydike op fra underverdenen kun for at se hende forsvinde igen, fortalt vidt og bredt. Udover hos Ovid, findes historien i dag overleveret hos Vergil (G. 4,453-506), Euripides (Alc. 357-360) og Apollodorus (1,14f).[4]

Ovids version af Orpheus og Eurydike findes i hans værk *Metamorfoserne*, som omfatter en lang række fortællinger fra den græsk – romerske sagnkreds.[5]

Fortællingen der her skal analyseres, udspringer altså fra historierne i sagnkredsen. Den begynder med en *scene*[6] hvor *Narratees1*[7] ser Hymenaeus, bryllupsguden, på vej til Orpheus. Hovedverberne står i 3 person, hvilket indikerer, at der er tale om en *heterodiegetisk Narrator1*.[8] Stemningen virker lys og mild, og *Ne1* forventer et bryllup med alt hvad dertil hører. Stemningen bliver dog brat brudt, da *N1* kommer med indskuddet <u>nequiquam</u>. Indskuddet varsler en ukendt ulykke og den lyse og milde stemning bliver mere alvorlig. Det vidner også om at *N1* kender handlingen i fortællingen.

I v.4 – 6 bliver stemningen endnu mere alvorlig, da *Ne1* i v. 4 får at vide, at selvom bryllupsguden er til stede, vil der ikke blive nogen bryllupsfest. Stemningsskiftet markeres ved beskrivelsen af faklen, som fungerer som en *retardation*.[9] Forlængelse af fortællingens tid bidrager med vægt til stykket og understreger betydningen af stemningsskiftet.

[4] BrillOnline Reference Works, New Pauly, Orpheus.
[5] BrillOnline Reference Works, New Pauly, Ovidius Naso, Publius.
[6] En beskrivelse, hvor fortællingens tid er lig historiens tid.
[7] Det er den overordnede modtager af fortællingen, bemærk at den overordnede modtager ikke er læseren. Frem over vil det forkortes *Ne1*.
[8] Fortællingens overordnede fortæller, bemærk at den overordnede fortæller ikke er forfatteren. Fremover vil det forkortes med *N1*.
[9] Fortællingens tid er længere end historiens tid.

Narratologisk analyse af Orpheus og Eurydike

Af Maren Rohde Pihlkjær

Grunden til skiftet kommer i midten af v.8, men indledes i starten af v. 8 med en kommentar fra *N1*, exitus auspicio gravior. Kommentaren fungerer på samme måde som indskuddet i v. 3, og varsler altså om en ulykke, reaktionen er blot meget mere kraftigt end ved nequiquam, nu må *Ne1* vide, hvad det er for en ulykke. I v. 8 – v. 10 får *Ne1* endelig forklaret stemningsskiftet, og de mange referencer til ulykken. Der er altså blevet opbygget en spænding siden v. 3, som først udløses her, i v. 8 – v. 10. Forløsningen kommer i form af en *analepsis,* som får en oplysende funktion. Den bidrager med hele grundlaget for fortællingen; Grunden til at Orpheus må drage til underverdenen. Stemningen er i starten af *analepsis*[10] igen lys og mild, som den var i starten af fortællingen. Nupta nova går rundt i græsset med en flok vandnymfer, og alt ånder fred og ro. Hendes lykke er dog kort, i det hun bliver bidt af en slange, og dør.

I v. 1- v. 10 er der hele vejen igennem en *heterodiegetisk N1, fokaliseringen* er en *ydre fokalisering*, da *Ne1* indtil nu ikke har haft adgang til de fiktive personers tanker eller følelser, men kun til handlingen.

Efter de første 10 vers, sker der et *change of scene.*[11] *N1* flytter fokus fra brylluppet og Eurydikes død til Orpheus og hans sorg. Det sker i v. 11 – v. 16, hvor der berettes om Orpheus nedgang til underverdenen. Det sker i form af et *summary*,[12] en form, som gør, at der ikke lægges så stor vægt på selve nedgangen til underverdenen, det er ikke den, der interessant i denne fortælling.

Det interessante kommer derimod først i v. 17 og fortsætter helt frem til v. 39, Orpheus' sang til Hades og Persefone. Hidtil har fortællingen kun svævet på niveau 1, som en monolog fra *N1* med *Ne1* som modtager. Her går fortællingen et niveau dybere, da det er en fiktiv karakter der taler til fiktive karakterer, det som kaldes en *N2,* som henvender sig til en modtager på eget niveau, *Ne2.*

Orpheus' sang fremføres i direkte tale, og dermed er fortællingens tid helt lig historiens tid. Det giver sangen langt mere vægt, end hvis den f.eks. var gengivet som *summary.* Sangen begynder med en tiltale i v. 17 – 18, det gør det helt klart for *Ne1*, hvem sangen henvendes til. Herefter i v. 19 – v. 22 beder Orpheus om tilladelse til at tale og begynder med at berette om de ting, som ikke bringer ham hid. Han er for det første ikke død og for det andet ønsker han ikke, ligesom Hercules ellers gjorde, at lænke Cerberus.

Fra midt v. 23 til midt v.26 gør *N2*, Orpheus, brug af en *analepsis,* for at forklare hvorfor han er i underverdenen. For *Ne2* er det helt ny information, men for *Ne1* er det en gentagelse af handlingen. En form som ikke er ualmindelig i længere epos, som f.eks. Iliaden I, v. 365- v. 412. Fortællingen om Orpheus er der dog en kort fortælling, hvor *Ne1* ikke risikerer at glemme noget af handlingen, det virker derfor over-

[10] Et spring tilbage i tiden i forhold til det punkt der fortælles fra.
[11] Fortællingen flyttes fra et sted til et andet.
[12] En genfortælling, hvilket betyder, at fortællingens tid er kortere end historiens tid.

flødigt for *Ne1,* at Orpheus genfortæller handlingen fra v. 8 – v. 12. Dog må det ses som et fortælleteknisk kneb, der understreger grunden til Orpheus nedstigning til underverdenen.

Fra midt v. 26 til midt v. 29 henviser Orpheus igen til en historie i sin egen sagnkreds, historien om rovet på Persefone. Orpheus fortsætter fra midt v. 29 til 35, hvor han fremsætter sin bøn for underverdenens guder.

Sangen runder af med 4 vers omkring de skæbner, Orpheus mener kan tilkomme ham og hans hustru. Skæbner, som synes plausible for *Ne1*, der nu forventer at Orpheus enten får Eurydike med til overfladen, hvor hun vil leve et langt liv, eller at Orpheus vil forblive i underverdenen. Der er her tale om en *misdirection*, altså en vildledelse af *Ne1.*

I v. 40 – v. 43 foretager *N1* en *description*[13] af reaktionerne på *N2'*s sang, for så at afbryder sig selv i v. 44 med en direkte tiltalte til en af de personer, der ellers burde være inde i *description'en*. *N1* bryder her fortælleniveauerne ved at henvende sig til en *silent character*[14] på niveau 2. Henvendelsen sker både ved brug af vokativ, Sisyphe, og 2 ps. sg. i hovedverberne, hvoraf inque er en imperativ. Afbrydelsen fortsætter med endnu en kommentar fra *N1*, i v. 45 – v.46 midt, der på sin vis fuldstændig bryder af med *description* og dog alligevel bliver i den. Det foregår ved at *N1* trækker *Ne1* helt ud af fortællingens tid for at berette om det, der skete i fortællingen gennem fama. Der er tale om en form for *retardation,* som skaber øget fokus på *description* og dermed på effekten af Orpheus sang.

Handlingen i v. 46 midt – v. 48 midt er ligeledes med til understrege effekten af sangen, da Orpheus ønske efterkommes. Her gøres der brug af et *summary* og stykket er på den måde ikke fremhævet. Dette står i kontrast til det efterfølgende hvor illa, Eurydike, træder frem, v. 48 midt – v. 49. Fortællingens tid er igen lig med historiens tid og der skabes nu fokus på Eurydike og Orpheus' tilsyneladende triumf.

I v. 51 – v. 52 er der igen tale om et *summary*, som her gengiver den legem, som Orpheus har accepteret i v. 50. Dette er det første tegn *Ne1* får på, at Orpheus' mission måske vil mislykkes. Efterfølgende, v. 53 – v. 54, bruges der ikke ret lang tid på at fortælle om opstigningen fra underverdenen, men denne *description*, som det er, sætter alligevel en mørk og dyster stemning og bygger langsomt op til det, der skal ske. I v. 55 bliver fortællingens tid igen lig historiens tid, og i v. 57 får vi fortællingens første *embedded focalization*[15] og *N1* bryder dermed også for første gang sin egen *ydre fokalisering. Ne1* får at vide, at det er, fordi Orpheus er metuens, at han vender sig om for at se Eurydike, altså en *indre fokalisering*. Disse elementer er med til at give stykke vægt og gør det lettere for *Ne1* at leve sig ind i fortællingen. Det sam-

[13] En uddybende beskrivelse af f.eks. karakterer, steder eller objekter.
[14] En fiktivkarakter der er til stede uden at ytre sig.
[15] Fortællerens udlægning af en fiktivkarakters følelser eller handlinger i fortællingen.

me sker, da Eurydike glider mod underverdenen, og rækker sine arme frem, v. 58 – v. 59. Hendes grund til at række armene frem prendi og prendere er ikke nødvendigvis synlig med det blotte øje, men en intension som den fiktive karakter har, her er altså tale om endnu en *embedded focalization*, hvilket kun gør vægten og indlevelsen større. V. 60 – v. 61 har ligeledes en *embedded focalization*, hvori hun netop ikke bebrejder Orpheus noget, hvilket har samme effekt som de foregående *embedded focalization'er*. Det afsluttende spørgsmål i v. 61 er lidt tvetydigt, da det både kan være en kommentar fra *N1* eller en fortsættelse på Eurydikes tanker. I Budé udgaven, som der læses efter i denne opgave, har Lafaye valgt at sætte spørgsmålet i parentes, hvilket tyder på, at han mener, at spørgsmålet er en kommentar fra *N1.* Effekten af spørgsmålet er stærk, da *Ne1* involveres. Spørgsmålet er retorisk, og forventer altså ikke et svar, men *Ne1* vil stadig reflektere over det, og muligvis leve sig endnu mere ind i fortællingen. Fra det meget tunge og følelsesmæssige bliver *Ne1* revet meget konkret tilbage til fortællingen med Eurydikes eneste replik i fortællingen, vale. Her er hun en ny *N2* der henvender sig til Orpheus, som nu er ny *Ne2.*

I v. 64 – v. 71 skabes der en meget lang *retardation* i form af to *similes.*[16] Begge dele er med til at beskrive den smerte og forskrækkelse Orpheus føler, da han igen ser Eurydike forsvinde. Ingen af de to myter, der sammenlignes med, er kendt i dag (Due, 2005: 101), men deres betydning går alligevel klart igennem. Den første v. 65 – v. 67 er netop et billede på hvor lamslået Orpheus bliver, og samtidig giver det *Ne1* en idé om, at Orpheus måske aldrig kommer sig over det dobbelte tab af sin hustru. V. 68 – 71 er en ulykkelig kærlighedshistorie, ligesom fortællingen er det. Det specielle er her, at inde i *simile* sker der en direkte tiltale fra *N1* til Lethaea. Igen bryder *N1* altså med fortællingens niveauer og taler direkte til en *Ne2*, og igen tilfører det stedet mere vægt. Det er dermed et meget tungt stykke, v.64 – v.71, og tilfører med sin vægt også ekstra opmærksomhed på det foregående stykke, hvor Orpheus mister Eurydike.

De sidste vers, v. 72 – 85, har alle det tilfælles, at de er et *summary*. Vægten er altså fjernet igen, og fortællingens tid er nu kortere end historiens tid. I v. 72 – v. 77 ser *Ne1* igen Orpheus sorg, det beskrives hvordan han bliver i underverdenen i en uge uden mad og drikke, samtidig med at han klager over underverdenens guder. Disse vers er mere detaljerede end de sidste i *summary'et*, og i og for sig slutter Orpheus eventyr med Eurydike, da han forlader underverdenen. De sidste vers handler om eftervirkningerne af Orpheus oplevelser i underverden og savnet af Eurydike, hvilket leder til at han ikke er sammen med andre kvinder, men i stedet lærer han det Thrakiske folk at elske unge drenge. En noget anderledes afslutning på fortællingen end *Ne1* var blevet forberedt på af *N1.*

[16] En sammenligning, oftest er det i antikke tekster enten en sammenligning med naturen eller alment kendte steder i litteraturen.

Narratologisk analyse af Orpheus og Eurydike

Af Maren Rohde Pihlkjær

Orpheus er hovedpersonen i historien, og han fremstilles af *N1* som en hengiven husbond, der vil gøre alt for sin hustru. *N1* fokuserer særligt på Orpheus næsten overnaturlige evne til at synge og bevæge andre med sin sang. Brugen af adjektiver til Orpheus er sparsom, og hans karakter kommer derfor til udtryk gennem hans handlinger. Særligt hans oplevelser i underverdenen er med til at fremstille ham som tapper, dygtig, kærlig og dristig. Alligevel lader *N1* selv *Ne1* få muligheden for at vurdere, hvorfor Orpheus har fornægtet andre kvinder efter Eurydikes død, v. 80 – v. 81 seu quod male cesserat illi, sive fidem dederat. De to muligheder giver forskellige karaktertegninger som *Ne1* helt selv overlades til at vurdere.

Den eneste direkte tale Orpheus leverer, er hans sang, og dermed er den også det eneste *Ne1* med egne øjne kan bedømme. Sangen er meget tro i forhold til den karakter, der ellers er blevet tegnet af Orpheus gennem *N1*, den indeholder både karakterens kærlige og dristige elementer. Han udfordrer underverdenens guder og den skæbne, der er blevet ham givet, for at frelse sin elskede.

Med den narratologiske analyse er det altså muligt at se hvilke steder i fortællingen, der er lagt ekstra vægt på fra *N1*'s side. Den kan klart fremhæve de helt centrale vers, vise og forklare, hvordan der bygges op til dem, samtidig med at den kan fremhæve, hvordan *Ne1* trækkes med ind i historien og påvirkes af handlingerne. I denne fortælling ser vi f.eks. meget tydeligt det følelsesmæssige klimaks, fordi der netop skiftes fra en *ydre fokalisering* til en *indre fokalisering*. Analysen virker umiddelbart gennemført og helstøbt, men hvor anvendelig er resultatet så på netop en antik tekst?

For at svare på det, er man nødt til at sammenligne metoden med en af dem, der traditionelt bruges på antikke tekster. Her er valget faldt på den antikke litteraturteoretiker og poet Horats (65 f.Kr. – 8 e.Kr).[17] Valget skyldes at Horats levede samtidig med Ovid, og at han dermed ikke bare er en antik litteraturteoretiker, men også samtidig med forfatteren. Meget tyder desuden på, at de to, Horats og Ovid, også var bekendte med hinanden, og hinandens værker.[18] Udgangspunktet er her Horats' litteraturteoretiske værk *Ars poetica.*

Det første, der springer i øjnene, når man sammenligner Horats med narratologien, er de mange aspekter, som narratologien helt undlader at tage stilling til, aspekter, som Horats anser for helt centrale. Her skal bemærkes nogle af disse aspekter. Det første, og måske væsentligste af disse, er versemålet. For narratologien er versemålet slet ikke relevant, mens det for Horats er altafgørende for, hvordan man går til et værk.

[17] BrillOnline Reference Works, New Pauly, Horatius (7).
[18] BrillOnline Reference Works, New Pauly, Ovidius Naso, Publius.

Narratologisk analyse af Orpheus og Eurydike

Af Maren Rohde Pihlkjær

I v. 73-88[19] beskriver Horats hvilke versemål, der kan bruges til hvilke genre, og stiller spørgsmålet, om man overhovedet kan blive hyldet som digter, hvis man ikke forstår brugen af versene. For Horats og den antikke læser indikerer versemålet straks, om værket skal ses i spøg eller i alvor, om der er tale om episke bedrifter eller lovsang af vin og druk. Versemålet er altså en klar genreidentifikation, som for den antikke læser synes uundværlig. Modsat skelner den klassiske narratologi ikke mellem genrer, men har, som skrevet, fortællinger som genstandsfelt. Fortællingen dækker over flere genrer og kan f.eks. være både et drama og et epos. Derfor er versemålet og genren ikke vigtig for narratologien.

Et andet aspekt som narratologien ikke vælger at fokusere på, er forfatteren og læserne. Et element som man kunne synes var væsentligt for at få en analyse til at fungere. Problemet løser narratologien selv med dens fiktive afsender og modtager, *N1* og *Ne1*, som erstatter behovene i analysen for forfatteren og læserne. Forfatteren eller digteren fylder hos Horats næsten halvdelen af *Ars poetica*, nærmere bestemt v. 285 – v. 476. Han mener, at digteren har en hensigt med sit værk, om det så er at gavne og belærer sine læsere, eller at underholde dem, v. 333 - 334. Den hensigt er narratologien slet ikke interesseret i, da den ligger uden for dens genstandsområde.

En fælles interesse for narratologien og Horats findes i de fiktive karakterer og deres karaktertræk. Horats skriver om regler for karakteregenskaber og for, hvordan en karakter skal være tro mod sin rolle , v. 119 – v. 127 samt v. 153 – v. 174, en interesse narratologien deler, bare vendt på hovedet, forstået på den måde at narratologien analyserer resultatet af *N1*'s beretning om karaktererne. Begge interesser tager udgangspunkt i karakterens troværdighed, hos narratologien er det i særdeleshed karakterens sprog, der skal afspejle karakterens person, mens det hos Horats er både sprog, handlinger og interesser. I *Ars poetica* er der således en lille guide til hvordan en mandlig karakter skal agere på forskellige stadier i livet, for at denne kan virke troværdig.

Det er altså i nogle meget væsentlige aspekter, at narratologien afviger fra Horats, men til gengæld, er det også et interessant fælles aspekt de deler. Spørgsmålet, der nu står tilbage, er, om man, set med en klassisk filologs øjne, overhovedet kan få en tilfredsstillende analyse ud af narratologien? Problemet er helt klart, at man, som klassisk filolog, står tilbage med en lang række ubesvarede spørgsmål, detaljer som man normalt tillægger stor betydning, som nu pludselig skal ignoreres. Dog tilfører narratologien også de

[19] Alle henvisningerne til Horats' Ars Poetica er til udgaven: Horats, Oxford, 1941 og senere.

antikke tekster en ny vinkel, som åbner op for helt nye læsninger af værker, der ellers er blevet læst de sidste 2000 år.

Narratologien kunne her uden problemer appliceres på en antik tekst, og i teorien burde det være muligt at gøre det samme på alle antikke tekster, så længe der er tale om en fortælling. Analysen ligner dog langt fra en typisk analyse af en antik tekst, og umiddelbart skæres mange af de aspekter væk, som man ellers traditionelt har anset som centrale. Til gengæld tilfører den helt nye begreber og tanker omkring opbygningen og strukturen af fortællinger, hvilke kan være med til at give de gamle tekster nye dybder. Dog bliver konklusionen i denne opgave, at en narratologisk analyse ikke kan stå alene, hvis en analyse af en antik tekst skal være fyldestgørende. Derimod vil den være et glimrende supplement til den klassiske læsning af antikke fortællinger, ikke mindst af de store episke værker, som har en utrolig indviklet og dyb fortællestruktur. Netop derfor er det særligt interessant at Irene de Jong har kastet sig over narratologiske kommentarer af både Iliaden og Odysseen. Kommentarer som i dag har givet en øget forståelse for de antikke tekster.

Kildeliste

Bøger

Primær litteratur
P. Ovidius Nasu, 1928 og senere
Metamorphoses, Tome. II
Red. G. Lafaye
Budé

Sekundær litteratur
Bal, Mieke, 1994
Narratology – Introduction to the Theory of Narrative
University of Toronto Press, Canada

De Jong, Irene, 2001
A Narratological Commentary on the Odyssey
Cambridge University Press, Cambridge

Due, Otto Steen, 2005
Ledsager til Ovids Metamorfoser på Dansk
Gyldendal, Gylling

Genette, Gérard, 1990
Narrative Discourse – An essay in Method
Oversat af Lewin, J.
Cornell University Press, Ithaca

Horats, 1941 og senere
Opera, Ars Poetica
Red. Wickham, E. C.
Oxford University Press

Iversen, Stefan og Nielsen, Henrik Skov, 2004
Narratologi
Århus universitetsforlag, Århus

Jensen, Minna Skafte, 2004
Lyre og bog
Syddansk Universitetsforlag, Odense

P. Ovidius Nasu, 2005
Ovids Metamorfoser på Dansk
Oversat af Otto Steen Due
Gyldendal, Gylling

Sørensen, Anne Scott, Finn Stein Larsen m.fl., 2008
Litteraturens tilgange. Metodiske angrebsvinkler.
Academica, København

Internetsider
Universiteit van Amsterdam
Medewerkers, Irene de Jong
http://www.uva.nl/over-de-uva/organisatie/medewerkers/content/j/o/i.j.f.dejong/i.j.f.de-jong.html
Besøgt d. 3/1 - 2014

BrillOnline Reference Works
New Pauly, Horatius (7)
http://referenceworks.brillonline.com.ez.statsbiblioteket.dk:2048/entries/brill-s-new-pauly/horatius-e517270?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.cluster.New+Pauly+Online&s.q=H.+flaccus+Q
Besøgt d. 7/1 2014

BrillOnline Reference Works
New Pauly, Orpheus
http://referenceworks.brillonline.com.ez.statsbiblioteket.dk:2048/entries/brill-s-new-pauly/orpheus-e901260?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.brill-s-new-pauly&s.q=orpheus#e901300
Besøgt d. 4/1 2014

BrillOnline Reference Works
New Pauly, Ovidius Naso, Publius
http://referenceworks.brillonline.com.ez.statsbiblioteket.dk:2048/entries/brill-s-new-pauly/ovidius-naso-publius-e902670?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.brill-s-new-pauly&s.q=Ovidius
Besøgt d. 4/1 2014

Agora nr. 15 2014

Børns rolle og betydning i den antikke græske kult

Af Sara Ringsborg

Indledning

Vor viden om livet som barn i antikken er begrænset, da datidens forfattere undlod at skrive specielt meget om netop dette emne. I Platons *Republikken* dukker diskussionen om kvinder op i sammenhæng med slaver og børn (431c). Det samme ses hos Aristoteles (*Pol.* 1260a), som ligefrem også var af den mening, at kvinder og børn lignede hinanden, selv udseendemæssigt (*Gen. An.* 728a17). I disse ofte patriarkalske samfund havde børn og kvinder en fælles minoritetsstatus og blev formentlig udsat for, hvad man i dag ville kalde, diskrimination: Mens studiet af kvinder og køn efterhånden er veletableret, så ser det anderledes ud med denne anden marginale gruppe, nemlig børn (Cohen 2007, 2). I de seneste år er der dog kommet mere fokus på børn og barndommen i antikken (Foxhall 2013, 54). Forskere er enige om, at man kan takke Philippe Ariès' bog, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* fra 1960 (oversat til *Centuries of Childhood* i 1962) for at sætte fokus på netop dette emne. Hans udgangspunkt var middelalderen, men hans teser og idéer inddrog ligeledes antikken: Men hans værk har også modtaget betydelig kritik fra flere sider. Kritikken gik blandt andet på, at Ariès påstod, at de tidlige kunstneriske fremstillinger af børn portrætterede disse som værende "miniature voksne", hvilket betød, at konceptet barndom var ikke eksisterende: Han bliver husket for udtalelsen om, at verden har forsømt begrebet barndom som en separat fase i et menneskes liv, og at distinktionen mellem barndommen og voksenlivet ikke var til stede (Cohen 2007, 6). Nutidens forståelse og fortolkning af græsk kunst viser imidlertid, at der godt kan spores forskelle på frisurer og beklædning hos børn allerede tilbage i bronzealderen. En anden indflydelsesrig forsker er psykohistorikeren Lloyd DeMause, som generelt ikke var positivt stemt over for den måde børn var blevet behandlet på gennem historien. Han var af den overbevisning, at jo længere tilbage i historien man kom, jo værre var niveauet af omsorg for børn. Der var stor sandsynlighed for, at de blev dræbt, forladt, slået, terroriseret eller misbrugt seksuelt. Der er dog meget, der tyder på en positiv indstilling og behandling af børn i antikkens Attika. Børn var naturligvis et centralt element i videreførelsen af familien, og barnløse blev anset som uduelige for og i samfundet: Så overraskende nok har der ikke været så meget forskning af barndommen i netop antikken, på trods af, at det ligger så forholdsvis tæt op ad andre socialhistoriske emner, såsom; familie, køn, kvindestudier, uddannelse, osv. Mark Golden er dog en af dem, som i sin bog, *Children and Childhood in Classical Athens*, 1990, har været med til at forme vores syn på børn og unges rolle i det græske samfund (Neils & Oakley 2003, 2). Det lader til, at børn har haft betydelige roller i religiøse og rituelle sammenhænge (Neils 2003, 139), så derfor belyses i denne artikel børns rolle og betydning i udvalgte kulter i antikkens Grækenland med udgangspunkt i den materielle kultur. Der

fokuseres på materialet fra Athenakulten på Athens akropolis og Artemiskulten i Brauron. De centrale udgangspunkter er "peplosscenen" fra Parthenon frisen og krateriskoi fra helligdommen i Brauron. Beskrivelsen af disse munder ud i en komparativ analyse og fortolkning, som vil være med til at belyse forskelle og ligheder hos henholdsvis Arrephoroi fra Athen og Arktoi fra Brauron.

Barndommen i det klassiske Attika

Athenske børn var egentlig sociale væsner stort set fra det øjeblik, de kom til verden. Selvom de var børn af to athenske borgere, var det ikke tilstrækkeligt for at blive medlem af *oikos* eller *oikia*, en husstand. For at få fuldbyrdet adgang, skulle man godkendes af *kyrios*, husstandens overhoved, hvis beslutning var baseret på en masse faktorer, såsom den optimale størrelse på familien og kønnet, hvoraf piger oftere end drenge blev nægtet adgang. Der blev afholdt to ceremonier for at markere denne begivenhed. På den femte eller syvende dag efter fødslen afholdt man *amphidromia*, som involverede en ofring. Faderen bar barnet rundt om husets ildsted, og kvinderne skulle gennemføre en rituel renselse. Andre familiemedlemmer og venner sendte gaver, men deltog ikke selv i begivenhederne, med mindre de havde været til stede ved selve fødslen. På dette tidspunkt pyntede man husets hoveddør med en olivenkrans, hvis det var en dreng, og med uld, hvis det var en pige (Golden 1990, 23). Hvis man havde råd til det, holdt man en ceremoni mere som bestod i, at barnet skulle navngives. Denne blev afholdt på den tiende dag efter fødslen, og hed *dekatē*, Der blev ligeledes ofret til guderne, og denne ceremoni var af mere festlig karakter, da alle kunne deltage (Golden 1990, 24). Drenge blev indlemmet i familiebaserede sociale grupper, som fx *genos* og *fratria* i en tidlig alder (Golden 1990, 25). Førstnævnte var kun for athenske borgere, mens fratia var muligt for alle at være en del af. Børnene blev introduceret til denne ved en festival kaldet *apaturia*, som blev afholdt hvert efterår. Børnenes alder ved denne festlighed er stadig uvist – nogle kilder foreslår, at de var nyfødte eller i hvert fald under ét år (Andoc. 1.125-126), tre, fire (Schol. Pl. *Tim*. 21B) og selv syv år gamle (Ar. *Ran*. 422). Drengenes debut i samfundslivet fandt sted allerede i treårsalderen, hvor de deltog i *Anthestria* festivalen, som traditionen tro blev markeret med gaver, som bestod af små vaser (figur 1), der var dekoreret med fremstillinger af børn. Pigernes rituelle kalender så anderledes ud end drengenes; nogle piger gjorde

Fig. 1: Anthesteria, attisk, chous, rødfigur, 440-420 f.Kr, The Princeton University Art Museum

tjeneste som *arrephoroi* hos gudinden Athena, og som tiårig kunne man også ære gudinden Artemis som *arktos.* Disse var kulter, der havde til hensigt at forberede pigerne til ægteskabet (Golden 2003, 15): selv dukkerne, som disse piger legede med, forestillede ikke babyer, men derimod brude, hvilket tydeligt indikerer den fremtidige rolle de forventedes at få (Foxhall 2013, 58).

Religiøs praksis

De religiøse festivaler fyldte meget i befolkningens bevidsthed, og det var begivenheder, som man ofte skulle tage højde for i sin hverdag. Det kan være en jungle at holde rede i alle disse, da der i antikken lader til at have været lige så mange kalendere, som der var byer. Årets 12 måneder havde alle deres lokale navne, og disse blev som regel navngivet efter guderne og festivalerne. Den civile kalender og den religiøse kalender hang uløseligt sammen, og man levede ikke blot fra måne til måne, men fra festival til festival (Burkhardt 1985, 225). Den kalender, man kender mest til, er den attiske kalender, der blev etableret som en del af Solons love (Burkhardt 1985, 226). I Athen begyndte det nye år med den Panathenæiske festival i måneden kaldt *hekatombaion*, svarende til juli måned. Inden denne meget vigtige fest, var der en række festivaler, som foregik over to måneder, der markerede enden på året, deriblandt den natlige Arrephoria (Burkhardt 1985, 228). Få præsteskaber krævede professionelt engagement, livslang tjeneste var ikke almindeligt, og præster og præstinder kunne tjene mere end én gud ad gangen. Hver helligdom havde sit eget skema og ofringer kunne finde sted årligt, månedligt eller i nogle tilfælde dagligt (Cole 2004, 122). Det krævede derfor ikke en speciel uddannelse eller erfaring for at gå i tjeneste i en helligdom, men man skulle uden tvivl være godt kendt med den enkelte helligdoms traditioner og ritualer (Cole 2004, 123). Bygningerne i helligdommen krævede regelmæssig vedligeholdelse, og de gaver, der blev dedikeret til guderne krævede beskyttelse og konservering. Ansvaret for administrationen af helligdommen samt udførelsen af ritualerne lå hos de officielt udpegede præster eller præstinder og deres medhjælpere (Cole 2004, 122). For at dette ritualsystem kunne fungere, måtte man sætte sin lid til en velinformeret befolkning, samarbejdende embedsmænd, engagerede lovgivende forsamlinger og generøse velgører. De valgte magistrater stod for ledelsen af festivalerne, og lovgivende forsamlinger var ansvarlige for reguleringen og finansieringen af de officielle ritualer, og overvågede samtidig de officielle ofringer til guderne (Cole 2004, 123). Fordelingen af præsteskaber havde tendens til at følge de sociale distinktioner af køn, hvoraf mandlige guddomme oftest havde mandlige præster og kvindelige guddomme præstinder. De gange hvor dette ikke var tilfældet, så var det mere almindeligt, at gudinder havde præster end, at mandlige guder havde præstinder (Cole 2004, 126).

Børns rolle og betydning i den antikke græske kult

Af Sara Ringsborg

Arrephoria

Athens bygudinde er Athena, der er datter er Zeus og Metis. Hun er blandt andet gudinde for krig (Tortzen 2009, 275), og sammen med Hefaistos er hun skytsgud for håndværkerne. Hun er ligeledes beskytter af videnskaben og kunsten (Tortzen 2009, 276) og opfinder af væven og arbejdet med uld (Burkhardt 1985, 141). Athena er en gammel gudinde og findes nævnt i liniær Bindskrifter fra Knossos. Bynavnet Athen må naturligvis være afledt af hendes navn, hvilken hun vandt herredømmet over for næsen af Poseidon, fordi hun gav kong Kekrops og hans folk oliventræet. Athena er en jomfrugudinde, hvilket gav navnet til det store Athenatempel på Athens akropolis, nemlig *Parthenon*, som er afledt af ordet *parthenos,* der betyder jomfru (Tortzen 2009, 276). Athenas attributter i ikonografien er våben, og hendes varemærke er ægiden, et magisk gedeskind, som skræmmer hendes fjerner bort (Burkhardt 1975, 140).

Arrephoria var en festival, der foregik om natten til ære for Athena. Disse festligheder markerede afslutningen på de to unge pigers, arrephoroi, præstelige tjeneste, efter at have boet på Athens akropolis i et helt år (Burkhardt 1985, 228). Disse piger var mellem syv og 11 år gamle og kom fra gode athenske familier (Robertson 1983, 241). De blev valgt ved håndsoprækning på folkeforsamlingen, hvor der forinden formentlig har været en indledende runde, før den endelige udnævnelse, foretaget af arkonten (Connelly 2004, 32). Aristofanes nævner i sit værk *Lysistrata*, at det at være en arrephoros var den første religiøse pligt, man kunne modtage som pige: Derefter kunne man kværne korn og tjene som *arktos*, bjørn for Artemis, og den sidste religiøse pligt bestod i at være *kanephoros*, en kurvebærer (Ar. *Lys*. 641). Leksikografer fastslår, at de var klædt i hvidt, og hvis de bar guld, så blev det helligt, og at der blev udvalgt i alt fire arrephoroi, hvoraf to af dem begyndte at arbejde på Athenas peplos og deltog i denne natlige rite (Dillon 2002, 57). Forberedelserne til vævningen af Athenas peplos blev påbegyndt under Chalkeia festivalen i måneden kaldet pyanopsion: Dette var cirka ni måneder før den Panathenæsiske festival, hvor den færdigvævede peplos blev fremvist. De to resterende arrephorois funktion er ukendt, men de har eventuelt stået til rådighed som reserver (Dillon 2002, 58).

De to unge piger skulle efter sigende få overrakt et par lukkede kurve, *kistai*, med et hemmeligt indhold, som sågar var så hemmeligt og helligt, at hverken pigerne eller præstinden vidste, hvad det præcist var (Paus. 1.27.3). Disse bar de ned til et helligt område, hvor de efterlod kurvene for så at vende tilbage med en anden genstand, som var indhyllet i et slør (Burkhardt 1985, 229). Oscar Bronners udgravninger af den nordlige del af akropolis har ganske rigtigt vist, at der var en form for trappe, som førte ned til et fontænehus, der blev brugt i det 13. århundrede f.Kr. Pigernes destination har formentlig været en Eros og Afrodite helligdom, som lå kun små 100 meter øst for trappen (Robertson 1983, 242). Burkhardt mener, at arrephoros skulle betyde dugbærer, hvilket er et symbol for graviditet og afkom. Rit-

ualet er meget lig myten, der omhandler Kekrops døtre (Burkhardt 1985, 229): Hefaistos skulle efter sigende have begæret Athena, men hun afviste ham, og idet hun gjorde det, ejakulerede han på hendes lår; hun tørrede sæden af låret med et stykke uld, som hun kastede på jorden, og ud af dette kom Erichtonios (Dillon 2002, 59). Kekrops var Athens første konge, og var halvt slange halvt menneske. Athena gav hans døtre, Aglauros, Herse og Pandrosos (*drosos* betyder dug) en kurv, med strenge ordrer om, at denne ikke måtte åbnes. Da det blev nat, blev Aglauros og Herse alligevel så nysgerrige, at de åbnede kurven, og i denne lå Erichtonios; derudover sprang to slanger opad kurven, og alt dette forårsagede en kæmpe forskrækkelse, hvilket resulterede i, at pigerne styrtede i døden på nordsiden af akropolis (Burkhardt 1985, 229). Pandrosos (herefter Pandora) fik en kult på akropolis, der hyldede hendes lydighed overfor Athena, og hver gang, der blev ofret en ko til Athena, skulle der tilsvarende ofres et får til Pandora (Dillon 2002, 47). De udvalgte arrephoroi fungerede derfor som erstatninger for Kekrops døtre, som var ulydige overfor Athena (Dillon 2002, 60). Pigerne boede som sagt på akropolis under deres tjenesteperiode. De boede nær Athena Polias templet, og de havde en legeplads, som de brugte til at spille bold på. Deres bolig er blevet identificeret som en firkantet bygning af betydelig størrelse, med ét stort rum, og den var placeret vest for Athena Polias templet (figur 2). I den klassiske periode var det ikke forældrene, der finansierede pigernes ophold på akropolis, men derimod staten (Dillon 2002, 58). Fra cirka 220/219 f.Kr., blev mange såkaldte arrephoroi æret med dedikationer, fremstillet af deres familier. Fra disse har man navnene på i alt 21 arrephoroi, som tjente i slutningen af det tredje århundrede f.Kr. til det andet århundrede e.Kr. Man kender i alt til 17 piger fra indskrifter på baser, hvorpå skulpturer af dem har stået (Connelly 2007, 32). Der er ikke fundet nogle af disse fra den klassiske periode. Dillon mener ikke, at de syv til 11-årige arrephoroi har vævet på Athenas peplos alene, men

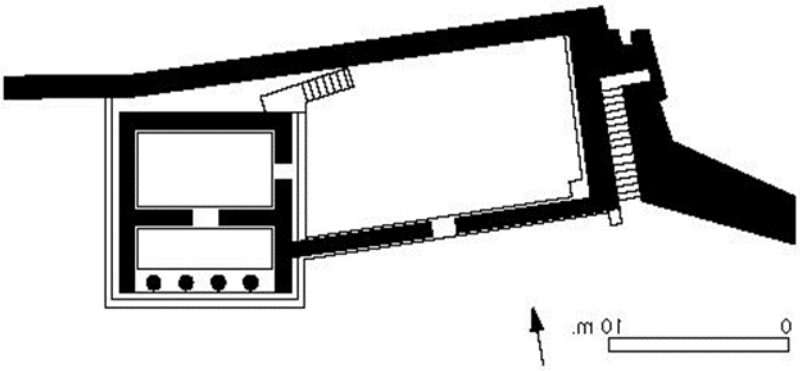

Fig. 2: Arrephorois hus, femte århundrede f.Kr., Athens akropolis.

http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Athens,%20House%20 of%20the%20Arrephoro i&object=Building

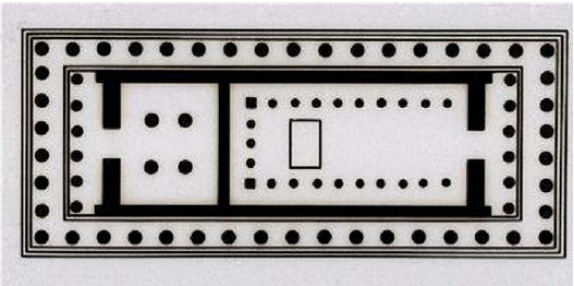

Fig. 3: Parthenon, 447-432 f.Kr, grundplan.

http://classconnection.s3.amazonaws.com/661/flashcards/492661/jpg/parthenon_ground_plan1360114027162.jpg

derimod fået hjælp fra andre unge piger, parthenoi. Det var på denne måde ganske passende, at have jomfruer til at væve på jomfrugudindens peplos (Dillon 2002, 58).

Parthenon

Konstruktionen af Parthenon begyndte i 447/446 f.Kr., som en hyldest til Athena for sejrene ved Marathon og Salamis (Neils 2001, 26). Resultatet blev et dorisk peristylt tempel med 8x17 søjler (Neils 2001, 27) (figur 3). Byggerierne på akropolis havde på dette tidspunkt ellers stået stille i mange år: Efter persernes plyndringer og ødelæggelser på stedet i 480 f.Kr., aflagde man et løfte om at lade stedet forblive, som da perserne forlod det, som et mindesmærke om rædslerne (Neils 2001, 11). To vigtige forhold banede vejen for genopbygningen af Athens akropolis: Fred og penge. I 451 f.Kr. underskrev Athen en femårig våbenhvile med Sparta og i 449 f.Kr., forsøgte man at forhandle en fredsaftale i hus med perserne. En anden afgørende begivenhed var overførelsen af midlerne fra Det Deliske Søforbund fra Delos til Athen i 454 f.Kr., som finansierede bygningsarbejdet med en betydelig andel (Neils 2001, 24). Statsmanden Perikles sættes ofte i forbindelse med renoveringen af Athens akropolis, deraf navnet Perikles' byggeprogram (Neils 2001, 25), som udover Parthenon omfattede opførelsen af Propylæerne og muligvis også Erechteion og Athena Niketemplet, som dog først stod færdige efter hans død (Pedley 2012, 251). Parthenontemplet på Athens akropolis blev gang på gang, i dens snart 2500 år lange levetid, smadret, genopbygget, smadret og så genopbygget. Igennem årene er dele af skulpturprogrammet, samt frisen, blevet spredt til museer over hele verden, hvoraf langt det meste dog befinder sig på British Museum i London og på Akropolis museet i Athen (Neils 2001, 1). Den første vesteuropæer, som dokumenterede Parthenon, var den italienske antikvar, Cyriacus af An-

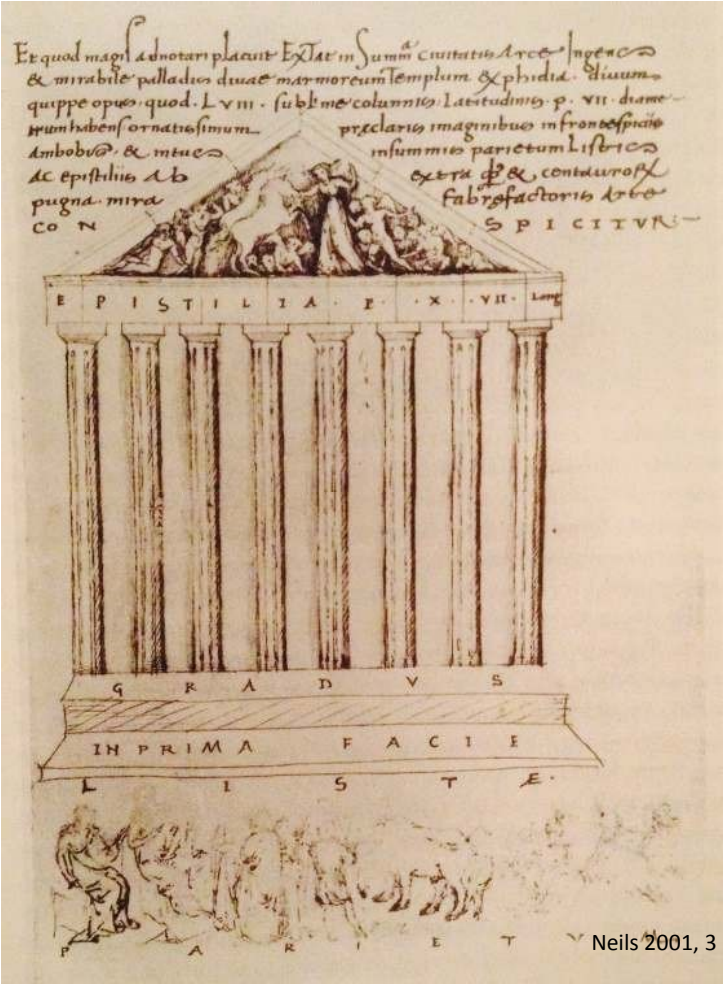

Fig. 4: Vestfacaden af Parthenon, tegnet af Cyriacus af Ancona. 1436 eller 1444, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Hamilton MS 254, fol. 85.

cona, som besøgte Athen i 1436 og igen i 1444. Der er bevaret en tegning efter hans originale skitse af vestfacaden af templet, der dog ikke viser de udsmykkede metoper, men som derimod nederst viser en tegning, der klart skal forestille en del af frisen; to siddende guder, stående mænd med draperede klæder, kvæg og riddere (figur 4). En slående ting ved netop denne tegning er, at han har valgt at fremhæve frisen, som altså stadig var på sin rette plads, frem for de ydre og mere letlæselige metopefremstillinger (Neils 2001. 2). Nutidens beskuer af Parthenonfrisen er privilegeret på den måde, at vedkommende kan betragte den i øjenhøjde, for sådan var det ikke, da den i antikken var en del af Athenatemplet. Frisen sad placeret højt oppe på den udvendige side af cella. Udover den høje placering, var udsynet af nord- og sydfrisen også delvist maskeret af søjlerne fra peristylet, og øst- og vestfrisen af en indre række søjler. Frisen var i antikken placeret 12 meter over jorden, og selvom den har været bemalet, så har den uden tvivl været svær at se. Det er derfor ikke overraskende, at ingen antik forfatter nævner den i sine værker. Pausanias, som besøgte Athens akropolis i det andet århundrede e.Kr., omtalte skulpturerne i gavlene og den store statue af Athena, som stod inde i cellaen, men altså ikke frisen (Jenkins 1994, 17).

Grunden til frisens overlevelse gennem så mange år, var blandt andet, at Parthenon omkring år 600 e.Kr. blev omdannet til en kirke og omkring år 1460 til en moske. Den 26. september 1687 blev en sort dag i Parthenons historie, da venetianerne under Francessco Morosinis kommando bombede templet, som tyrkerne på dette tidspunkt desværre anvendte som krudtlager, hvilket gav store ødelæggelser. Den vestlige ende af templet tog mindst skade af bombardementet, og store dele af frisen i den ende forblev in situ. Heldigvis tegnede Jacques Carrey gavlene, metoperne og store dele af frisen allerede i 1674. Selvom disse illustrationer i flere tilfælde ikke er helt præcise, så fungerer de ikke desto mindre som en uvurderlig dokumentation for de manglende sektioner af frisen. En anden måde hvorpå vi kan opleve frisen er gennem gipsafstøbninger. I 1802 beordrede Lord Elgin, at man skulle tage afstøbninger af de dele af vestfrisen, som han ikke kunne tage med sig til London (Neils 2001, 4). Den fulde frise, hvoraf 60 % var den originale i marmor, mens de resterende 40 % var gipsafstøbninger, blev efter nogle år udstillet på British Museum. Denne rekonstruktion kom dog ikke til at stå længe, da kunsthandleren Lord Duveen i 1929 donerede en stor sum penge til et nyt galleri på museet, som kun skulle indeholde originalerne (Neils 2001, 5). Udstillingen åbnede kort tid efter 2. Verdenskrigs afslutning, og den dag i dag er

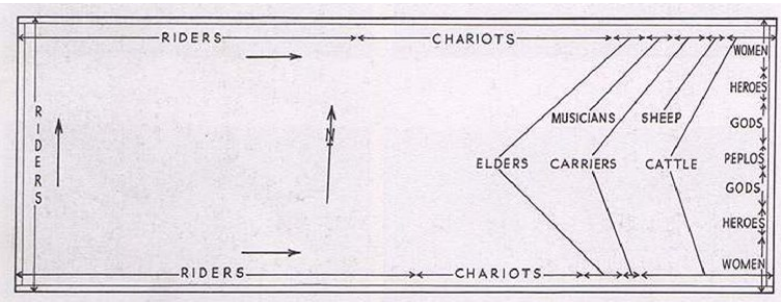

Fig. 5: Parthenonfrisens komposition.

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/109images/greek_archaic_classical/parthenon/io nic_fr_plan.jpg

det stadig kun marmororiginalerne, man kan se i udstillingen (Neils 2001, 8).

Parthenonfrisen

Parthenonfrisen måler i alt 160 meter i længden, og er cirka én meter i højden. På frisen ses 378 personer fremstillet, som er i selskab med intet mindre end 245 dyr. Modsat de 92 metoper og de over 50 gavlskulpturer, så er frisen udhugget i lav relief, da den højest projekterer 5,6 centimeter fra blokkens baggrund. Frisens består af i alt 114 rektangulære blokke, hvoraf de mere eller mindre parallelle nord og sydfrises figurer konvergerer mod øst (figur 5). Disse er næsten ens i deres komposition, som indeholder mænd til hest, vogne, ældre mænd, musikanter, personer, der bærer på bakker og hydriae og dyr, som er ved at blive ført til alteret for at blive ofret. Vest- og østfrisen er derimod helt forskellige både i indhold og udførelse. På vestfrisen er figurerne spredt ud (Neils 2001, 33) med ryttere, der endnu ikke er klædt på eller steget til hest. Østfrisen rummer ikke dyr, men derimod en gudeforsamling, som flankerer den midterste scene, hvor peplosscenen er placeret (Neils 2001, 34). Vestfrisen har foruden heste 30 figurer fordelt på 14 blokke og to korte ender, mens østfrisen indeholder 63 figurer på den samme plads, dog fordelt på blot seks store blokke (Neils 2001, 35). Den mest udbredte fortolkning af frisen er, at den forestiller Den Store Panathenaia, Athens vigtigste festival, som blev afholdt hvert fjerde år med processioner og ikke mindst konkurrencer: Alt dette kulminerede i fremvisningen af den nye peplos, som var tilegnet Athenastatuen, som stod i Erechtheion (Neils 2001, 173). Der er mange argumenter for og imod denne tolkning: Mange forskere ser et problem i, at der ikke er bevæbnede hoplitter eller allierede fra Det Deliske Søforbund til stede på frisen (Neils 2001, 174). Overrækkelsen af peplossen er det mest åbenlyse svar på spørgsmålet om, hvad frisen forestiller; der findes dog ikke nogle fortilfælde af netop denne begivenhed, men flere vaser viser scener fra palæstraen, hvor mænd håndterer store stykker tøj, og disse kunne have fungeret som modeller for denne ellers unikke fremstilling på Parthenonfrisen (Neils 2001, 193). Der var en lang tradition for at opsætte stole til guderne i en ceremoni, hvilket kan være det, der er fremstillet på frisen: Guderne overværer simpelthen de riter, der bliver foretaget til ære for Athena (Neils 2001, 198). Sammenblandingen af mennesker og guder blev almindelig praksis i den græske kunst i den klassiske periode, selvom det for os i dag synes at være et urealistisk billede. I denne artikel holder jeg fast ved overbevisningen om, at frisen viser den Panathenæiske procession: Ridgway skriver sådan her i sin bog, *Prayers in Stone*: "*Greek architectural sculpture carried different meanings according to time and place, although its primary message, at all times, was religious, and any allegorical or historical allusion was entirely secondary, and left up to the (ancient) viewer's perception*" (Ridgway 1999, 144).

Fig. 6: Parthenon, peplosscenen, østfrisen, figur E31-E35, British Museum, London.

Beskrivelse af "peplosscenen"

På figur 6 ses et marmorrelief udhugget i lavt relief, hvorpå der er fem personer. Yderst til venstre ses en ung pige stående frontalt med et stort sækkelignende objekt på hovedet, som hun holder fast ved med den højre hånd, som ikke længere eksisterer. Det lader til, at hun også bærer på noget i den venstre hånd, men dette er svært fragmenteret. Hendes hoved drejer let til højre, og ansigtsdetaljerne er ikke længere synlige. Hun er iklædt draperede klæder og hviler på det venstre ben, mens det højre er let bøjet. Til højre for hende står endnu en ung pige med ryggen vendt til, men denne gang stående i profil. Hun bærer ligeledes på et sækkelignende objekt, men her kan man til højre se et ben, som eventuelt kunne tilhøre en stol eller en skammel. Pigen holder fast i denne med den ene hånd. Hun er iklædt draperede klæder, og hviler ligeledes på det venstre ben, mens det højre er bøjet. Hun står ansigt til ansigt med en lidt højere pige, hvis beklædning er endnu rigere, fyldigere draperet, så den fremstår mere tung. Hendes hoved er lettere bøjet, og det lader til, at hun betragter den unge pige foran sig, mens hun med den højre arm støtter eller modtager objektet. Hun hviler også på det ene ben, mens det andet er lettere bøjet. Bag ved hende står en lidt højere person, formentlig en mand. Han står delvist frontalt, med ansigtet vendt mod venstre, kiggende ned på det store stykke klæde, som han holder i sine hænder. Hans klædedragt er med korte ærmer, og han står og hviler på det venstre ben, mens det højre er let bøjet til den ene side. Foran

ham står en betydelig mindre person, hvis køn vil blive diskuteret herunder. Vedkommende er fremstillet i profil, med ansigtet løftet, således, at han/hun kigger på manden, som han/hun formentlig lige har overrakt klædet til. Han/hun bærer ligeledes draperede klæder, der ikke er gulvlange, som de resterende figurers, og som tilmed afslører figurens bagdel.

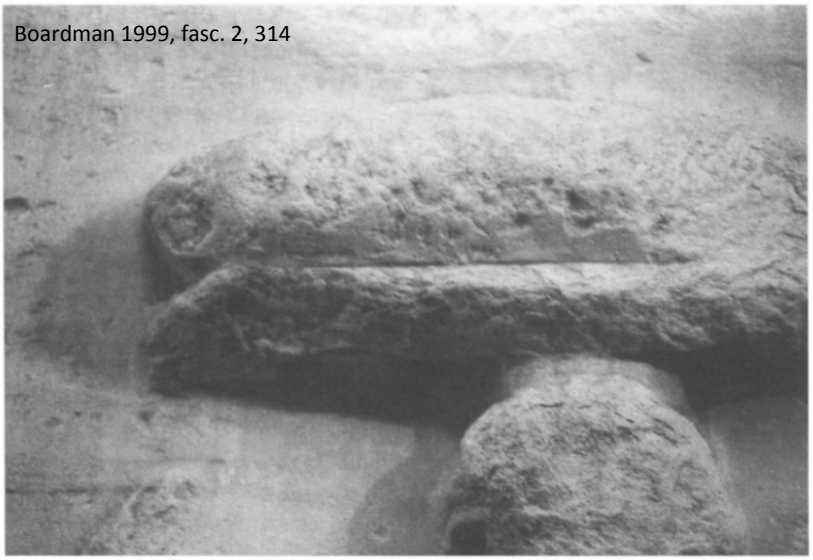

Fig. 7: Parthenon, østfrisen, detalje fra figur E31, British Museum, London.

Fortolkning af "peplosscenen"

Peplosscenen var i antikken placeret i midten af østfrisen mellem de centrale søjler af tempelfacaden på Parthenon. Grundet denne placering og det faktum, at scenen er flankeret af gudeforsamlinger, så må netop denne scene anses for at være højdepunktet for frisens fortælling. Scenen er ekstraordinær, da dens tema adskiller sig fra resten af frisen, og figurerne derpå har rigeligt med plads omkring sig, modsat figurerne på mange af de andre scener. På trods af dens centrale placering og betydning i fortolkningen af hele frisen, så mangler scenen et visuelt fokus (Neils 2001, 166). To voksne står, som beskrevet, med ryggen til hinanden, mens de interagerer med to mindre personer, mens den første figur, kaldet E31, står nærmest afskåret fra de andre helt ude til venstre. Hun er som sagt også fremstillet stående frontalt, modsat de andre figurer, og hendes funktion har muligvis været at rette beskuerens opmærksomhed mod begivenhederne til højre for hende. Manden tolkes som regel som værende en præst, grundet hans klædedragt, som er en kortærmet chiton uden bælte. Neils tolker de objekter pigerne bærer på hovedet som værende stole (Neils 2001,

Fig. 8: Parthenon, østfrisen, detalje fra figur E31, British Museum, London.

Børns rolle og betydning i den antikke græske kult

Af Sara Ringsborg

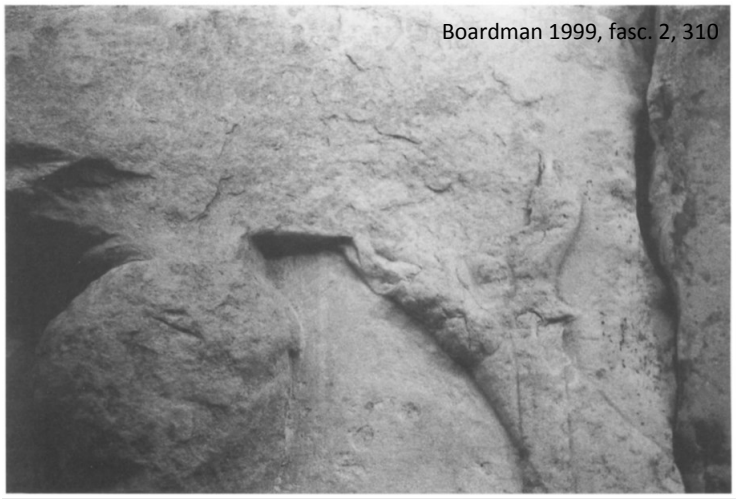

Fig. 9: Parthenon, østfrisen, detalje fra figur E32, British Museum, London.

167) (figur 7), og med denne tolkning tilslutter han sig Boardman, som siger det samme. Han argumenterer ligeledes for, at figur E31 holder en fodskammel i sin venstre hånd: Objektet bliver holdt horisontalt, let tippet til venstre, mens hun støtter den med underarmen (Boardman 1999, 308) (figur 8). Boardman afviser, at der kan være tale om en æske eller en kurv, da der ikke var plads og dybde nok over pigens underarm til rumme en æske, hvad enten den var med eller uden låg (Boardman 1999, 309). Dillon har dog en anden mening om, hvad disse objekter, som pigerne bærer på, forestiller. Han ser ikke noget spor efter nogle stoleben, andet end den figur E32 angiveligt holder, og dette objekt tolker han endvidere som værende en tændt fakkel. Stolene er altså ifølge Dillon ikke stole, men i stedet flade kurve med et indhold, som er tæt indhyllet eller dækket i klæder. Han afviser ligeledes, at genstanden, som figur E31 holder i sin venstre hånd er en fodskammel, men giver derefter ikke noget bud på, hvad det så forestiller. Han skriver blot, at det formentlig er et andet hemmeligt objekt, som er blevet overladt i hendes varetægt af præstinden (Dillon 2002, 46). Identifikationen af de fem figurer i peplosscenen er derfor heller ikke den samme hos de tre forskere. Neils og Dillon identificerer figur E31 og E32, som værende de to arrephoroi. Neils fastslår dette grundet tilstedeværelsen af klædestykket, altså den peplos, som figur E34 og E35 står med ude til højre: Fremstillingen af denne var nemlig en opgave for de to arrephoroi at løse under deres ét års tjeneste for Athena (Neils 2001, 168). Dillon udvider denne argumentation ved sin identifikation af objektet, figur E32 holder i sine hænder, som ifølge ham er en fakkel (figur 9). Arrephoria festivalen foregik som bekendt om natten og de havde derfor brug for fakler til de natlige ritualer. Figur E31 og E32 er desuden fremstillet mindre i højden end kvinden i midten, præstinden for Athena Polias, altså må de forestille de to arrephoroi (Dillon 2002, 46). Boardman tager derimod afstand fra denne identifikation af figur E31 og E32. De er efter hans mening klædt som unge voksne, angiveligt iført en himation over en chiton. Dette betyder altså, at disse, ifølge Boardman, ikke kan identificeres som arrephoroi, da disse var i alderen syv til 11 år, og figur E31 og E32 fremstår, ifølge ham, betydeligt ældre end dette. Boardman konkluderede jo ydermere, at figurerne bar på skamler, hvilket heller ikke stemmer overens med de objekter, som arrephoroi angiveligt skulle have båret på under Arrephoria, der ellers ikke havde noget at

gøre med den Panathenæiske festival eller Parthenon selv at gøre. De er dog ikke deltagere uden betydning, da skamlerne de bærer på formentlig er tilegnet de to ældre figurer, nemlig figur E33 og E34, som Boardman også identificerer som præstinden for Athena Polias og *arkon basileus*, Athens religiøse overhoved (Boardman 1999, 313). Han giver ikke noget endegyldigt svar på, hvem pigerne så kan identificeres som, men foreslår, at de eventuelt kunne forestille døtre af *metøkere* (dels fribårne tilflyttere, dels frigivne slaver (http://www.denstoredanske.dk/Rejser%2c_geografi_og_historie/Gr%C3%A6kenland/Det_klassisk___e_Gr%C3%A6kenland/metoiker)), der sommetider fik lov til at bære ting, blandt andet stole, i den panathenæiske procession (Boardman 1999, 314). Identifikationen af figur E35 er mindst ligeså kompliceret, og kønnet af denne figur er stadig omdiskuteret. Da Stuart og Revett publicerede frisen for første gang i 1787, antog de, at der var tale om en pige. I 1871 påstod Adolf Michaelis så, at figuren forestillede en dreng, og denne antagelse holdt ved i den arkæologiske verden indtil 1975, hvor Martin Robertson igen påstod, at der ganske rigtigt var tale om en pige. Hovedargumentet ved denne identifikation går på, at barnet har en venusring ved nakken (figur 10), men disse optræder også i fremstillinger af drenge, selvom de dog er mere udbredte i fremstillinger af piger (Neils 2001, 169). Boardman tilslutter sig konklusionen om, at figur E35 forestiller en pige. Stort set alle kvinderne på Parthenonfrisen, hvoraf nakken er bevaret, kan disse linjer ved nakken ses, mens de kun i få tilfælde er synlige hos mændene, som desuden står i anstrengte positioner og ikke i afslappede som kvinderne (Boardman, 317). Dillion argumenterer også for, at der er tale om en pige, grundet hendes beklædning. Figurens bagdel er, som sagt, synlig, hvilket optræder hos begge køn i den græske kunst, og der

Fig. 10: Parthenon, østfrisen, detalje fra figur E35, British Museum, London.

Fig. 11: Parthenon, nordfrisen, British Museum, London

kan dermed ikke drages nogen parallel på dét punkt. Figur 136 på nordfrisen forestiller en dreng, som ligeledes er fremstillet med en nøgen og fremvist bagdel (figur 11). Denne figurs beklædning er dog væsentligt anderledes, da dennes kun dækker halvdelen af hans lår, mens figur E35s når helt ned til fødderne: Der er derudover heller ikke tegn på, at der har eksisteret nogen tjenestedreng i Parthenon eller i forbindelse med den Panathenæiske festival, så at forsøge at sætte ham i forbindelse med Athenakulten er resultatløst. Figur E35s beklædning er blot et udtryk for hendes unge alder – hun er endnu ikke i puberteten, og behøver derfor ikke at klæde sig så korrekt og anstændigt som de voksne (Dillon 2002, 47). Neils er af den overbevisning, at figur E35 forestiller en dreng. Han kaster også sit blik på beklædningen, og fremhæver her, at den ikke dækker barnets ankler, hvilket ellers altid er tilfældet hos kvinder på attiske votiv relieffer og gravsteler (Neils 2001, 170) (figur 12). På attiske vaser er drenge regelmæssigt at finde i kultiske sammenhænge, fx i forbindelse med ofringer (figur 13). Neils argumenterer dermed for, at dette er grunden til drengens tilstedeværelse, nemlig som assistent ved ofringen, som eksempelvis kunne være den efterfølgende begivenhed (Neils 2001, 171).

Fig. 12 : Attisk gravstele, marmor, 410 f.Kr., Kerameikos Museet, Athen. http://www.beazley.ox.ac.uk/sculpture/styles/grave4.htm

Fig. 13: Offerscene, bugkrater, rødfigur, Hefaistos maleren, 440 f.Kr., Museum für Vor- ind Frühgeschichte, Frankfurt.

Dillon og Neils har altså begge en idé om, at figur E31 og E32 er de to arrephoroi, som tjente Athena på Athens akropolis (Dillon 2002, 46 & Neils 2001, 168). Udover tilstedeværelsen af den peplos, som angiveligt er tilegnet Athena Polias skulpturen, og faklen, så tilhører blokken med figur E35 på den del af processionen, der indeholder får og kvæg: Og hver gang, der blev ofret en ko til Athena, blev der ofret et får til Pandora, som er en del af Arrephoriakultens oprindelsesmyte (Dillon 2002, 47). Boardman tror derimod ikke, at figur E31 og E32 forestiller de to arrephoroi, da de er for høje og bærer "voksentøj" (Boardman 1999, 320).

De forestiller derimod *diphrophoroi*, der stemmer overens med hans tolkning af de objekter, som de bærer på, som værende skamler, da det nemlig hørte til deres job. Boardman udelukker ikke, at en arrephoros er fremstillet i peplosscenen, men foreslår, at figur E35 kunne være én af dem, da denne figurs alder passer godt på netop denne identifikation; alle arrephoroi behøver nødvendigvis ikke altid at være portrætteret sammen (Boardman 1999, 321).

Boardman virker meget overbevisende og sikker i sine udlæggelser og fortolkninger af peplosscenen. Dette gør han ved at fortælle, at han har studeret originalerne i Paris og London og afstøbningerne i Oxford, med hjælp fra sine noter og fotografier fra den del af frisen, som befinder sig i Athen. Derudover har hans artikel overskrifter, såsom; ”The footstool is a footstool” (Boardman 1999, 307) og ”The girl is a girl”(Boardman 1999, 314). Dillon skriver derimod, at der ikke er spor efter flere udhuggede stoleben i denne scene (Dillon 1999, 46): Så det er altså påstand mod påstand. Jeg har desværre ikke haft mulighed for at nærstudere frisen på samme måde som Boardman og de andre forskere til netop denne lejlighed, og jeg må derfor sætte min lid til de fotografier, jeg har kunnet fremskaffe. Jeg hælder mest til at erklære mig enig i Dillons konklusioner, og tilslutter mig, at figur E31 og E32 er de to arrephoroi; og figur E35 er måske en tredje arrephoroi? De tre piger kan naturligvis også forestille de allerførste arrephoroi, nemlig Aglauros, Herse og Pandora.

Arkteia

Artemis er gudinde for den vilde natur, jagt, og hun er samtidig dyrenes beskytter. Hun er ligeledes knyttet til kvinders verden, idet hun anråbes ved fødsler, og pludselige dødsfald blandt kvinder skyldes hendes dødbringende pile (Tortzen 2009, 275). Kvinder, der døde i barselssengen, skyldtes altså Artemis, og deres klæder blev dedikeret til gudinden i hendes helligdom i Brauron (Burkhardt 1985, 151). Gudinden er ifølge myterne jomfru, datter af Leto og Zeus og tvillingesøster til guden Apollon. Mange træk ved Artemis viser, at hun egentlig er en førgræsk moder- og frugtbarhedsgudinde (Tortzen 2009, 275). I den klassiske attiske ikonografi kendetegnes hun ved sin ungdommelige skikkelse, den korte chiton, og sin bue og pile (Burkhardt 1985, 150).

Over hele den græske verden samledes unge piger for at ære Artemis. Sommetider blev disse piger, for en længere periode, placeret i en eksklusiv tjeneste, som var en del af et indvielsesritual. Den mest kendte af slagsen er den helligdom, der lå i Brauron (Burkhardt 1985, 151). Modsat bygudinden Athena, så blev Artemis tilbedt i helligdomme på landet, og én af hovedkulterne lå altså i Brauron på Attikas østkyst (Neils 2003, 151). Her deltog et ukendt antal døtre fra athenske borgerfamilier i alderen fem til 10 år, og skulle for en stund være under jomfruen Artemis’ beskyttelse i overgangen fra at være barn til puberteten. I

Børns rolle og betydning i den antikke græske kult

Af Sara Ringsborg

Brauron tog de indviede tilnavnet ”bjørn”, da myten fortæller, at en bjørn blev dræbt nær Artemis’ helligdom efter at have angrebet en ung pige. Dette drab gjorde Artemis så vred, at hun ville sende en plage over det athenske folk, med mindre de sendte deres unge piger til helligdommen for at ”lege bjørne” i lokale ritualer, som hed Arkteia (Neils 2003, 151). Disse piger skulle altså genopleve mytens begivenheder og rædsler for at formilde Artemis’ vrede, uden dog at miste livet (Neils 2003, 151). Pigerne skulle angiveligt have båret gule kjoler og en saffronfarvet kåbe, *krokotos*, der skulle imitere bjørnens pels, og som de i slutningen af ritualet ville kaste af sig (Kahil 1977, 87). Disse ritualer var ikke obligatoriske, da Arkteia kun blev afholdt hvert femte år; kun en lille procentdel af de athenske piger har formentlig haft mulighed for at deltage (Neils 2003, 152).

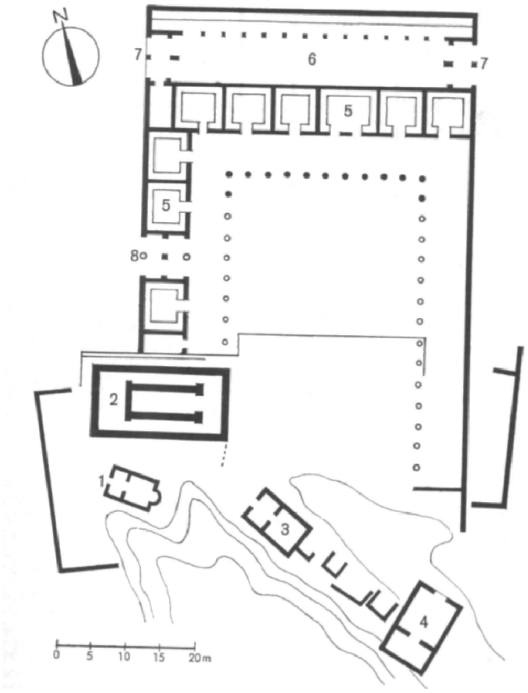

Fig. 14: Artemis helligdommen i Brauron, grundplan, stoa med spiserum øverst, nr. 2: Artemistempel. http://www.gottwein.de/Hell2000/braur01.php

Fig. 15: Votivstatue af pige, marmor, fjerde århundrede f.Kr., Brauron Museum, Brauron. http://www1.hollins.edu/faculty/saloweyca/Athenian%20Woman/henderson/girlwithbunny.jpg

Grækerne havde en myte, som mindede meget om ovenstående, nemlig den om Ifigenia. Artemis krævede Agamemnons datter Ifigenia som sonoffer for en hjort, som han dræbte i Artemis’ hellige skov; Ifigenia bliver dog på mirakuløst vis erstattet af en hind i sidste øjeblik (Burkhardt 1985, 151). Brauron var også hjemsted for et såkaldt heroon til ære for netop Ifigenia (Barringer 2002, 135). Barringer præsenterer en helt tredje myte, og forbinder netop denne som værende den centrale i Arkteiakulten (Barringer 2002, 146). Kvinden, Kallisto, var jæger og en kysk tilbeder af Artemis. Hun blev dog, som så mange andre, forført af Zeus, hvilket resulterede i, at Kallisto fødte en søn, Arkas (Barringer 2002, 138). Flere versioner af historiens slutning eksisterer i værker af både Hesiod (Hes. 163 M-W) og Apollodorus (Apollod. 3.8.2). Den gængse fortælling går på, at Artemis opdagede Kallistos graviditet, mens hun var i færd med at bade, og grundet hendes vrede over denne opdagelse, forvandlede hun hende til en bjørn. Apollodorus beretter derimod, at det var Zeus, der forvandlede hende til en bjørn, for at undgå, at hans kone, Hera, ville opdage hans utroskab (Hes. 163 M-W). Kal-

listo bliver til sidst dræbt, men af hvem og hvordan, den historie findes der ligeledes mange versioner af (Barringer 2002, 139). Bjørnen var som sagt omdrejningspunktet for kulten i Brauron, ligesom den var det i myten om Kallisto. Denne deler mange lighedstegn med myten om Ifigenia, som ydermere, ifølge Aristofanes, stod til at skulle ofres i Brauron, og ikke i Aulis, og som i sidste øjeblik blev erstattet af en bjørn og ikke en hind (Ar. Lys. 645).

Udgravningerne i Brauron har vist, at der befandt sig et tempel fra det sjette århundrede, en stoa med spiserum, en stald, en bro (Connelly 2007, 32) og en række rige dedikationer ved en hellig kilde (Neils 2003, 151). Den doriske stoa blev bygget i årene 430-420 f.Kr., og den var udstyret med tre søjlegange, hvor 11 kvadratiske rum er bevaret, hvori der var plads til 11 trækliner og syv stenborde i hver (Connelly 2007, 295) (figur 14). I nærheden af stoaen er der fundet en hel del votivstatuer, som forestiller både piger og drenge. Pigerne er iført chiton og himation (figur 15), mens drengene er nøgne, og de bærer alle på enten en fugl, en kanin eller en bold. Disse statuer fungerede formentlig som gaver til gudinden fra taknemmelige forældre, der var kommet helskindet gennem fødsler. Tidligere har man antaget, at pigerne forestillede arktoi, men dette er der ingen indikationer for. Statuerne udgør nogle af de mest realistiske fremstillinger af børn, som vi har overleveret fra antikken, da de nærmest er portrætagtige, på trods af, at de ligeledes fremstår idealiserede (Neils 2003, 152).

Neils 2003, 152

Fig. 16: Krateriskoi, attiske, sortfigur, femte århundrede f.Kr., Brauron Museum, Brauron.

Beskrivelse af krateriskoi

En serie af bemalede *krateriskoi*, som er små drikkebægere med to hanke, giver os et indblik i, hvordan det kunne have set ud, når man tjente Artemis som "bjørn" (Connelly 2007, 32). Der er fundet hundredvis af fragmenter fra krateriskoi udført i sortfigursteknikken, som er dateret fra slutningen af det sjette århundrede til det femte århundrede f.Kr. i Brauron (Dillon 2002, 221) (figur 16). Disse lå spredt

Kahil 1988, fig. 5

Fig. 17: Fragment af krateriskos, rødfigur, side A, femte århundrede f.Kr., privat samling.

ud over hele området, men der er fundet flest omkring templet og Ifigenias heroön (Kahil 1977, 86). Der er ligeledes fundet krateriskoi i andre Artemis helligdomme i Attika, som også har bemalede fremstillinger af disse arktoi; fx i Mounychia, nær Piræus, i Halai, i Artemis Brauronia helligdommen på Athens akropolis og i Artemis Aristoboules helligdommen nede i byen. Hvorvidt der var piger på disse steder, som udførte "bjørneritualerne", eller om disse vaser blot blev dedikeret som en del af en overgangsrite, er uvist (Dillon 2002, 221). Der er derudover også fremstillinger på attiske rødfigursvaser fra det femte århundrede, som angiveligt også forestiller disse arktoi fra Artemis' kult (Connelly 2007, 33). Vaserne er alle ret fragmenterede, men bemalingen er dog fint bevaret.

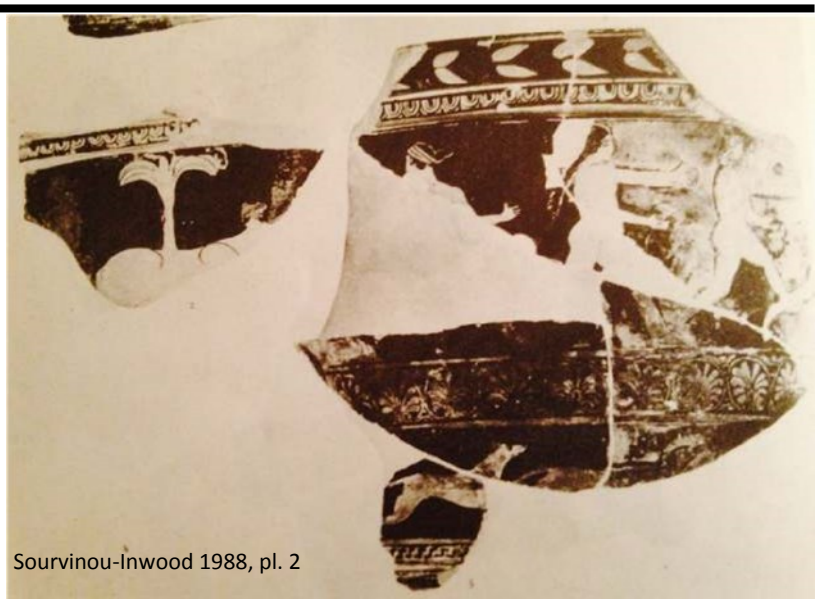

Fig. 18: Fragment af krateriskos, rødfigur, side B, femte århundrede f.Kr., privat samling.

Fig. 19: Fragmenter af krateriskos, rødfigur, femte århundrede f.Kr., privat samling.

Figur 17 forestiller fragmenter af en krateriskos udført i rødfigursteknikken: Dette er side A, hvor der i det øverste felt er fremstillet fem personer i løb, hvoraf man kun delvist kan ane et par ben af de sidste to ude i venstre side: Under dem løber et palmettebånd, dernæst en dyrefrise, og nederst er der malet et bånd med et trappelignende mønster. De løbende piger er fremstillet i profil, idet de løber mod venstre. De tre piger, vis kroppe stort set er fuldt bevarede, er ikke af samme størrelse; pigen ude til højre er væsentligt lavere end de to andre. De er alle nøgne, og den mindste af pigerne har en lidt kortere frisure end de større

piger, som har langt krøllet hår, og om hovedet bærer disse et hårbånd. Pigen ude til venstre er helt flad-brystet, mens de to andre har, hvad Sourvinou-Inwood kalder "budding breasts", som er mellemtrinnet mellem flade bryster og de fuldt udviklede bryster (Sourvinou-Inwood 1988, 34). På side B (figur 18), er der øverst to dekorative bånd, ét med nogle blade og det næste med halvcirkler. Midt på er der ligesom

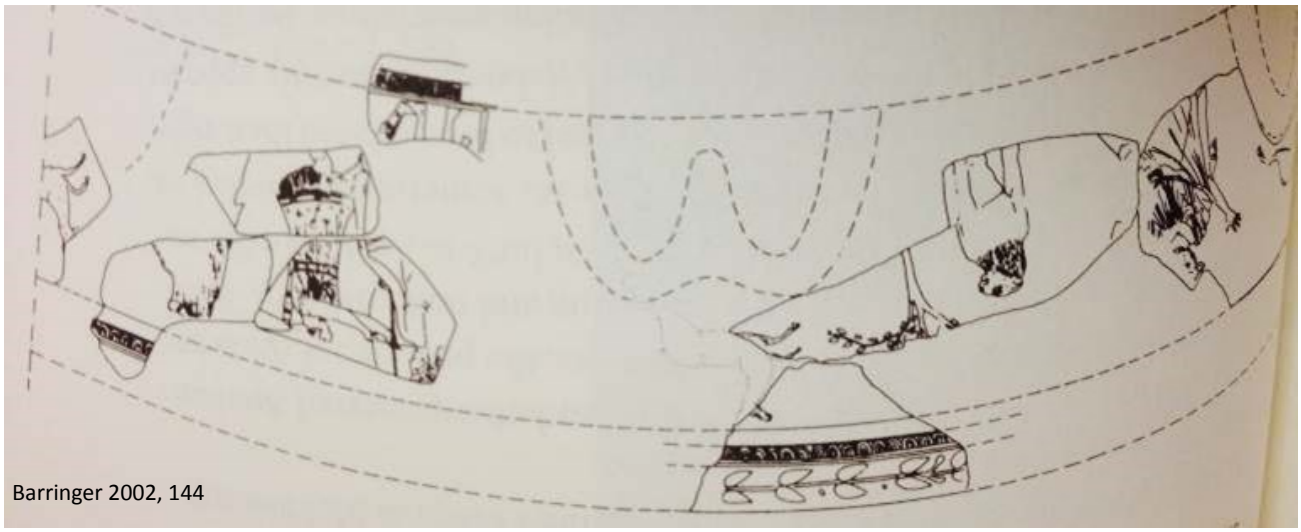

Fig. 20: Rekonstruktion af krateriskos, rødfigur, 440-420 f.Kr., Cahn Collection, Basel.

på side A afbildet nøgne piger, som løber med udstrakte arme, og de holder kranse i hånden: Disse løber dog i modsat retning end pigerne på side A. De er her fremstillet i nogenlunde samme størrelse, men pigen med det opsatte hår og hårbånd ude til venstre agerer anderledes end de andre figurer ved at kigge sig over skulderen. Der er bevaret yderligere et skår, hvorpå der er malet et stort dyr, som ligger under et palmetræ.

Figur 19 viser endnu nogle fragmenter af en rødfigurs krateriskos. På disse kan man helt eller delvist spotte 10 piger i forskellige aldre, hvoraf flere interagerer med hinanden. Disse har alle tøj på, nogle bærer på palmegrene, og én bærer på to kurve. De lidt højere piger har opsat hår og er iført lange klæder, mens de mindre pigers frisurer er mere løse, og deres tøj går kun til midt på låret. På denne krateriskos er der ligeledes piger, som løber mod højre, mens de andre er stillestående kiggende i forskellige retninger.
En anden krateriskos, som også er sammensat af flere fragmenter, har et lidt anderledes motiv end de andre. Denne attiske rødfigursvase er dateret til cirka 440-420 f.Kr., hvis præcise fundsted ligeledes er ukendt (Barringer 2002, 144) (figur 20). På side A er der afbildet en kvinde i profil, som er iført en kortærmet klædedragt med diverse mønstre. Hun bærer ligeledes en hovedbeklædning, støvler, et pilekogger og står parat med buen spændt mod højre. Lige foran hende står en anden figur, der kigger mod venstre, og som holder et klædestykke i sin hånd. På side B er der yderst til venstre afbildet en hjort, som er på vej væk fra disse to figurer og en anden frontalt stående kvinde. Denne kvinde er klædt i draperede klæder,

bærer en halskæde, og står med armene i vejret. Hun er ikke nogen helt almindelig kvinde, da hendes ansigt ikke er et menneskes, men derimod en bjørns: Således ser en fjerde figurs krop også ud, med en mandlig overkrop og et bjørnehoved.

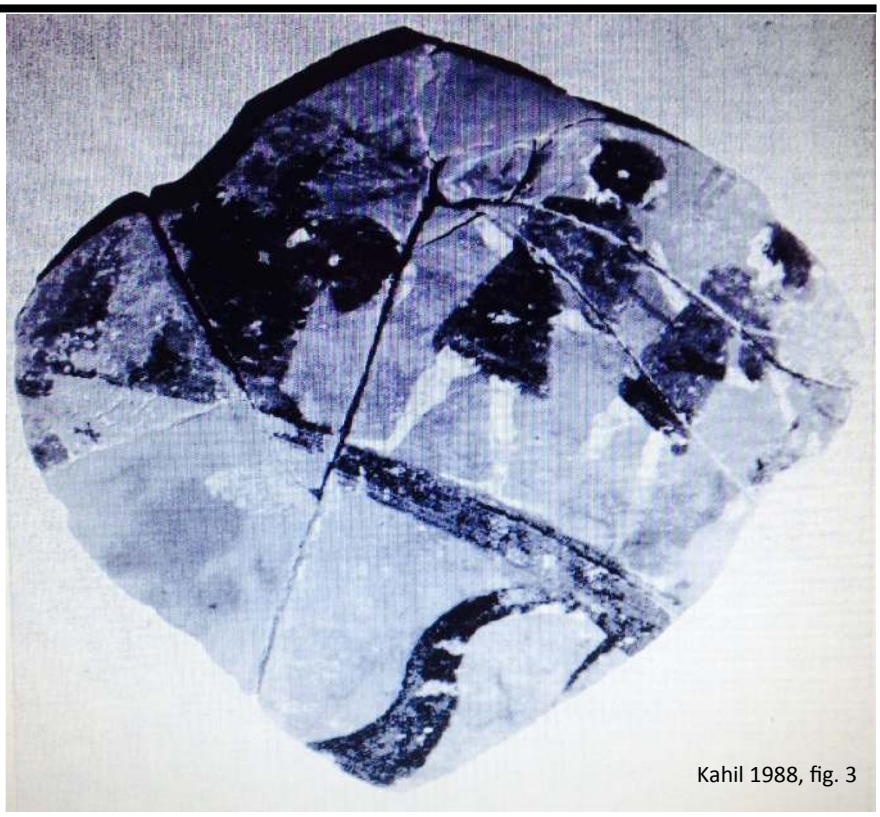

Fig. 21: Fragment af krateriskos, sortfigur, femte århundrede f.Kr., privat samling.

Fortolkning af krateriskoi

Pigerne på figur 19 er i færd med at løbe et kapløb eller ved at forberede et (Sourvinou-Inwood 1988, 39). Pigerne på figur 17 og 18 løber som sagt i hver sin retning, og de løber naturligvis væk fra den bjørn, som ses afbildet. Man kan dog ikke være sikker på, at denne fremstilling betyder, at der virkelig var en bjørn til stede ved ritualerne (Sourvinou-Inwood 1988, 63): Jeg har dog en tese, der går på, at vasemaleren formentlig har haft intentioner om at påvise, at bjørnen var levende, eftersom pigen yderst til venstre på figur 18 kigger sig over skulderen, som om hun var bange. Grundet myten, så har bjørnen, hvad enten, der har været tale om en død eller en levende en af slagsen, eller måske en skulptur, så har den haft en helt central rolle i Arkteiaritualterne, og formentlig en kulminerende én af slagsen (Sourvinou-Inwood 1988, 63). På figur 21 er der fremstillet et alter, hvilket indikerer, at disse ritualer, i form af blandt andet kapløb, har foregået i helligdommen (Neils 2003, 151). Sourvinou-Inwood forsøger at give et svar på alderen på de forskellige piger på vaserne, som tydeligvis er forskellige. Grækerne så anderledes på alder, end vi gør i dag, da de ikke var særlig interesserede i den specifikke dato for et barns fødsel, og heller ikke fejrede fødselsdage hvert år. Udover, at alder selvfølgelig har noget med biologi at gøre, og hvor lang tid, man har tilbragt på denne planet, så er det ligeledes de kulturelle processer, der er med til at bestemme din "alder"; man kan for eksempel være gammel eller ung af sind: Så antikkens befolkning var altså ikke klar over deres nøjagtige alder (Davidson 2007, 72). Hvis man i det klassiske Athen dog alligevel skulle have haft et ønske om at vide ens præcise alder, så var det nødvendigt at kunne alle de foregående arkonter udenad, da hvert år

blev opkaldt efter denne årligt udvalgte og øverste embedsmand (Davidson 2007, 73). Den manglende interesse for alder afspejles i den græske keramiks ikonografi, da de græske kvinder i antikken, ifølge Sourvinou-Inwood, primært var defineret ud fra deres reproduktive kapaciteter; så når de nåede det stadium eller den giftedygtige alder, var det derefter kun alderdom, som markerede en ikonografisk forskel. Det er derfor ikke en nem sag at læse figurers alder i græsk ikonografi baseret på biologiske fakta alene, da alder både blev anset som hørende under en biologisk og kulturel kategori. De semantiske overvejelser og den symbolske værdi, som figurerne repræsenterede vægtede højere end den nøjagtige biologiske virkelighed (Sourvinou-Inwood 1988, 17): Men Sourvinou-Inwood gør alligevel et forsøg, ved blandt andet at sammenligne de føromtalte marmorskulpturer af børn, som er fundet og dedikeret i helligdommen. Selvom disse er fremstillet i et andet medium, og ikke mindst i en anden tid, så kan de alligevel være en hjælpende hånd i bestemmelsen af pigernes alder. Souvinou-Inwood foreslår, at figur 13 er omkring de fem år, pga. hendes buttede ansigt (Sourvinou-Inwood 1988, 40). Hun kan sammenlignes med de mindste af pigerne på figur 19 især, og ikke mindst et fragment fra en sortfigurs krateriskos (figur 23): Sidstnævntes hoved fylder ligesom de små pigers på figur 19, ikke de ældres, en femtedel af hendes totale højde, hendes chiton falder fladt ned over hende, og der er altså heller ikke her tegn på udvikling af bryster, hendes chiton er ligeledes kort og uden bælte, og til sidst er der buttetheden, specielt omkring ansigtet: Der er altså ligheder i proportioner og tøjet (Sourvinou-Inwood 1988, 41). Den mindste af pigerne på figur 17 har også et hoved, som består af en femtedel af hendes totale højde, hvorimod de større pigers hoveder fylder en sjettedel; lidt mindre end de små piger, men ikke små nok til at tilhøre modne kvinder, altså må de befinde sig et sted midt imellem disse to aldersgrupper (Sourvinou-Inwood 1988, 42). Det kan være ganske vanskeligt at sammenligne disse fremstillinger med de tidligere sortfigursvaser, da sortfigurstilen var meget skematisk, og udførelsen var ikke altid særlig omhyggelig, og den var som bekendt uden indridsninger (Sourvinou-Inwood 1988, 44). Fremstillinger af børn på choes kan ifølge Sourvinou-Inwood være en hjælp

Fig. 22: Theseus og Helena, attisk, amfor, rødfigur, 510 f.Kr., Euthymides maleren, Staatliche Antikensammlungen. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Theseus_Helene_Staatliche_Antikensammlungen_2309_n2.jpg

til at bestemme alderen specielt på de yngre piger (Sourvinou-Inwood 1988, 50). Disse vaser, med motiver af små børn, er tæt relateret til de rødfigurskrateriskoi, som bliver beskrevet her, både kronologisk, stilistisk, og hvad angår motiv og rituel funktion. Vi ved fra litterære kilder, at dag to i Anthesteria, kaldet Choes, havde en speciel betydning for børn i deres tredje leveår, hvor de undergik en form for præsentationsrite og fik en velsignelse over deres liv. Mange af disse miniaturevaser er bemalet med scener, som har forbindelse til netop Anthesteria (Sourvinou-Inwood 1988, 48). Figur 1 er et eksempel herpå, der rent ikonografisk minder om pigen på figur 19 (placeret på det øverste fragment i midten), men som er væsentlig mere buttet omkring halsen, benene og armene. De yngste af "bjørnene" må altså være ældre end disse, og Sourvinou-Inwood skyder dermed disse piger til at være mellem fem og syv år. For at aldersbestemme de lidt ældre piger, skal man kigge i modsat retning: Som pige i det klassiske Grækenland var det ganske almindeligt at blive gift i en ung alder (Sourvinou-Inwood 1988, 51). Den semantiske kategori "brud" begyndte dengang allerede i 14 års alderen, og den ideelle brud, som er den brud, der er fremstillet i ikonografien, er derfor meget ung. Disse unge brude er formentlig ikke fremstillet som de ville have set ud i virkeligheden, da man som 14-årig ikke er fuldt udviklet rent biologisk; men ifølge græsk opfattelse var det altså gennem ægteskabet, at en "kvinde" opnåede fuld modenhed, og det kommer også til udtryk i ikonografien, hvor disse brude som oftest har fuldt udviklede bryster: Et eksempel på dette ses på figur 22, som forestiller Theseus' bortførelse af Helena. Ifølge kilderne skulle dette have foregået, mens Helena var en ganske ung pige på omkring de syv år, og mens Theseus var cirka 50 år. På trods af dette, er de altså fremstillet som værende henholdsvis en fuldt udviklet kvinde og en ung mand (Sourvinou-Inwood 1988, 52). Theseus' bortførelse af kvinder blev et symbol på erotisk forfølgelse, som i sig selv var et symbol på ægteskabet. I græsk ikonografi var biologisk korrekthed ikke altid i højsæde, og Helena var altså her afbilledet som den ideelle brud (Sourvinou-Inwood 1988, 53). I tiden lige optil, at man som pige blev gifteklar, kunne man agere som kanephoros, kurvebærer, ved religiøse festivaler eller i forbindelse med ofringer (Dillon 2002, 37). Nogle af disse er ifølge Sourvinou-Inwood højere end andre, og hun vurderer dem dermed til at være i alderen 12-15 år. Selv de yngste af disse er i kunsten fremstillet med fuldt udviklede bryster, så det er altså heller ikke i denne aldersgruppe, at de ældste af Artemis' arktoi tilhører (Sourvinou-Inwood 1988, 56); de må derfor,

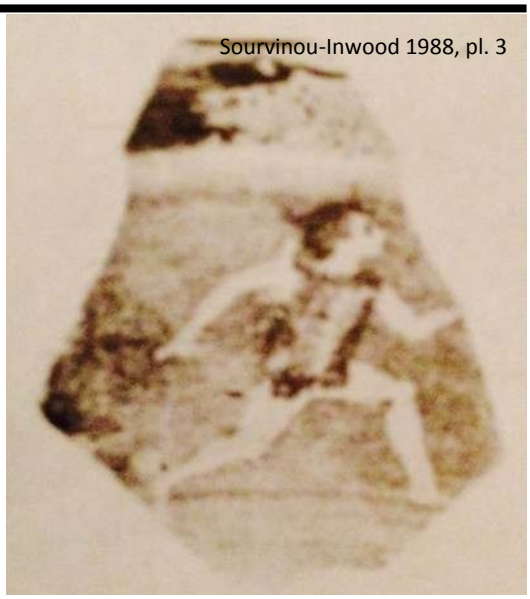

Fig. 23: Fragment af krateriskos, sortfigur, femte århundrede f.Kr. privat samling.

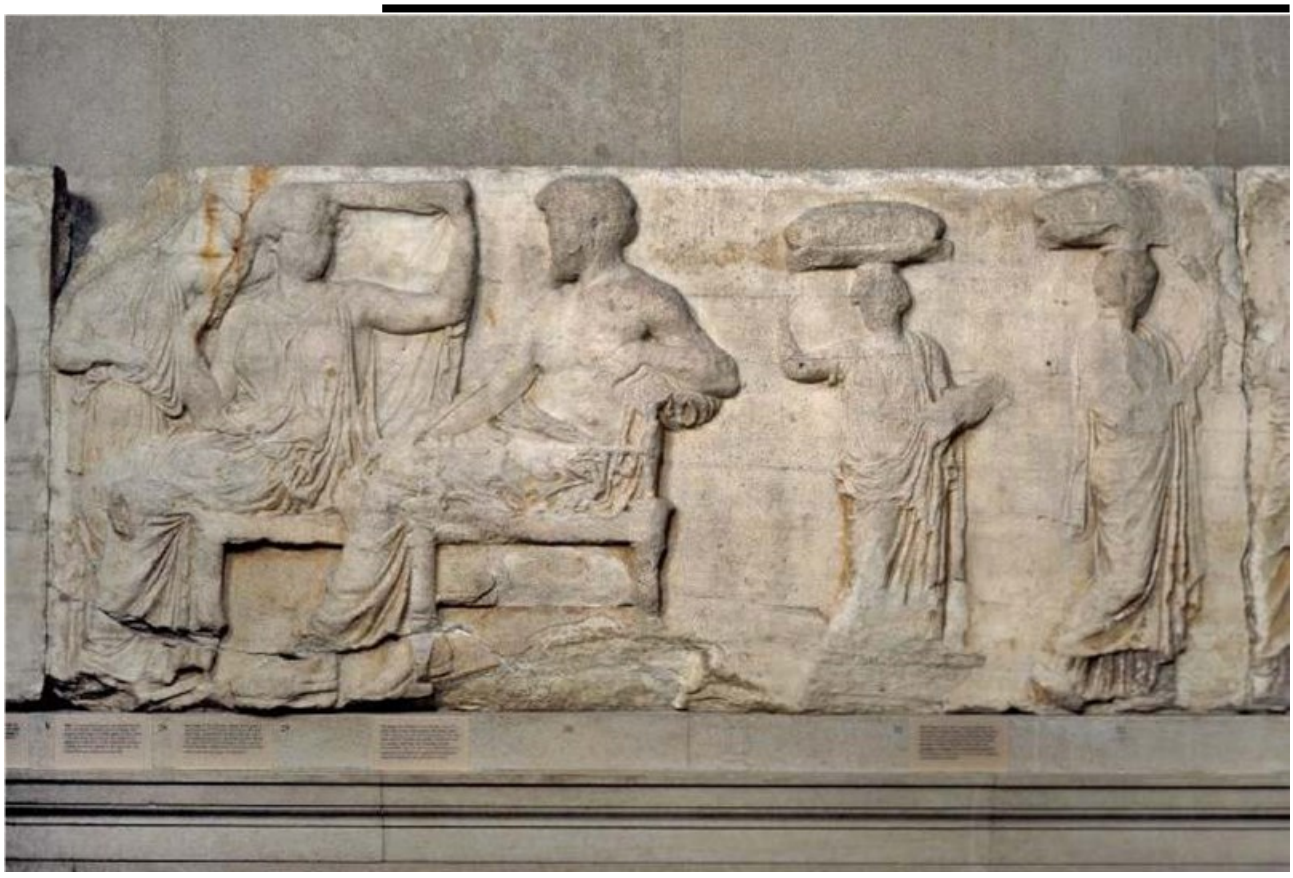

Fig. 24: Til venstre: Iris og Hera, Parthenonfrisen. http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00198/AN00198265_001_l.jpg

da disse er fremstillet med "budding breasts" og ikke de fuldt udviklede, være yngre end 12 år og Sourvinou-Inwood foreslår, at de dermed er omkring de 10 år, ganske som Aristofanes beskrev (Sourvinou-Inwood 1988, 57). Sourvinou-Inwood argumenter for, at figur E31 i peplosscenen på Parthenonfrisen hører til den samme alderskategori som de ældste arktoi (figur 6): Under hendes tøj kan man se en lille hævelse ved brysterne, som ligger lige i mellemgruppen mellem de flade og de fuldt udviklede som fx præstinden på selv samme relief, eller Hera og Iris, der alle er modne kvinder (figur 24). En anden ting, der er afgørende for at placere pigerne i den samme ikonografiske type som figur E31, er forholdet mellem størrelsen på hendes hoved og hendes totale højde; præstindens hoved er omkring en syvendedel af sin totale højde, mens figur E31s er lidt under en sjettedel af sin højde (SourvinouInwood 1988, 58). Hun er altså gengivet på samme måde, som de ældre "bjørne" på figur 17 og 18. Dette er meget væsentligt, da de begge hører hjemme i attisk ikonografi, og rent kronologisk er de tæt forbundet med kun ganske få år til forskel. Arrephoroi kunne som bekendt ikke være mere end 11 år, og da figur E31 på frisen er en anelse mindre end figur E32, så må hun siges at være omkring de 10 år: Alt dette stemmer overens med Sourvinou-Inwoods konklusion, som lyder på, at de ældste arktoi rigtigt nok måtte være omkring de 10 år

(Sourvinou-Inwood 1988, 59). ”Budding breasts” er altså et ikonografisk tegn, som er omgivet af konventioner, og det er ikke en stringent biologisk korrekt karakteristik: Biologisk realitet blev formidlet gennem perceptuelle filtre, som var formet af sociokulturelle opfattelser og kunstneriske konventioner. Disse piger, de ældste i hvert fald, indgik i denne kult i perioden lige inden deres første menstruation, og dermed den gifteklare alder (Sourvinou-Inwood 1988, 60): Arkteia kan dermed ses som en overgangsrite fra pige til ”kvinde” (Sourvinou-Inwood 1988, 67), da bjørnen for de antikke grækere var et moderligt forbillede, og et billede på kvindelig seksualitet og graviditet (Barringer 2002, 146).

Fortolkningen af figur 20 og identifikationen af de forskellige figurer på vasen er omdiskuteret (Barringer 2002, 143). Kahil tolker denne scene som værende en central del af ritualerne ved Arkteiafestivalen. Det er ikke de unge arktoi, som fremstår på denne vase, men derimod en præst og en præstinde og guderne Artemis og Apollon. Artemis er genkendelig på grund af buen og pilene, og det jagtudstyr, som hun er iført i form af en kort chiton og en broderet tunika. De to andre figurer på side B er ikke bjørne, men bærer derimod bjørnemasker, ifølge Kahil (Kahil 1977, 92). Simon, derimod, forstår denne scene som værende det øjeblik, hvor Kallisto bliver forvandlet til en bjørn. Kallisto er derfor kvinden, der chokeret står med oprakte hænder, og den mandlige bjørn er derfor hendes søn, Arkas: Simon tolker, at Artemis' pil derfor er rettet mod Kallisto og ikke hjorten (Simon 1983, 88). Personligt er jeg også tilhænger af Simons fortolkning, da der ganske rigtigt ikke er nogle arktoi til stede, og denne tolkning stemmer overens med tilstedeværelsen af den mandlige ”bjørn”.

Men hvorfor var nogle af pigerne nøgne? Sourvinou-Inwood kæder det sammen med det, Aristofanes skrev i *Lysistrate* (Ar. *Lys*. 645) om, at pigerne til sidst smed deres røde krokotos, ”bjørnens pels”, som et symbol på, at de netop i slutningen af ritualet gik ind i en ny fase af livet, nemlig puberteten og menstruationen, som fulgte med(Sourvinou-Inwood 1988, 67). Barringer foreslår, at Artemis' arktoi i stedet med disse kåber imiterede Ifigenia, hvis død blev forhindret ved at blive erstattet med en bjørn i sidste øjeblik; eller måske Kallisto, der i mytologien var et symbol på forandringen fra puberteten til voksen seksualitet. Kallisto smed nemlig sine klæder for at bade, da hun blev afsløret af Artemis og modtog sin straf. Tøjet kunne derfor være et symbol på Kallistos' klæder, hvor pigerne først blev til ”bjørne” i slutningen af ritualet, altså kvalificerede mødre. Kallisto fik ikke den mulighed, da Arkas blev taget fra hende, netop som han var blevet født (Barringer 2002, 146). Kallisto agerede imidlertid som en negativ rollemodel, da hun ikke accepterede sit seksuelle væsen, som netop er det, de unge arktoi gennem Arkteia skulle imødekomme (Barringer 2002, 147). Ferrari, derimod, tror ikke på, at de krateriskoi, der er bemalet med nøgne løbende piger afspejler virkeligheden. Hun mener, at nøgenhed blandt hunkønnet i offentligt rum, var en umulighed i det femte århundredes Attika (Ferrari 2002, 169). Ferrari

mener imidlertid, at disse fremstillinger repræsenterer en fjern fortid (Ferrari 2002, 170), hvor mænd og kvinder, ifølge Platon, var lige (Platon *Critias* 110B5-C2). Men om ikke andet, mener jeg, at man skal huske på, at det var piger og ikke kvinder, der er fremstillet på disse vaser; og som sagt, i forbindelse med identifikationen af figur E35 i peplosscenen, så kan man som barn tillade sig at være "uanstændig", modsat de voksne.

Komparativ analyse

Både Arrephoriakulten og Arkteiakulten var grundlagt til ære for gudinder, nemlig henholdsvis Athena og Artemis (Dillon 2002, 57 & 220). Disse var gudinder, der kunne spores langt tilbage i den græske historie, og fællestrækket var, at de begge var jomfrugudinder (Tortzen 2009, 275 & 276). Forskellen mellem disse bestod i, at Athena primært var en bygudinde, hvorimod man forbandt Artemis med skoven og det vilde; helligdomme til Athena befandt sig altså ofte i det urbane miljø, mens Artemishelligdomme tit lå i naturrige områder (Neils 2003, 151). Deltagerne ved disse festivaler var i begge tilfælde udvalgte athenske piger fra borgerfamilier (Arkteia: Connelly 2007, 32 & Arrephoria: Robertson 1983, 241): Antallet af deltagere og tidsrummet for tjenesten i Athenakulten var afgrænset (Burkhardt 1985, 228), mens vores kendskab til antallet af arktoi og varigheden af deres tjeneste er mere uklart (Dillon 2002, 221). Alderen på pigerne i kulterne var forholdsvis den samme, nemlig fem til 11 år (Sourvinou-Inwood 1988, 67 & Boardman 1999, 313). Begge kulter var forbundet med en oprindelsesmyte, som var bygget på et brud på tilliden og et svigt fra menneskenes side overfor gudinderne; disse piger skulle således råde bod på deres forfædres fejltagelser for at undgå gudindernes straf: Det var som bekendt børnene, der skulle bære dette store ansvar, der dermed var til gavn for alle (Dillon 2002, 59 & 221). Ritualerne havde det fællestræk, at de i begge kulter, på sin vis, var en gentagelse af fortidens begivenheder, men man havde taget ved lære af disse, således at ritualerne ikke resulterede i død, men derimod med indsigt og kundskab (Neils 2003, 151). Der var dog en vis fare i begge ritualer: Athenas arrephoroi skulle bevæge sig ned ad akropolis i nattens mørke (Robertson 1983, 242), og Artemis' arktoi skulle muligvis løbe omkring eller væk fra en levende bjørn (Dillon 2003, 221). I Athenas kult var der meget fokus på objekter; den nye peplos samt det hemmelige indhold i de kurve eller æsker, som pigerne bar på i den natlige rite; deres færd var præget af gåder og mystik, som ganske få, ja selv pigerne selv, ikke var indviet i (Paus. 1.27.3). Kulten i Brauron lader derimod ikke til at være omringet af den samme mystik, da de mange Krateriskoifragmenter, ifølge min overbevisning, ret eksplicit bevidner "bjørnenes" aktiviteter.

Begge kulter var en del af pigernes opdragelsesproces, og ritualerne fungerede som *rites de passages* fra barndom til voksenlivet (Neils 2003, 149); sidstnævnte, som for pigerne i antikken allerede

begyndte i 14 års alderen, da de allerede på dette tidspunkt kunne blive giftet bort (Sourvinou-Inwood 1988, 52): Et andet fællestræk var naturligvis, at det var små piger, som havde hovedansvaret for udførelsen af riterne; på peplosscenen og på figur 19, hvor der dog er afbildet præstinder, som har været behjælpelige i de rituelle forberedelser. Pigernes jomfrustatus, og dermed deres renhed, har uden tvivl været en vigtig faktor i udfyldelsen af deres respektive roller og håndteringen af de hellige genstande (Dillon 2002, 37).

Konklusion

På trods af den beskedne mængde antik litteratur, som omhandlede børn, så har disse børn hverken været anonyme eller usynlige. De har tværtimod været en del af det offentlige rum allerede fra en tidlig alder, ikke i den politiske verden, men derimod i den religiøse verden. Børn optræder ofte i den antikke kunst som deltagende i rituelle begivenheder – til tider som havende en birolle og til andre tider en hovedrolle. Som pige kunne man, ifølge Aristofanes, gennem sin barndom være en del af flere kulter: først tjente man som arrephoros for Athena, dernæst kværnede man korn og var "bjørn" for Artemis, og den sidste religiøse pligt bestod i at være kanephoros, en kurvebærer.

"Peplosscenen", som er en del af Parthenonfrisen indeholder figurer, der viser kulminationen af én af disse pligter (figur 6): Denne forestiller de to, måske tre, arrephoroi, som fremviser den nyvævede peplos til Athena. Det var nemlig de to udvalgte arrephoroi, som havde ansvaret for at fremstille en ny peplos til Athena Polias statuen, som skulle udskiftes hvert fjerde år. Disse piger boede ét år på Athens akropolis, hvor der udover pligterne også var plads til leg, da der angiveligt har været en boldbane, som pigerne kunne boltre sig på: Opgaven for disse piger har dog ikke været en leg, da netop denne institution blev oprettet, som soning for Aglauros og Herses ulydighed over for Athena: Disse fik overrakt en æske med et hemmeligt indhold, som de under ingen omstændigheder måtte kigge i; da nysgerrigheden ramte, åbnede de alligevel for æsken, hvilket tog livet af dem. De to udvalgte arrephoroi skulle så genleve dette scenarium, ved at bære æsker med et ukendt og mystisk indhold ned af Athens akropolis i nattens mørke. Alene placeringen af netop "peplosscenen", i midten lige over indgangen til templet, indikerer budskabets vigtighed og plads i grækernes bevidsthed.

Man kunne som lille pige også tjene Artemis i hendes helligdom i Brauron, hvorfra der er overleveret hundredvis af fragmenter fra små vaser kaldet krateriskoi, som blandt andet viser løbende piger, bjørne, altre og palmetræer: Disse har forestillet riterne, som Artemis' arktoi, bjørne, udførte. Arkteiafestivalens oprindelsesmyte omhandlede også menneskets svigt og gudindens vrede: Én af Artemis' hellige bjørne blev dræbt af menneskene, og Artemis krævede derfor, at et vist antal piger tjente

hende for en periode, hvis de ville undgå hendes hårde straf. Pigerne bar angiveligt røde kåber, krokotoi, vis symbolværdi er omdiskuteret: Nogle forskere mener, at disse skulle imitere bjørnens pels, mens andre er af den overbevisning, at kåberne skulle henlede tankerne på myterne omhandlende Ifigenia og Kallisto, som knytter sig til Artemis og i høj grad også til denne kult i Brauron. På trods af deres unge alder, fem til 11 år, så bar disse piger et stort ansvar i disse kulter, idet de udførte riter, som skulle forhindre gudinderne straf over det attiske folk. Udover, at deres tjeneste var til alles gode, så har det også været en central del i den enkelte piges liv: Kulterne fungerede nemlig som forberedelse til voksenlivet og de mange pligter, der ventede dem der, dvs. i rollen som hustru og mor. Dette understreges og afspejles yderligere i den græske ikonografi generelt, hvor piger i en meget ung alder blev gengivet med fuldt udviklede bryster. Der er flere ligheder end forskelle ved Arrephoria og Arkteiafestivalen, som altså begge satte pigerne på prøvelser, der skulle gavne dem fremover i livet. Denne artikel har også belyst, at der i den græske kunst kan spores forskelle mellem børn og voksne, på trods af Ariès' udtalelser om det modsatte; som fx i "peplosscenen", hvor figur E35 bærer klæder, der afslører hendes bagdel – en måde hvorpå voksne aldrig ville blive portrætteret i den klassiske antikke kunst, og det samme med de nøgne piger på de små krateriskoi. Ariès påpegede som sagt, at konceptet barndom slet ikke eksisterede i antikken, og de mange opgaver, der ventede de athenske piger, kan da også til en vis grad indikere dette, men som sagt, så var der angiveligt afsat et område til leg, for de to arrephoroi på Athens akropolis. Denne artikel har vist, at børn, her piger, har spillet en aktiv og central rolle i de religiøse kulter i antikken, der ydermere fungerede som en vigtig brik i opdragelsesprocessen.

Børns rolle og betydning i den antikke græske kult

Af Sara Ringsborg

Bibliografi

Barringer, J.M. 2002: *Hunt in Ancient Greece*, Baltimore.

Boardman, J. 1999: The Parthenon Frieze, a Closer Look, *Revue Archéologique, Nouvelle Série*, fasc. 2, 305-330.

Burkhardt, W., oversat af Raffan, J., 1985: *Greek Religion*, Cambridge, Massachusetts.

Cohen, A. 2007: *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, Princeton.

Cole, S.G. 2004: *Landscapes, Gender, and Ritual Space*, Berkeley.

Connelly, J.B. 2007: *Portrait of a Priestess, Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton.

Davidson, J. 2007: *The Greeks & Greek Love*, London.

Dillon, M. 2002: *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London.

Ferrari, G.: 2002: *Figures of Speech, Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago.

Foxhall, L. 2013: *Studying Gender in Classical Antiquity*, New York.

Golden, M. 2003: Childhood in Ancient Greece, Neils J. & Oakley, J.H (ed), *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, Newhaven & London, 13-29.

Golden, M. 1990: *Children and Childhood in Classical Athens*, London.

Jenkins, I. 1994: *The Parthenon Frieze*, London.

Kahil, L. 1977: L'Artemis de Brauron, Rites et Mystère, *Antike Kunst*, 20, 86-98.

Neils, J. 2001: *The Parthenon Frieze*, Cambridge.

Neils, J. 2003: Children and Greek Religion, Neils J. & Oakley, J.H (ed), *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, Newhaven & London, 139-161.

Neils, J. & Oakley, J.H 2003: Introduction, Neils J. & Oakley, J.H (ed), *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, Newhaven & London, 1-5.

Pedley, J.G. 2012: *Greek Art and Archaeology*, Upper Saddle River.

Ridgway, B.S. 1999: *Prayers in Stone*, *Greek Architectural Sculpture ca. 600-100 B.C.E.*, London.

Robertson, N. 1983: The Riddle of Arrhephoria at Athens, *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 87, 241-288.

Simon, E. 1983: *Festivals of Attica*, Madison.

Sourvinou-Inwood, C.1988: *Studies in Girls' Transitions, Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*, Athen.

Tortzen, C.G. 2009: *Antik Mytologi,* København.