

Når tiden kollapser

Hodegetria-ikonets transformation

Hodegetria-ikonet var ikke blot en byzantinsk afbildning af Jomfru Maria og Kristus, men også surrogat for dem, idet ikonet evnede at generere et tidsligt kollaps, som affødte deres guddommelige nærvær.

ANE PETREA ØRNSTRAND

Introduktion

»Kunstværket skaber mere effektivt end noget andet objekt effekten af en tidslig fordobling eller bøjning – en mærkelig form for hændelse, hvis relation til tid er flerfoldig.« (NAGEL OG WOOD, 2010, p. 9). Det er intentionen med denne artikel at demonstrere, hvorledes dette citat fra bogen *Anachronic Renaissance*, skrevet af de amerikanske kunsthistorikere Alexander Nagel og Christopher S. Wood, også kan beskrive en gruppe af ikoner, hvor nøglen til fortolkningen af deres virke netop ligger i en plural tidsforståelse knyttet til ikonets agens. Ikonet var ikke et kunstværk i moderne forstand, og det blev i sin tid ikke opfattet som en genstand, der passivt skulle hænge på en væg under ensartet belysning. Tværtimod. Til ikonet var knyttet en lang række handlinger, der bl.a. aktiverede det som redskab til at nå dimensioner, der rakte ud over det tidsbundne liv i den jordiske sfære, og som i bestemte situationer realiserede guddommeligt nærvær og dermed forårsagede et kollaps i tid. Udgangspunktet for nærværende analyse er en gruppe af ikoner, de såkaldte Hodegetria-ikoner, som ifølge skriftlige kilder kan dateres tilbage til det femte århundrede som ikonografisk type.¹ I artiklen redegøres for forestillingen om ikonets evne til i religiøse processioner at aktivere en særlig tidslighed og dermed at give den troende mulighed for kontakt til og en oplevelse af det helliges nærvær.

Hodegetria-ikonet

Middelalderens kristne ikoner var en særlig type billeder, som, foruden deres visuelle lighed med guddommelige og hellige personer, også indgik i ritualer, og som til tider endda var centrum for mirakuløse begivenheder. Man har således berettet om, at ikoner har foretaget handlinger, som var de levende, eller at de har været årsag til mirakler. Hodegetria-ikonet var med sin byzantinske oprindelse en af disse typer af billeder, som blev tilskrevet mirakler og agens, og ikonografisk set var det et af de mest reproducerede ikoner i middelalderen, både i øst og vest.

Hodegetria-ikonografien kan overordnet beskrives som et tosidet panel med et portræt af Jomfru Maria med Jesusbarnet på sin venstre side og den korsfæstede Kristus på panelets anden (se Ill. 1A og 1B i næste opslag). Troende vendte sig bl.a. mod disse ikoner for moderlig forbøn. Man mente, at den troende kunne henvende sig til den afbildede Jomfru i bøn, hvorigennem hun ville viderebringe bønnen til sin søn. På den måde kunne Maria altså gå i forbøn for den troende, hvorefter Kristus ville respondere. Ikonets dobbeltsidighed gjorde, at disse billeder egnede sig særligt godt til processionsritualer, hvilket de også hyppigt blev brugt til i den senere Middelalder, i både øst og vest (BELTING, 1981, pp. 3-13). Hodegetria-ikonernes status og legitimitet blev understreget af tilknytningen til legenden om et særligt oprindeligt billede malet af Skt. Lukas. Ifølge beretningen havde evangelisten malet ikonet med Jomfruen og Kristus siddende som modeller i deres levetid, og i den forbindelse havde Gud på mirakuløs vis gjort billedet færdigt for Lukas.² Det originale Hodegetria-ikon kan altså klassificeres, som kunsthistorikerne Ernst Kitzinger og Hans Jørgen Frederiksen argumenterer for, som en specifik form for *acheiropoietos*, dvs. som et billede, der »ikke er gjort af menneskehånd«, eller som Kitzinger mere specifikt kalder det »et guddommeligt produceret billede«³ (KITZINGER, 1954, p. 113; FREDERIKSEN, 2000, p. 124). Gennem deres ikonografi henviste de efterfølgende Hodegetria-ikoner dermed til deres hellige ophav.

Til trods for nutidens diskussioner om legendens oprindelse (PENTCHEVA, 2006, pp. 124-127; BACCI, 2000, pp. 79-89) bidrog den til at give ikonet autenticitet og dermed også til at klassificere det som en form for 'ægte portræt' for at bruge den tyske kunsthistoriker Hans Beltings ord (BELTING, 1994, pp. 47-49). Dermed blev typen legitimeret, og de efterfølgende bil-

leders rolle blev etableret som referenter til den oprindelige version. Ifølge Belting kan et 'ægte portræt' kategoriseres som det tætteste, man formelt (dvs. ikonografisk og visuelt) kan komme på guddommens faktiske form, idet denne guddom ikke længere er til stede i sin faktiske fysiske form i denne verden. Det 'ægte portræt' er altså en genstand, der har opnået den største visuelle nærhed med guddommen gennem dets produktion i selskab med den faktiske guddom, der samtidig blev søgt repræsenteret. Foruden den rene visuelle 'ægthed', som legenden bidrog til – altså at portrættet faktisk havde visuel lighed med guddommen – vil jeg argumentere for, at en anden central legitimering af ikonet faktisk bestod i, at det gennem en række handlinger kunne kollapse den tidsmæssige dimension og skabe en 'lomme', hvori det hellige kunne handle via ikonet og skabe nærvær for den troende. I dette tidslige vakuum argumenterer jeg for, at ikonet udfolder sig som surrogat for den guddom, det repræsenterede. Etymologisk set stammer begrebet fra det latinske *surrogatum/us*, som i sin grundform betyder *at spørge for*.⁴ Begrebet forstås mere generelt som nogen eller noget, der agerer for nogen eller noget andet, og det er på netop denne baggrund, at begrebet etableres i denne kontekst. Termen surrogat introducerer jeg altså her som en betegnelse for mit argument om ikonets transformation under processioner fra passiv materie til aktiv *quasi-krop*, nærmere betegnet et *quasi-subjekt*, der agerer i forlængelse af og på vegne af den guddom, ikonet repræsenterer, men hvis krop ikke længere er fysisk nærværende. Som jeg vil pointere ved hjælp af kilderne, antager ikonet en form for subjekt-status grundet et tidsligt kollaps forårsaget af bevægelse med ikonet i tid og rum.

Relikviet – fortidens rester

Som genstande spillede ikoner generelt ikke en væsentlig rolle i den tidlige kristne liturgi. Det kan der være flere årsager til, men en væsentlig grund er muligvis den kristne tros behov for at adskille sig fra og lægge afstand til de hedenske trossystemer, hvoraf man opfattede idol- eller afgudsdyrkelse som en væsentlig del (FRAZER, 1979, pp. 513-515; BARASCH, 1992, pp. 95-104). Spørgsmålet er da, hvordan ikonerne kom til at spille så stor en rolle i den middelalderlige og byzantinske kristne kirkes ritualer. Jeg vil i denne sammenhæng argumentere for, at ikonerne opnåede deres legitimitet ved



ILL. 1A

Dobbeltsidet Hodegetria-ikon, *Jomfru Maria* (forsiden).

Ægtempera på træ med bladsølv. Det Byzantinske Museum, Kastoria, Grækenland, 1175-1200.

Indeksnummer 424/90. Reproduceret med tilladelse fra Ephorate of Antiquities in Kastoria.



ILL. 1B

Dobbeltsidet Hodegetria-ikon, *Kristus som smertensmand* (bagsiden).

Ægtempera på træ med bladsølv. Det Byzantinske Museum, Kastoria, Grækenland, 1175-1200.

Indeksnummer 424/90. Reproduceret med tilladelse fra Ephorate of Antiquities in Kastoria.

at benytte sig af et nærhedsprincip i lighed med tidens forestilling om og brug af relikvier.

Det centrale religiøse objekt i forbindelse med visse tidlige kristne ritualer var relikviet, typisk assisteret af andre objekter såsom kors og røgelse. Etymologisk set stammer termen fra det latinske *reliquiae*, som betyder 'efterladenskaber', men termen er også knyttet til verbet *relinquō*, som betegner 'jeg efterlader' eller 'forlader' (SCHOPEN, 1998, p. 256). Det interessante ved ordets oprindelse er, at det i sig selv peger på en forståelse af relikviet som et *indeksikalt* vidnesbyrd om det liv og altså også den tidligere fysiske tilstedeværelse af den, der har 'efterladt' noget. Med andre ord kan relikviet ses som et tegn, dvs. et *repræsentamen*, der peger tilbage på guddommen og testamenterer dets fysiske tilstedeværelse (PEIRCE, 1994, p. 94).

I Middelalderen blev relikviet i både øst og vest opfattet og brugt som et objekt, der havde erhvervet guddommelig kraft og deraf en form for agens grundet den guddom, det havde været nær. I flere forskellige skriftlige kilder fra perioden bliver det tydeligt, at denne nærhed betinger relikviet og dets værdi, og som jeg kort vil redegøre for, var relikviet betinget af en særlig relation til rum og tid (TOURS, 1988; HEISTERBACH, 1929). Grundlæggende set havde alle relikvier på et eller andet tidspunkt været i fysisk kontakt med guddommen. Nærhedsrelationen og graden af denne mellem relikviet og den hellige person afhang i høj grad af, hvilket specifikt objekt der var tale om. Havde relikviet været en del af den hellige krop, var den største grad af mulig nærhed opnået, da dette relikvie havde været en del af kroppen i dens levetid og derved ikke kunne adskilles fra den. Andre typer af relikvier, såsom tøj eller remedier, der havde haft en betydelig rolle i personens liv, havde en større distance til den hellige. Endelig var der den kategori af relikvier, som havde den svageste nærhedsrelation til guddommen, nemlig den type man kaldte *tredje-hånds-* eller *berøringsrelikvier*. Denne slags objekt kunne produceres af den troende selv ved at berøre en af de to førnævnte typer af relikvier med et udvalgt objekt af ikke-hellig karakter og derved overføre kraft, der således kunne omdanne den udvalgte genstand til et relikvie (KLEIN, 1999).⁵ Kategoriseringen kaster ikke kun lys over forskellige typer af nærhedsrelationer, der definerer relikviet, men også over den hierarkiske struktur, som tildelte de relikvier med stærkest nærhedsrelation mest kraft og værdi. Med andre ord spillede den rumlige og tidlige nær-

hed til guddommen og viden om denne en vigtig rolle i legitimeringen og værdisætningen af de religiøse genstande. Som vi skal se på i de følgende eksempler, blev ikonerne i løbet af elleve- og tolvhundredetallet tilskrevet lignende roller og værdi, som relikvierne havde haft. Disse træk kommer frem i legender og mirakelbeskrivelser, hvor nærhedsrelationer til det guddommelige og hellige blev beskrevet. Derved opnåede ikonerne legitimitet og accept som en del af de kristne ritualer (PENTCHEVA, 2005, p. 198).

Den kristne procession

Det kristne processionsritual havde sin oprindelse i den sene del af antikken. Etymologisk set stammer ordet 'procession' fra det latinske *processio*, som har betydningen at 'gå frem' eller 'fremrykke'.⁶ Det interessante ved etymologien er, at der kan spores en tidslighed i selve begrebet. At gå 'frem' eller 'fremrykke' implicerer en rumlig og tidlig udvikling fra et sted på ét tidspunkt til et andet sted på et andet tidspunkt. Netop dette tidslige aspekt var kernen i ritualerne, som var karakteriseret ved en fysisk bevægelse af kroppe sammen med objekter, der blev opfattet som potentielt set havende guddommelige kræfter.

Processionsritualerne var multimodale ceremonier, hvor de bårne objekter blev ledsagede af røgelse og messen fra de deltagende gejstlige og civile troende. Kroppen og dens sanser blev bragt i spil, og de lokationer, som man passerede eller besøgte under denne multimodale ceremoni, var alle nøje udvalgt med udgangspunkt i den betydning, de havde for den overordnede fortælling eller mærkedag, som ritualet afspejlede. Som kunsthistorikeren Bissera V. Pentcheva beskriver, gav ritualerne med bl.a. Hodegetria-ikoner den troende »et indblik i Jomfruens hellige livshistorie. Tidens grænser opløstes og gjorde det muligt for de gående i processionen at opleve det aktiverede ikon som Kristus' moder i egen person og dermed blive deltager« (PENTCHEVA, 2005, p. 202). Processionerne kan ses som et ritual, hvor man efterstræbte at forbinde en hellig krops forbigangne levetid og rum med den troendes tid og rum via ritualet, hvor ikonet indgik. Med dette in mente kan man argumentere for, at ceremoniens ærinde netop var at kollapse tiden – den jordiske verdens grundvilkår – og genetablere et rum, hvor det hellige kom til syne, hvor der var det, man kunne kalde en

tredje tid, en *ikke-tid*, hævet over fortid, nutid og fremtid. Med sin deltagelse fik den troende i ceremonien dermed adgang til en helt anden dimension, hvor tid og rum etableredes på ny.

Nærhedsrelationen

Indikationer af denne tidslige og rumlige overskridelse kan findes i adskillige beskrivelser af mirakuløse begivenheder i forbindelse med processioner. I disse kilder kan man finde tegn på, at ikonet ikke kun blev opfattet som en formel eller symbolsk legemliggørelse af guddommen, men også som et objekt med faktisk potentiel agens. Det blev opfattet som et billede, der bogstaveligt talt syntes at kunne transformeres til en levende, handlende agent; en quasi-krop, et quasi-subjekt, eller et surrogat, der, som tidligere beskrevet, kunne forlænge og indeholde det helliges nærvær. Et eksempel på ikonet som en måde at skabe kontakt til fortidige hellige kroppe eller guddommelige handlinger findes i beskrivelserne af tirsdaysprocessionen i Konstantinopel. Disse processioner blev stiftet omkring det 11. århundrede og var dermed et byzantinsk ritual af nyere karakter skabt specifikt for at fremvise ikoner (PENTCHEVA, 2005, p. 195). Ritualet var oprindeligt adopteret fra den liturgiske praksis i Jerusalem, men det fandt hurtigt sin egen form og sit eget formål i den konstantinopolitanske kontekst. Ifølge den russiske kunsthistoriker Alexei Lidov var processionen en ugentlig mindehøjtidelighed for det tidspunkt, hvor Jomfru Maria havde vist sin tilstedeværelse i byen og reddet denne i forbindelse med den store belejring i år 626 (LIDOV, 2004, p. 285; ERDELJAN, 2017, pp. 130-135). Ritualet strakte sig over en lang rute, som startede ved Hodegon-klosteret, hvorefter optoget bevægede sig langs byens hovedgader og sluttede i ugens udvalgte kirke, hvor processionen kulminerede i en messe. Mere specifikt indledtes ritualet med en helliggørelse af det urbane rum, som processionen skulle foregå i, hvorefter den rituelle handling bestod i selve den fysiske fremrykning, som blev ledt af ikonet i front. Det stort dimensionerede billede i massivt træ blev skiftevis båret frem af fire eller fem fra en specifik gruppe mænd, der tjente ikonet. Disse tjenere, som var klædt i karakteristiske røde gevandter, tilhørte et broderskab, som hævdede at være familiært relateret til evangelisten Lukas, der ifølge den førnævnte legende var ophavsmand til ikonet (SEVCENKO, 1995, pp. 547-553).

Det særligt interessante ved processionens konstruktion i denne sammenhæng var den tydelige vægtning af den førnævnte nærhedsrelation. Legenden om ikonet som ægte portræt kom i ritualet til at udgøre forudsætningen for processionens og ikonets hellighed og legitimitet. Denne vægtning af ikonets nærhedsrelation til guddommen i sin tilblivelse, samt tjenernes relation til skaberen af ikonet Skt. Lukas, blev derpå i sidste ende en forudsætning for og legitimering af det tidslige og rumlige kollaps i processionen, som visuelt manifesteredes som ikonets transformation fra passiv materie til agerende surrogat. Ikonets nærhedsrelation med guddommen og tjenernes nærhedsrelation med Skt. Lukas synes altså at have skabt forudsætningen for at imødekomme processionens formål: At repræsentere og rekonstruere en svunden tid og gøre den nærværende igen. Med andre ord havde ritualet det formål at lukke den tidslige og rumlige afstand mellem historien og det præsente; mellem guddommen og ikonet. Netop dette formål synes nærhedsrelationen at have skabt forudsætningen for at indfri.

Ikonets tidslighed

Som nævnt findes adskillige beretninger om ikonet, der, i forbindelse med tirsdagsprocessionen, transformeres til en handlende agent. En af disse stammer fra en latinsk pilgrim i det 11. århundrede og beskriver ikonets pludselige ageren i forbindelse med ritualet:

Idet det førnævnte ikon af den velsignede Guds Moder bæres gennem byen og passerer kirken Sancti Salvatoris i hvis indgang Jesus er eminent repræsenteret, vender den hellige Guds føderinde sig af sig selv mod sin søn, uafhængigt af den der bærer ikonet; og billedet af Moderen vender sig for at se sin søn i ønsket om at se på og ære den søn, der gjorde hende til dronning af englene.⁷

Pilgrimmen beskriver, hvordan billedet nikker og anerkender repræsentationen af Kristus i processionen. Beskrivelsen af billedet som »den hellige Guds føderinde«,⁸ der »vender sig af sig selv mod sin søn«,⁹ udviser grænsen mellem billedet og den faktiske guddom og skaber dermed en helt konkret kobling mellem guddom og portræt, fordi ikonet interagerer med et andet billede, som var de begge to levende subjekter. På trods af den manglende eksplicitering af korrelationen mellem den fysiske bevægelse og ikonets agens i

den latinske pilgrims beretning beskrives det, hvorledes den fysiske bevægelse af ikonet gennem byen pludselig assisteres af ikonets autonome ageren. Rent retorisk understreges sammenhængen mellem tjenernes fysiske bevægelse af ikonet og dets pludselige egenhændige handling ved pilgrimmens brug af termen 'når/idet'.¹⁰ Ordet understreger, at billedets agens opstår i forbindelse med tjenernes fremrykning af ikonet gennem tid og rum. Denne sprogligt skabte korrelation mellem den fysiske bevægelse og ikonets transformation kan altså understøtte ideen om processionens skabelse af et tidsligt og rumligt vakuum. Et vakuum anstiftet af ritualets multimodalitet og den fysiske bevægelse af ikonet, der fungerede som generator for billedets pludselige agens – visuelt manifesteret som billedets autonome fysiske bevægelse.

Fokuserer man mere generelt på beskrivelsen, bliver det tydeligt, hvordan beretningen vidner om, at ikonet undergår en transformation i ritualet fra passiv materie til agerende surrogat. Med andre ord forekommer en ændring i dets tilstand. Nøglen til at iscenesætte denne ændring var at foretage handlinger med ikonet i tid, dvs. at foretage en *performance*, der kunne tillade disse mirakuløse hændelser at finde sted i en tidslomme, hvor ikonet transformeres og antager krop og agens for en kort stund. Ved at bevæge ikonet gennem tid og rum blev billederne i disse ceremonier bogstaveligt talt *re-præsentationer*: Præsentationer i en anden form og altså en legemliggørelse af ikonets oprindelige prototype – et surrogat for den guddom, der ikke længere var fysisk til stede. Dette betød, at processionens deltagende objekter i ritualets tidslige vakuum kunne fungere som en form for adgangspunkter til det guddommelige eller hellige for den troende og dermed give denne en mulighed for at interagere med guddommen. Med andre ord havde ritualet den egenskab, at det tidsligt og rumligt kunne bringe den hellige afbildede person og dennes tid ind i det præsente temporale og spatiale rum, som ceremonien udførtes i og dermed generere et tidsligt kollaps.

Den fysiske bevægelse gennem tiden og byens rum kan således forstås som en bevægelse, der etablerede muligheden for at nutid og fortid kunne mødes og på sin vis skabe oplevelsen af et rum, som hverken var nutidigt eller fortidigt, men som var begge dele på samme tid – en helt tredje tidslig tilstand. Sammenhængen mellem den rituelle bevægelse af ikonet som en generator for en tidslig og rumlig transformation, dvs. et tidsligt kollaps og

i forlængelse heraf ikonets erhvervelse af agens, kan med udgangspunkt i den amerikanske lingvist George Lakoffs metafor-teori argumenteres for at hænge sammen med vores kropslige erfaringer med fysisk bevægelse (LAKOFF, 2006, pp. 189-194). Tid og transformation er grundlæggende abstrakte og uhåndgribelige entiteter. For at forstå deres tilstedeværelse og indvirkning må vi derfor erkende dem gennem kropslige erfaringer. Når vi taler om, at 'tiden går', og at noget kan transformeres 'fra' det ene 'til' det andet, bliver det tydeligt, at vi bruger vores fysiske erfaringer med bevægelse fra én lokation til en anden til at erkende tidens og transformationens virke. Når tiden kollapser i processionen og ikonet transformeres synes den fysiske bevægelse her at være markør. Således kan ritualets performative bevægelse være en understøttende faktor for ikonets transformation.

Betoningen af den fysiske bevægelses vigtighed kan bl.a. påpeges i den russiske rejsende Stephan af Novgorods beskrivelse af sit møde med den konstantinopolitanske tirsdagsprocession i år 1348/49:

De placerer [ikonet] på skuldrene af en stående mand, og han strækker sine arme ud, som om han bliver korsfæstet, og de dækker hans øjne til. Det er frygteligt at se, hvordan det [ikonet] skubber ham rundt den ene og anden vej i klosterets indelukke, og hvor kraftfuldt det vender ham rundt, for han ved ikke, hvor ikonet fører ham hen. Så tager en anden over på samme måde, så en tredje og en fjerde tager over på den måde.¹¹ (MAJESKA, 1984, p. 36)

I Stephans beskrivelse er ikonet blevet ritualets performative agent. Det har overtaget processionen og ikon-bærerens krop og har dermed byttet rolle med ham. Foruden dette er fysikaliteten af ikonets bevægelser blevet accentueret i endnu højere grad, da billedet ikke blot »vender sig af sig selv«, men »skubber« og »kraftfuldt« vender ikon-bæreren. Dette ordvalg fremskriver ikke blot en nærmest teatralisk bevægelse, men betoner også vigtigheden af den fysiske bevægelse i ritualet som markør for det tidlige kollaps, der resulterer i ikonets agens.

Repræsentationens virke

I forlængelse af dette er det interessant at se på fysiologen Vittorio Gallese og kunsthistorikeren David Freedbergs undersøgelse af den kognitive bearbejdning af perceptionen af bevægelse, hvilket i deres udlægning kan udløse

opfattelsen af agens (FREEDBERG OG GALLESE, 2007). Freedberg og Gallese peger på, at perceptionen af fysisk eller repræsenteret bevægelse udløser en identisk simulation af den specifikke observerede bevægelse i hjernen på den, der perciperer (FREEDBERG OG GALLESE, 2007, pp. 199-200). Man kan derfor argumentere for, at det for den sansende ikke er neurologisk muligt at adskille repræsenteret bevægelse fra egentlig fysisk bevægelse. I forbindelse med billeder betyder dette, at den bevægelse, der er afbildet, simuleres (startes og færdiggøres) i beskuerens hjerne. I denne specifikke kontekst vil dette f.eks. betyde, at den troende sanser og samtidig simulerer de bevægelser, Jomfru Maria og Jesusbarnet gør i billedet. Simulationen vil derpå generere en fornemmelse af dynamik i billedet og aktivere en neurologisk opfattelse af agens. Denne spejling og tidslige udfoldelse i perceptionen understøttes i den dobbeltsidede Hodegetria-type, hvor bevægelsen var inkorporeret i genstanden, som skulle opleves fra begge sider. Modsat de tidlige Hodegetria-ikoner, som ikke blev brugt i processioner, var Jomfru Marias hånd i de senere billeder løftet i en aktiv gestik i retning af hendes søn, hvor han til gengæld selv havde hævet venstre hånd i en velsignelsesgestik (Ill. 1A). På denne måde inddrager figurerne således beskueren i en cirkulær kommunikation mellem Moderen og Kristus, samtidig med at motiverne påpeger og instruerer den tidslige og rumlige dimension af oplevelsen af værket.

Hodegetria-ikonets afbildede gestikker kan i denne optik altså argumenteres for at have genereret perceptionen af repræsentationel agens, der inviterede den troende til at interagere med afbildningerne, fordi de med deres repræsenterede bevægelser visuelt etablerede et potentiale for kommunikation. Disse gestikker peger visuelt på et potentielt tidsligt og rumligt kollaps, hvori afstanden mellem guddommens fortidige handlinger og den troendes tid og rum bryder sammen og genererer en tredje tidslighed, hvori en interaktion mellem guddommen og den troende er mulig, og hvor man i sidste ende kortvarigt kan komme tættere på det hellige i både tidslig og rumlig forstand. Således kan man argumentere for, at ikke kun den rituelle bevægelse af ikonet, men også ikonets egen ikonografi, bidrager til at generere en transformation af ikonet fra formel henvisende afbildning til agerende surrogat, der skaber guddommeligt nærvær.

Konklusion

Det har været hensigten med denne artikel at vise, hvordan tiden er et afgørende element i rituelle handlinger med ikonet som genstand. Ikonet skal konstant reaktiveres som meningsfuld begivenhed, hvor kollapset af fortid og nutid er et afgørende element i processen. De skriftlige kilder beskriver således ikonets evne til – på mirakuløs vis – at agere som surrogat og gøre det formelt repræsenterede fysisk tilstedeværende i processionens tid og rum.

Artiklens argument har været, at man, for at forstå den byzantinske procession, ikke kun må se ritualet som en begivenhed, der hyldede guddommen og refererede til den, men også som en begivenhed der havde til formål at gøre Gud nærværende – og for at dette kunne ske var det tidslige og rumlige kollaps essentielt. Dette sammenbrud skabtes både af ritualets centrale fysiske bevægelse og af ikonernes afbildede repræsentationelle bevægelse. I forbindelse med et sådant tidsligt kollaps anstiftedes en ny abstrakt tid, som ikke bare skal forstås som et sprogligt begreb og konstruktion, men som en reel og faktisk ny tid uden for nutid og uden for fortid, som var håndgribelig for deltagerne i processionen, fordi guddommen blev nærværende.

På denne baggrund er artiklens argument således, at den byzantinske procession ikke var betinget af en kronologisk tidslighed, men derimod en synkron flertidslighed, som manifesteredes visuelt gennem ikonets transformation til handlende agent. På denne måde bryder processionen med en tidsopfattelse, hvor den eneste tid og det eneste rum, der er reel adgang til, er det præsente. Den byzantinske procession var en fysisk fremrykning, som sprængte den kronologiske tid ved et kollaps og dermed skabte en tredje tidslighed hævet over fortid og nutid. En sådan plural forståelse af tid gør det muligt at begribe, at ritualet kunne hæve sig over det præsente rum og dennes tid og generere en tredje tidslighed. For at forstå ritualet og ikonets virke må man altså forstå tid som en fleksibel og bøjelig størrelse og altså, som Nagel og Wood udtrykker det, gøre op med opfattelsen af lineær kronologi som grundstenen for vores erfaringer og kognition (NAGEL OG WOOD, 2010, pp. 8-9).

Ane Petrea Ørnstrand er ph.d.-stipendiat ved Institut for Kommunikation og Kultur på Aarhus Universitet.

SUMMARY

When Time Collapses

The Transformation of the Hodegetria Icon

This article demonstrates how a disruption of linear chronological perception of time assists in understanding how Byzantine processions with Hodegetria icons generated holy and divine presence and proximity. On the basis of two iconographical analyses of icons from 609 and from the 12th century together with an analysis of two accounts regarding the Tuesday processions in Constantinople from the 11th and mid-14th century, this article argues that the processional movement of the icon through space and time aided in a temporal collapse, generating a transformation of the icon from formally referring object to *surrogate* for the represented divinity.

NOTER

- 1 Theodorus Lector beskriver i sin Kirkehistorie, hvordan kejserinde Pulcheria (398/399-453) omkring år 450 modtager et ikon kaldet Hodegetria. Citatet her stammer fra C. Mango: *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto: University of Toronto Press, 1986, p. 40. Den originale tekst findes i J. P. Migne: *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 1844-1866, 86, 165A.
- 2 Legenden kan findes adskillige steder, men den tidligste skriftlige kilde menes at stamme fra førnævnte Theodosius Lectors Kirkehistorie fra det femte århundrede. Hans skrifter findes ikke længere i deres helhed, men kun i fragmenter i diverse andre skrifter.
- 3 Forfatterens oversættelse af Kitzingers term »a celestial produced image«.
- 4 Opslag på 'surrogat' i Jensen, J. Th. og Goldschmidt, M.J.: *Latinsk-dansk Ordbog*. Anden udgave. København: Forlaget Gyldendal og Nordisk forlag, 1920.
- 5 Opdelingen beskrives eksplicit i Peter Kleins *The Catholic Source Book*, men adskillige eksempler på de forskellige typer af relikvier kan findes i bøger fra Middelalderen, som f.eks. Gregor af Tours (fra 6. århundrede): *Gregory of Tours: Glory of the Martyrs*, og Caesarius af Heisterbach (fra 13. århundrede): *Dialogus miraculorum (The dialogue on miracles)*.
- 6 Opslaget 'procession, n.' i *OED Online. Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.
- 7 Forfatterens oversættelse fra Ciggaar, 1995, p. 127.
- 8 Originalt *dei genetrix sancta*.
- 9 Originalt *sponte sua dei genetrix sancta vertit se ad filium*.

- 10 Det latinske 'dum' oversættes med 'når' eller 'idet', se opslaget 'dum' i J. Th. Jensen og M.J. Goldschmidt: *Latinsk-dansk Ordbog*. Anden udgave. København: Forlaget Gyldendal og Nordisk forlag, 1920.
- 11 Forfatterens oversættelse fra original russisk tekst. Kan findes på originalsprog og engelsk i George P. Majeska: *Russian Travellers to Constantinople*, pp. 36-37.

LITTERATUR

- Bacci, Michele: »With the Paintbrush of the Evangelist Luke« in M. Vassilaki (ed.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Athen: Benaki Museum, 2000, pp. 79-89.
- Barasch, Moshe: *Icon: Studies in the History of an Idea*, New York: New York University Press, 1992.
- Belting, Hans: »An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium« in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 35, 1981, pp. 1-16.
- Belting, Hans: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Edmund Jephcott (trans.), Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Ciggaar, Krijnie N.: »Une description de Constantinople dans le *Tarragonensis* 55« i *Revue des études byzantines*, nr. 53, 1995, pp. 117-140.
- Danielsen, Ane Petrea: *The Medieval Icon as Body: A Study in the Perception, Iconography, and Use of the Hodegetria Icon from the Early to the Later Middle Ages*, kandidatspeciale indleveret ved Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet, 2016.
- Erdeljan, Jelena: *Chosen Places: Constructing New Jerusalem in Slavia Orthodoxa*, Leiden: Koninklijke Brill, 2017.
- Frazer, Margaret E.: »The Christian Realm« in Kurt Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979, pp. 513-564.
- Frederiksen, Hans Jørgen: »'Acheiropoietos': Ikke gjort af menneskehånd« in *Passepartout*, vol. 8, nr. 16, 2000, pp. 119-137.
- Freedberg, David og Vittorio Gallese: »Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience« in *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, nr. 5, 2007, pp. 197-203.
- Heisterbach, Caesarius af: *The Dialogue on Miracles*, Henry von Essen Scott og C. C. Swinton Bland (trans.), London: G. Routledge & Sons, 1929.
- Jensen, J. Th. og M.J. Goldschmidt: *Latinsk-dansk Ordbog*. Anden udgave. København: Forlaget Gyldendal og Nordisk forlag, 1920.
- Kitzinger, Ernst: »The Cult of Images in the Age before Iconoclasm« in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 8, 1954, pp. 83-150.
- Klein, Peter (ed.): *The Catholic Source Book: A Comprehensive Collection of Information about the Catholic Church*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt Religion, 1999.
- Lakoff, George: »The Contemporary Theory of Metaphor« in Dirk Geeraerts (ed.), *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Berlin og New York: Mouton de Gruyter, 2006, pp. 185-238.
- Lidov, Alexei: »The Flying Hodegetria: The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space« in Erik Thunø og Gerhard Wolf (eds.), *The Miraculous Image in the Late*

- Middle Ages and Renaissance*, Rom: Analecta Romana Instituti Danici nr. 35, 2004, pp. 273-304.
- Majeska, George P.: *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1984.
- Mango, Cyril: *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto: University of Toronto Press, 1986.
- Migne, J. P.: *Patrologiae cursus completes, series graeca*, 1844-1866, 86, 165A.
- Nagel, Alexander og Christopher S. Wood: *Anachronic Renaissance*, New York: Zone Books, 2010.
- OED Online. Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press: www.oed.com (tilgæet 13. marts 2019).
- Peirce, Charles Sanders: *Charles Sanders Peirce: Semiotik og pragmatisme*, Anne Marie Dinesen og Frederik Sjernfelt (eds.), Lars Andersen (trans.), København: Samlerens Bogklub, 1994.
- Pentcheva, Bissera V.: *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2006.
- Pentcheva, Bissera V.: »The 'Activated' Icon: The Hodegetria Procession and Mary's *Eisodos*« in Maria Vassilaki (ed.), *Images of the Mother of God*, Surry-Burlington: Ashgate Publishing, 2005.
- Schopen, Gregory, »Relic« in Mark C. Taylor (ed.), *Critical terms for religious studies*, 1998, p. 256.
- Sevcenko, Nancy Patterson: »The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy« in Christopher Moss og Katherine Kiefer (eds.), *Byzantine East and Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Tours, Gregory af: *Gregory of Tours: Glory of the Martyrs*, Van Dam, Raymond (trans.), Liverpool: Liverpool University Press, 1988.