

RELIGIØS IKONOGRAFI OG POLITISK AGITATION

Om billedet »Belejringen af Konstantinopel«
på seks kirker fra det 16. årh. i Moldavien

Af Carsten Riis

Denne artikel omhandler et specielt ikonografisk tema i det moldaviske kirkemaleri. Det drejer sig om en fremstilling, »Belejringen af Konstantinopel«, som findes på en række kirkers ydermure i det nordlige Moldavien (Bukovina), en provins i det nuværende Rumænien. Jeg vil søge dets historiske og dokumentariske baggrund blandt Konstantinopels belejringer og endvidere udrede temaets placering i den byzantinske ikonografiske sammenhæng, det indgår i. Herved vil billedets betydning for og placering i Moldaviens daværende politiske situation blive afdækket, og man vil se, hvorledes det er sammenkædet med de politiske forhold i områderne nord for Donau i det 15.-16. årh. Der er tidligere publiceret tre analyser af billedet.¹ De har vidt forskellige indfaldsvinkler og vil indgå med forskellig vægt i den tolkning, som artiklen munder ud i.

1. Introduktion til billederne

Seks eksempler på »Belejringen af Konstantinopel« er i dag bevarede, og der har sandsynligvis aldrig eksisteret flere, da alle kirkerne fra begyndelsen af det 16. årh. i Moldavien er i forholdsvis god stand. Kirkerne med billedet »Belejringen af Konstantinopel« ligger inden for en radius på ca. 30 km. Det drejer sig om landsbykirkerne i Arbore, Baia og Bălinești, den tidligere metropolitkirke i Suceava (Skt. Georg-kirken) og klosterkirkerne i Humor og Moldovița. Det specielle ved det nordlige Moldaviens kirkemaleri er den nyskabelse, der indtræder i begyndelsen af det 16. årh. Fra den tidligere traditionelle byzantinske udsmykning af kirkerummet opstår her

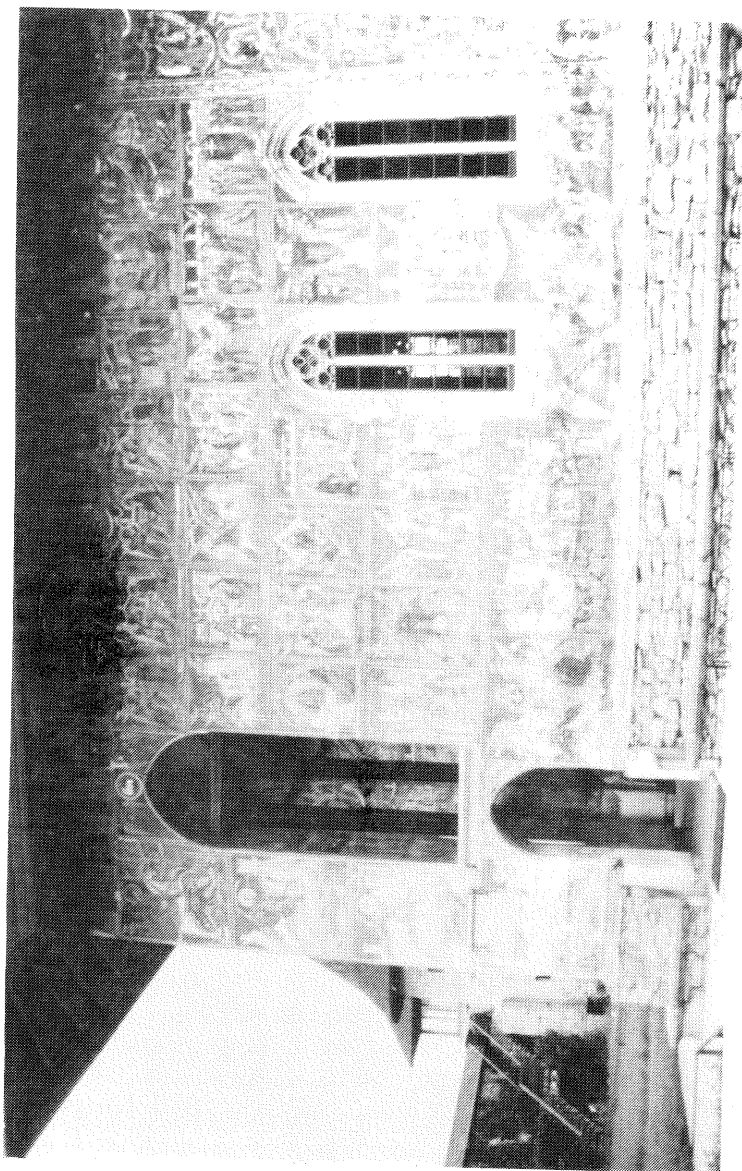
Religiøs ikonografi og politisk agitation

ideen om at bemale kirkerne udvendigt og ikke blot med enkelte billeder, men med en *total* bemaling af de udvendige mure. En lang række ikonografiske temaer skildres i denne bemaling, som kendes fra ialt fjorten kirker, men kun på seks findes skildringen af Konstantinopels belejring. De befinder sig alle på den sydlige murs vestlige ende og er hele bemalingens største billede. De skiller sig desuden ud ved som de eneste at have en historisk og dokumentarisk baggrund. Som typiske emner i den øvrige bemaling kan nævnes »Jesu stamtavle«, »Den sidste dom« og »Det kirkelige hierarki«.

»Belejringen af Konstantinopel« ligger som en lang sokkel under en fremstilling af Akathisthymnen, der skildres i op til 29 scener. Det er meget forskelligt, hvor godt fremstillingen af »Belejringen af Konstantinopel« er bevaret. I Bălinești er alle farverne væk, og billedets oprindelige tilstedeværelse kan kun fastslås ved fundet af en stump af himlen, dråber af ild og et brudstykke af et tårn.² På Skt. Georg-kirken i Suceava kan der anes et omrids af hele sceneriet. Lidt bedre er det i Baia; men i Arbore, Humor og Moldovița har vi særdeles godt bevarede billeder. Farverne er næsten helt intakte, og kun meget små områder er udviskede. I denne artikel vil jeg koncentrere mig om billederne fra Moldovița og Arbore, når det gælder den nøjere analyse og kun inddrage de øvrige sporadisk. Når det gælder billedernes udførelsestidspunkt og tilknytning til den politiske situation er det dog nødvendigt at inddrage alle seks billeder for at kunne se nogen sammenhæng.

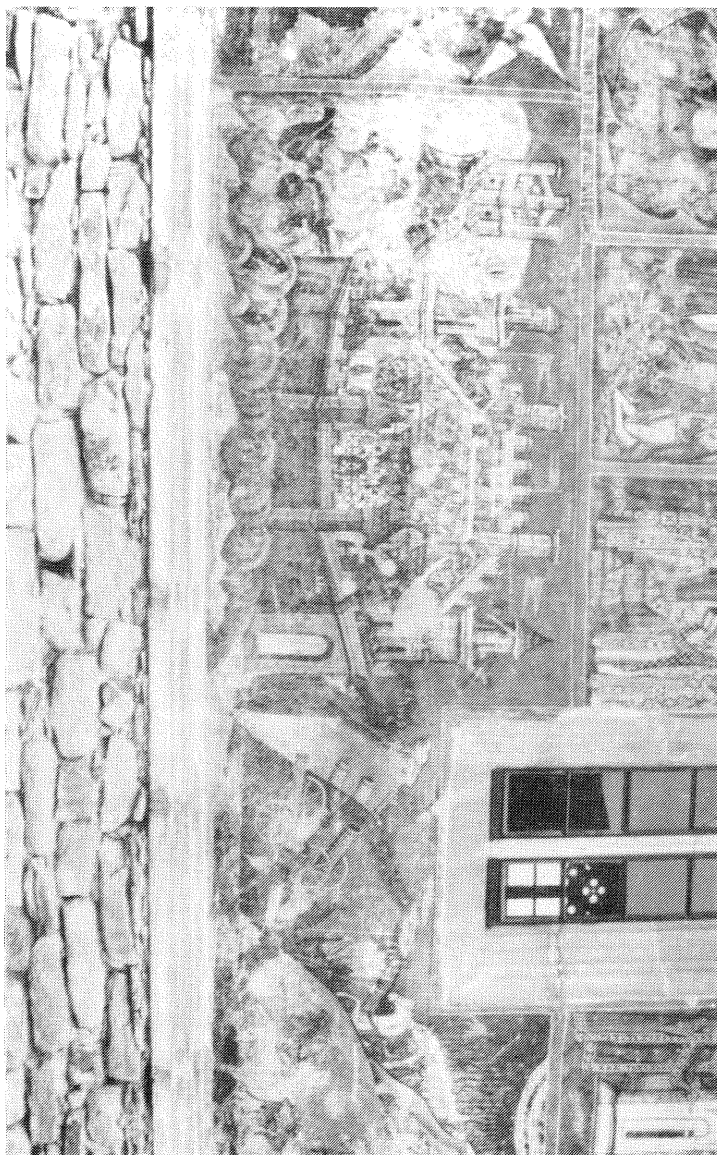
2. Billedet fra Moldovița

På kirken i Moldovița-klostret er fremstillingen af »Belejringen af Konstantinopel« et næsten en meter højt og over tre meter langt billede, der ligger som en sokkel under en fremstilling af Akathisthymnen i 24 scener (se illustration p. 51, 52 og 54). Billedet er det bedst bevarede af de seks fremstillinger, og alle dets mange episoder er helt tydelige. Den befæstede by, Konstantinopel, ligger til venstre på en halvø. Helt yderst til venstre ligger på en ø en by, der ligeledes er befæstet. Den lille by angribes ikke, har ingen forsvarere og hulterne i murene til kanoner står tomme. Konstantinopels mure har



»Belejringen af Konstantinopel« på Moldovița-klostret. (Foto: Carsten Riis)

»Belejringen af Konstantinopel« på Moldavia-klosteret, delafly. (Foto: Carsten Riis)



seks hjørnetårne, hvoraf to er bygget i etager og rager højt op over alt andet i byen. Over byen vajer tre faner. I byens midte er de syv høje, som Konstantin den Store byggede sin nye hovedstad på, fremstillet i stiliseret form blandt byens huse og kirker. En stor del af pladsen i byen optages af en lang procession, der rækker hele vejen rundt inden for den befæstede bys mure. Øverst til venstre bæres en ikon med Maria og Barnet højt hævet, og en dug med Jesu ansigt (en Mandylion) bredes ud. Kejsrerinden går tæt ved ikonen med sit følge af hoffdamer. Nederst til højre ses kejserens kronede skikkelse og lige foran ham en stor mængde kirkelige embedshavere med kors og evangelier i hænderne.

Fra murene og de to høje tårne sender bueskytter og kanoner deres pile og kugler mod fjenden, der angriber fra land og vand. I den voldsomme kamp er et skib sunket, og søfolk kæmper i bølgerne blandt knækkede master og vraggods mod druknedøden. Halvdelen af hele billedet er optaget af fjendens talrige landstyrker, der rykker frem mellem høje bjerge og dybe dale. Foran landstyrkerne udspyr et batteri af kanoner deres kugler mod byens mure. Fjenden er fremstillet som tyrkere og bærer tyrkiske dragter og hovedbeklædninger fra det 15. årh. Deres leder rider på en stor grå skimmel og bærer som den eneste en grøn turban og magtens symbol, en kølle, på sin højre skulder. De øvrige styrker er delt op mellem almindelige landstyrker med hvide turbanner og de specielt trænedede janitsharer med en hvid fez på hovederne.

En enkelt kæmper mod fjenden uden for byens mure. Han bærer en flad grøn typisk moldavisk hat,³ og han har netop fældet en angriber med sin lanse. For fødderne af tyrkernes leder falder den slåede til jorden. Denne tvekamp passer egentlig dårligt ind i helhedskompositionen, der tydeligt er lavet med henblik på at fremhæve den belejrede by og den store mængde angribere. Øverst til venstre i billedet sender to stiliserede himle deres regn af ild og sten mod angriberne. Lige over byen kan en lille oprindelig inskription på kirke-slavisk endnu læses: ЗДЕ ЦАРНГРЯДЪ. Oversættelsen er: »Her er Tzarigrad« (Kejserby, Konstantinopel).⁴

»Beleyningen af Konstantinopel« på Moldavia-klostret, detalje. (Foto: Carsten Riis)



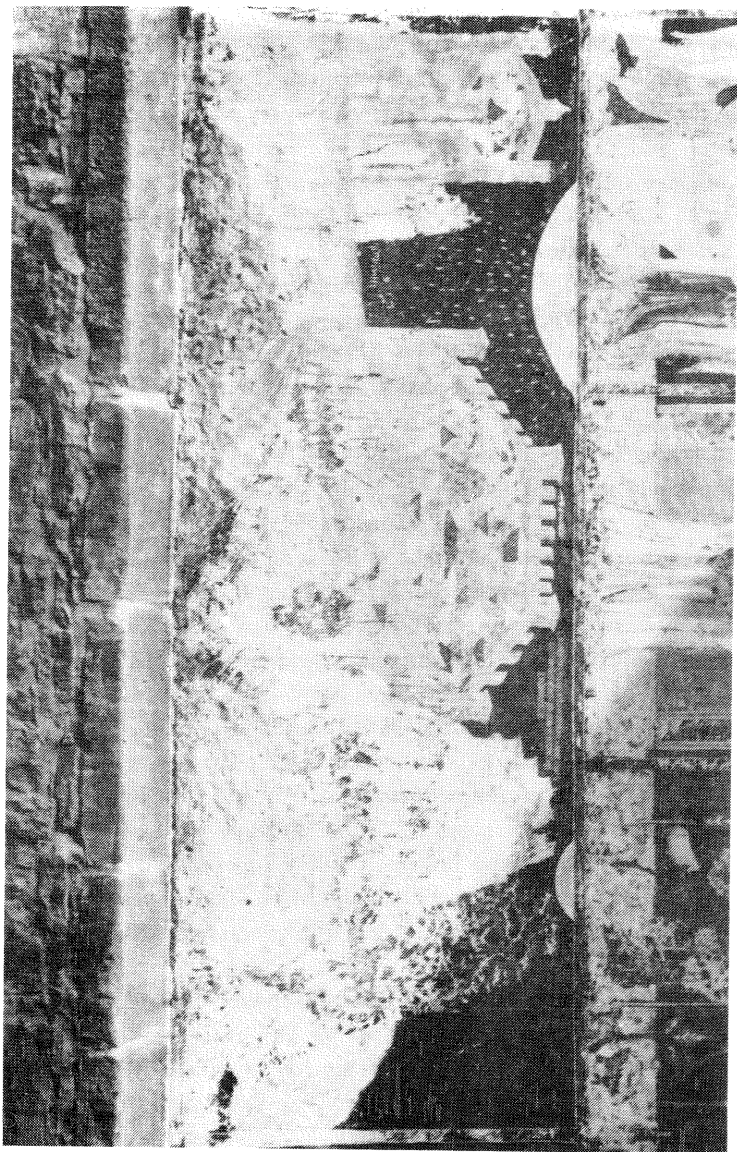
3. Billedet fra Arbore

»Belejringen af Konstantinopel« på Skt. Georg-kirken i Suceava, landsbykirken i Baia og klosterkirken i Humor har helt samme karakter og indeholder de samme elementer, som billedet fra Moldovița gør. På kirken i Bălinești er »Belejringen af Konstantinopel« så ødelagt, at der ikke kan siges noget præcist om billedets udseende; men på landsbykirken i Arbore er en fremstilling af billedet bevaret, der er helt anderledes end de øvrige.

»Belejringen af Konstantinopel« er nederst mod vest på sydmuren under fremstillingen af Akathisthymnen; men belejringsbilledet er her kun ca. 0,8 m højt og ca. 1,5 m langt (se illustration p. 56). Den befæstede by i midten angribes fra hav og land af skibe og skarer til hest, der rider frem og tilbage foran murene med deres faner. Den lille befæstede by øverst til venstre ligger øde hen. I Konstantinopel selv ser man i forgrunden en stor kirke og bag den huse, paladser og mindre kirker. Til venstre i byen går processionen. Den er meget kort, og man kan ikke se kronede hoveder eller fornemme gejstlige. Den lille procession er ret udvisket; men ved særlig omhyggeligt eftersyn kan man se, at den ikon, der bæres i spidsen, kun forestiller Maria. Her er der intet Barn, ingen dug med Jesu ansigt, ingen kors og evangelier; den enlige Maria-ikon bæres frem.

De angribendes dragter er ikke fremhævet på nogen måde, og heller ikke deres leder er markeret særskilt, og der foregår ingen tvekamp uden for murene. Bortset fra ildregnen fra himlen er der en vis ro over denne fremstilling af »Belejringen af Konstantinopel«. Der er ingen kanoner på nogen af siderne, ingen skibe synker, og ingen søfolk drukner. I byen kan der ikke ses en eneste forsvarer på murene eller i tårnene; kun den lille procession afslører, at der overhovedet er liv.

Det er klart, at denne fremstilling ikke viser den samme heftige kamp om Konstantinopel, som vi så på Moldovița og de øvrige fire kirker. På en måde er det et mere statisk og stiliseret billede uden fortællende kraft og dramatisk effekt. Oven over byen til højre er en lang og indholdsrig tekst på kirke-slavisk bevaret:⁵



»Belejringen af Konstantinopel« på kirken i Arbore. (Foto: Carsten Riis)

ВЛѢСѢ СЛѢ ПРІДЕ ХОСРОИ ЦРЬ СЪ ПЕРШСИ· ИЗИХЫ·
 ИЗКЫХЫ· НАІВІН· ИДѢЛОПОКЛѢНИЦ· И П ЦАРИГРАД ||
 СЪ БОИНСКОИ· КЪ ДНИ ИРЯКІЯ ЦАРЬ· И МОЛІТІЯМИ·
 СТЬІА И БОЦА· РАЗГІВЯСЖ· ИА НЬ И ВЪ ИСПОСТНХ
 ИА НЫХ ГРОМ И ДОЖДЬ || И СГНЬ· И ПОТОНИХ ВЪСѢХ
 КЪ МОРИ.

d. h. Im Jahre 6035 kam Kaiser Chosroi mit den Persern und.... und Skythen (?) und Libyern (?) und Goetzenanbeter gegen Konstantinopel mit Heeren, in den Tagen des Kaisers Irakli. Durchs Gebet geriet die Heilige und Gottesgebärerin in Zorn über sie und Gott hat über sie Donner und Regen und Feuer herabgeschickt und hat sie alle im Meere ertränkt.

Årstallet må være en fejlskrivning for 6135, i vestlig tidsregning år 627. Den omtalte kejser er sandsynligvis kejser Heraklius (610-641). Se nærmere i artiklens afsnit om de historiske belejringer af Konstantinopel og note 33.

»Belejringen af Konstantinopel« på kirken i Arbore er den eneste med en udførlig indskrift, og tolkningen af den har stor betydning for forståelsen af billedernes historiske forlæg. Den medvirker også til at afdække deres funktion og ideologiske baggrund i den politiske situation i Moldavien i det 16. årh.

4. Billedernes udførelsestidspunkt

De seks billeder med motivet af Konstantinopels belejring blev udført i Moldavien inden for en kort årrække. En liste over deres årstalsbestemmelse ser således ud:⁶

Skt. Georg	: 1522-1534
Baia	: 1532 (sandsynligvis)
Humor	: 1535
Moldovița	: 1537
Bălinești	: 1530-1540
Arbore	: 1541

Religiøs ikonografi og politisk agitation

Listen kan opstilles på baggrund af inskriptioner på selve kirkerne, men nogle af dem er lidt uklare med hensyn til at skelne mellem opførelsesåret for kirken og året for udførelsen af bemalingen, som sjældent er sammenfaldende.⁷ En enkelt af disse inskriptioner findes på kirken i Arbore over døren mellem naos og pronaos:⁸

† З . НБ . ИИ ТУРЪЧИ ОКАЗАЛ ДРОГОСНЫ ЗОУГРЯК ||
ОНИ АСНХ ИСПЫСАХ ДНИ ДОЧКИ || ПАЛТНА .
ИИЯ . К . ЗЛОТИ || ВЛ З М О .

Oversættelsen siger: »Cimo cine wie die Türken sagten. Dragosch Maler, Sohn des Priesters Koman aus Jasi hat gemalt. Ana die Tochter des alten Arbure hat gezahlt Ana 20 Gulden (tatarische Goldmünzen) Jahr 7049 (1541)«. ⁹

5. Billedernes skildring af Konstantinopel

Det moldaviske kirkemaleri har en betydelig længere historie end de få år, hvor belejringsscenen bliver udført. Kirkemaleriet har sin oprindelse tilbage i 1400-tallets slutning under Ștefan den Store (Ștefan cel Mare) og får sit fuldendte højdepunkt i udsmykningen af den store klosterkirke i Sucevița i år 1600. Tilsyneladende har der ikke eksisteret noget fast bemalingsprogram, da de religiøse temaer, der behandles, varierer meget fra kirke til kirke.

Fra de to tekster fra Moldovița og Arbore ved vi, at den by, der er på billederne, er Konstantinopel. Bortset fra enkelte lokale helgenskildringer og »Belejringen af Konstantinopel« har de alle en baggrund og et forlæg i den almindelige byzantinsk-ortodokse ikonografi. Men »Belejringen af Konstantinopel« er speciel og mangler forlæg og paralleller i den ikonografiske standard, der ellers er afgørende for ikonfremstillingen og ikonopfattelsen i den ortodokse teologi.¹⁰ De malere, der har virket i Moldavien, har i deres udformning af billederne med belejringsscenen haft langt friere hænder end i udformningen af noget andet religiøst tema.

De har dog ikke kunnet arbejde friere, end bestemte forestillinger i samtiden om Konstantinopel betingede. Konstantinopel var i det østromerske rige ikke blot en by eller hovedstaden, men også det religiøse centrum, personificeret ved patriarkens tilstedeværelse. Konstantinopel var et af de fire oldkirkelige patriarkater, og Moldavien hørte ind under dette patriarkat. I teologiske kredse blev Konstantinopel endog opfattet som »Det nye Jerusalem« og i dens lange historie samledes der i byen en ufattelig mængde kirkeskatte og uvurderlige relikvier.¹¹ Ud over at være det absolutte centrum i hele det østkristne område var Konstantinopel også en by med stor rigdom, som bl.a. udsprang af dens centrale placering på handelsvejen mellem Asien og Europa. Mange tråde mødtes i det byzantinske riges hovedstad og forøgede dens magt og rigdom. Da bil lederne i 1500-tallet blev malet i Moldavien, var denne æra forlængst ovre, men opfattelsen af Konstantinopel som ortodoksiens centrum var efter alt at dømme ikke svækket og lever til en vis grad endnu i dag i den ortodokse kirke. På Balkan havde de mange store og velorganiserede klostresamfund været vigtige bærere af denne tradition efter Konstantinopels fald i 1453. Konstantinopel havde derfor i 1500-tallet i Moldavien snarere fået karakter af et symbol; et symbol for den østlige kristendoms storhed, magt og selvstændighed.

Når man ser på byen Konstantinopel på »Belejringen af Konstantinopel«, kan man se, hvad der menes med at sige, at Konstantinopel fremstilles som et symbol. De mægtige mure, processionen med evangelier, kors, fornemme dragter og ikoner, kejserparret og det kæmpende forsvar fra byens høje mure. Billederne viser også Guds beskyttelse af byen. Det er blandt angriberne, at der lides tab. Søfolkene kæmper blandt de vilde bølger, og den enlige forsvarer nedlægger en fjende. Tydeligst er Guds beskyttelse af byen vist ved den ild- og stenregn, han lader falde fra himlen mod angriberne. Vi får ikke skildret en by, der er ved at falde i fjendens hænder, men derimod en stolt og troende by, der fremviser al sin prægtige rigdom og forlader sig på Guds frelse i den trængte stund.

Man får også et fingerpeg i retning af, at malerne skildrer Konstantinopel som et kristenhedens symbol, hvis man ser på den

Religiøs ikonografi og politisk agitation

måde, de fremstiller byens indre på. Man kunne godt forestille sig, at malerne har bestræbt sig på at få historiske detaljer korrekte. Men det har de ikke. Det har ikke været meningen, at »Belejringen af Konstantinopel« skulle være et stykke historisk-dokumentarisk ikonografi. Man har snarere koncentreret sig om at få de ovenfor nævnte centrale elementer i den østkirkelige teologis opfattelse af Konstantinopel skildret. Derfor har man uden problemer erstattet bygningerne i dens indre med lokale moldaviske bygningsværker, da det ikke er en historisk by, man skildrer, men et symbol, og samtidig et symbol, der ikke eksisterer faste normer for udførelsen af. Det er nærliggende at forestille sig, at billederne i det mindste ville vise Hagia Sophia-kirkens karakteristiske profil, men nej. Det er i stedet metropolit-kirken Skt. Georg fra Suceava, man finder i Konstantinopels indre. I Moldovița og Humors fremstillinger af Konstantinopel er der ikke vist nogen særlig iøjnefaldende bygninger, og da det går for vidt at gå ind på moldavisk arkitektur fra 1500-tallet, som disse bygninger er,¹² er det nærliggende at tage kirken, som ligger yderst til venstre i Konstantinopel på kirken i Arbore. Det er her, man finder Skt. Georg-kirken fra Suceava. Skt. Georg-kirken er ikke særpræget inden for moldavisk kirkearkitektur; men netop dén fordeling af tårn, tage og spir og deres indbyrdes placering findes kun på Skt. Georg-kirken i Suceava og klosterkirken i Voroneț. Kirken i Voroneț er først endelig fuldført efter billedernes udførelsestidspunkt, så der er ingen tvivl: kirken i Konstantinopels indre på Arbore-kirken er Skt. Georg-kirken i Moldaviens daværende hovedstad, Suceava.

Konstantinopel er kristenhedens centrum i østkirken også i 1500-tallet. Men malerne og de kredse, der har haft indflydelse på billedernes udformning, har også godt vidst, at denne by var faldet i de hedenske tyrkeres hænder i 1453. Derfor maler de symbolet Konstantinopel og overfører deres egen situation til byen. Konstantinopel er et symbol for deres egen hovedstad, Suceava. Jeg vil vende tilbage til disse fortolkninger senere, men nu først gennemgå billedernes historiske baggrund, deres tilknytning til Akathisthymnen samt Moldaviens historiske forhold mellem 1525 og 1550.

6. De historiske belejringer af Konstantinopel

Hvis man søger det historiske forlæg for belejringsscenen på kirkerne i Moldavien, er der flere muligheder. Det byzantinske riges hovedstad oplevede i dens lange historie en række belejringer fra forskellige fjender. Som bekendt overlevede den dem alle undtagen den store tyrkiske belejring i 1453, som betød enden på Konstantinopels historie som kristen by og samtidig den endelige opløsning af det østromerske rige efter mere end 1000 års beståen.

To elementer i billederne kan give et fingerpeg om, hvor i Konstantinopels historie man skal finde forlægget. Det gælder processionen inde i byen og regnen af ild og sten fra himlen vendt mod angriberne. Dette kan pege mod en underfuld redning af byen med indgriben fra de højere magters side. En af den slags episoder i Konstantinopels historie foregik i 626.

Det byzantinske rige havde på det tidspunkt længe haft problemer med perserne, som rykkede deres område frem på Anatolien. Fra nord gjorde forskellige folkeslag af slavisk oprindelse samtidig anslag mod de byzantinske grænser. Det dominerende folkeslag mod nord var avarerne. I flere år havde kejseren givet store indrømmelser til avarerne for at kunne koncentrere sig om perserne, som han indledte et årelangt felttog mod i 622. I 626 var kejseren Heraklius (610-641) i provinsen Lazica og havde fremgang i sit felttog, der da også endte med persernes sammenbrud i 627. En persisk hærdeling benyttede imidlertid muligheden for at rykke frem bag kejserens linier gennem Anatolien. Perserne indtog Kalkedon på Bosporus' asiatiske side og afskar Konstantinopels forbindelse til Asien. Avarerne brød samtidig deres fredsaftale og foranstaltede en belejring af selve byen Konstantinopel, der lå bag tykke fæstningsmure. Byen sad som en lus mellem to negle, og kejseren med hovedparten af hæren var borte.

Vi kender skildringen af belejringen fra digteren Georg fra Pisidia, der var samtidig med begivenheden og diakon under patriarken Sergius (610-639). Fra Georgs værk kendes historien om, hvorledes Sergius holdt store vigilier i kirkerne og sluttelig organiserede en procession med den helligste Maria-ikon i spidsen, hvorefter avarerne blev slået tilbage. De flygtede i vild uorden, og persernes planlagte

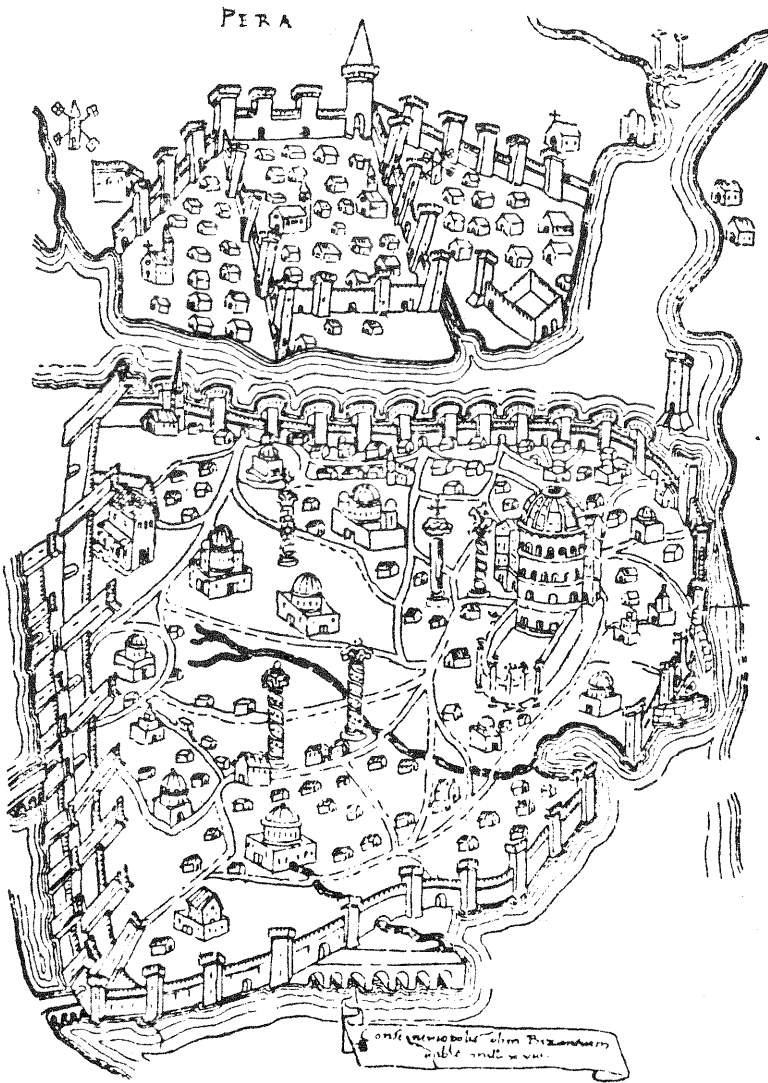
landgang over Bosphorus måtte opgives; Konstantinopel var reddet.¹³

Men ud over processionen og stenregnen er der flere elementer, man må tage med i betragtning, når det historiske forlæg for billederne søges. Især på »Belejringen af Konstantinopel« fra Moldovita og Humor er det uomgængeligt, at maleren har gjort sig umage for at udforme angribernes dragter, udrustning og endda personlige fysiognomi, så betragteren ikke kan være i tvivl om, at det drejer sig om tyrkere fra det 15. årh. Samtidig er det vigtigste forsvars- og angrebsvåben kanoner, der er trukket frem i billedernes komposition, og som endda i ét tilfælde ses med hele ladningen flyvende ud af munden. Som et tredje element kan man undersøge Konstantinopels historiske udseende og den lille by øverst til venstre på alle billederne. Sammenhængen mellem disse ting afdækkes ved at kaste et blik på Konstantinopels definitivt sidste belejring i forsommeren 1453.

7. Konstantinopels belejring i 1453

Billedet fra Moldovita er baggrund for dette afsnit (se illustration p. 52). Først byens udseende og placering i landskabet. Det sidste kendte kort over Konstantinopel er fra 1422:¹⁴ (se illustration p. 63).

Den moldaviske maler har i sit billede forsøgt at fremstille Konstantinopel som en stor borg omkranset til alle sider af tykke mure. Den ligger efter kortet helt tydeligt på en halvø. På den anden side af »Det gyldne Horn« ligger bydelen Pera. I den lå den stærkt befæstede borg Galata.¹⁵ Galata og Pera var beboet og suverænt styret af folk fra Genova. Deres rolle i belejringen er omdiskuteret. Barbaro¹⁶ spilder ikke en mulighed for at beskyldte dem for at have indgået en form for alliance med tyrkerne mod Konstantinopel og dens indbyggere, der hovedsageligt var grækere og venetizianere. Venedig var Genovas store handelsrival, og forholdet mellem dem var på det tidspunkt meget spændt. Pears og Schlumberger¹⁷ kommer i deres analyser til, at Galata optrådte neutralt, men let kunne have vanskeliggjort tyrkernes belejring ved at forhindre deres transport af både over Pera-halvøen. Selve »Det gyldne Horn« var hermetisk



lukket med en gigantisk kæde på tværs af havnen. Tyrkerne kunne ikke udstrække deres angreb til også at gælde søsiden, indtil de fik den idé at slæbe bådene over land ind i havnen. Projektet var en kraftanstrengelse og krævede et meget stort antal mænd til at trække bådene på ruller over landjorden. Det lykkedes tyrkerne på denne helt uforudsigelige måde at få søsat deres flåde lige neden for Konstantinopels mure; men hele transporten kunne være blevet afværget, hvis Pera og dens indbyggere fra Genova havde villet det.¹⁸ De så passivt til og blev til gengæld ladt i fred af de tyrkiske styrker.

Det er sandsynligt, at malerne i Moldavien søger at illustrere dette ved den lille helt fredelige by øverst til venstre i billederne. Jeg kan ikke finde andre muligheder til at forklare den lille bys tilstedeværelse og den fred, den henligger i. Hvis det er borgen Galata i Pera, har malerne haft et ganske godt historisk forlæg. I samtidens Europa var der, ifølge Barbaro,¹⁹ en stor efterspørgsel efter øjenvidneskildringer fra Konstantinopels fald, og det kan være fra en af dem, at malerne har haft det historiske forlæg til deres billeder.

Skildringen af angriberne viser tyrkere. På et samtidigt billede af den sultan, der indtog Konstantinopel, kan man tydeligt se den typiske turban, der er gengivet på billederne fra Moldavien og mest tydeligt på Moldovița-kirken.²⁰

Det vigtigste håndvåben i 1453 var buer og lanser,²¹ og disse ses også tydeligt på billedet. Ligeledes ved man, at janitsharerne var trænet til både at fungere som kavaleri og infanteri,²² og sådan er de netop vist på billedet fra Moldovița.

Som det sidste, der skal trækkes frem, kan vi se på kanonens rolle. Belejringen af Konstantinopel i 1453 var det første slag i verdenshistorien, hvor kanoner fik en afgørende rolle. Tyrkerne rådede over verdens største slagkraft i kanoner, og fra Barbaros øjenvidneskildring ved vi, hvordan disse kanoners daglange hamren mod Konstantinopels mure til sidst nedbrød forsvarsværket og tillige moralen i byen. Pears fremhæver også kanonens helt afgørende rolle i tyrkernes overlegenhed.²³ På dette punkt ses atter malernes ret gode informationer om de historiske forhold i belejringen i 1453.

Der kan ikke være nogen tvivl om, at det historiske forlæg for den

belejring, der skildres i Moldovița, må være den store tyrkiske belejring af Konstantinopel i 1453.

8. Den politiske situation i Moldavien²⁴

Efter organiseringen af Moldavien som et fyrstedømme i 1300-tallet kommer en omtumlet tid, hvor området presses fra alle sider af slaviske stammer, polakker og ungarere. I 1400-tallets begyndelse købes der fred med tyrkerne ved betaling af tribut. Efter Konstantinopels fald i 1453 får tyrkerne frigjort den fornødne kraft til at indlede et større pres på områderne nord for Donau. I næsten et halvt århundrede holder den store moldaviske førerskikkelse, Ștefan den Store (1457-1504), tyrkerne tilbage. Han er samtidig en ivrig støtter af kristent kirke- og åndsliv og iværksætter byggeriet af utallige klostre og kirker i området.²⁵ For hans efterfølgere bliver situationen stadig vanskeligere. Ungarn og Transsylvanien mod vest er omdannet til tyrkiske vasalstater, og lejlighedsvis tyrkiske felttog i Wallakiet mod syd har berøvet dette område dets suverænitet.

I 1527 indtager Petru Rareș den moldaviske trone efter interne magtkampe med dele af højadelen, der støtter en politik med at købe sig fred med tyrkerne. Petru Rareș er en bemærkelsesværdig regent, der straks kaster sig ud i store projekter med kampe mod habsburgerne mod vest og polakkerne mod nord. Så langt går det forholdsvis godt med hans planer. Da der nu er ro ved grænserne mod øst, nord og vest, indstiller han tributbetalingen til tyrkerne og rykker hærstyrkerne mod syd og angriber de fremskudte tyrkiske stillinger dér. På det tidspunkt bliver Petru Rareș' stormagtsintentioner for påtrængende for tyrkerne, og i sommeren 1538 løber de Moldavien totalt over ende. Petru Rareș selv flygter mod nord og tager ophold hos den gamle fjende, Polen.

Tyrkernes ekspansion på Balkans nordligste dele i denne tid havde ikke til formål at besætte områderne og indlemme dem i det ottomanniske rige, men snarere det formål at undgå selvstændighedsbevægelser og oprør og først og fremmest at sikre en stor og konstant tributbetaling. Tyrkerne indsatte helst lokale folk til at forvalte magten og søgte at holde sig væk, så lang tid der ikke

Religiøs ikonografi og politisk agitation

var problemer. Men de fik problemer med den prins (voivod), der blev indsat efter 1538-felttoget, og derfor kunne det lykkes for Petru Rareş i 1541 at vende tilbage til tronen efter dygtig overtalelse og rige gaver. Han måtte acceptere en livvagt på 500 tyrkere, tributbetalingen forhøjet fra 4000 til 12000 dukater årligt, og hans søn holdt i husarrest i Stambul (Konstantinopel).

Petru Rareş er et godt eksempel på tyrkernes styreform i disse områder i 1500-tallet. Han og hans stormænd kunne endda støtte kirkelivet, han regerede praktisk taget suverænt, han kunne føre krig mod tredje-part osv.; men han måtte ikke under nogen omstændigheder anfægte tyrkernes overhøjhed, og tributbetalingen skulle falde punktligt. I 1546 døde Petru Rareş, og Moldavien oplevede i resten af århundredet større pres fra tyrkernes side og stigende vanskeligheder med at betale det højere og højere tributbeløb.

9. »Belejringen af Konstantinopel« og Akathisthymnen

Den ortodokse kirkes mest berømte og udbredte hyldestdigt til Jomfru Maria er Akathisthymnen. Dens oprindelse er usikker. Efterhånden er dog opnået enighed om, at den har en forbindelse med belejringen af Konstantinopel i 626. Nogle forskere har tillagt Byzans største digter, Romanos, æren som ophavsmand²⁶ og opfattet Akathisthymnens proömium som en tilføjelse af patriarken Sergius (610-639) efter redningen i 626.²⁷ Denne opfattelse kan udspringe af, at indledningen til det store lovprisnings- og takkepos så kraftigt understreger Maria som forkæmperinde for Konstantinopel:

»Der für uns kämpfenden Herzogin als Siegespreis, aus Wehe erlöst, weihe das Dankeslied ich, deine Stadt, dir, Gottesgebäuerin. Dein ist die Kraft, die nichts bekämpft. So befreie mich aus jeder Gefahr, auf dass ich dir Rufe: Gegrüsst du, jungfräuliche Braut.«²⁸

I sit autoritative værk om den byzantinske litteratur gør Krumbacher²⁹ sig til talsmand for, at Sergius har skrevet hele Akathisthymnen, og at proömiet er en tilkendegivelse af, i hvilken anledning han har skrevet denne hymne til Maria.

I vores sammenhæng er det blot vigtigt, at der ikke er tvivl om

Akathisthymnens tilknytning til den underfulde redning af Konstantinopel under persernes og avarernes belejring i 626. Sergius kan have aktualiseret en ældre og måske alment kendte hymne af Romanos ved at tilføje proømiet om den kæmpende Maria, eller han kan have brugt den historiske begivenhed, der var hændt i Konstantinopel, som udgangspunkt for en hel ny hymne, der senere skulle opnå en så vigtig og central plads i den ortodokse kirkes liturgi.

10. S. Ulea: »Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești»³⁰

I sin fyldige artikel fra 1963 kommer Ulea ind på »Belejringen af Konstantinopel« fra en anden vinkel end den tidligere ret sparsomme forskning, der hovedsageligt var udgået fra det tyske universitet i Cernăuți i mellemkrigsårene, indtil denne by blev indlemmet i Sovjetunionen efter 2. verdenskrigs afslutning. Hvor denne næsten udelukkende beskæftigede sig med billedbeskrivelse, datering, historisk forlæg, fejl i udførelsen osv., er Uleas hovedærinde at søge en politisk og ideologisk baggrund for skildringen netop i Moldavien og netop på den tid.

Ovenfor blev sammenhængen med Akathisthymnen og dens proømium berørt. Det kommer Ulea også ind på, og han forstår fremstillingen af »Belejringen af Konstantinopel« som en illustration af Akathisthymnens indledningsvers. Ulea ser derfor den allernærmeste sammenhæng mellem Akathisthymnen og »Belejringen af Konstantinopel« på kirkemurene i Moldavien. Den sidstnævnte er ikke blot en sokkel under Akathisthymnen, men direkte en del af denne cyklus. Malerne i Moldavien har simpelthen udvidet den almindelige illustration af Akathisthymnen i 24 scener svarende til dens 24 elementer med endnu en scene til at illustrere indledningsordene, som kan henføres til begivenhederne i Konstantinopel i 626.

Ulea er opmærksom på, at det kun er billedet fra Arbore, der passer helt til denne udlægning. Han er ikke blind for, at de øvrige eksempler på »Belejringen af Konstantinopel« faktisk viser den tyrkiske belejring i 1453. Men han mener ikke, at det er en fejl, der er begået. P. Henry³¹ gjorde sig til talsmand for, at malerne i

stedet for at male persere og avarere valgte en begivenhed i mere frisk erindring, og ikke var klar over, at de dermed ødelagde hele ideen bag at skildre Akathisthymnen og Konstantinopels belejring i 626 sammen.

Ulea indvender til dette, at ingen regent, prins eller stormand ville kunne acceptere en så fatal begivenhed for det byzantinske riges hovedstad og østkristendommens centrum i sit bemalingsprogram. Derfor må der være tale om en simpel anakronisme. Man har i virkeligheden ikke været klar over, at belejringen i 626 ikke kunne se sådan ud. Det historiske kendskab har ikke været så indgående, at man kendte til forskellen mellem krigsudrustning, påklædning osv. i 626 og 1453. For Ulea er intentionen bag »Belejringen af Konstantinopel« klar. Det er en illustration af Akathisthymnens proømium og skulle tjene til en erindring om den sejrriige udgang for kristenheden ved belejringen af Konstantinopel i 626. Jomfruens hjælp søges overført på Moldavien ved at male typiske moldaviske silhouetter i Konstantinopels indre på billederne. Det er baggrunden for alle billederne, men man har i arbejdet på murene uforvarende begået en række anakronismer, mener Ulea.

Årsagen til den helt anderledes udformning af billedet på kirken i Arbore søger Ulea i det faktum, at den er malet sidst af dem alle og i Petru Rareș' anden regeringsperiode efter det tyrkiske felttog i 1538. Arbore-billedet stammer fra 1541, hvor det tyrkiske greb er blevet strammere. Ulea opfatter derfor ikke dette billedes rensning for alle tyrkiske elementer som et resultat af, at historiekundskaberne er blevet bedre, men som et resultat af en fjernelse af tyrkiske kendetegn fra de fem tidligere billeder til brug i dette nye billede, der skulle males under ændrede politiske forhold.

Fjernelsen af de tyrkiske elementer ændrer ikke billedets ideologiske og idémæssige indhold, der stadig er lige anti-tyrkisk og ligger i tanken om at illustrere Akathisthymnen og tilføje en proømiumsillustration lige netop i denne tid. Ideologien bag billedet er ikke knyttet til, om det rent faktisk forestiller tyrkere eller ej, men til dets blotte tilstedeværelse. Måske har tyrkerne også fornemmet dette, for efter det »rensede« billede på Arbore-kirken ophører

illustrationen af både Akathisthymnen og »Belejringen af Konstantinopel« i al senere moldavisk religiøs ikonografi.

11. Træk af en tolkning

»Belejringen af Konstantinopel« i det moldaviske kirkemaleri i Petru Rareș' to regeringsperioder (1527-38 og 1541-46) er et centralt ikonografisk tema. På den mest iøjnefaldende plads på de udvendige mure lige ved siden af indgangsdøren har man placeret dette billede. Det er det største enkelte billede på alle de seks kirker, hvor det er repræsenteret. Samtidig er det placeret i umiddelbar sammenhæng med den ortodokse kirkes kendteste og mest udbredte takke- og lovprisningsepos, Akathisthymnen, hvilket også understreger den betydning, man må have tillagt fremstillingen af »Belejringen af Konstantinopel«. Problemet er, at der ikke findes nogle paralleller eller samtidige moldaviske kilder, der kan forklare baggrunden for og formålet med at skildre en belejring af Konstantinopel i et klassisk byzantinsk-ortodokst ikonografisk program. De eneste kilder til arbejdet er de seks billeder på kirkerne og en undersøgelse af de samtidige politiske forhold; tolkningen kan alene hvile på disse to ting.

At billederne er en kilde er selvindlysende, og vi har tidligere fulgt de spor, de gav, men man kunne rimeligvis spørge, hvorfor netop politiske forhold skal inddrages i en tolkning af religiøs ikonografi. Det skal de af to årsager. For det første fordi billedernes udførelsestidspunkt falder sammen med Petru Rareș' to regeringsperioder. De var kendetegnet af en stærk modstand mod den tyrkiske fremrykningen syd og vest for Moldavien og desuden af en levende interesse for kirkelige forhold, der bl.a. viser sig i kirke- og klosterbyggeri og i store bemalingsprogrammer. For det andet fordi billedernes indhold har en politisk karakter. Det er ikke decideret historisk-dokumentarisk ikonografi, men dog en illustration af en politisk-historisk begivenhed - en belejring af Konstantinopel. Som det nedenfor vil fremgå, tror jeg, at man kun kan forstå meningen bag »Belejringen af Konstantinopel«s kampskildring ved at kende Moldaviens daværende politiske forhold.

Tidligere i artiklen så jeg på, hvorledes malernes historiske

Religiøs ikonografi og politisk agitation

kundskaber om Konstantinopels belejringer har været. På Baia, Bălinești, Moldovița, Humor og Skt. Georg-kirken i Suceava vises et ret godt kendskab til Konstantinopels topografi, fæstningsmure, bydelen Pera samt våben og dragter ved den tyrkiske belejring i 1453. Man kan kalde dette for billedernes historiske aspekt.

Men som det er fremgået, er det ikke hele indholdet i billederne. De har også et religiøst aspekt. Det kom frem i behandlingen af Konstantinopel som et symbol. Det religiøse aspekt i billederne findes i processionen, ild- og stenregnen og ved tilknytningen til Akathisthymnen. Disse tre ting hænger sammen med beretningen om den underfulde redning, Konstantinopel skulle have undergået i 626 ved Jomfru Marias indgriben.

Den hidtidige forskning har i høj grad været rettet mod at få klarlagt det problem, der opstår herved. I korthed om der i »Belejringen af Konstantinopel« er sket fejl, anakronismer eller hvad, når tilknytningen til Akathisthymnen, processionen og ild- og stenregnen så klart peger mod 626, mens billederne så tydeligt viser den tyrkiske belejring i 1453. Min opfattelse er, at man i det historiske aspekt skildrer belejringen i 1453, og i det religiøse aspekt skildrer belejringen i 626.³² Billederne består af disse to lag.

For at forstå det historiske aspekt, som rummer skildringen af belejringen i 1453, er det nødvendigt at inddrage den politiske situation i samtiden. Petru Rareș har naturligvis ikke kunnet acceptere en skildring af den fatale belejring i 1453 i den tid, hvor hans eget land stod i en lignende situation. Men malerne har fået instruks om at skildre de angribende hære som tyrkiske, og det er gjort med stor akkuratelse, som det især kan ses på Moldovița. Det er umuligt at afgøre, om man i Moldavien i 1500-tallet har kendt de historiske forhold omkring belejringen i 626 mht. udrustning og påklædning og dermed begået en bevidst fejl, eller om man blot har skildret den fjende, man kendte, og dermed begået en anakronisme. Det er heller ikke afgørende, for vigtigere er det at kaste et blik på de elementer, som malerne direkte mod bedre vidende har indføjet i »Belejringen af Konstantinopel«.

Det drejer sig om den åbenbare skildring af den moldaviske

hovedstad, Suceava, i Konstantinopels indre og den kæmpende rytter med den moldaviske hat på billederne fra Humor og Moldovița. Rytteren er ved dens dårlige placering i kompositionen tydeligvis bevidst anbragt. Disse to forhold synes at være gode indikationer for, at man har indtolket sin egen politiske situation i Konstantinopels. Konstantinopel symboliserer Moldavien ved at være skildret som Moldaviens hovedstad, og rytteren er et symbol på den moldaviske kamp mod tyrkerne. Det er her det historiske og religiøse aspekt mødes og bliver til de billeder, som man endnu i dag kan se.

Det religiøse aspekt med Jomfru Marias redning af Konstantinopel er udgangspunktet for billederne. Den kristne tro på, at Jomfruens undergørende kraft hjalp Konstantinopel i belejringen i 626 er baggrunden for det religiøse aspekt og vises ved »Belejringen af Konstantinopels« sammenkædning med Akathisthymnen. Det historiske aspekt med den tyrkiske belejring fører den moldaviske fjende ind i sammenhængen, og de to ting smelter sammen i den moldaviske redaktion i 1500-tallet. Det er i virkeligheden Moldavien under det tyrkiske pres i 1500-tallet, det hele drejer sig om, og Konstantinopels belejring bruges som en ramme til at vise dette i.

Med denne tolkning er vi straks ovre i formålet med pludselig i denne korte årrække at lave »Belejringen af Konstantinopel«. Den har på dens fremtrædende plads på kirkemurene skullet virke som et incitament til yderligere kamp og samtidig som en fortrøstning om, at de kristne havde større magter på deres side. »Belejringen af Konstantinopel« har været politisk agitation til støtte for Petru Rareș' militære aktioner mod tyrkerne. Billederne er udtryk for en religiøs tolkning af den politiske situation, som man selv stod i; en tilkendegivelse af, at modstand hjælper, som rytteren viser. Billederne har tjent til at holde moralen oppe. Det kan også tænkes, at de tillige er ment som en anrøbelse og bøn til Jomfru Maria om atter at bruge sin magt, som hun brugte den, da Konstantinopel i 626 blev reddet. Det er nok at gå for vidt at kalde »Belejringen af Konstantinopel« for en militær hverve- og opildningsplakat; men den kan meget vel have haft nogle af dennes funktioner.

Det mangler nu at kunne forklare, hvordan billedet og den lange

tekst fra Arbore passer ind i denne tolkning (se illustration p. 56). Det er billedet uden tyrkere og kanoner og en tekst, der anfører, at det er persernes belejring i 626,³³ det drejer sig om. Det er påfaldende, at billedet er malet i 1541 i Petru Rares' anden regeringsperiode (1541-1546) under det forøgede tyrkiske pres og intervention i landet, som Ulea også fremhæver. De fem øvrige eksempler på »Belejringen af Konstantinopel« hører efter al sandsynlighed hjemme i den første regeringsperiode (jvf. årstalsliste p. 57), hvor Petru Rares' frihedsbestræbelser har medgang endnu. Sådant er det ikke i 1541, men man forsøger alligevel at lave en »Belejring af Konstantinopel« i forbindelse med Akathisthymnen. Man fjerner alle anti-tyrkiske elementer og tilføjer for at være sikre på ikke at blive misforstået af den tyrkiske besættelsesmagt en lang tekst, der understreger, at det er den persiske belejring for mange, mange år siden. Således ændres kun det historiske aspekt i billedet og ikke det religiøse. Derfor har billedet haft nøjagtig den samme funktion som de øvrige: at virke politisk agiterende og bønfoldende til Jomfru Maria efter hjælp i kampen mod tyrkerne.

»Belejringen af Konstantinopel« er netop på dét sted på kirken, netop i dén ikonografiske sammenhæng og netop i dén politiske situation et enestående og raffineret tema i den sen-byzantinske ikonografi. Billedet er enestående, dels fordi det har så klare politiske undertoner, dels fordi det ikke har noget entydigt ikonografisk forlæg (jvf. note 10). Dets raffinement ses i den forandring billedet undergår, da den politiske situation forandres og til sidst bliver så vanskelig for det selvstændige Moldavien, at billedet fuldstændig fjernes fra det ikonografiske program. I ca. 20 år blev dette billede malet, og var en måde at tolke de historiske forhold på ved hjælp af den kristne tro og håbet om frelse i nøden.

Noter

1. Grecu, V., »Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei«, *Byzantion* 1/1924, 273-289.
Henry, P., *Les Églises de la Moldavie du Nord*, Paris 1930, 238-241.
Ulea, S., »Originea și semnificația ideologică a picturii extorioare mol-

- dovenesti (I)«, *Studii și cercetări de istoria artei*, Anul X. București 1963, 70-76.
2. Henry, P., 1930, 238.
 3. Præcis denne type hat findes f.eks. på votivbilledet af stormanden Tăutul i Bălinești-kirkens naos fra slutningen af det 15. årh. Se illustration nr. 305 i Oprescu, G., ed., *Istoria artelor plastice în România*, vol. I. București 1968.
 4. Grecu, V., 1924, 275.
 5. Grecu, V., 1924, 287-88.
 6. Opstillet i Grabar, A., *Rumania. Painted Churches of Moldavia*, New York 1962, 6.
 7. Fuldstændig optegnelse af inskriptionerne findes i Kozak, E., *Die Inschriften aus der Bukowina I. Teil*, Wien 1903.
 8. Grecu, V., 1924, 282. Betydningen af »Cimo cine« er uklar.
 9. Til uddybelse af udregningen af årstallet 1541 på baggrund af det byzantinske år 7049 kan der henvises til Kozaks indledning: Kozak, 1903.
 10. Nævnes skal dog en Novgorod-ikon fra 1460'erne, der viser, hvorledes en Maria-ikon (Maria i Tegnet) reddede Novgorod fra nederlag under en belejring i 1169 af suzdalerne under ledelse af Andrei Bogoliubsky. Novgorod-ikonen er med tre registre og har et fortællende og et Maria-hyldende aspekt. Kopier af Novgorod-ikonen findes i kirkerne i Kuitsko og Gostinopolye. Kopierne stammer fra slutningen af det 15. årh. De to »belejringsscener« er dog så forskellige, at umiddelbar sammenhæng kan udelukkes. Se *Novgorod Icons 12 th - 17 th Century*, Leningrad 1980, 32-33 og plancher 103-06.
 11. Pears, E., *The Destruction of the Greek Empire and Story of the Capture of Constantinople by the Turks*, London 1903, 447-457.
 12. Se f.eks. Ionescu, G., *Istoria arhitecturii în România*, București 1963, vol. I, 353-373.
 13. Om kampene mod avarerne se nærmere i Barišić, F.: »Le siège de Constantinople par les Avars et les Slaves en 626«, *Byzantion* 24, 1954, 371-395.
 14. Kortet gengivet efter Schlumberger, G., *Le siège, la prise et le sac de Constantinople par les turcs en 1453*, Paris 1926, 96-97.
 15. Pears, E., 1903, 237.
 16. Barbaro var øjenvidne i 1453 og udgav efter belejringen en dagbog, som der er gjort udstrakt brug af siden i forskningen omkring 1453. Engelsk udgave: Barbaro, N., *Diary of the Siège of Constantinople*

Religiøs ikonografi og politisk agitation

- 1453, New York 1969.
17. Pears, E., 1903 og Schlumberger, G., 1926.
 18. Pears, E., 1903, 304-305.
 19. Barbaro, N., 1969.
 20. Billedet findes gengivet i Pears, E., 1903, 384.
 21. Pears, E., 1903, 251.
 22. Pears, E., 1903, 251.
 23. Pears, E., 1903, 252.
 24. Afsnittet er baseret på: Huber, M., *Grundzüge der Geschichte Rumäniens*, Darmstadt 1973, 23-46, og Seton-Watson, R.W., *A History of the Roumanians*, Cambridge 1934, 32-59.
 25. Der er skrevet utallige bøger om Ștefan den Store. En god indføring i hans periode fås i: Berza, M., *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București 1964.
 26. Se Krumbacher, K., *Geschichte der Byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches*, München 1891, 663-665.
 27. Synspunktet fremsættes i f.eks. Melas, E., *Rumänien*, Köln 1977, 153.
 28. Citeret fra, *Die Ostkirche Betet*, 217. Akathisthymnen. Uden sted og år.
 29. Krumbacher, K., 1891, 665.
 30. Se note 1.
 31. Se note 1.
 32. I det religiøse aspekt kan man opfatte »Belejringen af Konstantinopel« som en illustration af Akathisthymnens proömium, som anført af Ulea, 1963.
 33. Teksten fra Arbore indeholder en årstalsopgivelse uden mening. Ved at påvise en nærliggende skrivefejl i den kirkeslaviske tekst får Henry, P., 1930, fastslået, at teksten taler om begivenhederne i 626.

Summary

»Religious iconography and political agitation. About the painting 'The Siege of Constantinople' as found on six churches from the 16th century in Moldavia.« In the first decades of the 16th century the late Byzantine iconography flourished in Moldavia on church exteriors. On six churches within a radius of 30 kilometres are found a siege scene, »The Siege of Constan-

tinople, in connection with a painting of the Akathist Hymn. The article seeks the historical background of the painting in the siege of Constantinople by the Turkish army in 1453. It uncovers, through an interpretation of the painting from the Moldovita Monastery, the Moldavian painters' knowledge of the fall of Constantinople. At the same time, this was the defeat of the centre of the Orthodox Church to which Moldavia belonged. From the connection with the Akathist Hymn and the explanatory text which follows the painting on the church in Arbore, the religious aspect of the paintings is connected to the Persian siege of Constantinople in 626, where an intervention by Virgin Mary was believed to have saved the city. During the Turkish pressure in the 1530's, this tradition is moulded into an anti-Turkish ideological manifest in Moldavia. This takes place by altering the historical scene for the events in 626, and in this manner the situation of Moldavia is incorporated into the paintings. The church of Arbore has been painted as the last one and has an account which varies in considerable degree from the five others regarding the historical aspect, because at that time Turkish control of the area increased. However, its religious aspect is still Christian and anti-Turkish. After 1541 the picture is no longer painted, probably because of even stronger Turkish control.

Carsten Riis
Stud. mag.
Institut for Kristendomskundskab
Aarhus Universitet