

Fra kult til kunst

Eksempler på det usynliges symbolske synlighed

LARS ALBINUS

Det usynlige er omridset og dybden af det synlige
Maurice Merleau-Ponty

ENGLISH ABSTRACT: *The invisible is part of the visible in various ways. In a religious and artistic context symbols work to combine these dimensions in order to conjure up another world, transcendent as well as immanent. With examples spanning from Greek philosophy and poetry to cultic statues and renaissance paintings, the article attempts to draw out various implications of the invisible in visual representations and in the constitution of meaning. The main topic will be Cranach the Elder's painting of Saint Jerome in the Wilderness.*

DANSK RESUME: *Det usynlige indgår i det synlige på forskellige måder. I en religiøs og kunstnerisk kontekst kombineres de to dimensioner gennem symboler, der tjener til at fremmane en anden virkelighed, såvel transcendent som immanent. Med eksempler, der strækker sig fra græsk filosofi og digtning til kult-statuer og renæssance-kunst, er det artiklens formål at tydeliggøre det usynliges forskelligartede implikationer i visuelle udtryk og meningsdannelse. Hovedeksemplet vil være Cranach den Ældres maleri af den hellige Jeronimus i naturen.*

KEYWORDS: *invisibility; aestheticism; statues; cult; art; transcendence*

Indledning

Det er ofte påpeget, at symboler – og i særdeleshed religiøse symboler – forbinder det synlige og det usynlige. Symboler fremstår synligt, enten ikonisk eller gennem tekst; men deres funktion er at rumme noget mere end det, de blot former eller formulerer.

De rækker dybere ind i – eller ud over – det, øjet ser. Fra et afsæt i nogle almene refleksioner over betydningen af det vi ikke ser i det, vi rent faktisk opfatter med synssansen, samt en afstikker til oldgræsk filosofi vil følgende artikel handle om det symbolskes forskellige dimensioner i en kultisk og i en æstetisk kontekst, der begge har rod i et religiøst forestillingsunivers. De eksempler, jeg vil dykke ned i, er 1) den homeriske digtning, 2) græske statuer og mænader, 3) en mytisk figur, som kunsthistorikeren Aby Warburg kalder for 'nymfen', samt – og i særdeleshed – 4) den tyske maler Cranach den Ældres skildringer af Den Hellige Jeronimus' bodsophold i naturen. Mine tolkninger er implicit inspireret af et fænomenologisk perspektiv, som det kommer til udtryk i overvejelser over forholdet mellem det synlige og det usynlige hos Maurice Merleau-Ponty (1964, 20 f; 1968; 2004, 290-324) og Arne Grøn (2020). Som de begge påpeger, indeholder det synlige altid et aspekt af det usynlige, og det gælder for vores opfattelse af virkeligheden, at vi altid tager den til indtægt for mere end det, vi rent faktisk ser. I nærværende sammenhæng hænger det usynliges natur sammen med en forestilling om det hellige. Men først nogle almene betragtninger om dybde dimensionen i et æstetisk indtryk som sådan.

Det synlige og det usynlige.

I et menneskeligt univers vil relationen mellem synligt og usynligt involvere både et sanseligt og et begrebsligt aspekt, og det ene har det med at betinge det andet. Begrebet om det synlige associeres umiddelbart med den sansede genstand, selvom vi godt ved, at indtrykket primært er et produkt af synscentret bagtil i hjernen. Det er imidlertid ikke sådan vi oplever det. Vi ser ikke processen, men resultatet, som om det fra begyndelsen af befandt sig i selve synsfeltet. Det sete har sin egen objektivitet. Det vi ikke ser, men som får os til at se, er usynligt, det usynlige *i det synlige*, som Grøn påpeger ved at gøre opmærksom på den usynlige bindestreg i det latinske *invisibilitas*, altså *invisibilitas* (2020, 18). Det synliges til-syne-ladende primat gør sig også gældende, når vi fx ser en film. At tre dimensioner reduceres til to, forhindrer os ikke i at opfatte synsindtrykket som noget, der objektivt *foregår* (jf. Merleau-Ponty 2004, 304). Det, der bevæger sig på lærredet, *sker*, også selvom det rent fysisk kun er den hurtige rækkefølge af billeder, der finder sted. Snittet mellem hvert billede er usynligt. Forbindelsen mellem øjne og hjerne er indrettet på at skabe enhed og sammenhæng. Det vi ser omkring os, ser vi kun fra én side; men vi udfylder uvilkårligt de usynlige bagsider. Det er det, der også får filmens kulisser til at fungere. Film er et eksempel på en foregøglet virkelighed, vi kan sætte os ind i, fordi vi biologisk er vant til at acceptere det usynliges tilstedeværelse i alt det, vi i øvrigt ser. Selvfølgelig skelner vi mellem den fiktion, billederne skaber, og den virkelighed, vi selv befinder os i; men kroppens umiddelbare reaktioner følger ikke nødvendigvis samme distinktion. Et eksempel kunne være gyserfilmens chokeffekter. Vi lokkes ind i filmens egen objektivitet, eftersom det synsindtryk, lærredet afføder, har sin genstand uden for sig selv.

Når det synlige reflekteres i bevidstheden, kobler det sig til gengæld til tanker og slutningsforbindelser, som rækker udover det 'billedlige' indtryk. Det gælder også

omvendt, nemlig at de begreber, forventninger og erfaringer, der danner et grundlag for bevidsthedens aktuelle opmærksomhed, er med til at selekttere de indtryk, vi finder relevante i vores omverden, uanset om de foregår på et lærred eller i den fysiske virkelighed. Hele vores organisme er uophørligt aktiveret i enhver sansning. Forskellen på at være vidne til 'en farlig situation' i et biografsæde og uden for biografen er ikke det, vi ser, men det vi oplever i kraft af en legemlig intensitet, fra simpel impuls til handling. Al sansning går gennem vores instinktive responser samt den erfaring, vi har erhvervet som levende organismer. "The visible world and the world of my motor projects are each total parts of the same Being", som Merleau-Ponty udtrykker det (2004, 294).

Blandt det øjet ser, er det ikke alt, der gør indtryk. Vi 'ser' ikke alt det, lyset lukker ind gennem hornhinden. Samtidig ser vi 'mere', end det vi ser, eller kan undertiden tro det. I skovens mørke aner vi måske en truende skikkelse, som ved nærmere eftersyn viser sig at være en træstub. Eller vi tror vi får øje på en gammel bekendt, indtil det viser sig at være en fremmed med visse lighedstræk. Vi har med andre ord en tilbøjelighed til at lægge noget til det, vi ser. Det usynlige ligger lige under overfladen på det synlige.¹ Vi omsætter det til noget genkendeligt, indtil det går op for os, at vi har taget fejl; og det usynlige trækker sig tilbage som en udelukket fortolkningsmulighed.

Vi besidder imidlertid også en anden tendens, nemlig til at fastholde indtrykket af det usynlige i det synlige og dermed danne en ide om, at dette usynlige, der er til stede i – eller via – det synlige, udgør den egentlige væren eller en særlig betydning i det værende. Det gælder i kunsten, og det gælder ikke mindst religiøse symboler. Deres synlige form, brug og placering betyder noget i kraft af deres indre usynlighed. Symboler – lige fra hellige skrifttegn til sakrale genstande – manifesterer noget helt grundlæggende i forholdet mellem synligt og usynligt. De kommer synet i møde som noget andet end det, der blot ses, eller med andre ord: De manifesterer det aspekt af et synsindtryk, som modsætter sig en reduktion til den seendes egen intention (Grøn 2020, 22 f). Det er ikke mindst det, der gør religiøse symboler virkningsfulde.

Det usynliges rødder i det synlige

At det synlige gemmer på mere end dets eget udtryk er en tanke, der ikke blot forbinder religion og æstetik, kult og kunst, men var også et incitament for filosofien i dens oldgræske overgang fra *mythos* til *logos*. Vægten i relationen mellem det synlige og det usynlige skifter karakter gennem denne overgang, fra et konkret til et abstrakt forestillingsindhold, men det er fortsat det usynlige, der spørger i det synlige.

¹ Som Alphonso Lingis formulerer det i sin udlægning af Maurice Merleau-Pontys fænomenologiske begreb om perception: "The sensible thing is the place where the invisible is captured in the visible" (1968, xli). I en religiøs kontekst lyder en tilsvarende bemærkning fra økoteologen Sally McFague: "Gud ligger lige under altings overflade" (2010, 177).

Filosofi interesserer sig gerne for forholdet mellem det synlige og det usynlige på tankens – eller det begrebslige – eget niveau. Men selv den mest abstrakte begrebslighed vil altid have rod i det sanselige. På latin lyder et gammelt ord, der stammer fra Aristoteles' peripatetiske skole: "Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu" ('Der findes ikke noget i bevidstheden, som ikke stammer fra sansningen'). Det forhindrer ikke vores intellekt i at abstrahere fra sansningen og kaste sig ud i en begrebslogik, der ikke i sit væsen beror på det synlige. Forstår man logikken i et regnestykke, har man frigjort sig fra sanselige kriterier. Men den abstraherende tænkning kan have det med at glemme eller fortrænge sin rod i det sete. Det ligger i selve begrebet abstraktion, at det synlige kun har betydning som eksemplifikation af noget rent *principielt*. Ordet princip, der kommer af latin: *principium*, er interessant i den forbindelse. *Principium* betyder begyndelse, og i filosofien drejer det sig om tankens begyndelse. Hvad begrunder dens inderste erkendelse? Både Platon og Aristoteles stillede sig selv det spørgsmål, men gav to forskellige svar. For Platon – som det i det mindste kommer til udtryk i flere af hans dialoger – beroede den menneskelige erkendelse af den synlige og foranderlige verden på medfødte ideer, der stammer fra en højere, uforanderlig virkelighed, ideernes verden. Ideerne er i sig selv usynlige og kommer kun indirekte til syne i de fysiske og ufuldkommene variationer, som det kødelige øje ser. Forudsætningen for at erkende vidt forskellige heste som tilhørende én og samme kategori – ideen hest – er således ifølge Platon, at vi bærer en – om end nok så vag – prænatal erindring med os ind i livet om, hvad noget *er* i sig selv, dvs. i sit usynlige væsen. Sproget vidner imidlertid om, at Platon nok har vendt tingene på hovedet. Selve begrebet for idé, nemlig *idea* på græsk, er afledt af verbet *idein*, at se. I sin abstraktion fra det sete til det usete, som Platon i øvrigt selv kritiserer i en af sine dialoger, *overser* Sokrates, der er idé-tankens fortaler hos Platon, at enhver idé om noget allerede har sin rod i det synlige. På dansk kan vi på samme måde tale om forskellen på at *se noget* og at *ind-se noget*. Sproget fungerer metaforisk på den måde, at det, vi indser, fx logikken i en matematisk ligning, får en rent mental betydning, der kun udvendigt forholder sig til det, vi rent faktisk ser. Det ændrer imidlertid ikke på, at selve begrebet om indsigt ville være meningsløst, hvis det ikke i udgangspunktet indeholdt betydningen – og dvs. forståelsen – af, hvad det vil sige at *se noget*.

Aristoteles anholdt idé-læren for blot at fordoble tingenes form (*eidos*) i deres idé (*idea*); også *eidos* (udseende, skikkelse, form) er afledt af *idein*. Han erkendte, at vores kategorisering af ting i former og arter, som afspejler sig i sproget, netop skyldes vores evne til at foretage abstraktioner (*aphairesis*) i forhold til det, vi ser. Antagelsen af, at vores generaliseringer bygger på bagvedliggende ideer, er unødvendig. Al erkendelse af noget-som-noget (således udtrykker Aristoteles det) går igennem sansningen. Noget andet er, at filosofien må bevæge sig ud over sansningens verden for at forstå de begreber, der ligger til grund for en *principiel* 'indsigt' i altings foranderlighed. Det fører ham til udviklingen af en metafysisk lære om bevægelse og hensigt, som jeg ikke skal komme ind på her. Og dog må et enkelt eksempel være på sin plads. Aristoteles antog nemlig, at der må være en guddommelig virkelighed, som gør verden til en ordnet sammenhæng, kosmos. Han forstod denne gud, *theos*, som en ubevæget bevæger,

der tiltrækker sig al bevægelse som en slags tænkende magnet. Selvom han understregede, at der rent logisk kun kan være én absolut begyndelse til alting (*Metafysikken* 1074a36-39), antog han undervejs i sit ræsonnement, at der til grund for hver af de 55 (eller 47) himmelsfærer, som astronomerne regnede med, må eksistere lige så mange 'både ubevægelige og sansbare' bevægere (1074a16). Således forestillede han sig (med henvisning til matematikeren Eudoxos), at fixstjernerne, der tilhørte den guddommelige *aethers* yderste himmelsfære, førte de andre sfærer rundt i perfekte og uforanderlige kredsbevægelser (1073b25-6). Det usynlige, som hører den uforgængelige virkelighed til, finder her sit udtryk i det synlige. En lille bid af mytens i øvrigt bortviste univers gjorde sig stadig gældende i Aristoteles' tænkning.

Forlader vi nu atter denne digression i forhold til spillet mellem synligt og usynligt i antikkens filosofi, kan vi generelt – og samtidig med dette eksempel *in mente* – sige, at det sete har det med at omdanne sig i den 'indre' mentale verden. Som Merleau-Ponty pointerer, er det kendetegnende for den menneskelige perception, at det sete deler sig, nemlig i det indtryk, der slet og ret finder sted, og i den mentale refleksion over det (2004, 307). I første omgang danner hjernen et rumligt billede af det indtryk, der passerer gennem det indre øje; i anden omgang træder vores forestillingsevne til, og her gives der (næsten) ingen grænser for, hvad indtrykkene kan transformere sig til. Og selvom der forekommer at være en betragtelig kløft mellem abstrakte ideer om universets indretning og astrologernes varselstagninger, altså mellem *logos* og *mythos*, ligger det samme synsindtryk til grund for begge dele. Det er tilskrivelsen af usynlige kræfter bag den umiddelbare fremtrædelse, der driver dem begge.

I relation til mytens og fantasiens verden findes der i øvrigt ingen nok så visuelt groteske monstre, som ikke har lånt deres elementer fra den empiriske virkelighed.² Elementerne kan kombineres på alle mulige måder; men de vil altid kunne føres tilbage til noget, der er set med det fysiske øje. Kentaureer, enhjørninger, griffer og havfruer er blot enkelte eksempler på fantasifulde kombinationer, der har et let genkendeligt udspring i sanseverdenen. Det illustrerer imidlertid noget interessant ved vores abstraktionsevne. Uanset om den tømmer begreberne for billedligt indhold, som det er tilfældet i matematikken, eller den udfolder dem poetisk og narrativt som i myte og litteratur, handler det om at føre det synlige tilbage til noget usynligt, ikke i den forstand at det synlige forsvinder 'ud af billedet', men derved at det usynlige trænger ind i det, bebor og omdefinerer det indefra. Det er også det, der sker i religiøse ritualer, hvor maskerede dansere skræmmer unge initiander, hvor offerdyr og totemer dyrkes som hellige entiteter, og hvor nadveren i form af brød og vin velsigner menigheden med Jesu kød og blod.

² Jf. Descolas begreb om kimærer som et typisk eksempel på en analogistisk ontologi, se Hans J. Lundager Jensens artikel i dette nummer af RvT.

Principielt om kult og kunst

Den æstetiske fordobling i det synlige forbinder desuden kult og kunst. Det er det, der kommer til udtryk gennem symboler, og som kan følges tilbage de ældste gravmæler og hulemalerier. Forskellen på kult og kunst, for så vidt som en principiel begrebsdistinktion synes berettiget, er, at kultdeltagernes handlinger aktiverer symbolets selvtranscenderende karakter, mens kunstens symboler hviler i sig selv og åbner en anden verden inde fra sit eget perspektiv (Merleau-Ponty 2004, 298; 319; Delacroix 2015, 18; 445; Albinus 2025, 298). Den ramme, religionen sætter om det usynlige, angiver dets betydning for og i den synlige verdens fænomener (Delacroix 2015, 979). Noget tilsvarende kan siges om kunstværker, der er det synlige udtryk for kunstnerens indtryk af et usynligt potentiale i det sete. En væsensforskel gør sig ikke desto mindre gældende. Religionen etablerer i sin kultiske virkelighed en forbindelse til det usynliges guddommelige virkelighed, der er og forbliver, hvad den er i sig selv. Kunsten fremmaner derimod det usynlige med midler, der ikke selv ejer det helliges uforgængelighed, men omsætter sig i selve værket *til noget synligt*. I kunstværker, der ikke (eller i hvert fald ikke alene) dikteres af religiøse præmisser, bliver det usynlige ikke blot fastholdt i det synlige, men tager også sit egentlige ophold der. Kunsten kan associere til en *anden* verden, en usynlig virkelighed uden for værket selv; men *betydningen* ligger ikke desto mindre forankret i det æstetiske udtryk.

Det er sådanne overgange, det skal handle om i det følgende. Først skal vi omkring den oldgræske digtning hos Homer. Her udfoldes en usynlig verden, hvis *kult* udgøres af recitationens gentagelse under rituelle rammer, og hvis *kunst* består i en syngende, rytmisk fremført fortælling ledsaget af lyrespil.

Den blinde seer.

Homer er det mytiske navn for *Iliadens* og *Odysseens* oralt overleverede sangtraditioner; men Homer er også ansigtet på den blinde digter, som klassiske skulpturer fremstiller ham, og som han omtales af traditionen selv.³ Det er nærliggende at forstå denne oprindelige 'sanger' som blind, fordi adgangen til den mytisk-historiske fortid⁴ ikke beror på synssansen, men på en inspiration fra Muserne. Apollons døtre, som selv var til stede under de fortidige begivenheder, har overleveret deres vidnesbyrd til digteren, som det fremgår af *Iliaden* (2.485-6). På et metanarrativt niveau kan vi sige, at Homer diskursivt repræsenterer den alvidende sanger, som for sit *indre blik* ser det heroiske univers udspille sig. Det er i dette fjerne tidsrum, at achaierne drager i krig mod trojanerne, og Odysseus efter sejren gennemrejser et mytisk ørige inden hjemkomsten til Ithaka. Aktørerne, såvel de dødelige som de udødelige, tilskrives handlinger i den

³ Den homeriske *Hymne til Apollon* omtaler traditionens blinde sanger, der blev født på øen Chios (h.Hom.3,174, jf. Garff og Hjortsø, 1961, 27).

⁴ En skelnen mellem myte og historie bliver først relevant i klassisk tid (eller i begyndelsen af aksetiden) med Hekataios, Herodot og Thukydid.

samme naturlige og synlige verden som den, tilhørerne befandt sig i. Dog hører begivenhederne hjemme i periferien af Hellas, en såvel spatial som temporal horisont, der udgjorde den samlende, ideologiske ramme for de græsktalende folk (*panhellenoi*). Og nok tonede en virtuelt synlig virkelighed frem i det fortalte univers, men født af mytens usynlige grund. Det samme gælder den episke sagnkreds, som leverede stof til det attiske teaters dramaer. I tragediedigtningen manes det usynlige frem som et slags kultdrama, hvor fortidens skikkelser får liv og mæle bag skuespillernes masker. Det græske ord for poesi, *poesis*, betyder *fremstilling*, ikke blot i verbal, litterær forstand, men også med metonymisk forbindelse til den betydning, hvormed en pottemager *fremstiller* en krukke. Myten var virkelighedsskabende.

Som sagt foregår den græske sangtraditions handlinger primært i den verden, samtidens grækere kendte, hvorfor det usynlige aspekt, ikke mindst gudernes intervention i begivenhederne, kobles tilbage på det synlige og det historiske. Det er denne tilbagekobling, der gør det panhelleniske fortidsdrama til en religiøs diskurs. Den forgængelige og sansbare verden, som tilhørerne befandt sig i, blev ikke blot indrammet af en usynlig virkelighed, men også gennemtrængt af den. Jordens magter og de afdøde var til stede ved bestemte årstidsritualer; men også i daglig henseende udgjorde gudedyrkelsen, især den olympiske med dens offerkult og tilbedelse af statuer, det usynliges synlige udtryk.

Den oldgræske verden med dens mangfoldighed af guddomme og helligsteder åbnede for "the invisible of this world, that which inhabits this world, sustains it, and renders it visible, its own and interior possibility, the Being of this being" (Merleau-Ponty 1968, 151). Med disse ord beskriver Merleau-Ponty en generel dybde dimension i menneskelig perception; men, som jeg vil hævde, gælder det også – og i en særlig forstand – i en religiøst betinget omverdensforståelse.⁵

Statuens usynlige indre

Som bekendt er de græske guder antropomorfe, dvs. at de litterært opfører sig som mennesker, til forskel fra hvem de er udødelige og generelt usynlige. I kultstatuerne fremtræder de imidlertid synligt, men gerne manifesteret gennem ideale og større-end-menneskelige legemer, som oftest fremstillet af bronze og farvebelagt marmor. En ikonisk statue kaldes *agalma* og er kendetegnet ved dens æstetisk velproportionerede og antropomorfe udtryk. Som den skulpturelle kunst udvikler sig frem i klassisk tid, kan man sige, at det synlige aspekt begynder at dominere det usynlige. Det er den perfekte, guddommelige *krop*, der fascinerer, endda i en sådan grad, at der kan meldes om eksempler på *agalmatophilia*, en erotisk besættelse af en statue som fx den sanselige kærligheds gudinde Afrodite (jf. Kindt 2012, 162 ff; 176 f). Jean-Pierre Vernant hævder tilsvarende, at de vellignende statuer fremmer de tilbedendes stræben efter en kontakt

⁵ Merleau-Ponty er bl.a. inspireret af Heidegger, der i øvrigt i en sen tekst forbinder det synliges og usynliges dimensioner i begrebet om Firheden (*Das Gevirte*), nemlig i forholdet mellem himmel og jord, mennesker og guder (1994, 18 f), som det bl.a. kommer til udtryk i en kande, der skænker sit indhold til såvel mennesker som guder (i libationsriter).

og kommunikation med det guddommelige (1991, 153). På den anden side er han også af den opfattelse, at de græske statuer i stigende grad løsrives fra deres rituelle tilknytning og får en primært æstetisk betydning (p. 159-61).⁶ I de fleste tilfælde er de offentligt tilgængelige modsat den anikoniske guddomsrepræsentation, der kaldes for *xóanon*, en figur, gerne af træ, der opbevares for lukkede døre i et hus eller et tempel, ofte under et slør eller i en kiste (p. 154). Vernant påpeger, at sådanne genstande er tabubelagte, hvorfor de kun som led i et ritual fremvises offentligt (p. 155). En *xóanon* er med andre ord udtryk for noget fremmed, hvis hellighed kan slå en person med vov ved uformidlet kontakt (ibid.).

I dette forhold mellem det synlige og det usynlige adskiller en anikonisk repræsentation sig således fra den ikoniske ved at markere et 'fravær i nærværet', som Vernant udtrykker det (p. 153). Det guddommelige fremstår ikke i lyset af det menneskelige udtryk, men konfronterer mennesket med det, som det *ikke* kan genkende sig selv i. Den tabuiserede guddomsfigur er lige så synlig som de statuer, der poserer i eller uden for templerne; men den rækker dybere ind i en usynlig verden, som kun under kontrollerede former får lov til at åbne en sluse i menneskets daglige tilværelse.

Et anekdotisk eksempel på betydningen af den anikoniske repræsentation af guddommen støder vi på i et uddrag fra grammatikeren Semus' værk om Delos' historie (fra det 3. årh. f.v.t.). Der berettes om Parmeniscus, som har aflagt Trofonios' underjordiske orakel et besøg. Mødet med det guddommelige er aldrig risikofrit, og i dette tilfælde har Parmeniscus mistet evnen til at le (jf. Kindt 2012, 38 ff.). Imidlertid forsikrer et orakelsvar fra Delfi ham om, at han vil genvinde latterens brug, når han vender hjem til moderen. Selvom han efterfølgende aflægger sin moder et besøg, ændrer hans tilstand sig ikke, og han føler sig holdt for nar. Da han ved en senere lejlighed besøger øen Delos og kommer forbi et tempel for Leto, Apollons moder, forventer han at se en imponerende statue (*agalma*). I stedet for møder hans øje en uformelig træfigur. Han bryder ud i latter, og meningen med Pythias udsagn går op for ham (*Fragments Historiarum Graecorum* (FGrHist) 396 F10 = Ath. 14.614a-b): Moderen var den guddommelige moder.

Ifølge Kindt handler fortællingen om den rette måde *at se* på, dvs. at være indstillet på at skue det guddommelige i dets uventede og fremmedartede manifestation (2012, 42; sml. Struck 2004, 180 ff.; Vernant 1991, 153). Det hellige indeholder med andre ord en hemmelighed, som også afspejler sig i oraklets kryptiske udsagn. I den religiøse ærefrygt (*eusebeia*) har det usynlige forrang for det synliges manifestation. I en *xóanon* er det guddommelige mere uformidlet til stede end i en *agalma*. Vernant har derfor også en pointe i at betragte de ikonisk-antropomorfe gudfremstillinger som en æstetisering, der forskyder balancen mellem det usynlige og det synlige, fra det fremmedartede, der kræver kultens kontrol, til det genkendelige, som rækker ind i dets æstetiskes egenværdi. En indre bevægelse fra kult til kunst har fundet sted.

⁶ I teurgiens kulturpraksis oplades statuerne imidlertid med en særlig betydning som konkrete manifestationer af det guddommelige (jf. Albinus 2025, 242).

Normalt kan menneskene, de dødelige (*thnētoi*), ikke skue de udødelige (*athanatoi*) uden fatale konsekvenser, som det fx er tilfældet, da Selene får øje på sin elsker, Zeus, uden animalsk forklædning, eller da Aktaion uforvarende får øje på Artemis, der tager bad i floden. Selene rammes af Zeus' lynkile, og Aktaion forvandles til en hjort, der sønderlemmes af hans egne jagthunde. Et andet eksempel er det dionysiske vanvid, der kan ramme mennesker, hvis guden føler sig forurettet. Da kong Pentheus, som i Euripides' tragedie *Bakkanterne* ikke anerkender Dionysos som Gud (og han møder ham da også kun i skikkelse af et menneske), vækker han dennes vrede. Det fører i sidste ende til, at Pentheus der i skjul betragter Thebens bortløbne kvinder i ekstatiske tilbedelse af guden, bliver opdaget. Forblændede af guden ser kvinderne – eller rettere sagt: mænaderne (ordret: de vanvittige) – ham som en løveunge og lemlæster ham. Hans egen moder Agave vender stolt hjem med hans hoved på en stage, indtil vanviddet foretager sig, og hun i fortvivlelse opdager, at hun har slået sit eget barn ihjel (Bacch. 1641, jf. Haarløv 1985, 87). Dermed fuldbyrdes tragedien: Det synlige skifter karakter fra at have været underlagt gudens usynlige indflydelse og vender tilbage til den normale verdens reale udtryk.⁷



Mænaderne sønderlemmer Pentheus
 Romersk freske fra Casa dei Vettii (VI 15,1) i Pompeji

Med en tilsvarende pointe påpeger Vernant, hvorledes en *xóanon* som en simpel træfigur trækker på det usynlige kraft, der kan ramme én med vanvid, hvis kontakten ikke

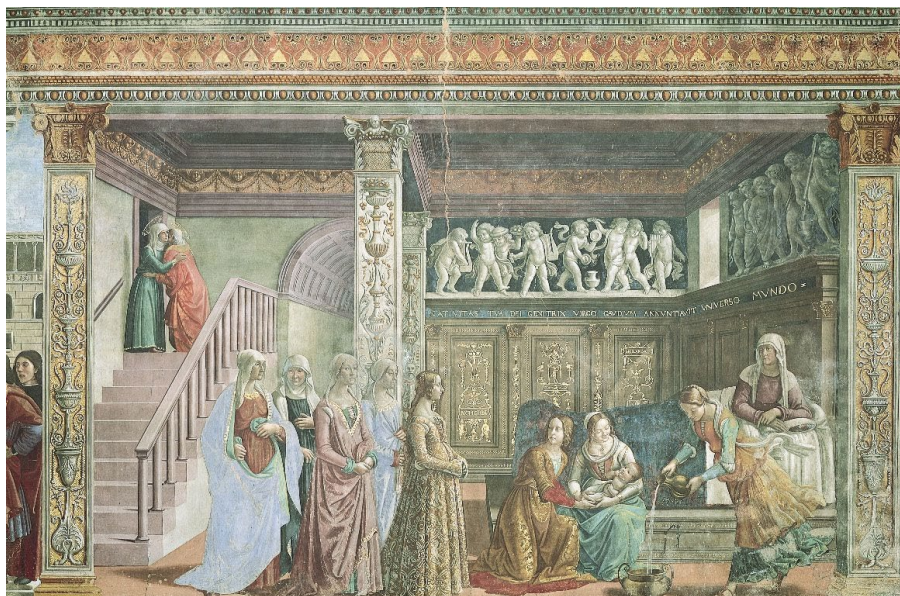
⁷ Agaves far Kadmos beder hende ved hjemkomsten om at se op mod den blå himmel (1621), hvorefter hun indrømmer, at alting nu forekommer hende "mere klart og gennemsigtigt" (1624).

formidles under rituelle former (1991, 154). Der hersker en metonymisk relation mellem latter og galskab, som udløses af det uventede, fremmedartede, eller med andre ord: en usynlig dimension i den synlige virkelighed, som aldrig helt og fuldt lader sig domesticere eller kontrollere. Euripides' dramatisering af Dionysos-kulten som overskridelse – derved at kvinderne forlader hus og hjem for at begive sig ud i den vilde natur – kan både ses som en kritik af religiøst vanvid og som en eksemplifikation af ukontrollerbare kræfter i menneskesindet. I sig selv er tragedien *Bakkanterne* imidlertid et rammesat og domesticeret element i den bystatskult til ære for Dionysos, som skue-spils-konkurrencerne indgik i. Samtidig peger dramaet ud over sig selv – ind i en usynlig virkelighed, som alene guderne råder over.

Mænaden er som sagt en kvindelig Dionysos-tilhænger, som rammes af midlertidig galskab under den rituelle tilbedelse. Der er tale om en mytisk skikkelse, som har haft en forbindelse til den faktiske kult, selvom det er uvist, hvad sammenhængen præcist har været. Samme midlertidige galskab, eller i hvert fald en form for henrevet-hed, *manía* (fra samme rod som i *maínados*, mænade), rammes den homeriske rapsode af, når han i inspiration (dvs. under museernes indflydelse) reciterer vers fra eperne (jf. Platon, *Ion* 235E-234A). Også her er det som sagt det mytiske univers' usynlige virkelighed, der gøres tilgængelig. Adgangen til den usynlige verden gennem blindhed, forblindelse og *manía* repræsenterer således både en orden og en potentiel uorden eller overskridelse. Hvor den panhelleniske tradition i Homers og Hesiods digte repræsenterer den usynlige verdens kun let variable ramme, der iscenesætter tragedie- og komediedigtningen, der havde sit hovedsæde ved Dionysos-teatret i Athen, selve overskridelsen. Menneskenes verden er basalt set underlagt gudernes luner og sindets irrationelle kræfter. Det skulle de græske filosoffer, som jeg var inde på ovenfor, bl.a. forsøge at imødegå ved at tænke det usynlige i relation til det uforanderliges transcendent orden. Man taler som nævnt gerne om overgangen fra *mythos* til *logos*, men det er en historie, der ikke skal forfølges yderligere her.

Warburg og nymfen

Kunsthistorikeren Aby Warburg fornemmede om nogen den uregerlige lidenskab, som mænade-motivet repræsenterede. Det inspirerede ham til begrebet *pathos-formel* om et genkommende motiv i kunsten, der bl.a. dukkede op hos renæssancens florentinske malere (jf. Gombrich 1970, 231 ff.). Særligt Domenico Ghirlandaios iøjnefaldende fremstilling af en pige med flagrende gevandter midt i scenarier af en højtidelig og mondæn orden tiltrak Warburgs opmærksomhed.



Natività della Vergine, freske af Domenico Ghirlandaio, malet 1486–90; fra Santa Maria Novella i Firenze.

I Warburgs udlægning afslørede motivet, der nogle gange var en tjenestepige (som på maleriet ovenfor) og andre gange en engel, dybest set en arkaisk naturånd,⁸ som i sin vitalitet trak på samme æstetiske formel som den mænadske galskab.⁹ Warburg døbte motivet 'nymfen'. Hendes utøjlede tilstedeværelse i et ellers roligt og afbalanceret renaissance-tableau lod sig efter hans opfattelse ikke reducere til kunstnerens egen intention, men udsprang af et social-psykologisk 'mneme',¹⁰ et æstetisk-magisk element, der tilhørte en historisk nedarvet erindringsform. Warburgs fascination af nymfen var imidlertid blandet med en foruroligelse over det dionysiske – og i en kristen optik – dæmoniske aspekt, der lå i den utæmmede 'legemliggjorte bevægelse' (jf. Gombrich 1970, 108; Mali 2003, 168; 180). Nymfe-motivet angav i dets forskellige versioner et 'flagrende klæde', der ifølge Warburg symboliserede liv og frigørelse i modsætning til de øvrige afbildede personers statiske og andægtige fremtoning (jf. Albinus 2025, 277). Et maleri kan således med synlige midler angive det usynliges betydning som i dette

⁸ Kommentarer hertil findes hos Gombrich (1970, 124) og Mali (2003, 167).

⁹ Dansende mænader var et hyppigt forekommende motiv i romersk kunst, og fremstillingen på en sarkofag af mænadernes overfald på Pentheus gjorde et særligt indtryk på Warburg (jf. Gombrich 1970, pl. 47). En gruppe af mænader optræder bl.a. på Botticellis maleri *Primavera*, som Warburg til gengæld roste for dets tæmmede udtryk (jf. Rampley 2000, 61).

¹⁰ Dette kulturelle 'mem', som vi ville være tilbøjelige til at betegne det i dag, forstod Warburg som et 'dynamogram', et særligt potent motiv, som tiltrak sig sin egen æstetiske reception gennem den bildende kunsts historie. Warburg var i den forbindelse inspireret af Richard Semons (1908) teori om engrammer som betegnelse for biologisk indlejrede erindringsspor (jf. Albinus 2025, 278).

tilfælde, hvor den teknisk virkningsfulde fremstilling af en kjole i bevægelse (en bevægelse man naturligvis ikke ser)¹¹ symboliserer en uro midt i roen, noget ubændigt og ukontrollerbart med klangbund i en mytisk tradition.

Warburgs respons på nymfe-motivet kan sammenlignes med G.E. Lessings kommentar til den berømte statue-gruppe, hvor Laokoon og hans sønner angribes af slanger. Som Cecilia Sjöholm har fremhævet (2023, 24 ff.), visualiserede statuen for Lessing en usynlig lidelse, som giver genklang i betragterens egen krop. At et æstetisk motiv og dets virkningsfulde udførelse ikke alene opleves i abstrakt forstand, men med hele organismen, som Merleau-Ponty har pointeret (2004, 296 f), giver også mening i forhold til Warburg. I lige linje fra tolkningen af bevægelse og frigjorthed til vildskab og smerte, som gjorde sig gældende i hans respons på nymfe- og mænade-motivet, ser vi en mytisk gennemslagskraft, som vægter sansningen højere end intellektet. Kunsten er ofte et middel til, at vi ifølge Merleau-Ponty mærker eller genopdager vores kropslige måde at være i verden på (1968, 131 f; 2004, 296-9).



Laokoon-gruppen

Hellenistisk, romersk statue, fundet på Oppiohøjen i Rom, udstillet i Vatikanets museum

Lucas Cranach den Ældre

Som den australske filosof Elizabeth Grosz formulerer det, er malerkunst først og fremmest "about rendering the invisible in visible form" (2020, 22), og Merleau-Ponty bemærker tilsvarende, at maleriet "gives visible existence to what profane vision believes to be invisible" (2004, 298). I 1500-tallet ser vi, hvordan dette stilistisk kommer

¹¹ Jf. Merleau-Ponty (2004, 315; 318).

til udtryk i en kristent domineret kontekst. Det gælder ikke mindst detaljerede fremstillinger af et natur-panorama med en mangfoldighed af planter og dyr som en – i stigende grad naturtro – visualisering af Guds skaberværk. En af de interessante malere i perioden er tyskeren Lucas Cranach den Ældre (347-420), der blev gode venner med Martin Luther, som han gentagne gange portrætterede. Selvom Cranach også tog mod bestillinger fra katolske kunder, er det almindeligt antaget, at hans motiver skal forstås inden for en reformatorisk forståelseshorisont. Det er ikke denne motivkreds, der her skal optage mig, men specifikt Cranachs interesse for den hellige Jeronimus, en legendarisk kirkefader (ikke mindst i katolsk regi), der var et yndet motiv i tidens religiøse billedkunst. Jeronimus' fremmeste betydning i den latinsk-talende verden var netop hans oversættelse af Biblen til Latin (*Vulgata*); men han trak også et mytisk spor efter sig som en helgen, der havde et særligt forhold til naturen. Det berettes om ham, at han bl.a. formåede at tæmme en løve, der opsøgte ham med en torn i poten. Jeronimus forbarmede sig og fjernede tornen, hvorefter løven ubetinget underkastede sig sin herre. Dette udlægges i almindelighed som et tegn på hans hellige status og som et vidnesbyrd om, at en barmhjertig gerning udøvet i Guds navn også udstrækker sig til den ikke-menneskelige natur. Legenden antyder, at den hierarkiske relation mellem Gud og menneske korrelerer med en tilsvarende relation mellem Jeronimus og det umælende dyr, der igen svarer til dominans-forholdet mellem løven og den øvrige fauna. Med henvisning til Philippe Descola¹² kan man sige, at motivet eksemplificerer en analogistisk ontologi i i værenshierarket, *scala naturae*.¹³

Kontakten til naturen og dyr i almindelighed ses på flere forskellige Jeronimus-portrætter, dels som Jeronimus selv under bodsopholdet i skoven, dels som skabelon for Kardinal von Hohenzollern-Brandenburg.¹⁴ 1500-tallets malerkunst er generelt interessant ved dens dobbelthed af en mere og mere udtalt naturalisme kombineret med religiøs ydmyghed. Og dette er ikke mindst tilfældet i Cranachs gengivelse af Jeronimus under dennes bodsophold i naturen.

¹² Jf. Hans J. Lundager Jensens præsentation af Descolas teori om figurationer i dette nummer af RvT.

¹³ Eksempelvis optrådte løven fra bibelsk tid i symbolske forbindelser til både Kristus og djævelen (Albinus 2021, 258; 285).

¹⁴ I portrættet af Kardinal Albrecht von Hohenzollern-Brandenburg (1526), der afbildes som Jeronimus, formelig vrimler det med dyr i arbejdsværelset omkring den i baggrunden siddende person (jf. Friedmann 1980, fig. 104). Jeronimus tager dermed skikkelse af en samtidig repræsentant for kirken, der bringer vilde dyr med sig ind i den civiliserede kristne kultur, som ellers i udpræget grad – gennem de foregående århundreder – har været forbeholdt mennesker, hus- og kæledyr (Salter 2001, 16; Albinus 2021, 288 ff.).



St. Jeronimus under sit bodsophold i naturen. Maleri på trætafle, tidsangivet til 1525. Det bærer ingen oprindelig signatur; men kunsthistorikere er enige om at betragte Cranach som dets ophavsmand.

Centralt i billedet knæler Jeronimus foran en repræsentation af den korsfæstede til venstre for billedets beskuer. Til højre nederst i billedet befinder løven sig foran en bæk, som den sammen med to harpyer¹⁵ er i færd med at drikke af. I øvrigt indeholder

¹⁵ Harpyer, der, som det ses, er hybrider af fuglekrop og menneskehoved, stammer fra græsk folkemytologi, hvor de optræder som 'bortførere', hvilket deres navn også angiver.

de naturlige omgivelser et broget terræn af skov, klipper, enge og bjerge. Vildniset er spækket med en lang række urter og træer (akeleje, stedmorblomster, ærenpris, violer, skovjordbær, liljekonvaller, døvnælder, rødkløver, primula, gran, bøg og røde fyrretræer)¹⁶ og dyr (en løve, en bæver, en falk, en salamander, en skildpadde og – mere tilbagetrukket – en stork, et par egern, en hørsommerfugl, en bogfinke, en fasan, en grå-papegøje, en hærfugl, samt – helt i baggrunden – en flok hjorte og flyvende træner).¹⁷

Den røde kardinalkappe og -hat, som Jeronimus har afført sig, samt de lyse, blå-hvide klæder, som både han og Kristus-figuren bærer om livet, træder markant frem i forhold til de afdæmpede grønne omgivelser. Kardinalkappen, der er emblematiske for Cranachs fremstilling af Jeronimus,¹⁸ er et anakronistisk udtryk for den status, denne indtog som rådgiver for Pave Damasus I.¹⁹ På billedet optræder han netop ikke i nogen officiel kapacitet, men som en afklædt, bodfærdig synder med en sten i hånden, som han antagelig tugter sig selv med. Det lyse klæde forbinder ham metonymisk med den korsfæstede, dog med den forskel, at folderne i Jeronimus' dragt smyger sig fladt omkring hans underkrop, mens de folder sig ud i bevægelse, som ved et vindpust, omkring lænden på Kristus-figuren.²⁰ Kappen og hatten befinder sig til venstre for den midterakse, Jeronimus udgør i billedet, mens løven befinder sig til højre. Tøjet og dyret, der indtager en tilsvarende placering på Cranachs portræt af Kardinal von Hohenzollern-Brandenburg, fylder omtrentligt det samme, og det er nærliggende at antage, at de to motiv-dele symbolsk afspejler hinanden samt Jeronimus' relation til – og placering imellem – dem. Mens hatten hviler naturligt op ad det træ, helgenen er vendt imod, har kappen ikke umiddelbart et henslængt klædes form.²¹ Mest af alt ligner den et venusbjerg, en vulva, og selvom den kraftige røde farve er konventionel for en kardinalkappe, manifesterer den samtidig – set ud fra billedets samlede komposition – sin egen, løsrevne intensitet. Farven rød er ofte symbolsk forbundet med kødelighed,

¹⁶ Detaljerne er hentet fra "Neueste Erkenntnisse über das Holztafelgemälde *Hl. Hieronymus* von Lucas Cranach d. ä., um 1525", Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Gem 116.

¹⁷ Op.cit. I øvrigt henvises til Friedmann 1980, fig. 94; Albinus 2021, 290 ff.

¹⁸ Den ligger således henslængt på et bord i portrættet af Kardinal von Hohenzollern-Brandenburg.

¹⁹ Kardinalembedet eksisterede ikke i Hieronymus' egen levetid.

²⁰ Ifølge Donauskolen, som Cranach angiveligt var inspireret af, gengives naturlige effekter som fx et klæde, der blafre i vinden, ofte. Men samme flagrende lændeklæde ses desuden på ikonet af den korsfæstede Kristus på maleriet af Kardinal von Hohenzollern-Brandenburg, hvor intet i tableauet tyder på en trækvind. En tilsvarende, om end endnu mere bemærkelsesværdig, fremstilling af Jesu lændeklæde ses på Cranachs maleri *predella in illis* på Wittenbergs altertavle, hvor Luther (hvis mund er lukket efter at han angiveligt fra sin prædikestol har talt til menigheden) tilsyneladende får klædet til at blafre i kirkerummet med "perhaps even a breeze that blows only in sacred time" (Nelson 2024, 21). Motivet må derfor antages have en rent emblematiske og symbolske karakter.

²¹ Det kan dog tænkes, at det er anbragt over en træstub.

vitalitet, passion og kvindelighed.²² Samtidig står den varme farve i kontrast til det kølige klæde, der omhyller Jeronimus' og Kristus' skød.

Adskilt fra Jeronimus forekommer den officielle kappe og den tæmmede løve under alle omstændigheder at frigøre sig fra deres sædvanlige funktioner og 'leve' deres eget liv i billedet. Noget af det, der skiller dem fra den 'herre', de normalt tjener, er ikke mindst dennes blik, der er ufravendt rettet mod ansigtet på Kristus-figuren. Der kan således trækkes parallelle linjer mellem Jeronimus' blikretning og kappens og løvens position i forhold til hinanden. Det er som om de to motiver strides om betragterens (vores) opmærksomhed. Mens Jeronimus i sin bodsøvelse kun har øje for ikonet af den korsfæstede, som han søger en direkte kontakt til, er falken, bæveren, harpyerne og løven udstyret med klare, mørke blikke, der er rettet mod billedets beskuer. Men hvad fortæller de os?

Harpyerne er mytologiske væsner, som næppe bør tilskrives en rent ornamental betydning. Set i lyset af Descolas begreber om analogisme og naturalisme kan man tage deres tilstedeværelse til indtægt for en analogistisk ontologi inden for rammen af en begyndende naturalisme. Renæssance-kunsten er rig på sådanne eksempler. Men harpyerne er også interessante af en anden grund. Der er tale om et mande- og kvindeansigt, der i deres naturalistiske gengivelse virker foruroligende (og dæmonisk i Warburgs forstand) i et ellers kristocentrisk perspektiv. Under alle omstændigheder danner de en modvægt til Jeronimus, som vi ikke har nogen øjenkontakt med. Sammen med løven, bæveren og falken danner harpyerne en blikvinkel, som peger ud af billedet. De betragter os, idet vi betragter dem. Men hvad forbinder dem indbyrdes, og hvad forbinder dem med os? Et svar kunne være en form for natur, der ikke lukkes inde af billedet selv.²³ Ganske vist er løven – via den tilgrundliggende legende – underkastet sin herres magt; men det synes ikke at være det, det konkrete kunstværk signalerer. Dyrenes konge har for et øjeblik – eller på et dybere niveau – løsrevet sig fra den fromhed, der hører den troende til. Den tilhører sammen med bæveren, falken og harpyerne en anden verden, som er naturlig i en mere indtrængende – for ikke at sige pågående – forstand end de træer og bjerge, der udgør det omgivende landskab. De betragtede skikkelser repræsenterer et andet syn – men også en anden indre usynlighed – end det, der forbinder Jeronimus med den korsfæstede. I deres animistiske fremtoning er det, som om de er på nippet til at træde ud af billedrammen foran den bæk, de stiller deres tørst ved. Og kan det tænkes, at også bækken bærer på en symbolsk betydning? Har den med en naturlig livskraft at gøre? Danner vandet en grænse

²² Se også Merleau-Ponty, der forbinder farven rød med "a fossil drawn up from the depths of the imaginary worlds", og som ren farve betragtet udgør den et slags stræde "between exterior horizons and interior horizons ever gaping open". Farven bliver til et væv, der opretholder og nærer det synlige, et væv, der ikke i sig selv er en ting, "but a possibility, a latency, and a *flesh* of things" (1968, 132 f.)

²³ En tilsvarende inddragelse af beskueren, hvor kunstnerens eget blik desuden er til stede i perspektivet, findes på *Las Meninas* (1656) af den spanske maler Diego Velazquez. Der kan i den forbindelse henvises til Michel Foucaults analyse (1970, 3-16).

og et mytisk ur-element, en usynlig virkelighed, der åbner sig ud mod beskueren gennem kontaktsøgende blikke, som løfter sig fra vandspejlet? Under alle omstændigheder udgør den koncentrerede bevidsthed, der lyser ud af Jeronimus' øjne, en mere lukket, for ikke sige mindre væsentlig, del af den verden, maleriet vender ud mod sin iagttagere. Med en fortolkning, hvormed jeg ikke bilder mig ind at afsløre nogen bevidst hensigt hos kunstneren selv, men som alene tager sit udgangspunkt i det overleverede værk, ser jeg kappen, dyrene og de mytiske væsner som symboler på en anden virkelighed, der ikke indfanges af en kristen fromhed, men som stammer fra et usynligt, drømmeagtigt og kødeligt sjælerige, der kalder på et spejl i beskuerens blik. "[T]he interrogation of painting", pointerer Merleau-Ponty, "looks towards this secret and feverish genesis of things in our body" (2004, 299).²⁴

Måske peges der ind i et dynamogram, som vi med Warburg kunne kalde det, et motiv, der har med en animalsk realitet at gøre, en realitet som i højere grad hører mytens end den kristne fromheds univers til. Måske er det en verden, hvor vulvaen som et urgammelt fertilitetsmotiv²⁵ kalder sig selv frem hos Cranach, tilsigtet eller ej. Måske er det en dybest set uudgrundelig natur, der lyser ud af løvens blik og samtidig spejler et indre i kunstneren selv. Og hvad med Kristus-ikonets flagrende lændeklæde? Bærer det på en implicit forbindelse til 'bevægelsens legemliggørelse' hos nymfen? Uanset hvad består der en ejendommelig, fælles lighed i kontrasten til de 'anstændige' folder i Jeronimus' klæde såvel som på renæssance-malernes fremstilling af fornemme og præsentable personer i almindelighed. I hvert fald minder det lyse tørklæde, som folder sig ud under armen på tjenestepigen i Ghirlandaios maleri (se ovenfor), umiskendeligt om lændeklædernes afbildning hos Cranach.

Det usynlige omsætter sig i synlige symboler på flere niveauer. Kristus-skikkelsen befinder sig på et kors, der nærmest ser ud som om det gror ud af træet selv. Samtidig hæver det sig skråt ud fra stammen som en overskridelse af dens egen organiske natur. Korset krydser med andre ord grænsen mellem natur og kultur, hvor det kulturelle – eller fromme – niveau tillige manifesterer sig i 'udvekslingen af blikke' mellem ikonet og den troende. Dette niveau henviser til et usynligt rige, der ikke har sin grund i naturen selv, men i Gud. Det er imidlertid ikke denne *anden* verden, der er tilgængeligt i – eller i det hele taget præger – den verden, som kødets og naturens forgængelighed udgør. Det er det, Jeronimus ser ud til at ville råde bod på; det er den mentale koncentration i billedets midte, der etablerer et brud i forhold til omgivelserne, en linje, der skærer gennem den kødelige eksistens. Det fikserende blik stræber efter at udelukke de synlige omgivelser i deres anmassende legemlighed; den røde kappe og løven, der,

²⁴ I sin fænomenologiske bestemmelse af maleriets genklang i beskuerens krop, fremhæver Merleau-Ponty endvidere, at kunstværket "offers it to vision its inward tapestries, the imaginary texture of the real" (2004, 297), og videre: "a painting mixes up all our categories in laying out its oneiric universe of carnal essences, of effective likenesses, of mute meanings" (s. 301).

²⁵ Der gives talrige eksempler på palæolitiske vulva-ikoner (se Testart 2016, 149-59), hvoraf nogle ovenikøbet har en vis lighed med Cranachs afbildning af kardinalkappen (157; Clottes 2003, fig. 162-3; jf. Albinus 2021, 116).

som jeg ser det, hver især symboliserer vitale kræfter, må forvises fra den dimension, det fromme, bodfærdige blik åbner.²⁶ Maleriets tilskuer i 1500-tallet konfronteres med sin egen tro; er den lige så ren og ufravigelig som hos Jeronimus? Eller lader man sig indfange af andre kræfter, blikke, der lokker én til sig, og som måske kunne være udtryk for en djævelsk fristelse? Og hvad med kunstneren selv?

Det levende symbols usynlige indre

At leve sig ind i et billedes univers yder ingen garanti for, at de usynlige dimensioner, synligheden inviterer til, rent faktisk ligger gemt i det. Det usynlige er det synliges indre overskridelse – med andre ord den symbolske forbindelse mellem dem – en forbindelse, der ville kunne reduceres til tegn, metaforer og allegorier, hvis der ikke herskede et overskud af mening (Albinus 2025). Det er det usynliges mentale natur at forme sig til billeder, der affødes af synet; som sagt: *nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu*. I kulturel henseende stabiliserer sådanne billeddannelser sig i kollektive repræsentationer, for nu at låne et begreb fra Émile Durkheim; men de æstetiske motiver rummer samtidig deres egen uregelmæssighed, et magiske potentiale i Warburgs forstand (jf. Gombrich 1970, 195 ff.). For ham lå der ufravigeligt en potentiel udfordring af logos i de arkaiske motiver, en forstyrrelse af den kategoriserende fornuft, han selv sværgede til.²⁷ 'Athen må konstant vindes tilbage fra Alexandria', som han udtrykte det (1932, 650). Ikke desto mindre var det – i modsætning til de stilkriterier i Renæssancekunsten, Jakob Burckhardt interesserede sig for (1860) – det levende symbol i en receptiv kontekst, der optog Warburg, ovenikøbet i en sådan grad, at dæmoniske motiver hjemsøgte ham under et længerevarende anfald af sindslidelse (jf. Albinus 2025, 276; 282, n. 418). En vis ambivalens gør sig da også gældende i Warburgs ideal om en rationel kultivering af arkaiske motiver, som når han fx om sin egen indstilling formulerer følgende ordspil: "Unter dem Dunkel surrenden Flügelschlage des Vogels *Greif* erträumen wir – zwischen *ergreifung* und *ergriffenheit* – den *Begriff* von *Bewusstsein*" (1928, 28, mine understregninger), på dansk: 'Under *griffens* mørke, hvirvlende vingeslag drømmer vi – mellem det at *gribe* og det at blive *gribet* – om *begrebet* bevidsthed'.

²⁶ Et tilsvarende paradoks ses ifølge Jennifer Nelson på maleriet *Venus og Amor* fra 1509, hvor *Amor, der har rettet sit blik mod beskueren*, står parat med sin bue, mens den nøgne *Venus* med sænkede øjenlåg kigger ned til siden. En indskrift over hovedet på *Venus* formaner betragteren til at undertrykke sit begær, samtidig med at *Venus* fremstår "available not only to the touch, but also to sight, without resistance. Her hard nipples point by contrast [til hendes sænkede blik] directly at the viewer", og "the flush on her cheeks and reddened lips indicate that this particular female body is aroused" (2024, 73 f.). Uden at underkende Nelsons udlægning fremstår Cranachs tidligere versioner af det samme motiv med større undseelighed, for ikke at sige fromhed. Det bemærkelsesværdige ved den mere dristige version fra 1509 er kontrasten mellem Amors blik, der rækker ud af billedet, og *Venus'* nedadvendte, måske blufærdige, blik.

²⁷ Man kan indskyde, at Warburgs begreb om sociale *mnemer* vil kunne sammenlignes med Durkheims begreb om kollektive repræsentationer bortset fra den individualpsykologiske dimension, Warburg tillægger *mnemet* som noget, der ikke først og fremmest reproduceres gennem kulturel indlæring, men som singularært finder vej til æstetisk modtagelige gemytter.

Griffen er som harpyerne et mytologisk blandingsvæsen, der dominerer det perspektiv, som på grænsen til det ubevidstes mørke grund tillader jeget at stræbe efter begrebets klarhed. Bevidstheden (her forstået som intellektet eller den logiske tanke) er ikke altså *givet*; det skrøbelige jeg må gribe ud efter den via begrebet *om den*. Det, der forener symboler, uanset om de fremtræder på religionens eller kunstens præmisser, og som derfor kan siges at omfatte såvel den anikoniske gudestatue som de æstetiske motiver hos Ghirlandaio og Cranach, er det indre, der gemmer sig bag den synlige overflade, og som viser, at logos altid trækker et spor af mythos efter sig. Om vi i den forbindelse hælder teoretisk mod antagelsen af en kulturelt overleveret erindring eller mod en ubevidst influeret modtagelighed i den menneskelige forestillingsevne, er en sag for sig, som det ikke skal handle om her.

Under alle omstændigheder var det et netværk af erindringsspor, der udgjorde principperne for Warburgs aldrig færdiggjorte *Mnemosyne-atlas*. På sorte hessiantavler anbragte han forskellige typer af billeder (herunder fotografier, diagrammer, annoncer og avisudklip) i relation til hinanden, så de dannede montager af motiviske elementer på kryds og tværs. Tavlerne udgjorde en slags *mindmap*, og Warburg byttede ofte rundt på udklippenes indbyrdes placering, når alternative forbindelser slog ham. Kunsten var at tyde tematiske forbindelser, der viste sig i ofte vidt forskellige sammenhænge. Et eksempel kunne have været det flagrende klæde, som bl.a. går igen hos Kristus, en engel og en tjenestepige.

Afrunding

Kultens verden gentager og bekræfter en vital orden i det religiøse fællesskab, ofte med en udpræget brug af æstetiske virkemidler. En usynlig virkelighed, der både overstiger og gennemtrænger de herskende livsbetingelser, får sit synlige og symboliske udtryk i danse, rituelle genstande, emblemer, totemer, i mønstre og på skrift, i arkitektur og hos personer af særlig status. Sådanne udtryk vil typisk strække sig fra det anikoniske til det ikoniske, fra en upersonlig til en personlig repræsentation som fx fra helligsteder til statuer. Hvor den anikoniske *xóanon* gemmes væk, står den ikoniske agalma offentligt til skue. Begge dele er, hvad figurerne og deres placering angår, synlige, men forholder sig forskelligt til den usynlige verden, de repræsenterer. Den anikoniske statues kan siges at være mere kultisk end æstetisk betydningsfuld, mens det omvendte synes at være tilfældet med den ikoniske statue i takt med den idealiserende og detaljerige realisme, som den undergår fra arkaisk til klassisk og hellenistisk tid. Cranachs billede af den bodfærdige Jeronimus vidner også om både stedets og den personlige guddoms hellighed, nemlig den Gudsskabte natur, der udgør scenen for helgenens egen halvnøgne krop, og Kristus-ikonet, der fremstiller det guddommeliges personlighed, idet det samtidig via blikket viser tilbage på Jeronimus selv. Og så er der figurerne, der med deres mørke øjne peger ud af maleriets egen synlige verden, hvad de så ellers måtte møde på den anden side.

Som jeg var inde på i artiklens første afsnit, hænger vores syn sammen med en legemlig respons. Vi mærker selv i en vagere grad den anspændthed, hvormed en person i en film går rundt i et hus om natten med mistanke om, at der er en fremmed person til stede. Uhyggen, forbundet med det vi ikke kan se, kalder på en reaktion, der motorisk ligner den, som får Pamensiscus til at le ved synet af den anikoniske statue. Og latteren ejer et indre slægtskab med galskaben og henrevetheden, der kendetegner henholdsvis mænaderne og rhapsoden.

Uhyggen, den hemmelighed, det usynlige gemmer på, gør sig også gældende i Warburgs respons på den mænadiske vildskab; selv i dens domesticerede form som en 'nymfe' med flagrende klæder var den tilstrækkelig til at vække en uro hos ham, ligesom Lessing følte en genklang af Laokoon-gruppens døds kamp på sin egen krop. Men det usynlige gemmer også på sin egen substans, en kødelighed og sanselighed, som indirekte kommer til udtryk i forgrunden af Cranachs maleri. Denne forbindelse mellem den indre og den ydre legemlighed er det, Merleau-Ponty kalder for perceptionens 'kød' (*chair*), en usynlig, men sanselig forbindelse med mennesket og dets omverden (1968, 131-33; 139; 2004, 295; 310). Vi er en del af det vi ser, som han udtrykker det, og det usynlige melder sig både på indefra og udefra (2004, 296 f.).

I en religiøs kontekst anvender såvel kulten som kunstværket symboler, der peger ud over deres egen fysiske manifestation. Arten af usynlighed skifter karakter, for så vidt som vægten forskydes fra et transcendent til et immanent dybdeperspektiv. Men i begge tilfælde væver det usynlige sig ind i det synlige, og det uanset om det usynlige – guden eller det uudgrundelige – 'befinder' sig i træfigurens indre eller på trætavlens overflade.

LITTERATUR

Albinus, Lars

2021 *Livsvæsen: Om forholdet mellem dyret, mennesket og det guddommelige*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus.

2025 *Surplus of Meaning: A Study of Symbols and Ideas of Symbolism*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus.

Aristoteles

2021 *Metafysik*, oversat af Michael Vernesen, Klim, Aarhus.

Burkhardt, Jakob

1860 *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Salzwasser-Verlag GmbH, Paderborn.

Clottes, Jean

2003 *Return to Chauvet Cave: Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*, Thames & Hudson, London.

Delacroix, Vincent

2015 *Poussin: Une journée en Arcadie*, Flammarion, Paris.

Inis, Alphonso

1968 "Translator's Preface", in: John Wild & James M. Edie, eds., *The Visible and the*

Invisible – Maurice Merleau-Ponty, Northwestern University, Evanston: xi-lvi.

Foucault, Michel

1970 *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Tavistock Publications Lmt., London & New York.

Friedmann, Herbert

1980 *A bestiary for Saint Jerome: animal symbolism in European religious art*, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.

Garff, Alex & Hjortsø, Leo

1961 *Homeriske hymner*, oversat af Garff & Hjortsø, Gyldendal, København.

Gombrich, Ernst H.

1970 *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, E.J. Brill, Leiden.

Grosz, Elizabeth

2020 *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the Earth*, Columbia University Press, New York.

Grøn, Arne

2020 "Phenomenology of In-visibility", in: A. Vind et al., eds., *In-visibility: Reflections upon Visibility and Transcendence in Theology, Philosophy and the Arts*, Academic Studies 18, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: 13–32.

Haarløv, Henrik

1985 *Euripides' Bacchanterne*, oversat af H. Haarløv, Gyldendal, København.

Heidegger, Martin

1994 *Bremer und Freiburger Vorträge*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M.

Kindt, Julia

2012 *Rethinking Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge.

Mali, Joseph

2003 *Mythistory: The Making of a Modern Historiography*, University of Chicago Press, Chicago.

McFague, Sally

2010 *Klimateologi: Gud, verden og global opvarmning*, oversat af Gerd Have, Forlaget Anis, København.

Merleau-Ponty, Maurice

1964 *Signs*, oversat af Richard C. McCleary, Northwestern University Press, Evanston.

1968 *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes*, oversat af Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort, Northwestern University Press, Evanston.

2004 "Eye and Mind", fra *Basic Writings* (ed. Thomas Baldwin), Routledge, London.

Nelson, Jennifer

2024 *Lucas Cranach – From German Myth to Reformation*, Reaktion Books, London.

Ramplsey, Matthew

2000 *Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden.

Salter, David

2001 *Holy and Noble Beasts: Encounters with Animals in Medieval Literature*, D.S. Brewer, Martlesham.

Semon, Richard W.

1908 *Die Mneme als erhaltenes Princip im Wechsel des organischen Geschehens*, Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig.

Sjöholm, Cecilia

2013 "Lessing's Laocoon: Aesthetic, Affects and Embodiment", in *The Nordic Journal of Aesthetics* 46: 18–33.

Struck, Peter T.

2004 *Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of Their Texts*, Princeton University Press, Princeton.

Testart, Alain

2016 *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Gallimard, Paris.

Vernant, Jean-Pierre

1991 *Mortals and Immortals: Collected Essays*, ed. Froma I. Zeitlin, Princeton University Press Princeton, New Jersey.

Warburg, Aby

1928 *Handelskammer* (Notebook), Warburg Institute Archives, London.

1932 *The Renewal of Pagan Antiquity*, introduceret af K.W. Foster, oversat af D. Britt, Getty Publications: Texts & Documents, Washington, D.C.

Lars Albinus, lektor, dr. phil.

Afdeling for Religionsvidenskab, Aarhus Universitet