

Skandinavisk dyreornamentik: Symbolsk repræsentation af en før-kristen kosmologi

Lotte Hedeager

Universitetet i Oslo

Med udviklingen af skandinavisk og germansk dyreornamentik i begyndelsen af 400-tallet skabes et abstrakt formsprog, som dominerer det kunstneriske udtryk frem til kristendommen. Fra først til sidst var dyreornamentikken en uadskillelig del af elitens materielle udtryk, og det bliver naturligt at rejse spørgsmålet om dens betydning. Er dyrestile en dekorativ detalje, som bibeholdes gennem århundreder mere af vane end af vilje, eller har dyrestilene en bevidst meningsbærende funktion i de før-kristne samfund?

I det følgende skal jeg argumentere for, at dyrestilene er en uadskillelig del af den før-kristne kosmologi, og jeg skal diskutere dyremetaforen i relation til den norrøne mytekreds.

Meningsbærende dyrestile?

Arkeologer og kunsthistorikere har traditionelt beskæftiget sig med stilene ud fra kronologiske og typologiske problemstillinger, ornamentik har været

betragtet som nøglen til at organisere det arkeologiske materiale i tid og rum, og stilstudier har i realiteten været det centrale redskab til at konstruere forhistorien. Bag dette ligger opfattelsen af stil og ornamentik som et passivt, neutralt og traditionsbetinget udtryk og forandringer i stil som ændret "mode"; stil tillægges således ingen selvstændig mening eller betydning. Selv om stilistiske forskelle har vist sig velegnede til at definere "arkeologiske kulturer", så har enhver diskussion af stile i relation til sociale og historiske forandringer i de fleste tilfælde været undgået. Dybest set betragtes stil som uden mening – dvs. menings-løs (Shanks 1993:86, se også Shanks & Hodder 1995:33), og den rejste problemstilling – om dyrenes symbolske betydning – derfor som både uløselig og uvæsentlig, når man ser bort fra en eventuel identificering af genkendelige dyrs betydning i den norrøne litteratur, f.eks. vildsvinet, rovfuglen, hesten/hjortedyret etc.

Over for denne positivtisk funderede opfattelse af stil og ornamentik står den teoretisk/anthropologiske tilnærning, hvor stil opfattes som et aktivt element i den sociale reproduktion, såvel for individer som for grupper, inden for et givet kultursystem. Stilelementer, ikke mindst de ikonografiske stile, betragtes som værende udvalgt med stor omhyggelighed, på samme måde som genstande er specielt udvalgt for at kunne indgå i ceremonier, fordi de er bærere af vigtige budskaber og f.eks. kommunikerer bestemte tilhørsforhold, etnisk tilknytning osv. (eks. Earle 1990:73, deMarrias et.al. 1996). Stil betragtes dermed som et aktivt element i skabelsen og opretholdelsen af den socio-kosmologiske orden og indgår således i legitimering af kontrol og magt. Opretholdelse af en bestemt stil kan derfor opfattes på linje med bevarelsen af bestemte ritualer, oprindelsesmyter, gudefortællinger og symbolske genstande – dvs. alt, hvad der tilsammen konstituerer en given gruppes identitet. Set i dette lys får de skandinaviske - og germanske – dyrestile en ny og mere signifikant betydning, der gør ovennævnte problemstilling – spørgsmålet om dyrenes symbolske betydning – til genstand for diskussion.

Især etableringsfasen, dvs. Nydamstilen og Stil I (Salin 1904), er præget af en mangfoldighed og kunstnerisk eksperimenteren, hvor budskabet endnu ikke er underlagt et standardiseret og abstraheret formsprog som i senere århundreder. Men selv om dyreornamentikken i sin tidlige form antager en vis grad af realisme, omend dyrene kan være brudt op i enkeltelementer, så må det formodes, at den i sit indhold er mytologisk og dermed aktiv for konstitueringen af en given kosmologi, hvad enten det er bevidst eller på et ubevidst plan (cf. Bloch 1995 & 1997). I det følgende er det ikke hensigten at diskutere ikonografiens mytologiske indhold *per se*, men derimod forsøge at forstå dyreornamentikken som en integreret del af samfundets kosmologiske orden. Under hensyntagen til dyreornamentikkens vide europæiske udbredelse skal jeg imidlertid kort gøre rede for, hvorledes de germanske dyrestile kan betragtes i en historiske kontekst, hvor folkevandringstidsgrupper som langobarderne, goterne, alemannerne og angel-sakserne, der alle gennem deres

oprindelsesmyter er knyttet til Skandinavien, også ses at anvende dette abstraherede formsprog (Hedeager 1997a, 2000).

Dyreornamentikken i historisk perspektiv

Den tidligste udvikling af dyrestilene i Skandinavien, på kontinentet og i England, er senest analyseret af Günther Haseloff (1981). Gennem brugen af typologiske, kronologiske og geografiske kriterier mener han at kunne vise, at udviklingen af Nydamstilen/Stil I var snævert knyttet til det sydlige Skandinavien, dvs. Jylland, de danske øer, det sydlige Sverige og den sydlige del af Norge. I løbet af første halvdel af 400-tallet udvikles der i dette område en bemærkelsesværdig rig variation af former og figurer, ofte med antropomorfe træk (masker). Det er ikke muligt at udpege direkte forløbere og forudsætninger, hverken i Skandinavien eller andre steder. Da Nydamstilen/ Stil I indeholder en stor variation af elementer, hvoraf en del lader sig føre tilbage til de senromerske karvsnitbronzer, andre derimod til asiatisk ornamentale og polykrom kunst, er den eneste plausible forklaring, at denne stil, karakteriseret ved sin unikke håndværksmæssige kvalitet, må have udviklet sig i det sydsandinaviske område i første del af 400-tallet (Haseloff *ibid.*). Fund fra England og kontinentet er velrepræsenteret fra den senere del af 400-tallet, hvor de fortsætter frem til den senere del af 500-tallet, hvorefter en ny stil, Stil II, der grundlæggende i sit abstrakte formsprog er ensartet fra Italien til Norge, udvikles som den sidste af de fælles-germanske dyrestile (Salin 1904, se desuden Lund Hansen 1992:187 m. litteratur).

Stil I-genstande fra kontinentet og det angel-saksiske område, hovedsagelig relieffibler og brakteater, deler sig i to kategorier. Den første består af nordiske fibler eller brakteater, importerede eller kopierede, den anden af kontinentale/angel-saksiske fibler eller brakteater som har en egen selvstændig udvikling af den nordiske Stil I og af brakteaternes ikonografi (fig.2). De nordiske fibler, hvad enten de er originale eller eftergjorte, kendes fra Rhinområdet, i det alemanniske område og i Thüringen såvel som i det sydlige England efter angel-saksernes bosættelse (Hines 1984, Näsman 1984:map 10; 1991:fig.8). Den kontinentale Stil I er til stede i Pannonien, hvor den kan knyttes til langobardernes tilstedeværelse, og ligeledes i det alemanniske område af Sydvesttyskland, men den er desuden fundet spredt over store dele af kontinentet og det sydlige England (Haseloff 1981:Abb.359; Roth 1979:59). På kontinentet var disse Stil I fibler i cirkulation længere end i Skandinavien og de videreudvikles til Stil II (følger Salin 1904), hvor dyrenes zoomorfe karakter og forskellighed opløses i et båndflet af slangeagtige dyr. Den omhyggelighed hvormed alle detaljer er blevet udført, den høje håndværksmæssige standard og præcisionen i formgivningen antyder et bagvedliggende idésæt på samme måde som det kendes fra f.eks. klassisk græsk keramik (Shanks 1993 m. referencer).

De nordiske guldbrakeater er som nævnt den anden gruppe af genstande,

som kendes fra store dele af Europa, fra England i vest til Ungarn og Ukraine i øst (Haseloff 1981:Abb.92). Visse af disse brakteater er nordiske af oprindelse, andre er efterlavet – eller videreudformet inden for rammerne af et selvstændigt ikonografisk univers; de angel-saksiske brakteater er desuden ofte fremstillet af sølv. Skønt både motiv og design er umiskendelig nordisk, har brakteaterne uden tvivl deres udspring i senantik kunst og byzantinske kejsermedaljoner (Hauck 1985-1989).

Mange af de germanske folk på kontinentet og i England må oprindeligt have haft en vis forståelse for brakteaternes og fiblernes ikonografiske univers, og gennem 500- og 600-tallet opretholdes dette specielle figurative formsprog blandt en række af de germanske folk. Den nordiske stil blev imiteret og videreudviklet til en kunststil, hvis meningsbærende indhold ikke nødvendigvis behøver at have været konstant over tid og rum. Det overraskende er imidlertid, at dette symbolsprog aldrig optages af visse germanske folk, som f.eks. frankerne - nemlig de folk, hvis vandringshistorie og oprindelsesmyte ikke giver dem nogen tilknytning til Skandinavien (Hedeager 2000).

Accepteres dyrestilene som et vigtigt element i den sociale praksis, fremstår de konventionelle kunsthistoriske analyser også som utilstrækkelige, fordi de ikke kan forholde sig til dyreornamentikkens ideologiske og sociale kontekst. I stedet refereres til dyrestilenes – eller disses enkeltelementers - baggrund i simple, ofte diffusionistiske, termer som “social kontakt” eller “handelskontakt” (Shanks 1993:101). Forudsættes det derimod at stil er meningsbærende, så vil også stilforandringer og ikke mindst opkomsten af en ny stil, skulle tillægges central betydning for spørgsmålet om sociale og politiske forandringer. Hvis stil derimod betragtes først og fremmest som dekoration, fri for mening, må andre forklaringer som diffusion, “ændret smag” eller “handel” være aktuelle. Herved mister stilforandringer og stilbrud sin analytiske signifikans, og den kontinuerlige stiludvikling med fokus på kronologi og typologi bliver forskningens endemål. Dette har også været tilfældet for de germanske dyrestile (eks. Salin 1904, Ørsnes 1966, 1969, Haseloff 1981, Menghin 1983; undtagelse Johansen 1979). Forskningen har i vid udstrækning overset betydningen af to af de mest markante forandringer i stiludviklingen, nemlig opkomsten af Nydamstilen/Stil I og opkomsten af Stil II, og har ikke forsøgt at samtænke disse stilforandringer med samfundsprocesserne i øvrigt, ligesom man ikke har diskuteret ophøret af dyreornamentikken i forbindelse med etableringen af den kristne kirke.

Folkevandringstidens begyndelse, første halvdel af 400-tallet, er karakteriseret ved introduktionen af dyret i ornamentikken – forvredne dyr med tydelig hoved- og øjenmarkering (Nydamstilen/Stil I), dens afslutning ved begyndelsen af Stil II med en påfaldende nedtoning af de zoomorfe træk til fordel for sammenslyngede, båndformede eller slangeformede dyr; det fire-fodede dyr, som karakteriserede Stil I, forsvinder (fig.3). Dette stærkt abstraherede formsprog repræsenterer afslutningen på en lang udvikling, og

hovedforskellen mellem de to stilistiske traditioner er at dyret står som det centrale element i Stil I, mens det i Stil II er underordnet og delvist opløst i zoomorfiserede båndmønstre.

Oprindelsen til Stil II (=Vendel stil A-C) har været – og er – stærkt omdiskuteret: der har været argumenteret for Skandinavien (ex. Arwidsson 1942), der har været fokuseret på senromersk kunst (ex. Lindqvist 1926) eller på det langobardiske Italien (ex. Åberg 1946, Werner 1935, Haseloff 1956), mens endnu andre har henført Stil II's oprindelse til det sydvest-alemanniske område (ex. Haseloff 1981:597 ff; 1984:117, Lund Hansen 1992:187). Denne diskussion afspejler først og fremmest, at den nye stils ensartethed i realitetet gør det umuligt at isolere et bestemt "innovationsområde" noget enkelt sted i Europa; dateringen af Stil II's begyndelse til 560/570 er de fleste derimod overens om (undtagelse: Lund Hansen 1992).

Ved at knytte stilene sammen med deres brede historiske kontekst får opkomsten og ophøret af henholdsvis Nydamstilen/Stil I og Stil II en potentiel ny fortolkningsramme. Den tidlige germanske dyrestil (Nydamstilen/Stil I) omfatter i tid perioden mellem hunnernes tilstedeværelse i Europa (ca. 375) og den sidste af de store germanske folkevandringer, nemlig langobardernes erobring af Italien (568). Udviklingen af dyrestilene er således uløseligt forbundet med en historisk periode præget af store socio-politiske forandringer, herunder etableringen af de første germanske middelalderlige kongedømmer og mødet med den hunnisk erobringsmagt. På den ene side demonstrerer dyrestilene en eksisterende ensartethed blandt folkevandringstidens krigerelite, på den anden side markeres også subtile forskelle.

På et overordnet niveau har Stil II, ligesom Nydamstilen/Stil I, et påfaldende ensartet præg, og begge stile har været anvendt på smykker og våben over store dele af Europa. Dyrestilene må derfor på et vist niveau have repræsenteret en fælles symbolsk vokabulartur, der sammenbåndt de mange konkurrerende og stridende grupper i folkevandringstiden og den tidlige middelalder. Disse grupper var forbundet gennem politiske alliancer og ægteskabsbånd, som må være blevet styrket ved at være forankret i et delvist fælles symbolsk univers (Earle 1990:78; cf. Højlund Nielsen 1997a & b). Til trods for denne generelle ensartethed findes alligevel en tydelig forskel mellem den nordiske stiludvikling fra Stil II (Venedelstilene) og den kontinentale/angelsaksiske Stil II. Hvor Stil II ophører på kontinentet, bliver dens detailformer og fundamentale dispositionsprincipper derimod styrende for den skandinaviske stiludviklingen helt frem mod middelalderen (Karlsson 1983:28)

Fra slutningen af 600-tallet, hvor Stil II ophører, er det ikke længere muligt at definere en fælles germansk dyrestil. Fra dette tidspunkt, hvor den katolske kirke endegyldigt har slået rødder på kontinentet og i England, var også den hedenske nordiske oprindelsesmyte dømt til at miste sin officielle politisk-ideologiske betydning, og de gamle myter og symboler mistede dermed en organiserende rolle i etableringen af politisk autoritet. Fra dette tidspunkt blev

de kristne myter og tilhørende symbolsprog kosmologisk konstituerende og dermed legitimerende for samfundets socio-politiske orden. En ny stil udvikledes, nemlig en stil hvor frankiske elementer blandes med insulære, tæt knyttet til den irsk/angel-saksiske missionsvirksomhed, som begyndte i Friesland i 678/79 og nåede det centrale og sydlige Tyskland i løbet af første halvdel af 700-tallet.

Skønt den nye stil var indiskutabelt forbundet med missionsvirksomheden og findes på en lang række kirkelige genstande, er den dog ikke begrænset til udelukkende at være "kirkekunst". En stor variation af sekulære genstande af samme karakter som tidligere blev nu tilføjet denne nye kristne stil: forskellige former for dragttilbehør, våben, hesteudstyr, stigbøjler, sporer, armringe osv., som nu vidnede om ejerens ideologiske forankring. Heller ikke Sydskandinavien var uberørt af den latinske kristendom, som nu blev det ideologiske fundament for den europæiske krigerelite og dens magtfulde regenter. Alligevel videreudvikles den nordiske dyrestil inden for sit eget abstrakte formsprog, og den gør det på en måde, hvor de opløste dyrefigurer til en vis grad genvinder deres zoomorfe karakter og stilen dermed bliver mere tydelig i sit budskab. Planteornamentikke, der siden antikken havde spillet en fremtrædende rolle i eurasiske kulturer under påvirkning af klassisk formtradition, påvirker den nordiske stiludvikling i en ganske kort periode i 700-tallet (Sydskandinavisk stil F efter Ørsnes 1966), men kommer sidenhen ikke til at berøre den nordiske stiludvikling førend med den romanske stil i løbet af 1000-tallet (Karlsson 1983:59). Den insulære, irsk-angel-saksiske missions indflydelse på den kontinentale stiludvikling i 700-tallet medførte et massivt optag af kristne elementer, herunder plantemotivet, som den nordiske kunst og dermed den nordiske elite – sine europæiske kontakter til trods – flirter med i 700-tallet, men derefter fuldstændigt afviser.

I Skandinavien fortsatte en hedensk krigerelite og en fragmenteret statsstruktur, og de hedenske myter og ikonografiske symboler – dyrestilene – fortsatte med at spille en organiserende rolle i disse krigersamfunds kosmologi frem til vikingetidens slutning. Skønt fortsat i brug ophører den nordiske dyrestil med at videreudvikles i løbet af 1000-tallet med Urnesstil, den sidste selvstændige fase af den nordiske dyreornamentik (fig.4), omend elementer af den sene dyreornamentik stadig eksisterer ind i 1200-tallet, f.eks. på kirkeportaler og anden kirkeudsmykning (eks. Hylestad og Lom i Norge, Hørning i Danmark), dåbsfonde (eks. Alnø kirke i Sverige), relikviekors (eks. Orø-korsets kæde, Danmark) og altre (eks. Lisbjerg, Danmark). I en overgangsperiode optog den romanske kunststil med sine utvetydige kristne symboler og plantelementer dele af den hedenske symbolik, ofte således at det kom til at udtrykke et dobbelt budskab – hedensk såvel som kristent. Fra midten af 1000-tallet til midten af 1200-tallet forandres rytmen i ornamentikken ikke væsentligt, som der fremgår af de rigt udsmykkede norske stavkirkers komplicerede træskæringsornamentik. Gradvist erstattes Urnes-dyrenes

ornamentale slyngninger imidlertid af rankestreng og plantemotiver, bl.a. "byzantinske blomster" (Anker 1997:237). Dyrene gøres stadig længere og flettes sammen med lange bladranker, samtidig med, at nye dyreformer introduceres – især synes den vingede drage med fuglekløer at være betydningsfuld (Anker 1997: 136), mens det "store dyr", som karakteriserede Urnesstilen, forsvinder (fig.5).

Med konsolideringen af såvel den kristne kirke som de middelalderlige kongedømmer i Skandinavien i 1200-tallet, reflekteret i den nye "officielle" historie, nedskrevet af bl.a. Saxo og Snorre, ophører også dette tvetydige formsprog. De skandinaviske kongeriger hviler fra da af på en klar kristen kosmologi, som ikke havde plads – eller officielt brug - for de hedenske dyresymboler.

Symbolsk repræsentation

Kristen ikonografi eksisterer samtidig med et skriftsprog og tekster, som gør det muligt i dag at afkode de enkelte symboler selvom meningen med hver enkelt billedfremstilling ikke behøver at være klar (for en omfattende oversigt, se Ferguson 1961). I en før-kristen kontekst derimod, hvor de litterære tekster mangler, er det umuligt at få tilstrækkelig viden for at kunne "læse" ikonografien og dens symbolske repræsentation, dvs. for at forstå det kosmologiske univers, som denne ikonografi er en integreret del af (Hawkes 1997).

På stavkirker, på runesten, på dåbsfonde og andre, på smykker og andre metalarbejder er Urnesstilen det sidste led i udviklingen af et abstrakt nordisk formsprog, som strækker sig fra begyndelsen af 400-tallet til den tidlige middelalder. Denne udvikling er ikke lineær, ligesom den heller ikke følger enkle og klare forlæg. Dyreornamentikken opstår i efterdønningen af det senromerske imperium, og dens symbolsprog er meningsfyldt og brugbart frem til den katolske kirkes konsolidering, hvad enten dette er på kontinentet, i England eller i Skandinavien. Meget tyder således på, at dyreornamentikken var en uadskillelig del af den før-kristen kosmologi, uforenelig med den kristne (katolske) lære, og dyrestilene selv ikke et udslag af tidens mode og tilfældige handelskontakter. Tværtimod. Igennem århundreder forblev dyresymbolikken det bærende element i nordiske ikonografi; trods alle kontakter med - og påvirkninger fra - den kristne verden, optages ingen væsentlige elementer fra den kristne ikonografi førend mod slutningen af 1000-tallet. Den hedenske dyrestil fungerede tilsyneladende på samme måde som den tidlig-kristne – meningsbærende og organiserende, og dette til trods for, at de to religiøse systemer, den kristne og den hedenske, var diametralt forskellige. Mens den før-kristne religion i Norden er en etnisk – kollektiv - religion, baseret på kult og ritualer, er kristendommen en universal – og individuel - frelse-religion, baseret på dogmer og doktriner (Steinsland 1990b:129) .

I tydelig kristen kontekst i den tidlige middelalder havde den visuelle kunst en dobbelt, men komplementær funktion: dels at belyse det væsentlige ved det kristne livssyn, dels at propagandere for dette syn. Den visuelle kunst var således en uadskillelig del af den kristne kosmologi, som vi kender fra Biblens myter og fortællinger. For den, der ikke kender fortællingerne i Det nye Testamente må f.eks. Jesus og apostlene opfattes som et neutral billede af tretten mænd (Hawkes 1997:314). Kristen ikonografi og kristne myter er uadskillelige; de er den visuelle og tekstuelle side af samme sag (cf. Ferguson 1961). Derfor bliver det også umiddelbart forståeligt, at kristen kunst ikke kunne optage før-kristne symboler på noget andet tidspunkt end i en speciel overgangsfase. Hvis vi forudsætter, at den før-kristne visuelle kunst havde samme funktion som den kristne, bliver det også forståeligt, at dyreornamentikkens formsprog ikke kunne optage kristne symboler, fordi den selv var en integreret del af den før-kristne kosmologi.

Selv om dyrestilene ikke udvikles lineært og umiddelbart forståeligt, og selv om folkevandringstidens kunst er meget forskellig fra vikingetidens, så parafraserer alle stilene imidlertid over ét tema, *dyret*. Dyrets betydning som organiserende kraft i de før-kristne samfund - fra folkevandringstiden til vikingetidens slutning - synes således indiskutabel. Hvis hedensk ikonografi og hedenske myter forholder sig til hinanden på tilsvarende måde som kristne myter og kristen ikonografi, så kan der argumenteres for, at centrale mytekredse – ligesom dyresymbolikken – på et strukturelt plan grundlæggende forblev uforandrede, fordi de fungerede som en organiserende kraft i deres eget samfund.

I modsætning til megen kristen ikonografi er dyreornamentikken et stærkt abstraheret formsprog og dens tydning i endnu højere grad skjult for den, der ikke behersker "koden" (Hawkes 1997:314). Hvis det ikonografiske univers imidlertid forudsættes at være uadskilleligt fra det ideologiske/mytologiske univers, således som det med paralleller til den kristne kunst er argumenteret for i det foregående (cf. Ferguson 1961), vil imidlertid den norrøne litteratur med én gang blive aktualiseret som analytisk instrument i forsøget på at "afkode" dyreornamentikkens symbolske repræsentation.

Myter og ikonografi

Historikere, filologer, litteraturhistorikere og religionshistorikere, hvis arbejdsfelt er de nordiske samfund i vikingetiden og den tidlige middelalder, har delt den norrøne litteratur som kildemateriale, omend med forskelligt – og til tider modsætningsfyldt - metodisk udgangspunkt (se bl.a. Gansum 1999). I de senere år har imidlertid også arkæologerne meldt deres interesse, idet et stadig voksende arkæologisk kildemateriale fra den yngre jernalder og vikingetiden på den ene side, og udviklingen af den postprocersuelle, cognitive og historiserende arkeologi på den anden, har bragt det tidlige skriftlige

kildemateriale centralt ind i arkeologiens interessesfære. Dette kan virke både provokerende og udfordrende på den norrøne litteraturs oprindelige “ejere”, fordi arkeologernes udgangspunkt er forskelligt fra de traditionelle forskningsfelter og interesseområder ved at have sin forankring i socialanthropologisk teori og diskurs. Det er ikke min hensigt at forsvare en ukritisk anvendelse af den norrøne litteratur til studier af den nordiske jernalder (se Gansum for diskussion, 1999), men derimod at påpege en fundamental forskel – og potentiel modsætning – i teoretisk orientering de enkelte fagdiscipliner imellem, som tildels kan vanskeliggøre en tværvideenskabelige dialog.

Hvis dyreornamentikken forudsættes at være strukturelt afhængig af det ideologiske univers og dets centrale mytekredse, må tidsperspektivet række fra begyndelsen af 400-tallet til kristendommens konsolidering i 1000/1100-tallet, et argument, der understøttes af ensartetheden i deponeringer af ædelmetaldepoter i kulturlandskabet over samme tidsrum (Hedeager 1999). Ligesom de kristne samfund undergik store forandringer igennem århundreder uden at dette ændrede ved de centrale kristne myter, således kan der argumenteres for, at også de før-kristne centrale myter grundlæggende forblev intakte gennem tid. *Den poetiske Edda*, hvis temaer og mytologiske univers delvis genfindes i *Snorres Edda*, er det nærmeste vi i dag kan komme centrale myter i den norrøne litteratur. Skønt nedskrevet i den tidlige kristne middelalder repræsenterer digtene ubetinget en før-kristen kosmologi. Spørgsmålet er naturligvis, hvor langt tilbage i tid disse mytekredse har konstitueret det ideologiske univers. Kan de overhovedet betragtes som autentiske for vikingetidens – og den yngre jernalders – verdensopfattelse, eller må de opfattes som tidlig-middelalderlige gendigtninger i et kristent miljø. Svaret afhænger af forskningstradition og metodik og vil som sådant næppe kunne blive entydigt. Men i stedet for at fortsætte argumentationen om tidsdybden i de nedskrevne tidligmiddelalderlige tekster ud fra teksterne selv, hvilket næppe kan bringe meget nyt, skal jeg i det følgende inddrage jernalderen ikonografi i diskussionen af myternes indhold og alder.

Ved Nydamstilen/Stil I's begyndelse i 400-tallet var dyresymbolerne mere formrige, mere zoomorfe og mindre abstraherede end senere, ligesom ornamentikken også rummede menneskefremstillinger. Alligevel er dyreornamentikkens formsprog generelt så abstraheret, at det snarere udtrykker en overordnet kosmologisk forståelse end det illustrerer specifikke identificerbare mytekredse. Parallelt med den tidlige dyreornamentik findes imidlertid et mere konkretiseret ikonografisk univers knyttet til guldbrakteaterne, og der er grund til at formode, at dyreornamentikken og brakteaternes ikonografi tilhører samme symbolske univers.

De ældste brakteater, A-brakteaterne, har deres tydelige forlæg i senromerske kejsermedailloner fra slutningen af 300-tallet, men rekontekstualiseres og udvikles med et selvstændigt nordiske formsprog i 400-

tallet samtidig med den tidlige dyreornamentik. Ikonografien på de sene brakteater, D-brakteaterne, må opfattes som en abstraktion over dyremetaforen uden at være formaliseret dyrestil (brakteaterne klassificeret efter Marckeprang 1952; for den sidste diskussion om typologi og kronologi, se Axboe 1994, 1998). På B- og C-brakteaterne, dvs. de fuldt udviklede brakteater i 400-tallet, gengives flere motivkredse, som med stor sandsynlighed lader sig identificere som illustration af centrale myter fra den nordiske mytologi, nemlig Balders død (ex. Ellmers 1970:210, Hauck 1978:210, 1994) og Tyr, der mister hånden i Fenrisulvens gab og dermed redder verden fra undergang (Snore Edda kap.24, 33) (Oxenstierna 1956:36, Ellmers 1970:202, 220, Hauck 1978:210) (fig.6 og 7). Selv om disse centrale myter først blev gengivet i skriftlig form i den tidlige middelalder, må de tydeligvis have eksisteret fra 400-tallet, hvor de repræsenterede et nyt ideologisk stratum, der fandt en struktureret form i ikonografien og det materielle udtryk.

Hovedmotivet på den sidste store braktgruppe, C-brakteaterne, er ikke direkte "læsbar" (fig.8). Vi ser manden på hesten, omgivet af runer, fugle og forskellige tegn, og vi slutter, at motivet må have været alment forståeligt overalt i Sydsandinavien, hvor denne brakteattype er udbredt. Men læses ikonografien mere omhyggeligt, ses at rytteren kun har hoved og ingen krop eller ben, at håret er samlet i en hestehale, der ender i et fuglehoved, at hesten har horn, hageskæg og en benstilling, som ingen levende hest kan præstere. Er dette rytteren til hest, med forlæg i de romerske kejsermedailloner og den romerske kejserne til hest, udsat for nordiske guldsmedes frie fantasi og begrænsede evner? Næppe. Motivet på C-brakteaterne har været lige så præcist i sit symbolske budskab som den kristne ikonografi; at Jesus på korset kan fremstilles i alle variationer fra den simpleste symbolske repræsentation af to streger, der udgør et kors, til Giotto's fortolkning af det samme motiv i Arena-kapellet i Padua, er umiddelbart forståeligt. Om Jesus afbildes med tornekrone eller uden spiller ikke den store rolle; budskabet er umiddelbart læseligt. Således også med brakteaterne.

Ikonografien på C-brakteaterne, den mest udbredte af alle brakteatyper, har været umiddelbart forståeligt og det må have kommunikeret et centralt ideologisk tema med et vist fortolkningspotentiale, de mange detaljer og variationer taget i betragtning. Fastholdes parallellen til den tidlig-middelalderlige kirke, må dette motiv kunne tillægges lignende betydning som f.eks. Kristus på korset – som symbolsk repræsentation af en bærende idé i det religiøse kompleks, hvilket bl.a. illustreres gennem en guldbrakeat fra Kent, hvis hovedmotiv er Kristus på korset (afb. Speake 1980: Plate 13:o). Den kristne tro er forankret i Kristusfiguren, hvis guddommelige magt ligger i den korsfæstede Jesus' overskridelsen af grænsen mellem livet og døden. Tilsvarende grundmotiv genfindes i den nordiske mytologis centrale tema om Odin, som gennem selvofringen og selvpinsel når frem til at vinde sin fulde kraft, dvs. gøre sig til herre over runernes magi. Han ofre sig selv til sig selv

ved, gennemboret med et spyd, at hænge i verdenstræet, det hellige træ, i ni stormfulde dage og nætter og gennem lidelse vinde visdom, magisk runekunst og stærke tryllesange (*Hávamál* str.138-140). Tilsvarende træk af selvofring rummer historien om Mimers brønd, hvor Odin må ofre sit ene øje for at kunne opnå sin fulde kraft ved at drikke af visdommens kilde, mjødbrønden (*Voluspá* str. 28). Det afgørende med beretningerne er at vise, at Odin gennem lidelse opnår den magt, der gør ham til den største blandt guderne, fordi han bliver i stand til at overskride grænsen mellem liv og død. Ved runernes hjælp kunne han tvinge hængt mands tunge til at tale, dvs. at Odin kunne tale med de døde, og de døde kendte fremtiden og kunne afsløre skjulte ting.

I den norrøne mytologi fremstilles Odinskikkelsen som en særdeles kompliceret og sammensat natur: Odin er herre i dødsriget, han er herre over krig og han er herre over inspiration, magi og visdom. Skjaldedigterne har i alt anvendt 169 forskellige navne for Odin, hvilket indebærer, at han er herre over næsten alting (Holtmark 1992:92). Odin er dog frem for noget den store troldmand, *sejdens* mester. Runerne, bogstavmagien og de store hemmeligheders magi er Odins sag; derfor ved han også mere, end nogen anden i verden (Dumézil 1969:43 f.). I religionshistorisk forskning har Odins shamanistiske karakter længe været bemærket (eks. Brøgger 1951; Eliade 1989: 380; Davidson 1990: 118, 141 ff.; Dumézil 1969: 43; Halvorsen 1967; Buchholz 1971 med litt.; Steinsland 1990a), og ikonografiske studier, især Karls Haucks mange arbejder, har overført denne tolkning til billedsproget på folkevandringstidens guldrakteater (ex. Hauck 1983: 534 ff., 1986: 280 ff.), ligesom bl.a. Helmut Roth (1986) har taget problemet op som et generelt fænomen (se desuden Gaimster 1998: 17 ff. for en oversigt). Ud fra analyser af den norrøne litteraturs omtale af fænomenet *sejd* har Dag Strömbäck (1935) i et grundlæggende arbejde fastslået sejdens sammenhæng med en shamanistisk praksis og idéverden, ligesom Åke Ohlmarks har gjort det på religionshistorisk grundlag (Ohlmarks 1939a,b). Tolkningen af et shamanistisk træk i den førkristne religion tilbagevises dog ud fra tekstkritiske studier af Edgar Polomé, som imidlertid medgiver, at der er visse shamanistiske træk som kan tillægges den ældste Odinskikkelse og gudfremstillingen på guldrakteaterne fra folkevandringstiden (1992:417). Det shamanistiske element, som flere forskellige tekstbaserede forskningstraditioner således samstemmende har påvist i den sene hedenske religion i Skandinavien, har imidlertid først i de seneste år vundet genklang blandt arkeologer (ex. Magnus 1988, 1992; Kristoffersen 1995; Hedeager 1997a,b, 1999; Solli 1998; Price 2000).

I den ovennævnte litteratur findes en bred enighed om Odins tilknytning til sejden og at sejdens og ekstasen var uadskillelige fra troen på hamskiftet, dvs. at sjælen frigøres fra kroppen i et andet gestalt (en anden ham). Dette andet gestalt var altid i dyreskikkelse, og i denne skikkelse kunne sjælen derefter foretage sin rejse til dødsriget eller til fjerne egne af jorden. Den entydige forbindelse mellem sejd, ekstase og hamskifte er samtidig identisk med

shamanismen som religiøst kompleks (bl.a. Strömbäck 1935, Brøgger 1951, Buchholz 1971, Davidson 1988:162, Eliade 1989:387), og Odinkultens centrale elementer er dermed identiske med de grundlæggende træk ved den shamanistiske praksis: ekstasen, rejsen til en anden verden og en transformations-ideologi (Hedeager 1997 a,b). De norrøne kilder er derimod tavse om det sidste centrale begreb, de zoomorfe hjælpeånder, når der ses bort fra Odins to ravne, Hugin ("Tanke") og Munin ("Hukommelse"), der hver dag – på ægte shamanistisk vis - sendes ud til de fire verdenshjørner, dvs. til de vogtende ånder, og kommer tilbage for at give Odin råd, samt den otte-fodede ganger Sleipner, som Odin anvender for at ride til Hels rige (dødsriget), og som kan kæmpe mod andre heste (Holtsmark 1992:104).

Shamanismen er imidlertid utænklig uden begrebet "hjelpeånder", fordi de var forudsætningen for, at shamanens sjæl kunne foretage sin farlige rejse til den anden verden, idet de beskyttede ham. Hjelpeånderne er zoomorfe, og de har forskellige funktioner: det store dyr (ren/elg/hest/hjort) der som den vigtigste skulle beskytte shamanen på rejsen til den anden verden ved at slå mod andre shamaners fjendtlige ånder, fuglen, der blev sendt ud til de vogtende ånder, så de kunne rådgive shamanen, og fisken eller slangen, der skulle vise vej til underverdenen med de dødes sjæle, ligesom den vogtede shamanens liv under sjælsrejsen. Den frie sjæl var selv i dyreskikkelse, og de tre karakteristiske hovedtyper, fugl, ren/hjort eller bjørn; af disse er fuglen mest almindelig (Eliade 1989:156; desuden f.eks. Hultkrantz 1987). På rejsen til den anden verden vil shamanen oftest være fremstillet ridende på en fugl eller det store hestelignende dyr (om shamanisme, eks. Eliade 1989; Vitebsky 1995; Campbell 1968:156-269; den nordiske shamanisme demonstrere dog ingen tydelige spor efter at omfatten en helbredende praksis).

En bærende ide i den nordiske kosmologi er således troen på hamskiftet og sjælsrejsen som så betydningsfuldt, at Odins magt var utænklig uden disse specielle evner. Derfor er det næppe heller overraskende, når C-brakteaterne kan tolkes som den arketypeiske fremstilling af - hvad der må formodes at være Odins – rejse til den anden verden, dvs. Odins egentlige magt, hvor grænsen mellem liv og død ophæves. Shamanen selv (Odin) er gengivet som et mandshoved, men i fugleham (håret er ofte udformet som et fuglehoved). Han er fulgt af sine hjelpeånder, først og fremmest det store dyr, ofte afbildet med åndetegn ud ad munden. Dyret har ofte tydeligvis både horn og hageskæg, og en benstilling, hvor hovene/klovene vendes opad på en særegen måde. Ingen af disse attributer indikerer, at der er tale om en hest, som Karl Hauck har diskuteret (Hauck 1992). Derimod svarer de enkelte detaljer godt til Skandinaviens største dyr, elgtyren, med horn, hageskæg og denne sære benstilling, som kommer af dens karakteristiske pasgang. Elgen hører til i naturen, den er ikke tæmnet, og dens styrke og temperament gør den til en farlig modstander og dermed også til en kraftfuld beskytter på den farlige rejse til det hinsides. Ud over det store dyr og fuglen, der skal gøre rejsen til

dødsriget mulig, findes i enkelte tilfælde også fiske- eller slangelignende væsener (fig. 9). Som et sidste karakteristisk element findes det specifikke symbol på Odins magt til at overskride grænsen mellem liv og død, nemlig runerne.

Skønt afstande i tid mellem de nedskrevne myter og folkevandringstidens ikonografiske afbildninger, er det næppe for dristigt at tolke brakteaterne som symbolske udtryk for den før-kristne kosmologi, hvori transformationen og kommunikationen med den anden verden var den centrale ide. Den fandt et konkret ikonografisk udtryk i 400-tallets institutionalisering af et nyt ideologisk stratum med Odin som hovedgud og nordisk modvægt til den europæiske Kristus-skikkelse (se desuden Hedeager 2000). Mens afbildningen af de centrale gude-myter alene er knyttet til, hvad der kan opfattes som initieringsfasen, videreudvikles og abstraheres den del af ikonografien derimod, som symbolsk repræsenterer kontakten til den anden verden, i tiden helt frem til den tidlige middelalders ændrede kristne kosmologi – nemlig dyret.

At tænke med dyr

I middelalderens og renaissancens teologi og filosofi, med rod i henholdsvis Biblen og Aristoteles og bekræftet af Descartes, Spinoza og Kant, blev dyr betragtet som underordnet mennesket: naturen var skabt for at tjene menneskets interesse, og om ikke praktisk så i hvert fald moralsk og æstetisk indtog dyrene denne rolle. Mennesket, der var skabt i Guds billede, var fundamentalt forskellig fra alle andre former for levende væsener og var dermed naturen overlegen (Tapper 1994:48). Trods den videnskabelige revolution, hvor mennesket biologisk blev inkluderet i dyreriget, er den vestlige verdens naturopfattelse imidlertid ikke blevet mindre antropocentrisk; dyr er stadig fundamentalt forskellige fra mennesker. Dyr ses som “overudnyttede”, “udrydningstruede”, “beskyttede” eller “bevaringsværdige”, dvs. ubetinget underlagt menneskelig dominans; mennesket selv derimod er et specielt dyr, hvis dominans er en naturlig konsekvens af dets mentale og kulturelle overlegenhed.

Ud fra en rationel vestlig tankegang er det vanskeligt – måske umuligt – at percipere kulturer, hvor mennesket ikke ser sig selv som naturen overordnet, men derimod på linje med, eller endog underordnet, naturen og dens “ikke-mennesker” (dyr). Diamentralt modsat den vestlige – kristne – kosmologi er den totemistisk tro og kult, hvor det er dyrene, der har skabt verden og dens orden, herunder rammerne for menneskets sociale eksistens, og hvor de er ultimativt ansvarlige for fortsættelsen (Ingold 1994:12). Den totemistiske kosmologi er dermed uforståelig uden en grundlæggende erkendelse af den rolle, som dyrene spiller. Claude Lévi-Strauss har vist, hvordan mennesker forstår sig selv og verden omkring sig gennem dyremetaforer. Dyrenes betydning er da, ifgl. Lévi-Strauss, ikke blot at mennesker er afhængige af dem

for fysiske overlevelse, men at de er vigtige på et abstrakt plan ved at være "gode at tænke med" (Lévi-Strauss 1969, kap. 2, 1989). Relationen mellem mennesker og dyr er en kulturel konstruktion, hvor dyrene bruges på to diametralt modsatte måder som metaforer i det menneskelige samfund for at moralisere og socialisere. I myter og historie kan skellet mellem dyr og mennesker ophæves; dyrene tillægges menneskelige værdinormer og social ageren, og i idealiseret stil bruges de som rollemodeller for den rette sociale ageren. I andre tilfælde repræsenterer dyret det Andet, uorden, den måde, som ting ikke skal gøres på. I begge tilfælde er dyremetaforen præfekt, fordi dyr har de samme basale funktioner som mennesket, men uden klassifikatorisk at være det. Derfor er dyr gode til at lære med og lære af, især i de centrale områder af tilværelsen som er stærkt tabu-belagte (Tapper 1984:51).

Dyrenes specielle position udspringer af vanskeligheden ved at definere dem. Hvad er et dyr? Spørgsmålet lader sig ikke besvare uden definition af grænser, hvad enten det er mellem menneskelige og ikke-menneskelige individer, mellem dyr og planter, eller det er det mest fundamentale - mellem besjælede og sjæl-løse individer (Ingold 1994:2). Dyr er således både menneskelige og ikke-menneskelige, besjælede og ikke-besjælede, afhængig af definition og derfor potentielt grænseoverskridende. I en totemistisk kosmologi er dyr i stand til at overskride den grænse, som mennesket ikke selv kan overkomme, nemlig grænsen mellem liv og død, grænsen mellem denne verden og den anden, og gennem dyret kan det udødelige hos mennesket komme til udtryk. Når shamanen foretager sin rejse, hvor sjælen gennem ekstase løsrives sig fra kroppen og kan bevæge sig frit, er den i dyreskikkelse; kun gennem transformationen bliver mennesket grænseoverskridende.

Ud fra de norrøne kilder fremgår, at ekstase og sjælsrejse (*sejden*) altid har været uløseligt forbundet med hamskiftet – transformationen af menneskesjælen til dyreskikkelse. Menneskets sjæl transformeres til et dyr, dvs. den *bliver* dette dyr for at færdes i den anden verden og hos de døde hente viden om fortid og fremtid (cf. Kristoffersen 1995 med samme argumentation). Når menneskesjælen i denne proces fik dyreskikkelse, blev dyret selv besjælet. Ifølge norrøne tradition eksisterede sjælen i blod og i ånde (Steinsland 1990b:62ff), og det store dyr på C-brakteaterne, der bringer Odin til den anden verden, har netop ofte åndetegn fra munden. Dyrenes evne til grænseoverskridelse, til kommunikation med den anden verden, forklarer også, hvorfor

f.eks. fuglenes flugt eller hestens vrinsken blev taget til indtægt for spådomme og varsler i de germanske før-kristne samfund (Enright 1996:64).

Det dualistiske forhold mellem mennesker og dyr kommer til udtryk i *dyrefølget*, dvs. et *alter ego* i form af et skyggedyr, der eksisterede i den anden verden, hvorfra det om nødvendigt kunne overskride grænsen til den menneskelige verden. Siv Kristoffersen fremhæver eksempler på dette *følge*, der ofte endog var ukendt af den, som skulle beskyttes, f.eks. som lille Torstein

(fra "Flatöboken"), der snubler over sit *følge*, en isbjørneunge, hvorved hans bedstefar genkender ham. *Følget*, dvs. dyret, er et bestemt menneske, f.eks. som Rolk Krakes *følge*, en stor bjørn, der udkæmpede et slag for ham, mens han selv ligger som livløs (Kristoffersen 1995:13). I den før-kristne ikonografi afbildes også mennesker i dyregestalt, f.eks. på sværdskeden fra Gutenstein i Baden (Steuer 1987:Abb.14 :5), på de to guldhorn fra Gallehus i Sønderjylland og matriserne fra Torslunda på Öland (Gaimster 1998: Fig.12). Vendeltidshjelmenes figurplader viser dyrenes centrale rolle i krigerideologien, bl.a. gennem vildsvinets og fuglens dominerende placering på hjelmkammen (Gaimster 1998: Fig.11, 47, 51, 58), og på selve hjelmen ligger slangen som kam hen over hjelmen, mens fuglen ligger foran og beskytter ansigtet, f.eks. hjelmen fra Sutton Hoo (fig.10). Som et sidste eksempel på det dualistiske forhold mellem mennesker og dyr bør den germanske tradition med at bruge dyrenavne som symbolske personnavne eller prefixer til personnavne, og traditionen med at kombinere mere end ét dyrenavn for at danne et personnavn, nævnes. Ofte er navne-kombinationerne ørn-vildsvin, ørn-vildsvin-ulv eller ørn-slange, dvs. dyr, der er genkendelige i den germanske ornamentalkunst (Werner 1968).

Dyret og transformationen var således ikke eksklusivt knyttet til hamskiftet, dvs. til shamaner, sejdmænd eller andre religiøse specialister. Når alle mennesker var afhængige af zoomorfe hjælpeånder eller beskyttende ånder, var verdensordenen også utænkelig uden dyremetaforen. Hermed samstemmer den før-kristne hedenske kosmologi med den samiske, som kendes fra det syttende og attende århundredes kildemateriale, og hvoraf det fremgår, at hjælpeånder og beskyttelsesånder var nødvendige for hvert enkelt menneske, ikke blot shamanen. Disse ånder var rangeret i bestemte hierarkier, nogle var antropomorfe, andre zoomorfe, men fælles for dem var, at de blev overdraget gennem arv eller gave; kun i undtagelsestilfælde kunne en person få en åndelig beskytter ud fra sin egen indsats. Disse ånder indgik i komplicerede arvesystemer, rangeret efter styrke, de kunne overdrages som medgift etc, og de var mere værdifulde end noget jordisk gods (Hultkrantz 1987). Det understreges videre, at enhver same havde tre slags zoomorfe hjælpeånder, en fugl, en fisk og en rentyr, der skulle hjælpe i den shamanistiske praksis; nogle havde kun få, andre havde mange – op til 8, 10, 12 eller 14 hjælpeånder (ibid. 115; refererer Hans Skanke's *Epitomes* fra 1720'erne).

Den før-kristne kosmologi i Sydsandinavien har, ligesom den senere kendte samiske, haft tydelige totemistiske træk, der havde meget lidt til fælles med den antropocentriske kristne verdensopfattelse, gennem hvis briller vi traditionelt forsøger at trænge ind i det hedenske univers. Fundamentalt stod mennesket ikke over dyrene, men var sidestillet – måske endog underordnet – dyrene, fordi dyrene var i stand til at overskride grænsen mellem denne verden og den anden, mellem livet og døden, en grænse, der kunne ophæves ved at mennesket selv blev dyret.

Det er således først gennem indsigten i denne anderledes ritualiserede relation mellem mennesker og dyr i før-kristen kosmologi, at det bliver muligt at trænge dybere ind i fortsåelsen af den hedenske kosmologi og dyrenes centrale placering heri.

Afslutning

Med udgangspunkt i Lévi-Strauss' *Structural Anthropology* (1963) argumenterede Siv Kristoffersen for, at dyreornamentikken fra folkevandringstiden ikke blot gengiver dyrene, men *er* dyrene, eller *skaber* dyrene (Kristoffersen 1995:11). Om vi skal tolke dyreornamentikken som en symbolsk repræsentation eller en symbolsk kreation er for så vidt underordnet for forståelsen af dyrenes organiserende rolle i den nordiske kosmologi i før-kristen tid. Når dyrene, som der er argumenteret for, er forudsætningen for kommunikationen med den anden verden, bliver det umiddelbart forståeligt, hvordan dyrene kunne bevare en organiserende rolle i det før-kristne univers i tiden frem til den tidlige middelalder, og det forklarer, hvorfor dyresymbolikken og den kristne ikonografi ikke var i stand til at befrugte hinanden. Når den tidlige kristne ikonografi alligevel kunne finde vej til runestenene, og for det kontinentale og angel-saksiske område til f.eks. guldrakteater og pragtfibler, og når den sene dyreornamentik fandt plads på kirker og døbefonde, på altre og liturgiske genstande, så må det skyldes, at dyreornamentikken kommunikerede det samme grundlæggende princip som den kristne ikonografi og således tjente til at "oversætte" det kristne budskab inden for rammerne af et før-kristent symbolsk vokabularium.

(indleveret uden litt.referencer)