

IVANA ČUKMAN NIKOLIĆ

Muzej Mimara
Rooseveltove trg 5
HR – 10000 Zagreb
ivana.cukman@mimara.hr

GRČKI TERAKOTNI VOTIVI IZ MUZEJA MIMARA

UDK 738.84
Izvorni znanstveni rad

Člankom je obuhvaćeno šest terakotnih statueta ili figurina (oba su izraza u paralelnoj upotrebi) iz zbirke grčke umjetnosti. Tri statuete iz kasnog arhajskog perioda prikazuju Ženu na prijestolju (ATM 273, sl. 1), Koru (ATM 272, sl. 2) i Ženu s djetetom (ATM 280, sl. 3). Helenističkom periodu, točnije stilu Tanagra, pripadaju preostale tri: Djevojka (ATM 283, sl. 4), Žena s lepezom (ATM 281, sl. 5) i Mladić (ATM 285, sl. 6). Zajednička im je osobina njihova votivna namjena pa će osim utvrđivanja njihovih stilskih i vremenskih odrednica pojasniti i njihovu ulogu u religijskim i društvenim običajima toga vremena.

*Ključne riječi: grčke statuete, Zagreb, Muzej Mimara
Key words: Greek statuettes, Zagreb, Mimara Museum*

TIPOLOGIJA

U standardnom repertoaru keramičke proizvodnje potkraj 6. st. pr. Kr. ističu se po svojoj popularnosti dva prikaza ženskih likova – sjedeći i stojeći.

Sjedeći tip prikazuje ženu na prijestolju, naslon kojega završava polukružnim nastavcima u obliku krila; noge su joj na podlošku, a ruke položene na koljena. Kasnoarhajski primjerci toga tipa su pune figure, rađene pomoću jednostrukog kalupa i imaju ravna neobrađena leđa što je prijelazni način izrade između punih, ručno rađenih primjeraka i šupljih primjeraka rađenih pomoću kalupa. Rodski primjerci u grobovima kamirske nekropole Fikellura i atenskoj Agori upućuju na njihov nastanak oko 510. g. i trajanje do 460. g. pr. Kr. (HIGGINS 1959: 24). Taj se tip pojavljuje i u drugim zemljama grčkog svijeta, no učestalost njegove pojave u Atici, posebno Ateni, gdje su pronađene značajne količine na Akropoli i Agori, govori u prilog tome da je porijeklo tipa atičko pa se i primjerci pronađeni izvan Atike smatraju importom, a ne lokalnom imitacijom (HIGGINS 1959: cat. 655, pl.85). Taj je način izrade uskoro, pod utjecajem roskog importa šupljih statueta, već u ranom 5. st. utjecao na proizvodnju pa su statuete potpuno razvijenog stila u 5. i 4. st. bile šuplje, rađene pomoću kalupa, ručno izrađenih leđa i otvorenog donjeg dijela.

Primjerak toga tipa iz Muzeja Mimara *Žena na prijestolju* inv. br. ATM 273 (sl. 1, vis. 24,7 cm) pokazuje iste navedene odlike. Prikazuje ženu koja sjedi u dostojanstvenoj, mirnoj, gotovo



Sl. 1

Fig. 1

ukočenoj pozi; ruke stopljene s tijelom, položene su na koljena, a noge su na postolju. Odjevena je u hiton, ogrnuta himationom, prebačenim preko glave. Tri paralelna niza kovrčave kose prate liniju čela, a dva pramena padaju na ramena. Uobičajene naušnice slabo su vidljive. Glavu ukrašava *stefane*, metalni ukras za kosu u obliku polumjeseca. Izraz lica je miran; ukočenost donekle razbijaju velike bademaste oči, naglašene plastičnim trakama kapaka i obrve koje se izvijaju iz korijena dugog pravilnog nosa. Statueta je bila premazana engobom koje se tragovi sporadično vide na tijelu i licu, a zatim bojena. Tragovi crvene boje vidljivi su na ukrasu *stefane*, desnoj nozi, zatim na rubu podloška za noge, a na gornjem dijelu podloška vidi se trag smeđe boje; žuta boja pojavljuje se na kraju vrata. Ukras u obliku cvijeta otisnut je na krajevima naslona. Porijeklo statuete je nepoznato. Šuplja je, izrađena pomoću kalupa, leđa su joj ravna, rađena ručno. Dno je ostavljeno otvoreno, a nepravilna rupa na leđima posljedica je oštećenja. Glava je puna, rađena u kalupu. Glina je bez većih primjesa, crvenosmeđe boje i oker premaza. Visina statuete je uobičajena. Stilske odlike – plošno modeliranje, zatvorena forma i sumarno naglašavanje tijela – datiraju ovu statuetu u kasni arhaiski period, točnije u 500. g. pr. Kr. Način izrade te izgled gline srodan je ostalim antičkim figurama toga vremena (HIGGINS 1967: Pl. 29; 1959: cat. 657, 662, Pl. 86).

Stojeći tip žene predstavlja statueta *Kore* (Muzej Mimara, inv. br. ATM 272, sl. 2, vis. 16,5 cm). Žena stoji na niskoj bazi skupljenih bosih nogu, spuštenih ruku priljubljenih uz tijelo. Odjevena je u hiton i ogrnuta himationom. Glavu ukrašava *polos*. Kosa je valovita, razdijeljena po sredini i prekriva uši. Na mirnom okruglom licu ističu se okrugle oči smještene ispod naglašanih obrva koje



Sl. 2
Fig. 2



Sl. 2a
Fig. 2a

se spajaju s korijenom nosa. Usne su male. Modeliranje je plošno, tijelo gotovo pravokutno. Prednja strana izrađena je u kalupu, na leđima su vidljivi tragovi alata. Dno je otvoreno, a na leđima je izrezana okrugla rupa za zrak, pri dnu nepravilna. Glava je puna. Boja gline je svijetlo narančasta. Uočljiva su manja oštećenja na polosu, kosi i nosu. Prema izgledu, boji gline i stilskim odlikama pripada sicilijским primjercima iz ranog 5. st. pr. Kr. (HIGGINS 1959: cat. 1090, Pl 151).

U krugu tipa žena koje sjede javlja se i prikaz žene koja u krilu drži dijete tzv. *kurotrofos*. Statueta *Žena s djetetom* (Muzej Mimara, inv. br. ATM 280, sl. 3, vis. 12,5 cm) primjer je takvog prikaza. Sjedi na tronu s naslonom koji ima nastavke u obliku krila, a odjevena je u hiton i himation. Ruke su joj priljubljene uz tijelo i oslonjene na koljena. Zaštitnički obgrljuju dijete koje sjedi u istom položaju kao i ona, donjom polovicom tijela uronjenom u majčino krilo i s rukama položenim na njezine. Taj nježan i ljupki odnos naglašen je himationom koji, prebačen preko njene glave, dopire do laktova.

Statueta je puna, rađena pomoću jednog kalupa; stražnja strana je ravna. Glina je svijetle žutosmeđe boje, s tragovima milovke crne i srebrnobijele boje te s dodatkom komadića pečene gline. Površina je pokrivena svijetlo smeđim premazom.

Prema navedenim osobinama, sastavu i boji gline, ona pripada sicilijским primjercima iz treće četvrtine 5. st. pr. Kr. Vrlo je bliska primjerku iz Selinunta, smještenom u Louvreu (MOLLARD-BESQUES 1963: inv. B 560, Pl. LII.).



Sl. 3

Fig. 3

TEHNIKE IZRADE

Način obrade gline kao i tehnologija izrade glinenih predmeta u osnovi se nije promijenio do danas te je opće poznat i opisan u mnogim radovima koji se odnose na tu problematiku. Unatoč tome, s obzirom na vrstu glinenih predmeta kojima se bavimo, potrebno je istaknuti neke činjenice. Prvi i najvažniji korak u izradi predmeta, posebno statueta, kojima koroplast mora posvetiti posebnu pažnju jest dobra priprema gline, a to znači da mora biti pročišćena, dovoljno izmiješana te podatna za obradu. Ujedno, mora sadržavati i dovoljnu količinu primjesa (od pečene gline, pijeska i sitnog šljunka) koje će spriječiti pretjerano i naglo stezanje tijekom sušenja i pečenja i kojih u glini smije biti do deset posto. Glina također mora biti porozna kako bi propustila vlagu koja se pri sušenju isparava te imati dovoljno silikatnih primjesa u pijesku kako bi pečenjem očvrstnula. Stezanje posuda prilikom sušenja jednoliko je pa ne nastaju oštećenja, no stezanje statueta, čak i kada nisu izrađivane samo modeliranjem, nejednoliko je, pa uzrokuje oštećenja. Ako glina nema sve potrebne komponente, potrebno ih je dodati bilo miješanjem nekoliko vrsta gline, bilo dodavanjem pijeska kako bi mogla početi izrada predmeta.

Antičko je vrijeme poznavalo nekoliko načina izrade terakota (MOLLARD-BESQUES 1963: 14–29; HIGGINS 1959: 3–7): ručnu izradu, izradu pomoću lončarskog kola i izradu pomoću kalupa.

Ručna izrada je do 7. st. pr. Kr. bila jedini način izrade i unatoč razvoju tehnologije nikad nije potpuno zamrla, pa je u kasnijim stoljećima služila kao dodatna tehnika. Predmeti izrađeni na taj na-

čin gotovo su uvijek grubi i djeluju nedovršeno, premda za to nema logičnog objašnjenja. Izrada na kolu također je karakteristična za raniji period – podsjećam na beotijske statuete iz 8/7. st. pr. Kr. čija su zvonolika tijela izrađena na kolu, a ostali su im dijelovi izrađeni ručno. Upotreba kalupa uočljiva je na rijetkim primjercima terakota iskopanim na Kreti u Pseiri i Festu – riton u izgledu bika i statueta bika, te statueta konja iz Jalisa na Rodu, koji pripadaju srednjominojskom i mikenskom periodu od 1500. do 1100. g. pr. Kr.; na grčkom kopnu postala je uobičajena tek od 7. st. pr. Kr. To je temeljni način izrade, zahvaljujući kojem je omasovljena proizvodnja i od vremena svog nastanka pa do danas nije pretrpjela znatnije promjene. Da bi se dobio kalup, potrebno je izraditi model – arhetip, prototip, iz kojeg se može uzeti određeni broj kalupa. Osim posebno izrađenog modela, istoj svrsi može poslužiti gotova statueta, no ako se uvode značajnije promjene i mijenja ustaljeni tip, postupak se ponavlja, tj. vraća na početak. Mali broj sačuvanih ručno izrađenih arhetipova (HIGGINS 1967: Pl. I; MOLLARD-BESQUES 1963: 21, Pl XIII 1; XXIV 2; XXXI 2) od pečene gline možda upućuje na upotrebu mnogo osjetljivijih materijala u izradi kalupa, kao što je nepečena glina, no jednako su tako mogli biti uzeti s bilo kojeg predmeta izrađenog u drugome materijalu, npr. kamenu, drvu, metalu. Postupak izrade kalupa nakon toga postaje jednostavan – koroplast oko arhetipa nanosi mokru glinu u slojevima dok ne postigne željenu debljinu. Kalup može biti jednostran, tj. otisak se uzima samo za prednju stranu, što pretpostavlja lakši postupak skidanja kalupa s predloška, i dvostran, ako je posrijedi i prednja i stražnja strana te mora biti vertikalno rezan i skinut u dva dijela. Nakon skidanja kalup se dorađuje, uklanjaju se nedostaci i eventualno dodaju detalji pa je nakon sušenja i pečenja spreman za upotrebu. Prilikom izrade statuete koroplast ispunjava kalup nanoseći slojeve mokre gline i ostavlja ih da se osuše. Vlaga isparava na dva načina – na otvorenoj strani kalupa i upijanjem u njegove porozne stijenke. Tom se prilikom otisak malo skraćuje i lako vadi iz kalupa. Puna statueta izrađena je pomoću dva kalupa – jedan za prednju, a drugi za stražnju stranu – popunjena glinom i zajedno slijepljena, a da bi se dvije polovice kasnije pravilno sljubile, kalupi su sa strane imali urezane oznake. Takav je postupak primjenjivan i za pune statuete, prednja strana kojih je izrađivana u kalupu, a stražnja ravna (ATM 280, sl. 3) kao i za izradu glava na statuetama arhajskog perioda koje su kasnije stavljane na tijela izrađena na lončarskom kolu. Statuete rađene pomoću kalupa ipak su većinom šuplje (razlozi su praktične prirode – manje materijala, brže pečenje). Mogle su biti izrađene pomoću dva kalupa, i u tom slučaju postupak se nije razlikovao od onoga za izradu punih statueta, no većinom su izrađivane tako da se pomoću kalupa izrađivala samo prednja strana, a stražnju bi stranu sačinjavala glinena traka (ATM 273, sl. 1); spoj se, ako je bilo moguće ili potrebno, s unutarnje strane ojačavao i kasnije dorađivao retušem. Bez obzira što su bile šuplje, statuete su tijekom pečenja mogle puknuti ako nisu imale dodatni otvor za zrak. On se obično nalazi na dnu, ili na stražnjoj strani statuete. Otvor na dnu može biti izveden tako da donja strana bude probušena prstom, šiljkom ili nožem te se nakon pečenja zatvara komadićem gline ili ostaje otvorena. Otvor na leđima bio je izrezivan nožem; može biti velik ili malen, pravokutan ili kvadratan, okrugao ili ovalan (ATM 272, sl. 2a; ATM 285, sl.6 a).

Statuete su prije pečenja ukrašavane nanošenjem tankog premaza (glazure) karakteristične crvene, crne ili smeđe boje dobro poznate s grčkih vaza; taj je način ukrašavanja vaza potrajao od ranog brončanog doba pa do 4. st. pr. Kr., a za statuete bio je primjenjivan do 5. st. pr. Kr.

Za premaz je služila dobro pročišćena glina, bogata željezom, razrijeđena vodom i tako nanošena na površinu. Jedno je pečenje bilo dovoljno da se statueta »ispeče« i da se u osnovi monokroman premaz pretvori u crn, crven ili smeđ; no da bi se postigla željena boja, pečenje se odvijalo u tri faze. Prva je faza bilo pečenje na temperaturi od 750–950 °C uz kisik, dakle oksidacijom. U drugoj je fazi reduciran kisik dodavanjem zelenog (neosušenog) drva ili prigušivanjem vatre što je stvaralo ugljični monoksid koji je crvenu boju željeznog oksida pretvarao u crni željezni oksid u kojem su i tijelo i premaz statuete postajali crni. U trećoj je fazi ponovno dodavan kisik koji je vraćao

crvenu boju i tijelu i površini statuete, no kako je tijelo poroznije (u prvoj fazi pečenja nanoseni se premaz na neki način »glazirao«), mijenjalo je boju mnogo brže pa se zahvaljujući spretnosti majstora, koji je u pravom trenutku znao prigušiti vatru, postizao učinak crvenog tijela i crnog premaza.

Drugi način ukrašavanja počeo se primjenjivati tijekom 7. st. pr. Kr., a njegova je primjena od 5. st. pr. Kr. postala općeprihvaćenom. Izvodi se uranjanjem prije pečenja cijele ili najčešće prednje strane statuete u kupku dobro pročišćene bijele gline pa je statueta dobivala bijeli premaz tzv. *engobu* ili *slip* (MOLLARD-BESQUES 1963: 26). Proces pečenja bio je jednostavniji i kraći jer je bila dovoljna samo jedna faza tijekom koje se postizala oksidacija. O količini željeza u glini ovisilo je koju će boju u procesu oksidacije statueta imati nakon pečenja. Ako su uvjeti pečenja bili ujednačeni, glina je poprimila boju od blijedožute preko žutosmeđe ili do smeđe, ako je proces dovoda zraka bio blago reduciran. Posljednja faza ukrašavanja bilo je bojenje nakon pečenja i hlađenja. Boje su bile na bazi tempere pa je ostalo vrlo malo primjeraka na kojima je boja sačuvana, bilo zbog vlage u zemlji, bilo zbog nepažnje tijekom čišćenja, kad je sloj boje uklonjen zajedno sa zemljom.

NAMJENA

Tisuće tih skromnih statueta pronađeno je u ostavama hramova, kućama (HIGGINS 1959: 7) i grobovima. Ta različita upotreba, uz tek pojedine primjerke s jasnim atributom (Atena, Artemida), nameće pitanje kojim su božicama i kojim pobožnostima statuete namijenjene. Ono što je očito jest to da su ženska božanstva i da su ih štovale žene, da je to štovanje zajedničko svim Grcima, no začuđuje njihova brojnost na Siciliji (ZUNZ 1971: 94).

Koga prikazuju te statuete dostojanstvenih sjedećih i stojećih matrona? Božice ili smrtnice? Da li bi se smrtna žena usudila prikazati u tako autoritativnoj pozi na tronu? Da li je, s druge strane, prikaz stojeće žene skromniji u svom stavu pa je možemo smatrati smrtnicom? Što ako ima u ruci cvijet, pticu, životinju, dijete, pliticu? Znamo li odgovor o kojoj je božici riječ ako ima na glavi *stefane* ili *polos* – neprijeporni ukras božanske majke, ali i matrone koja odaje štovanje božanstvu? Da li je žena bez darova u ruci s *polosom* na glavi smrtnica – ako je u edikuli, moramo je smatrati božicom (BATS 1996: 583, stela Kibele). Nema pouzdanih pojedinosti za i protiv, nejasna je granica koja odvaja božanski i ljudski prikaz. Sigurno je da je zavjetni dar, *agalma*, pohranjivan u hramu zato da ugodni, da njegovim polaganjem materijaliziraju molbe: mirni, sigurni uz svoju božicu i puni vjere u nju trajno prisustvuju pobožnosti prinoseći prikazanu žrtvu. Prikaz žene koji je darovan od žene može biti upućen samo onim božicama koje štite i osiguravaju onaj način života koji je vezan uz ženu i njezinu ulogu u tadašnjem društvu. Statuete s atenske Akropole, hrama Here sa Sama, Atene Lindije s Roda, napokon mnoštvo sicilijanskih i južnoitalskih statueta iz Lokrija, Medme, Gele, Selinunta, Vetulonije, Tarenta, Rima, Metaponta, bez obzira što su okrenute htoničnom kultu Demetre-Perzefone imaju zajednički nazivnik u uvijek istoj ženskoj progenitivnoj, zaštitničkoj i hraniteljskoj crti koja u orfičnosti statueta Magnae Graeciae štiti i vraća u život i nakon smrti.

Eksplisitni primjer su sjedeće statuete s djetetom u krilu, tzv. *kourotrophoi*, prikazi hraniteljice.

Osjećaj pripadnosti obitelji, bratstvu, plemenu i široj društvenoj zajednici snažno obilježava grčku kulturu, a taj sustav vrijednosti i osjećaji pojedinca odražavaju se u religijskom životu pa se osim državnih kultova štiju i njeguju i oni privatniji, plemenski i kućni, obiteljski. Odnos prema djetetu kao putu prema vječnosti kao trajnom zalogu postojanja obitelji i njezinom održanju u budućnosti visoko je vrednovan – Platon vidi celibat kao egoističan odabir nekoristan za društvo – pa je religijska praksa bogata mitovima, kultovima i ritualima posvećena zaštiti i očuvanju svih faza ljudskog razvoja, od nastanka do brige o razvoju, duhovnog odgoja u mladosti kako bi dijete dostiglo *arete* i postalo vrijedan član obitelji i društva. Stoga Hera, pokatkad i Atena, bdiju nad brakom;

Eumenide i Zeus Patroos čuvaju bračnu postelju; Ilitija nadgleda porod; Afrodita, Geja i Demetra brinu se o fizičkom i duhovnom odgoju kao kurotrofi. *Kourotrophos* je ona(j) koji(a) hrani i odgaja junake, hraniteljica junaka, označava princip hranjenja i majčinstva te ima posebne kultove, rituale i žrtve. Ona je božica majka, davateljica i zaštitnica života od rođenja do smrti i nakon nje, dobrostiva u pružanju pomoći i zadovoljenju ljudskih potreba. Ona je i sama majka – u filijalnom kultu Demetre ali i hraniteljica kao i božica zemlje Geja, majka bogova Hera, odgojiteljica djece Atena – dakle ima više lica s prevladavajućim elementom hranjenja i odgoja. Kurotrofoi mogu biti i riječne nimfe, heroine (Ifigenija). Epitet *kourotrophos* često je bez imena – kao i opće oznake kuros, kora ili heroj, podrazumijeva se iz konteksta, tj. odnosi se na lokalnu *kourotrophos* kao što je npr. u svetištu Demetre Maloforos u Selinuntu. (HADZISTELIOU PRICE 1978: 3)

Kult Božice Majke zastupljen je u većini starih religija, pa su i međusobne sličnosti logične jer nastaju bilo kao paralelan razvoj iste ideje, bilo širenjem utjecaja bliske kulture, npr. Egipat, Fenikija. Uvriježeno je i opće prihvaćeno mišljenje o orijentalnim utjecajima na grčke kultove majke, no utjecaj indoeuropskih elemenata rijetko je istican. Ideja zemlje kao majke iz Rgvede i Aveste, gdje se spominje kao »ljubazna majka zemlja«, »majka svih bogova« evidentna je i u grčkoj religiji; zajedničko je i povezivanje vode s dojenjem i plodnošću – Sarasvatī, riječna božica i heroina pročišćava i udjeljuje vitalnost, smatraju je i božicom mudrosti i obrazovanja – grčki riječni bogovi odgajaju Ifigeniju (= rađati snažne), a Atena je božica mudrosti. Vedska religija poznaje kult Majki – Mâtaras – grčke Meteres na Siciliji i Damateres na Rodu. One su »ženski preci«, više sile, prije negoli božice i na grčko su tlo došle s Ahejcima pa korijene njihova kulta treba tražiti u granicama indoeuropskog ahejskog svijeta. Štovanje Božice Majke treba svakako promatrati kao utjecaj barem tri glavne tradicije: prethelenske, minojske Ilitije (Eileithyia zaštitnica porođaja »starija od Krona«), indoeuropsko-ahejske GeMeter i istočnih kultova štovanja Ištar i Izide.

Kult *kourotrophos* bio je raširen u ranom periodu, a najstarija upotreba epitetea zabilježena je kod Homera koji Itaku naziva *agathe kourotrophos* – dobra hraniteljica (*Od*: IX.27), očigledno kao personifikaciju Geje. U Ateni kao i na cijelom području Atike je *Gaia Paidotrofos* u ulozi hraniteljice štovana kao majka heroja praoca Erihtonija te je imala apsolutno prvenstvo uzimanja *prothisie* – uvodne žrtve, prije žrtvovanja drugim bogovima,¹ što pokazuje da ima veću moć od statusa. Nema primarni službeni kult, premda je pokatkad vezan uz službeni s državnim božanstvom – božicom Atenom u Ateni i Lindu, Herom na Samu, Demetrom na Siciliji. Grci su Majku Geju često identificirali s Rejom, azijskom Kibelom i Demetrom. Način na koji će netko razumjeti složenost mnogolikog pojma koji u sebi često spaja proturječne elemente kao što su uostalom katkada nespojive karakterne odlike grčkih bogova, ili razumjeti komplicirano prožimanje monizma i mnoštva ovisi o obrazovanju pojedinca. Orfički papirus iz Soluna datiran u polovinu 4. st. pr. Kr. kaže da te stvari nisu znane mnogima (*polloi*) nego »onima koji pravilno razumiju« (HADZISTELIOU PRICE 1978: 10), koji razumiju da je Jedno Mnoštvo, da su to dva aspekta istoga.

Kourotrophos je povezana sa životom na početku, tijekom života, ali i nakon smrti štiteći dušu u drugom svijetu. Ideja da je život nastao iz zemlje i da se u nju ponovno vraća pridaje mu htonični karakter. Iz te je ideje proistekao kult Geje *kourotrophos* ali i Demetre. Moć *kourotrophe* da božanskim dojenjem mrtve pretvori u heroje dajući im posebne kvalitete – Demetra tako Trofoniju daje vidovitost, Heraklo postaje besmrtnik ne toliko zagovorom svog oca Zeusa, koliko pomoću Herina mlijeka – još je jedan oblik kurotrofne prirode. Sveti čin hranjenja, božansko posvojenje, inicijacija kao način pristupa božanskomu, utemeljeni su u eleuzinskim i kasnijim sabazijskim misterijima.

1 SOKOLOWSKI 1969: Apolonu Delfijskom 18A 25–28; Ateni Polijadi 18A 57–65; Artemidi Hekati 18B 7–13; Heri 18B 32–36; Artemidi 18F 3–4 i 18Δ 3–12.

jama, što potvrđuju literarni izvori, a ilustriraju već spomenuti južnoitalski votivi – Medma statuete iz Lokrija, središta htoničnog kulta Perzefone te hramova južne Etrurije i Lacija. Literarni su izvori »zlatni listići« pohranjeni u grobovima iz 4. st. pr. Kr. Oni izražavaju nadu u drugi život, daju upute mrtvomu koje prepreke treba izbjeći. Dugo su bili pripisivani bakhičko-dionizijskom vjerovanju, ali dobivaju potvrdu otkrićem listića iz Hiponija (*Vibo Valentia*) gdje tekst u formi heksametra opisuje Had, prepreke koje čekaju dušu, odgovore koje treba dati i na kraju željeni cilj: »(...) *dat će ti da piješ iz jezera sjećanja... i uistinu kročiš dugim svetim putem s drugima* mystai kai bakhoi (*upućeni i Baku posvećeni*) *u veličanstvenom hodu*« (BURKERT 1985: VI.2.2, 293). *Mystai kai bakhoi* spominju se samo u tom listiću. Burkert smatra da je taj opis zagrobnog života zapravo ponavljanje misterija, a oblik pitanja i odgovora, lozinku »sin neba i zemlje«, koju inicirani izgovara pri ulasku u Had, iščitava kao izravni utjecaj egipatske »Knjige mrtvih«. Sjećanje i uspomene koje se potiču u svetoj inicijaciji visoko su cijenili pitagorejci. Također potkrepljuje orfički element, oslanjajući se na Herodotov opis odjeće kod Egipćana: »... *Vunena se odjeća ne nosi u svetišta, niti se u njoj sahranjuje, jer to nije dopušteno. U tome se slažu s misterijama nazvanima orfičkim i bakhičkim, a one su egipatske i pitagorovske. Naime, ni sudionicima ovih tajnih obreda nije dopušteno da budu sahranjeni u vunenoj odjeći*« (Hdt. II.81). Burkert naglašava da je Herodot taj odlomak pisao u Južnoj Italiji tridesetak godina prije nego je tekst iz Hiponija položen u grob pa se može smatrati da hiponijski tekst pripada orfičkoj tradiciji. Pitagorovsko-orfički stav da je smrt osloboditeljica ljudskog duha sputanog tijelom izriče i Solon opisujući smrt Tela Atenjanina, te braće Kleobisa i Bitona u razgovoru s Krezom o sreći (Hdt. I.30, 31). U etruščanskim, lacijskim votivnim statuetama likovi dojenčadi prikazani su u različitim veličinama i pozama pa se može pretpostaviti da prikazuju odraslu osobu-pokojnika u svom novom postojanju u podzemnom svijetu, što je također egipatska tradicija, pa te statuete mogu biti odraz nade posvećenoga, eshatološka realnost koju se nada iskusiti nakon smrti (FRIDH-HANESON 1987: 74).

Još jedno uobičajeno obilježje kurotrofe je djevičanstvo. Uobičajena je u grčkoj mitologiji ideja božanske djevice – roditelje bogova i heroja, kao i smrtnice – roditelje koja rađa heroja nakon božanskoga posjeta. Ta ideja vrijedi za djevičanski porod božice koja podiže dijete bez pomoći božanskoga oca (Hera – Tifon, Hefest) ili ima dijete sa smrtnikom ili bogom bez gubljenja djevičanstva (Atena – Hefest: Erihtonij, Demetra – Jasion: Pluton), ili božica, iako udana za boga, ima moć neprekidnog obnavljanja djevičanstva kupanjem u svetoj rijeci (Hera Parthenos) (GRAVES 1969: 12 c-6, 25 b-2, 24 a-1). Dakako, čednost tu ne treba shvatiti kao etičku normu, nema nikakve veze s moralom, ona je mistična moć koja pomoću magičnih čina ostvaruje zahtjeve povezane s plodnošću. Demetra i Perzefona emfatično su nazivane *hagne thea* (posvećeno-čista), a svećenice moraju biti djevice. Obaveza je svakoga da bude čist u doticaju s bogom ili hramom od svećenika do vjernika – pranje ruku prije libacije i žrtvovanja, katkada je propisano nošenje bijele odjeće, škropljenje izvorskom ili morskom vodom prije ulaska u hram -ikonografija djevojke hidrofore utemeljena je u takvom činu očišćenja (BURKERT 1985: II 4.2, V 2.5). Tko god i što god dolazilo u kontakt s bogom – mora biti čisto od ovozemaljskoga.

Ako kurotrofni kult nije bio dio službenog kulta, svetišta u kojima se prakticirao bila su skromna pa je svetište Kurotrofos Ge na zapadnim padinama atenske Akropole, bez obzira što je njezin kult bio važan, više oltar sa *sekosom* nego hram. Službe štovanja su se održavale na otvorenome u ranom periodu, a ako su i građene prostorije za ritualno okupljanje ili pohranu darova, onda su to bile skromne građevine. Kurotrofeje – svečanosti posvećene isključivo kultu nisu dokazane, no neke se mogu smatrati takvima, npr. kao *Tithenidia* – Artemidina svečanost u Lakoniji, ili *Kaligenija* koja se slavila na treći dan *Thesmoforije* posvećene Demetri, a bila je zapravo gozba za blagoslov djece pa su zazivani Demetra, Kora, Pluto Kaligenija, Hermes i Harite. U ceremonijama su se darivali mali kolačići od žita, smokava, meda i sezama, okruglog oblika – *monomfale* (to se pretvorilo u

običaj izrađivanja u terakoti) mnoštvo ih je iskopano u Korintu, u ostavi hrama Here Perahore u Tintu i Mikeni (HADZISTELIOU PRICE 1978: 208). Uz kult su povezane zmija – nasljeđe minojsko-mikenske božice plodnosti i ptica – inkarnacija mrtvih kod orfičara, golubica je pak simbol plodnosti. Svinje i ovce bile su uobičajen žrtveni dar u Atici. Svinja je darivana gotovo svim kurot-rofima (SOKOLOWSKI 1969: 20B-14, 31, 37, 42), no poseban značaj ima kod Demetre-Perzefone (SOKOLOWSKI 1969: 20B-44), gdje je mit povezuje s otmicom Kore, Demetrine kćeri: svinjar Eubulej objavio je da se zemlja najednom rastvorila progutavši njegovo krdo svinja; zatim se uz strahovit tutanj pojavile kočije sa crnim konjima i sručiše u provaliju: *Lice onog koji je upravljao bilo je nevidljivo, a desnu je ruku obavio oko djevojke koja je zapomagala* (GRAVES 1969: 24 f-7). Također je darivan nar, simbol plodnosti i podzemlja.

HELENISTIČKI PERIOD – 330. G. PR. KR. DO 50. G. PO KR.

Tipologija, tehnike izrade

Osvajanja Aleksandra Velikog posve su promijenila okvire klasičnog grčkog svijeta i u fizičkom i u duhovnom pogledu – zemljopisne granice proširile su se na dotadašnje Perzijsko Carstvo, a novi gradovi helenističkog svijeta nisu više bili u Grčkoj već u novoosvojenom carstvu: u Aleksandriji, Antiohiji i Damasku. Nekadašnja regionalna raznolikost tipična za dotadašnju grčku umjetnost doslovno je pometena, barem što se tiče proizvodnje statueta, jednolikošću koju možemo usporediti samo s mikenskim vremenom. To je period stila Tanagra koji je, bez obzira na male razlike među radionicama nakon 200.g. pr. Kr., zadržao uniformnost do kraja perioda. Stil je dobio ime po beotijskom gradu Tanagri, koje su potajno iskapane nekropole sedamdesetih godina 19. st. dale golemu količinu statueta nastalih između 330. i 200. g. pr.Kr. Svojom su dopadljivošću izazvale divljenje i stekle veliku popularnost te se dugo vjerovalo da je Tanagra rodonačelnik stila koji se odatle proširio helenističkim svijetom. Kasnija istraživanja pokazala su da je stil rezultat razvoja koji je započeo u ranom 4. st. pr. Kr. gotovo sigurno u Ateni i razvijao se u Beotiji i na Rodu, pod atičkim utjecajem kao i pod utjecajem Praksitela i Lisipa (HIGGINS 1967: 97).

Masovnu proizvodnju pratile su i inovacije u izradi. Umjesto upotrebe jednog kalupa uvedeno je više različitih kalupa za izradu glave, tijela i udova od kojih su onda sklapane statuete i dopunjavane ručno izrađenim detaljima, npr. za izradu Erosa ili Viktorije iz Mirine upotrijebljeno je 14 različitih kalupa, što je pridonijelo do tada neostvarivoj raznolikosti. Leđa su izrađivana u kalupu, ali s reduciranim modeliranjem, a mogla su biti izrađena i ručno (HIGGINS 1967: 99, Pl.55A, 54C).

Statuete su bile bojene živim bojama, osobito je bila omiljena ružičasta boja dobivena od broća. Repertoar prikaza uz neke novosti (tzv. genre scene) nastavio je tradiciju, ali se posve izgubila frontalnost i hijerarhičnost izraza, prikaz je postajao realističan, gotovo svakodnevan: žene, mlade djevojke, plesačice, Afrodite, Erosi, mladići, glumci, ozbiljni filozofi, ostarjeli pedagozi, stare dadi-lje – to su sadržaji zajednički svim radionicama te epohe.

Tipična ženska figura tanagra prikazuje ženu ili mladu djevojku u opuštenoj pozi, odjevenu u hiton i ogrnutu tijesno priljubljenim himationom. Osobita je pažnja posvećena bogatim naborima koji slijede liniju tijela. Taj ustaljeni stav tijela razbija način držanja ruku, naklona glave, nabora odjeće, ukrasa, predmeta u rukama pa se postiže raznolikost koju najbolje opisuje uzrečica da su sve tanagre sestre, ali nema blizanki.

U Mimarinoj zbirci su dvije statuete mladih žena. Statueta inv. br. ATM 283 (sl. 4, vis. 15,8 cm) prikazuje *Djevojku* koja stoji oslonjena na desnu nogu, odjevena u hiton i ogrnuta himationom koji prekriva desnu ruku savijenu u laktu i položenu prema vratu. Lijevom rukom u visini kuka drži krajeve himationa. Glava je lagano naklonjena na lijevu stranu, kosa je razdijeljena po sredini i za-



Sl. 4
Fig. 4



Sl. 5
Fig. 5

češljana u pramenove oblika dinje. Lice je okruglo, što je uobičajen način prikazivanja mladih djevojaka; usne i nos znatno su izguljeni. Obrve i zjenice su naglašene. Porijeklo je nepoznato. Ostaci engobe zamjetljivi su na himationu, a u naborima koji se od desnog boka penju prema lijevoj ruci uočljivi su ostaci boje lososova mesa. Statueta počiva na pravokutnom postamentu, rupa za zrak izvedena je na leđima. Okvirno ju možemo datirati u 3. st. pr. Kr.

Statueta inv. br. ATM 281 (sl. 5, vis. 25,8 cm) prikazuje *Ženu s lepezom* koja se oslanja na lijevu nogu, a desna joj je noga u jačem iskoraku u stranu. Odjevena je u hiton i ogrnuta himationom. Spuštenom desnom rukom drži okruglu lepezu, a lijeva je ruka savijena u laktu i pridržava himation u visini kuka. Nabori odjeće su bogati i prate liniju tijela. Glava je nagnuta na desnu stranu, a bogata valovita kosa prekriva uši i na vratu je skupljena u čvor. Porijeklo je nepoznato. Osim engobe, uočljivi su ostaci crvene boje na cipeli i svijetlo ružičaste boje na lepezi, naborima na lijevoj ruci i u donjem dijelu himationa. Okrugla rupa za zrak načinjena je na leđima. Možemo ju datirati u 3. st. pr. Kr.

Statueta inv. br. ATM 285 (sl. 6, vis. 22,5 cm) prikazuje *Mladića*, motiv vrlo popularan potkraj 1. st. pr. Kr. i u ranom 1. st. po Kr. Odjeven je u himation, oslonjen na desnu nogu; desna ruka je spuštena niz tijelo, a lijeva položena na prsa. Glava je nagnuta na lijevu stranu. Na leđima je ostatak predmeta za koji sa sigurnošću možemo reći da je bio tobolac sa štapovima za vrstu igre nalik današnjem kriketu. Na himationu ima dosta ružičasto-ljubičaste boje karakteristične za radionicu u kojoj je nastao, a ostaci žute su na kosi i kopči koja pridržava himation na desnom ramenu. Na stražnjoj stra-



Sl. 6
Fig. 6



Sl. 6a
Fig. 6a



Sl. 6b
Fig. 6b

ni postamenta potpis Difilou (sl. 6b) označava Difila, koroplasta koji se potpisivao punim imenom, katkada u genitivu, ili kraticom Dippi ili Di. Njegova je radionica u Mirini, značajnom središtu keramičke proizvodnje, trajala od prve polovine 1. st. pr. Kr. do polovine 1. st. po Kr. Statuetu možemo datirati u rano 1. st. Identičan primjerak, s potpisom u nominativu – Difilos i sačuvanim tobolcem sa štapovima, nalazi se u zbirci British Museuma (HIGGINS 1967: Pl. 56E inv.br.C 537).

Namjena

Pomisao da je velika upotreba statueta tako svjetovnog, svakodnevnog sadržaja u pogrebne svrhe samo znak sentimenta, želja da ugođe mrtvomu brzo uzmiče zbog načina njihova polaganja u grob, kao i zbog činjenice da su katkada namjerno razbijene – podsjećajući tako na smrću prekinuti život (BECK – MATHIEUX 2003: 186) i govori u prilog religijskoga značaja. Način polaganja u grobu govori o ritualu: uz desnu stranu glave položena je jednostavna, neobojena posuda za vodu koja je vjerojatno služila za očišćenje mrtvoga prije polaganja u grob ili prije odlaska u drugi svijet. No, značenje polaganja statueta tako da je jedna položena uz lijevu stranu glave, a dvije u visini ruku i jedne ili dvije kod nogu nije poznato. Naglašeni i vješto izraženi osjećaji, prikaz umorne starosti na stauetama pedagoga ili dadilja ili veselja na stauetama djece, ta sjetna vedrina na idealiziranim prikazima mladih žena ili djevojčica i dječaka na pragu odrastanja moraju imati značenje simbola, značenje koje ih smješta pod egidu božanskoga.

Naposljetku, znamo li odgovor na početno pitanje? Ako i znamo, on nije jedan i univerzalan, on je različit u svojim izražajima ukorijenjenima u politeizmu grčke religije i pluralizmu grčke misli.

LITERATURA

- BATS, M. 1996 – *The Greeks in Gaul and Corsica. Western Greeks*. Venezia, 1996: ed. G. PUGLIESE CARRATELLI: 577–584.
- BECK, J. – N. MATHIEUX 2003 – *Les Tanagréennes de Tanagra, Lépoque hellénistique. Tanagra, Mythe et Archéologie*. Paris, 2003: 186–192: Musée du Louvre.
- BORDA, M. – *La kourotrophos dedalica da Taranto nel Museo Civico di Trieste*. U: GUALANDI, M. L. – L. BESCHI. *Aparchai: nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, I. Pisa: 1982: 85–96: Giardini,
- BURKERT, W. 1985 – *Greek Religion, Arcaic and Classical*. Oxford, 1985. Translated by J. Raffan
- BURKERT, W. 1983 – *Homo Necans, The Antropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley, 1983. Translated by P. Bing
- DEONNA, W. 1955 – *Deux études de symbolisme religieux*. Bruxelles, 1955: *Collection Latomus* 18
- FRIDH-HANESON, B. M. 1985 – *Votive Terracottas from Italy, Types and Problems. Gifts to the Gods*. Uppsala Symposium, Uppsala, 1985. *Acta Universitatis Upsaliensis Boreas* 15/1985: 67–75.
- FRIDH-HANESON, B. M. 1983 – *Le Manteau Symbolique, Étude sur les couples assis sous un manteau*. Stockholm, 1983. *ActaInstRomSuec*, 4, 40/1983.
- GRAVES, R. 1969 – *Grčki Mitovi*. Beograd, 1969: Nolit
- HADZISTELIOU PRICE, T. 1978 – *Kourotrophos, Cults and Representations of the Greeks Nursing Deities*. Leiden, 1978: ed. E.J.Brill.
- HERODOT – *Povijest*. Preveo i priredio: D. ŠKILJAN. Zagreb, 2000: Matica Hrvatska.
- HIGGINS, R. A. 1959 – *Catalogue of the Terracottas, Greek and Roman Antiquities*. Vol. I, II. London, 1959: British Museum.

- HIGGINS, R. A. 1967 – *Greek Terracottas*. London, 1967: Methuen & Co.
- Homer – *Odyssey*. With English translation by A.T. MURRAY, rev. by G.E. DIMOCK. Harvard, 1995: Loeb Classical Library.
- JEANMAIRE, H. 1991 – *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*. Paris, 1991: Ed. Payot.
- MOLLARD-BESQUES, S. 1963 – *Les Terres Cuites Grecques*. Paris, 1963: Presses Univ. de France.
- MOLLARD-BESQUES, S. 1963 – *Catalogue raisonné des figurines et reliefs*. Paris, 1963: Musée du Louvre.
- RUDHARD, J.- O. REVERDIN (eds.) 1981 – Le Sacrifice dans l'antiquité. *Entretiens sur l'Antiquité classique* (Genève), 27/1981: Fondation Hardt.
- NARDELLI, B. 1991 – Le terrecotte figurate del Museo Archeologico di Venezia provenienti da Zara. *Diadora*, 13/1991: 43–51.
- NARDELLI, B. 1999 – Terakotna plastika u Arheološkom muzeju u Splitu. *VAHD*, 92/1999: 35–123.
- NIKOLANCI, M. 1966 – Arhajski import u Dalmaciji. *VAHD*, 68/1966: 89–115.
- Pharos antički Stari Grad*. katalog izložbe, Muzejsko galerijski centar, Zagreb, prosinac 1995 – siječanj 1996.
- SANADER, M. 1997 – Zbirka starogrčke koroplastike na Brijunima. *OpA*, 21/1997: 37–66.
- SOKOLOWSKI, F. 1969 – Lois Sacrées des Cités Grecques. *École Française d'Athènes. Travaux et mémoires des anciens membres étrangers de l'École et de divers savants* (Paris), 18, 1969, I–II: Éditions E. De Boccard.
- Tanagra, Mythe et Archéologie*. Catalogue. Paris, 2003: Musée du Louvre
- The Western Greeks*. Venice, 1996: ed. G. PUGLIESE CARRATELLI.
- ZUNTZ 1971 – *Persephone, Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*. Oxford, 1971: Clarendon Press.

SUMMARY

GREEK TERRACOTTA VOTIVE STATUETTES IN THE MIMARA MUSEUM

Two types of female figure were especially popular in ceramic production at the end of the sixth century BC – seated and standing.

The seated type shows a woman on a throne whose back ends in semicircular »wings«, her feet supported on a base, her hands resting on her knees.

Late-archaic pieces in the round were made with a single mould and have a flat unworked back. The type originated in Attica and the pieces found outside Attica are considered imports, not a local imitations (HIGGINS 1959: cat. 655, Pl. 85). Under the influence of the hollow statuettes imported from Rhodes, in the early fifth century BC these figures began to be made as hollow statuettes so the examples of the developed style from the fifth and fourth centuries BC are hollow, made using a mould with the back manually worked and an opening at the bottom.

An example of this type is the *Woman on a Throne* inv.br. ATM 273 (fig. 1, height 24.7 cm.). She is dressed in a *chiton* with a *himation* thrown over her head, on which she wears a *stefane*. The

statuette was coated with ceramic slip the traces of which can sporadically still be seen on the face and body, and was then painted. Traces of red paint are visible on the stefane's decorations, the right foot and the edge of the base, traces of brown can be seen on its top, and yellow appears at the bottom of the neck. The origin of the figure is unknown. It is hollow, was made using a mould and its back is flat and hand finished. The bottom is open and the irregular hole on the back is the result of damage. The head is full and was made using a mould. The clay has no significant admixtures, it is red-brown with an ochre coating. Characteristics of style – the two-dimensional modelling, closed form and summary rendering of the body date this statuette to the late archaic period, to 500 BC (3).

The standing type is represented by the statuette of *Kore* inv. no. ATM 272 (fig. 2, height 16.5 cm). She is standing on a low base, her bare feet together, her arms hanging down and joined to the body. She is dressed in a chiton and robed in a himation, with a *polos* on her head. The modelling is two-dimensional, the body almost rectangular. The front side was made with a mould, on the back traces of tools can be seen. The bottom is open, the back has an air hole, irregular at the bottom, the head is full. The clay is light orange. The colour of the clay and the style show it was a Sicilian sculpture made in the early fifth century BC (4).

The seated woman type includes figures of a woman holding a child in her lap, the so-called *kourotrophos*. The statuette *Woman and Child* inv. no. ATM 280 (fig. 3, height 12.5 cm) is one such example. She is sitting on a throne, her arms joined to her body and resting on her knees protectively embrace a child sitting in the same position, the lower part of its body immersed in its mother's lap and its hands resting on hers. The statuette is full, made from one mould; the back is flat. The clay is light yellow-brown with traces of black and silver-white talcum and with an addition of small shards of fired clay. The surface is coated in light brown. It is a Sicilian piece from the third quarter of the fifth century BC and is very similar to the statue from Selinunt kept in the Louvre (MOLLARD-BESQUES 1963: inv. B560, Pl. LII).

Considering the type of clay objects we are dealing with here we must mention some special features, although clay working and processing technologies have remained almost unchanged to the present.

In making the statutes the preparation of the clay was the most important; it had to be purified, well mixed and pliable. A sufficient amount of admixtures such as fired clay, sand and tiny pebbles were important to prevent the disproportionate and sudden contraction of the figure during the drying and firing process. The clay had to be porous to allow humidity to evaporate during drying, and have sufficient silicate admixtures to make it firm during firing. Unlike in the case of dishes, when statuettes dry the material contracts unequally so if the clay does not contain all the components necessary it can be damaged.

Terracotta was shaped in several ways in antiquity: by hand, using the pottery wheel and using moulds. Until the seventh century BC the only technique was manual work and this was retained as a supplementary technique in later centuries. The use of a pottery wheel was also characteristic of the earlier period – the bell-shaped bodies of the Boeotian statuettes from the seventh/eighth centuries BC were made on the wheel, the other parts by hand. The use of moulds did not become customary on the Greek mainland until the seventh century BC, allowing mass production and remaining largely unchanged to the present. Before firing the statuettes were decorated with a thin glaze of characteristic red, black or brown, known from Greek vases on which this manner of decoration lasted from the Bronze Age to the fourth century BC. On statuettes it was used until the fifth century BC.

After the fifth century BC the statuettes were customarily decorated by first immersing them whole, or usually the front side only, in a bath of well-purified white clay before firing so as to obtain a white coating, a so-called *engobe or slip* (MOLLARD-BESQUES 1963: p. 26). This made the

firing process simpler and shorter because only one stage was necessary during which oxidation occurred. The last stage of decoration after firing and cooling was painting with tempera-based colours and very few specimens remain on which the paint has been preserved.

Many of these humble statuettes were found in various places and thus had to be used for various purposes – in temple stores, houses, graves. Few have clear attributes (Athena, Artemis) so it is not certain which goddesses and what rituals they were intended for and who they show. Does the *stefane* or *polos* indicate a goddess or a matron venerating a goddess? The borderline separating a deity from a human figure is unclear. It is certain that a votive gift was placed in a temple to ensure, through its lasting presence and the sacrifice it represented, the fulfilment of a request. It is also certain that a woman would donate the figure of a woman only to the goddesses that protected and ensured an aspect of life connected to women and their social role. The statuettes from the Acropolis in Athens, Hera's Temple on Samos, Athena of Lindus from Rhodes, many Sicilian and south-Italic statuettes dedicated to Demeter-Persephone materialised, despite the chthonic nature of her cult, the basic female line of maternity, protection and nourishment, and the Orphic character of the *Magna Graecia* statuettes protected and brought back to life after death. Explicit examples are the statues of sitting women with a child on their lap, *kourotrophoi*, a presentation of the nourishing deity. Family, tribe and brotherhood were highly positioned in the Greek system of values. These values were symbolised by the child as a lasting pledge to the preservation of life, and religious practice was rich in myths, cults and rituals protecting all the stages of a child's development. This is why Hera, and sometimes also Athena, are the preservers of marriage; the Eumenides and Zeus Patroos guard the marital bed; Eileithyia oversees childbirth; Aphrodite, Gea and Demetra as *kourotrophoi* care for physical and spiritual education. *Kourotrophos* is the mother goddess, the giver and protector of life from birth to death and after. She is a mother herself, in the filial cult of Demeter, but also a nourisher as the earth goddess Gea, a mother of gods as Hera, an educator of children as Athena – she therefore has many faces predominant among which are nurturing and education. Besides the generally accepted view about oriental influence on Greek mother cults, Indo-European influence is no less important. The idea of the earth as mother in the Rigveda and Avesta is also evident in Greek religion. At least three main traditions should certainly be seen as influencing veneration of the Mother Goddess: the pre-Hellenistic Minoan Eileithyia (the goddess of birth »older than Kronos«), the Indo-European-Achaean GeMeter, and eastern cults venerating Ishtar and Isis. *Kourotrophos* is linked with life at its beginning, during a person's lifetime and also after death, protecting the soul in the other world. The *kourotrophic* power to turn the dead into heroes and immortals through divine nursing, through the holy act of nourishing and divine adoption, is one more form of a *kourotrophic* nature. The figures of babies on Etruscan and Latium votive statuettes are shown in various sizes and poses and they probably show an adult person – the deceased – in his/her new existence in the underworld. Thus these statuettes may show hope in the holy eschatological reality that people hoped to experience after death (FRIDH-HANESON 1987: p. 74).

Alexander the Great's conquest completely changed the framework of the classical Greek world both physically and spiritually. The geographical boundaries broadened to what had previously been the Persian Empire and the new cities of the Hellenistic world were no longer in Greece. In the case of statuette production the former regional diversity typical of Greek art disappeared completely before a uniformity that we can only compare with that in the Mycenaean world. This was the period of the Tanagra style which, despite small differences among workshops, after 200 BC retained uniformity to the end of the period. The style was named after the Boeotian town of Tanagra on whose necropolis a great number of statuettes were excavated so that experts long believed that the style was born in this town and then spread throughout the Hellenistic world. It is certain, however, that the style began in the early fourth century BC in Athens and developed in Boeotia and on Rhodes under Attic influence and also under the influence of Praxiteles and Lysippus (HIGGINS 1967: p.97).

Innovations appeared in the production of statuettes. Instead of using one mould several different moulds were introduced for making the head, body and limbs from which the statuettes were later assembled and supplemented with handmade details, which led to previously inexistent variety. The statuettes were painted in vivid colours and genre scenes appeared in addition to the traditional repertoire. The frontal and hieratic nature of presentation disappeared completely and the scenes became more realistic, almost everyday. The typical female Tanagra figure shows a woman or young girl in a relaxed pose, dressed in a chiton and with a clinging himation. The rich folds of the clothes follow the line of the body.

The Mimara Collection has two statuettes of young women. Statuette inv. no. ATM 283 (fig. 4, height 15.8 cm) shows a *Young Girl* standing with her weight supported on her right foot, dressed in a chiton and with a himation that covers her right arm bent at the elbow in the direction of her neck. With her left hand she is holding the ends of the himation at hip height. The origin is unknown. She can be tentatively dated to the third century BC.

Statuette inv. no. ATM 281 (fig. 5, height 25.8 cm) shows a *Woman with a Fan* who is resting her weight on her left foot while her right leg steps out sideways. She is dressed in a chiton and himation. In her right hand, which is hanging down, she is holding a fan, and her left arm bent at the elbow holds her himation at hip height. The origin is unknown. We can date it to the third century BC.

Statuette inv. no. ATM 285 (fig. 6, height 22.5 cm) shows a *Youth*, a very popular motif at the end of the first century BC and in the early first century. He is dressed in a himation and is supporting his weight on his right foot; his right arm is hanging down his body, and his left hand is resting on his chest. On his back are the remains of an object which was certainly a bag with clubs for a game similar to today's cricket. On the back of the stand the signature Diphilou (fig. 6b) marks Diphilos, a choroplast who signed himself with his full name, sometimes in the genitive case, or with the abbreviation Diphi or Di. We can date the statuette to the early first century. An identical one, with the signature in the nominative case, Diphilos, and a preserved bag with clubs, exists in the collection of the British Museum (HIGGINS 1967: Pl. 56E, inv.br.C 537).

The way in which these statuettes were placed in graves and the fact that they were sometimes intentionally broken, as a reminder of life interrupted by death (BECK – MATHIEUX 2003: p. 186), underlines their religious meaning. Their position in the grave indicates ritual: a simple, uncoloured dish for water that had probably been used bathe the deceased before burial was placed beside the right side of the head, but the meaning of placing the statuettes one beside the left side of the head, two at the height of the hands and one or two at the feet is not known.

The strong feelings shown on the faces of old nurses and teachers, the happy faces of the children, delight or melancholy on the faces of boys, young girls and young women must have a symbolic meaning.

Finally, even if we know the answer to the initial question it is not a single and universal answer, it differs in its expressions rooted in the polytheism of Greek religion and Greek thought.

Rukopis primljen: 2.VIII.2008.
Rukopis prihvaćen: 18.VIII.2008.