

Ikonen

Om den ortodoxa kyrkans syn på bilden

Per-Arne Bodin

När kristendomen spreds under de första århundradena efter Kristus i den antika världen skapades efter svåra födslovänder en storslagen syntes mellan en främreorientalisk och en hellenistisk kulturtradition. Det nya kristna budskapet skulle göras förståeligt i en annan tanke-sfär än i den judiska där det uppstått. En viktig fråga var inställningen till den religiösa bilden, bilden använd för att beskriva en hinsides verklighet. De båda kulturen hade i detta sammanhang ett diametralt motsatt synsätt: Det gammaltestamentliga förbudet mot att avbilda Gud stod mot den hellenistiska och romerska – över huvud taget den europeiska – kulturens extrema bildvänlighet med avbildningar av olika slag från hela gudavärlden.

Antiken, kristendomen och vägen till bilden

Det var därför naturligt att den framväxande hellenistiska kristna kulturen var tvehgset inställd till den religiösa bilden och att förhållandet till bilden blev en viktig teologisk fråga. Jag skall i fortsättningen försöka att i stora drag följa den debatt som rasade i östkyrkan om den religiösa bildens status och berättigande.

Trots antikens bildvänlighet fanns det också där ett frö till kritik av bilden som uttrycksmedel för en gudomlig verklighet. Kritiken kom å ena sidan från de grekiska rationalisterna. Ett favoritmotiv i deras polemik mot gudabilderna var tråguden som blev föremål för yttersta vördnad samtidigt som det satt en mus inne i den och åt upp den inifrån. De påpekade också, med hänvisning till den antika antropomorfa gudavärlden, att de som gjorde gudarna använde sig

själva som modell. Å andra sidan kom kritiken från Platon som i *Staten* hävdar att konsten blott är en avbildning av en avbildning av idéernas värld. Konsten fränkänns här nästan all kraft och möjlighet att förmedla ett budskap om en högre verklighet.¹ Det är dock bildvänligheten som är det centrala och det påfallande i den antika kulturen. Den kristna bildvänligheten utvecklades med inspiration ifrån denna.

Man måste också komma ihåg att den kristna konsten utvecklades spontant och skapades genom de kristna konstnärernas inspiration: diskussionen och analysen av bilden, bildteologin, kom efteråt och fungerade sedan på samma sätt som litteraturkritik och litteraturvetenskap i förhållande till den levande litteraturen.

Den tidigaste kristna konsten vi känner till är från katakomberna i Rom, och de första exemplen är redan från 100-talet efter Kristi födelse. De symboliska framställningarna av Kristus som ett lamm eller en fisk dominerar, men här återfinns också mycket tidiga avbildningar av Kristus och Maria i mänsklig, antropomorf, gestalt. Dessa avbildningar liknar i mångt och mycket framställningar av gestalter ur den gamla antika gudavärlden. Redan på 400-talet hade emellertid den kristna konsten utvecklats så mycket att många av de motiv som vi känner till ifrån ikonkonstens repertoar då fanns företrädda.

Men detta skedde mot flera tidiga kristna teologers övertygelse. Epiphanius från Salamis (367–440) skriver till exempel: "Kom ihåg [...] ta inte in några bilder i kyrkorna eller till helgonens

viloplatser, utan kom alltid ihåg Gud i era hjärtan". Tertullianus (död efter 220) avvisade i samband med sin kritik av den antika teatern i sin polemiska skrift *De spectaculis* all avbildning:

Är det i överensstämmelse med Guds avsikt och vilja att bära masker? Gud förbjuder ju varje bild och särskilt då bilden av en människa som är hans egen avbild.²

Striden om bildens vara eller icke vara visar också de två kulturens uppfattning av sinnesorganen. Ögat och synen var det viktigaste för den grekiska och romerska antiken medan örat och hörseln var det centrala för den semitiska världen. Det fanns dessutom en viktig skillnad mellan bildvännernas och bildfiendernas argumentation. Bildvännerna förnekade aldrig ordet utan ville att ordet och bilden skulle samexistera och samverka, medan bildfienderna bara kunde acceptera ordet. Frågan är egentligen semiotisk och gäller vilket teckensystem som skall användas för att skildra en hinsides verklighet, och hur detta teckensystem skall vara konkret utformat.

Det fanns alltså i den tidiga kyrkan tre svar på frågan om bildens vara eller inte vara i den kristna förkunnelsen. Det första svaret var nekande, det andra svaret var att man kunde acceptera symbolen, det tredje svaret var att man kunde använda avbildning. Under århundradenas lopp var det ändå framför allt de naturefterliknande bilderna som utvecklades och särskilt då av östkyrkan. Det är dessa föreställande, antropomorfa avbilder som kallas ikoner. "Ikon" betyder ju egentligen bara bild, på grekiska "eikon".

Utvecklingen av en östkyrklig bildsyn där bilden accepterades och bejakades hade sitt ursprung i nyplatoniska tankar om bildens karaktär och funktion. Så skriver till exempel Plotinos (204–270):

Om någon ringaktar konsten, eftersom dess skapande är en imitation (μίμησις) av naturen, så kan man i förstone svara att också naturen blott är en imitation av något annat. Därför måste man veta att konsterna inte blott och bart imiterar det synliga, utan att de stiger upp till den ideala urform från vilken naturen kommer.³

Plotinos menar att avbildens, konstens, funktion är att höja sig till idéernas värld. Han har alltså en mera positiv syn på bildens förmåga att uttrycka en högre verklighet än sin läromästare Platon.

Den tidiga kristna bildsynen stod nära nyplatonismen. Detta framgår av ett yttrande av Basileios den store (330–379) som nästan alla senare bildteologer hänvisar till: "Vördsnaden av avbilden hänför sig till urbilden" (Ἡ τιμή τῆς εἰκόνης ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει).

Den förste store ikonsemiotikern var en författare som gick under namnet Dionysios Areopagita. Han levde på 400-talet, och hans auktoritet inom östkyrkan och den katolska kyrkan var utomordentligt stor, medan han betecknande nog nästan helt förkastades av Luther som nedsättande kallade honom en "kvasiareopagit", eftersom han inte är identisk med den Dionysios som nämns i Apostlagärningarna. I sin traktat *De himmelska hierarkierna* framhåller Dionysios att teologin arbetar med tecken, bilder och symboler använda för att åskådliggöra den himmelska verkligheten som i grunden är obeskrivbar.

Dionysios skiljer mellan två typer av tecken, två typer av bilder – de som liknar originalet och de som är olika originalet. Det är alltså samma skillnad som semiotikerna gör mellan arbiträra (fritt valda) och icke-arbiträra tecken, eller mellan tecken som inte liknar det de betecknar, till exempel fisken som symbol för Kristus, och tecken som liknar det de betecknar, såsom ikoner. Dionysios föredrar bilder som är olika originalet, först och främst därför att en framställning som liknar originalet skulle kunna förleda människorna att till exempel tro att en ängel är en bevingad ung man och inget mera, det vill säga man skulle därigenom sänka ned den himmelska verkligheten till jordiska kategorier.

Dionysios kommer fram till den paradoxala slutsatsen att det allra bästa är att använda "låga symboler" för att beskriva den gudomliga verkligheten och därigenom samtidigt understryka dess principiella obeskrivbarhet. Här uttrycker Dionysios en av östkyrkans viktigaste tankar: att Guds väsen egentligen bara kan beskrivas genom negationer som uttrycker vad det *inte* är, den "apofatiska" teologin eller, med en latinsk

¹ För en genomgång av den antika bildkritiken, se Barasch, ss. 49–62.

² Barasch, s. 113.

³ Plotin, s. 39.

term, *via negativa*. Dionysios tar som exempel möjligheten att symbolisera Gud i form av en mask. För honom innebär dessa "låga symboler" också ett erkännande av att all materia har en del av den gudomliga gnistan. Han skriver:

Det är därför i sin ordning att avbilda de himmelska tingen i former hämtade från de lägsta av materiella ting, vilket inte är oförenligt, eftersom också de har utgått från det som är det sant sköna. De har några spår av den andliga Skönheten, och genom dessa ting kan vi ledas till de immateriella Arketyperna.⁴

Det kontemplativa betraktandet av det lägsta kan leda människan till det högsta, det är Dionysios paradoxala slutsats.

Vad som sedan utvecklas mer och mer inom östkyrkan är föreställningen att ett gudomligt möte kan äga rum genom bilden och i bilden. En sådan syn framträder först tydligt hos Maximos Bekännaren (cirka 580–662). I sin *Mystagogia*⁵ talar han framför allt om gudstjänsten som en bild av den himmelska gudstjänsten, men här har också bilden som sådan en stor betydelse:

Vid det första betraktandet, brukade den gamle mannen säga, visar sig den heliga kyrkan bära Guds avbild och likhet, eftersom den i hans efterföljd och med honom som förebild verkar på samma sätt: liksom Gud sammanhåller, sammanför och omskriver när han i sin oändliga makt skapar och ger existens åt allting.⁶

Kyrkan har genom avbildning (εἰκών, τύπος) och efterliknande (μίμησις) samma sätt att verka (ἐνεργεία) som Gud, och Gud förenar i sin för-

syn avbild och urbild. För Maximos finns hela den kristna frälsningsplanen i denna bildsyn. "Avbilden" kommer nämligen en gång att återvända till "urbilden":

ὡρ τῆς εἰκόνος ἀνελθούσης πρὸς τὸ ἀρχέτυπον.⁷

Den enskilda bilden saknar som tecken en utsträckning i tiden, men hos Maximos får begreppet εἰκών en temporal aspekt. Ikoniskheten innebär ett löfte om skapelsens slutgiltiga uppgående i det gudomliga. I nuet finns det redan en nära förbindelse mellan urbild och avbild; i evigheten kommer de att förenas. Maximos uppfattning innebär en ny etapp i en pågående debatt i den tidiga kristna kyrkan om förhållandet mellan urbild och avbild.

Vid kyrkomötet i Trullos år 692 (Trullos var namnet på den sal i kejsarpalatset i Konstantinopel där kyrkomötet sammanträdde) bestämde delegaterna att ikonerna var att föredra framför de symboliska avbildningarna. I den ättioandra kanon heter det att man föredrar en avbildning av Kristus i mänsklig form framför symbolen, och att en sådan ikon är nåden och sanningen själv. Samtidigt förbjöd kyrkomötet avbildningen av Kristus i form av ett lamm, kanske en av de vanligaste symbolerna i den tidiga kristna konsten. Vid detta kyrkomöte diskuterades flera av de dogmer som sedan skulle utarbetas i kampen mellan "ikonoduler" (de som vördar bilder) och "ikonoklaster" (bildstormare, bildförstörare), vilken skulle ta sin början etthundra år senare.

Ikonerna fick under 600-talet en allt viktigare plats och funktion inom östkyrkan. De heliga bilderna fyllde allt mera kyrkorna och hemmen. Religiösa bilder broderades på kläderna, sattes upp på husväggarna. De bars runt i högtidliga processioner, man kysste dem, satte ljus framför dem, väntade sig under från dem och så vidare. En del präster skrapade till och med bort färg från ikonerna och blandade ned den i nattvardsvinet för att på så sätt göra det mer verkningsfullt.

Reaktionen mot denna utveckling av ikonodulkyrkan inträdde i och med att Leo III blev kejsare. Han kom från rikets östra delar, där man

påverkad av främreorientaliska tankegångar traditionellt varit tveksamt inställd till vördnaden av ikonerna. Det förefaller visserligen svårt att finna någon direkt linje mellan ikonoklasmen och den islamiska bildfientligheten, men det är ett faktum att detta var en tid då islam växte sig allt starkare i Främre Asien och Mellersta Östern.

Ikonoduler och ikonoklaster

Den första åtgärd, riktad mot ikonvördnaden, som kejsaren vidtog var att sända en av sina soldater för att hugga ned den Kristusikon som satt ovanför portalen till kejsarpalatset, en handling som ledde till ett upplopp i vilket särskilt Konstantinopels kvinnor aktivt deltog. Soldaten drogs ned från stegen och dödades. Detta hände år 726, men bildvännernas protester ledde inte till några resultat utan kejsaren stadfäste ikonförbudet genom ett edikt år 730: ikonerna fick inte användas i kyrkorna eller hemmen. De samlades in och förstördes, och väggmålningarna kalkades över och ersattes med kors. Ikonvännerna, ikonodulerna, förföljdes, arresterades, förvisades eller avrättades. 754 genomförde Leos efterträdare Konstantin, som av ikonanhängarna fått tillnamnet "Kopronymos" – "skiten", ett kyrkomöte där ikonoklasmen fick kyrklig sanktion, alltså tjugo-fem år efter det att statsmakten hade genomfört förbudet. Kejsaren lyckades driva igenom sina krav genom att före mötet avsätta och förvisa biskopar som var ikonanhängare och ersätta dem med ikonoklaster. Även patriarken, Germanos, avsattes.

Ikonodulerna kom till makten när Leo IV dog och hans gemål Irene blev regerande kejsarinna. Vid ett kyrkomöte år 787 i Nicea, som räknas som det sjunde och sista av de stora ekumeniska koncilierna, bekräftades ikonvännernas ståndpunkter. I början av 800-talet kom det ikonoklastiska partiet åter till makten och förföljelserna mot ikonodulerna tog sin början igen, men denna gång utan den fanatiska glöd som hade utmärkt ikonoklasmens första fas. År 843 segrade ikonodulerna slutgiltigt genom ännu ett kyrkomöte, där endast öst deltog – och på nytt genom tillskyndan från en kvinna, kejsarinnan Theodora som regerade i sin egenskap av änka efter den

ikonoklastiske kejsaren Theofilos. Till minne av ikonvännernas viktiga seger firas än idag i östkyrkan en särskild fest kallad "Ortodoxins triumf" som äger rum den första söndagen i påskfastan och där besluten från Nicea uppläses, bildvännerna åkallas i evigt minne samtidigt som ikonoklasterna lysas i bann.

Ikonoklasternas sociala bas var, förutom kejsaren och hans hov, de högre ämbetsmännen och en stor del av det högre prästerskapet, liksom också majoriteten av soldaterna. På den andra sidan stod kvinnorna, det konstantinopolitanska proletariet, munkarna och de enkla prästerna. Trots denna uppdelning skall man noga akta sig för att se striden som ett socialt eller politiskt fenomen, även om naturligtvis också sådana aspekter kan läggas på den utomordentligt svåra historiska frågan om ikonkampens bakgrund och förlopp.

Vilka ståndpunkter intog nu de båda lägren – ikonoklasterna och ikonodulerna? Ikonoklasterna ansåg att den vördnad som ikonodulerna visade de religiösa bilderna helt enkelt var ett utslag av avgudadyrkan – man kysste ju ikonerna, bar runt dem, väntade sig under från dem, precis som hedningarna gjorde inför sina beläten. Innebar inte ikonodulernas beteende att de egentligen ansåg att bilden var guden, på samma sätt som gudabilderna hade uppfattats i Aten och Rom under antiken? Kyrkomötet år 754 stadgar:

Det är inte tillåtet för kristna, som ställer sitt hopp till uppståndelsen, att imitera demondyrkarnas vanor och häna helgonen, skinande i stor ära, genom vanlig död materia.⁸

Ett av ikonoklasternas starkaste argument var hämtat ur Exodus där det heter i en kommentar till första budet (i den ortodoxa traditionen är texten det andra budet): "Du skall icke göra dig något beläte eller någon bild, vare sig av det som är uppe i himmelen, eller av det som är nere på jorden, eller av det som är i vattnet under jorden". Bibeltexten närmar sig ett generellt bildförbud, men ikonoklasterna hade aldrig något

⁴ *Patrologiae cursus completus* (i fortsättningen *P.G.*) 3, 144. Ἔστι τοιγαροῦν οὐκ ἀπαρξοῦσα ἀναπλάσαι τοῖς οὐρανίοις μορφᾷς, καὶ τῶν ἀτιμωτάτων τῆς ὕλης μερῶν, ἐπεὶ καὶ αὕτη, πρὸς τοῦ ὄντως καλοῦ τὴν ὑπάρξιν ἐσχηκεῖα, κατὰ πᾶσαν αὐτῆς τὴν ὕλαιαν διακόσμησιν ἀπληρώματα τῶν τῆς νοερᾶς εὐπρεπείας ἔχει· καὶ δυνατόν ἐστι δι' αὐτῶν ἀνάγεσθαι πρὸς τὰς αἰόλους ἀρχετύπας.

⁵ För en presentation av *Mystagogia*, se Thunberg.

⁶ *P.G.* 91, 664. Τὴν τοίνυν ἁγίαν Ἐκκλησίαν κατὰ πρῶτην θεωρίας ἐπιβολὴν, τύπον καὶ εἰκόνα Θεοῦ φέρειν, ἔλεγεν ὁ μακάριος γέρων ἐκεῖνος· ὡς τὴν αὐτὴν αὐτῷ κατὰ μίμησιν καὶ τύπον ἐνεργεῖαν ἔχουσιν. Ὡς περ γὰρ ὁ Θεὸς πάντα τῇ ἀπειρῇ δυνάμει ποιήσας καὶ εἰς τὸ εἶναι παραγαγὼν, συνέχει καὶ συνάγει καὶ περιγράφει.

⁷ *P.G.* 91, 1076.

⁸ Percival, s. 544.

emot profana bilder, hela deras kamp var riktad mot den föreställande religiösa bilden, mot ikonon.

Ikonoklasternas viktigaste argument var alltså hämtat från Bibeln. De hänvisade också till traditionen och menade att det inte fanns några belegg hos kyrkofäderna som försvarade användningen av bilden. En annan av deras invändningar var av logisk art: Hur kan någon avbilda det gudomliga när ingen har sett Gud – och hur skulle man kunna göra en bild av det gudomliga som inte har någon form eller begränsning, eller som man uttryckte det med en term hämtad från geometrin, som var omskrivbart. Genom att avbilda Kristus gör man honom till en människa och enbart människa, det vill säga man gör sig skyldig till det arianska kätteriet att framför allt se Kristus som en människa. Om man istället försöker att avbilda Kristi gudomliga hypostas gör man sig skyldig till det monofysitiska kätteriet, det vill säga man anser att Kristus bara har en natur, den gudomliga. Ikonoklasterna menade att Kristi båda naturer – sann Gud och sann människa – var omöjliga att skildra i en och samma bild. Den enda Kristusbild som fanns för dem var brödet och vinet som symbol för Kristi lekamen och blod, och den enda bild man kunde godta på kyrkans väggar var korset, utan den korsfäste. I protokollet till kyrkomötet år 754 heter det:

Den enda tillåtna symbolen för Kristi mänsklighet är emellertid brödet och vinet i nattvarden. Denna och ingen annan form, denna och ingen annan typ, har utvalts för att representera inkarnationen. Bröd befallde han att man skulle komma med, inte en avbild i mänsklig form, så att avgudadyrkan inte skulle kunna uppstå. Och på samma sätt som Kristi kropp görs gudomlig, så görs också symbolen för Kristi kropp, brödet, gudomligt genom Den helige andes nedstigande [...]⁹

Ikonvännernas argument hade utarbetats framför allt av två teologer: Johannes från Damaskus som verkade på 700-talet och Theodoros Studiten på 800-talet. Johannes bodde alltså i en stad som behärskades av en islamisk kalif och kunde

därför skriva sina traktater för ikonerna, skyddad från den ikonoklastiske kejsaren. Det bildfientliga islam fungerade paradoxalt nog som ett värn för den kanske störste av de två stora ikonteologerna. Johannes och Theodoros kom med en lång rad argument och invändningar mot ikonoklasternas ståndpunkter.

De två teologerna använder de båda termerna *prototypos* och *eikon*, påminnande om Basileios begreppspår, för att beskriva förhållandet mellan ikonon och vad den representerar. Johannes skriver:

Eftersom vi talar om bilder och om vördnaden för dem så låt oss närmare tänka efter vad som är att säga: En bild liknar i väsentliga avseenden originalet men skiljer sig ändå i någon mån från detta. Bilden liknar nämligen inte i alla avseenden sin urbild.¹⁰

Här möter vi igen ett motsatspar hämtat från platonismen men liksom hos Maximos är förhållandet mellan tecknets delar annorlunda. Johannes börjar med likheten mellan urbild och avbild för att sedan övergå till att analysera skillnaderna dem emellan. Johannes och Theodoros utreder på ett grundläggande sätt relationen mellan tecknet och det betecknade och kommer liksom Maximos fram till att det existerar en dynamisk förbindelse dem emellan. Detta särskilda dynamiska förhållande uttrycks tydligt hos Johannes Damaskenos:

Det materiella fylls med gudomlig nåd genom de böner som är riktade till dem som är avbildade på ikonerna.¹¹

Det är egentligen det teologiska begreppet *synergia*, samverkan, det ömsesidiga närmandet mellan Gud och människan, som gestaltas i synen på ikonerna i den ortodoxa kyrkan. Det gudomliga stiger ned på jorden samtidigt som det

¹⁰ P.G. 94, 1240. 'Ἄλλ' ἐπειδὴ περὶ εἰκόνας ὁ λόγος, καὶ προσκυνήσεως, φέρε τὸν περὶ τούτων λόγον διευκρινήσωμεν. Εἰκὼν μὲν οὐκ ἐστὶν ὁμοίωμα χαρακτηρίζον τὸ πρωτότυπον, μετὰ τοῦ καὶ τινα διαφορὰν ἔχει πρὸς αὐτό. Οὐ γὰρ κατὰ πάντα ἡ εἰκὼν ὁμοιοῦται πρὸς τὸ ἀρχέτυπον.

¹¹ P.G. 94, 1264. Χάρις δίδοται θεία ταῖς ὕλαις διὰ τῆς τῶν εἰκονιζομένων προσηγορίας.

⁹ Ibid.

materiella blir gudomliggjort. Begreppet *theosis*, gudomliggörande, tillämpas alltså inom ikonoteologin och inte bara inom antropologin.

Förhållandet mellan urbild och avbild i denna ortodoxa bildsyn är alltså inte en fråga om identitet – som det kan vara i schamanistiska föreställningar. Det är inte heller endast ett mimetiskt förhållande. Det är något mitt emellan, ikonon får något av urbildens kraft utan att därmed bli identisk med den.

Ikonodulerna höll med om att ingen har skadat Gud – men detta gäller enbart Gamla testamentet, där man endast hörde honom. I och med Nya testamentet har man ju sett Gud – i Jesus Kristus – och därför kan man nu avbilda honom. När Kristus kom till jorden och blev människa tog det gudomliga form och blev omskrivbart och avbildbart. Det som inte går att avbilda är Gud Fader själv.

Om man förnekar ikonernas berättigande förnekar man också själva inkarnationen, Guds människoblivande, menade ikonvännerna. I sista hand betyder det att man förnekar materiens värde – det vill säga att skapelsen är en del i frälsningsprocessen. Ikonoklasterna kunde, liksom tidigare gnostikerna, bara se frälsningen i ett avståndstagande från denna världen, i ett principiellt nedvärderande av jordelivet. För ikonodulerna betydde ett bejakande av ikonerna också ett bejakande av denna världen.

Johannes uttrycker med sin inställning ett förhållande av skapelsen:

Tidigare kunde Gud, som är utan form och kropp, aldrig bli avbildad. Men nu, sedan Gud blivit synlig i köttet, samtalande med människorna, gör jag en bild av Gud som jag ser. Jag dyrkar inte materien; jag dyrkar Skaparen av materien, som blev materia för min skull, som vill ta sin boning i materien, som förberett min frälsning genom materien. Aldrig kommer jag att sluta ära materien som kom med min frälsning!¹²

Genom materien kan det gudomliga uppenbaras för oss, menar Johannes från Damaskus. Ikonon

har alltså också en *kenotisk* betydelse, det vill säga bilden är ett tecken på att det gudomliga har uppgivit något av sin gudomlighet och tagit materiell gestalt för att människorna skall bli gudomliggjorda: Gud blev människa för att människor skulle bli gud.

I ett annat sammanhang uttrycker Johannes ännu mer konkret sin syn på materien. Han jämför sin inställning till den i stort och till ikonerna i synnerhet med en älskares vördnad inför sin älskades klädnad. Han beundrar den, kysser den, just därför att den finns i närheten av den älskade. På samma sätt blir materien för Johannes en Guds klädnad, får en helighet både genom närhet och möjlighet till en viss grad av identitet.

Ikonodulerna försvagade ikonoklasternas argument från Gamla testamentet genom att påpeka att det till och med där talades om avbildningar av till exempel serafer. Invändningen att ikonvännerna saknas hos kyrkofäderna besvarade Johannes genom att påpeka att inte allt som kyrkan har trott finns nedtecknat. Dessutom anförde han en rad citat just från kyrkofäderna som visade en positiv syn på användningen av bilder.

Vördnaden som ikonodulerna visade ikonon uppfattades av ikonoklasterna som avgudadyrkan. Ikonodulerna jämförde här den vördnad som de visade för kristusbilden med den vördnad som visades kejsarporträtten. Ingen, vare sig ikonodulen eller ikonoklasten, menade ju att porträttet var identiskt med den som avporträtterades även om porträttet hade samma namn och erfor samma vördnad som den avporträtterade. Samma förhållande gällde också ikonon.

Hos alla bildeologer som vi här diskuterat finns två likartade frågor hela tiden närvarande: Å ena sidan skapelsens och naturens förhållande till Gud eller till idéernas värld och å andra sidan konstens och gudstjänstens förhållande till den himmelska verkligheten. I den ortodoxa bild-

¹² P.G. 94, 1245. Πάλαι μὲν ὁ Θεὸς, ὁ ἀσώματος τε καὶ ἀσχημάτιστος, οὐδὲ μὴ εἰκονίζετο. Νῦν δὲ σὰρκα ὁφθέντος Θεοῦ, καὶ τοῖς ἀνθρώποις συναστραφέντος, εἰκονίζω Θεοῦ τὸ ὁρώμενον. Οὐ προσκυνῶ τῇ ὕλῃ, προσκυνῶ δὲ τὸν τῆς ὕλης δημιουργόν, τὸν

ὕλην δι' ἐμὲ γινόμενον, καὶ ἐν ὕλῃ κατοικῆσαι καταδεχόμενον, καὶ δι' ὕλης τὴν σωτηρίαν μου ἐργασάμενον, καὶ σέβων οὐ πάσσομαι τὴν ὕλην, δι' ἧς ἡ σωτηρία μου εἰργασται.

synen får inte bara gudstjänsten och bilden utan också skapelsen som sådan en ikonisk funktion. Världen är en himmelrikets ikon. Den kristna ortodoxa traditionen står alltså mycket långt ifrån gnostisk eller manikeisk dualism. Det finns ett nära band mellan himmel och jord, ett samband som konsten har förmågan att uttrycka.

Som nästan alla teologiska dispyter i Bysans (och de var många – det påstås att man inte kunde köpa ett bröd av sin bagare i Konstantinopel utan att komma i diskussion med honom om Kristi natur eller något mariologiskt problem) gällde frågan avståndet till Gud. För ikonvännerna fanns det en större närhet till det gudomliga, som inte bara gick att avbilda utan också enligt deras åsikt finns manifesterat i materien och påtagligt synbart efter Kristi människoblivande. För dem var då inte nattvarden någon bild, som den var för ikonoklasterna, utan Kristi omedelbara och direkta närvaro på jorden.

Bildvännerna påpekade också att ikonerna uttrycker det gudomliga skeendet i presens, som en enhet och helhet, som ett simultant fenomen, till skillnad från ordet som återger händelsen som imperfekt, fragmentariserat och i successiva delar. I ikonstriden övervann bilden ordets hegemoni som förkunnare av det kristna budskapet. Ord och bild blev jämbördiga storheter för återgivande av det kristna budskapet i östkyrkan. Johannes beskriver detta faktum på följande sätt i samband med sitt försvar av ikonerna:

Så som vi fysiskt lyssnar på förnimbara ord för att förstå andliga ting, så när vi också den andliga kontemplerationen genom att använda det kroppsliga skådet.¹³

Ikonodulernas seger år 843 var en seger för kyrkan över staten och kejsaren som hade försökt diktera kyrkans normer. Både Johannes och Theodoros var öppet kritiska mot kejsarmakten. Det var också bildens seger över ordet, syntesens över analysen och man kanske också skulle kunna

se det som kvinnans seger över mannen i denna fråga. Historierna om hur kvinnorna försvarade ikonerna mot männen är många. Av enskilda personer kan man förutom de två kejsarinnorna, Irene och Theodora, komma ihåg Kassia, en av de få kvinnliga hymndiktarna i Bysans. Hon var en varm anhängare av ikonerna och brevväxlade med och bistod bland annat den förvisade Theodoros Studiten, trots att hennes far var en högt uppsatt hovman i Konstantinopel.

Ikonerna och västerlandet

Påven och västerlandet godtog i princip ikonodulernas beslut vid de två kyrkomötena, men den kristologiska motiveringen till dessa fick aldrig någon betydelse i västerlandet, där bilden nästan enbart fick innebörden av läromedel för de icke-läskunniga, som *Biblia pauperum*, eller som enskild andaktsbild. Som påven Gregorius den store uttryckte det:

Bilden är för enkla människor samma som det skrivna för dem som kan läsa, för de som inte kan läsa ser och lär sig från bilder de förebilder de bör följa. Därför är bilder framför allt till för undervisning av folket.¹⁴

Denna pedagogiska användning av bilden var inte främmande för de östkyrkliga ikonodulerna men den var sekundär för dem. Ikonerna var framför allt en del av teologin.

När besluten från kyrkomötet i Nicea 787 översattes till latin gjorde man sig skyldig till ett fatalt misstag. I det grekiska originalet skilde man noga på dyrkan av Gud, *latreia*, och den vördnad som man visade ikonerna, *proskynesis*, det senare ordet egentligen en beteckning för nedfallandet inför kejsaren eller härskaren i Orienten. Båda orden översattes till latin med *adoratio*, vilket innebar att kyrkomötet kom att utsättas för mycken kritik i väst. Till exempel förkastade Karl den store besluten som han på grund av översättningsfelet med rätta ansåg bära spår av avgudadyrkan.

I öst återkom aldrig ikonoklasmen senare. Där emot har ju flera protestantiska strömningar va-

rit klart ikonoklastiska, till exempel kalvinismen. Den lutherska ortodoxin på 1600-talet hade också klart ikonoklastiska drag. Under dess inflytande kalkades många av våra medeltida kyrkmålningar över.

Ikonteologin i antropologi, liturgi, kosmologi och statsfilosofi

Ikonvännerna påminner gärna om att människan själv enligt Bibeln är Guds avbild: "Och Gud sade: 'Låt oss göra människor till vår avbild, till att vara oss lika' " (Gen. 1:26). I Septuaginta används här naturligtvis ordet *eikon* för avbild. I och med syndafallet blev denna gudslighet allt svårare att skönja, liksom en ikon under århundradenas lopp blir allt mörkare och sotigare, och ansiktet på den blir allt svårare att urskilja. Kristus kom till jorden för att restaurera människoikonen och återupprätta avbildens likhet. Ikonen är ett tecken på denna återupprättade ikonicitet mellan urbild och avbild, mellan Gud och människa. Avbildligheten var emellertid aldrig helt försvunnen. Vad människan sedan har att göra genom sina böner och sina goda gärningar är att ytterligare närma sig avbilden genom att öka likheten. Denna antropologi finns kanske allra klarast uttryckt i den ortodoxa bönen för välsignelse av en ikon:

O Herre Gud, du skapade människan till din avbild, men Syndafallet förmörkade dess glans. Genom din inkarnation blev Kristus människa, och du restaurerade avbilden, och så återupprättade du dina helgon till den ursprungliga värdigheten. I vördnaden av dina helgon vörddar vi din avbild och likhet. Genom dem lovprisar vi dig som deras arketyp.¹⁵

Helgonen är de som mest närmast sig Gud, men i något avseende är varje människa ett helgon. Frälsningen, eller i ikontermer den allt större likheten med urbilden, handlar om en ömsesidig ansträngning från Gud och människa, en synergi. Det finns i denna östkyrkans antropologi en i grunden positiv människosyn. Det finns också spår av denna teologi i väst, med det latinska uttrycket *imago Dei*.

Genom att använda citatet ur Genesis förenade östkyrkans teologer platonismens föreställning

om urbild och avbild med den gammaltestamentliga och judiska föreställningen om människans gudalikheter. Detta möte mellan två världar är en av grundvalarna eller kanske själva grundbulten för ikonteologin.

Ikonteologin användes också i östkyrkan för att tolka gudstjänsten. Det har vi redan lagt märke till i citaten från Maximos. Delvis utarbetades en ikonisk syn på gudstjänsten före ikonteologin som sådan. Redan under upptakten till bildstriden formulerade den av ikonoklasterna avsatte patriarken av Konstantinopel, Germanos (cirka 640–733), en definition av kyrkorummet och gudstjänsten som sedan upprepas och fördjupas av ikonodulerna. I inledningen till sin bok *Ιστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, *Kyrkohistoria och mystisk kontemplation*, skriver han:

Kyrkan är en jordisk himmel, i vilken den himmelske Guden bor och går omkring, och vilken representerar korsfästelsen, begravningen och Kristi uppståndelse.¹⁶

Gudstjänsten tar ner himlen till jorden, samtidigt som den genom ett system av symboler representerar frälsningsdramat. Kyrkorummet blir en himlaikon, biskopen och prästen Kristusikoner och kören blir änglaikoner. Denna ikonicitet i gudstjänsten uttrycks direkt i en av gudstjänstens mest centrala hymner, *Kerubikon*, som belägsagar intåget med brödet och vinet:

Vi som på ett hemlighetsfullt sätt äro avbilder av keruberna och sjunga den trefalt heliga sången för den livgivande Treenigheten, låtom oss nu avlägga alla jordiska omsorger.

På det att vi må kunna mottaga allas Konung, som osynligt inbäres på änglaskarnas lansar.

Halleluja, halleluja, halleluja.

På grekiska används verbet *eikonitso*, "vara bild", "vara ikon", för "äro avbilder".

Men inte bara kyrkan utan också hela världen är en ikon, jorden är en ikon för himmelen, himla-

¹³ P.G. 94, 1336. "Ὅσπερ οὖν διὰ λόγων αἰσθητῶν ἀκούομεν ὡς σωματικοῖς, καὶ νοοῦμεν τὰ πνευματικά, οὕτω διὰ σωματικῆς θεωρίας ἐρχόμεθα ἐπὶ τὴν πνευματικὴν θεωρίαν.

¹⁴ Barasch., s. 202.

¹⁵ Evdokimov, s. 206.

¹⁶ On the Divine Liturgy, s. 56 f. "Ἐκκλησία ἐστὶν ἐπίγειος οὐρανός, ἐν ᾧ ὁ ἐπουράνιος Θεὸς ἐνοικεῖ καὶ ἐμπεριπατεῖ, ἀντιτυποῦσα τὴν σταύρωσιν καὶ τὴν ταφὴν καὶ τὴν ἀνάστασιν Χριστοῦ.

kropparna är ikoner av änglarna. Det finns en centrifugal kraft i hela ikonteologin som till slut kommer att omfatta hela jorden och hela universum. Allt vad människan gör här på jorden har också en himmelsk resonans. Varje måltid är eller snarast skall vara en ikon av nattvarden, varje grotta är en ikon av födelsegrottan utanför Betlehem, varje vatten är Jordans vatten vid Kristi dop.

I den bysantinska statsfilosofin uppfattades dessutom kejsaren som en ikon av Kristus. Detta tecken dechiffrerades bland annat genom att den bysantinska kejsartronen bestod av två platser. Vid högtidliga tillfällen satt kejsaren bara på den vänstra tronhalvan, på den högra låg Evangelieboken som markerade att platsen egentligen var avsedd för Kristus. På vardagarna däremot satt kejsaren på den högra tronhalvan – han fungerade då som Kristi *chargé d'affaires*, som hans ikon.

I denna kejsardörets ikon fick hovfolket symbolisera änglarna och så vidare, korrespondenserna genomfördes in i minsta detalj. De kejsarliga byråkraternas bläck jämfördes på fullt allvar med Kristi blod. Kejsarriket var en ikon av himmelriket, historien en ikon av evigheten.

Egentligen gällde kanske striden mellan ikonoklaster och ikonoduler frågan om vem som skulle vara Kristusikon. Var det kyrkan och patriarken eller kejsarriket och kejsaren? Den världslige härskaren ville själv vara en Kristusikon och började därför sin kamp mot kyrkan som naturligtvis också hade sådana anspråk. Kyrkan avgick här med segern efter etthundratjugo års kamp. Segern bekräftades på ett tragiskt sätt när patriarken efter Konstantinopels fall 1453 övertog kejsardräkten och började bära den samtidigt som maktens insignier helt omtolkades i religiösa kategorier. Kyrkan vann rent semiotiskt kampen om vem som skulle vara himmelrikets tecken på jorden men samtidigt gick kejsarriket under. Kampen mellan kyrka och stat om vem som skulle vara det gudomliga tecknet skulle sedan komma att fortsätta i det tredje Rom – i Moskva.

Kejsaren fungerade förutom som Kristusikon också som en världslig ikon – som en symbol för kejsarämbetet. Åsina vittnen berättar att man

aldrig kunde se kejsaren röra en muskel i ansiktet, snyta sig eller över huvud taget göra någon vardaglig mänsklig gest under sina offentliga framträdanden. Han blev en ikon av sig själv i ett ytterst ritualiserat uppträdande.

Ikonmåleriets praktik

Varken Johannes eller Theodoros säger ett ord om ikonmåleriets praktik. För att studera detta måste man använda senare utsagor.

I och med att man jämnställer ordet och bilden måste man också föreställa sig att en gudomlig inspiration lett ikonmålarna eller att de varit ögonvittnen till de heliga händelserna som beskrivs. Så uppfattar man mycket riktigt ikonernas tillkomst: de flesta heliga bilder går enligt traditionen tillbaka på förlagor från Kristi tid, eller så har de tillkommit genom ett under eller målats efter en uppenbarelse. Den förste ikonmålaren, och därför ikonmålarnas skyddshelgon, är evangelisten Lukas, som alltså i sin person förenar ordet och bilden. Sedan gäller det för kommande generationers ikonmålare att så troget som möjligt kopiera originalet på samma sätt som avskrivaren kopierar evangelietexterna (se färgbild 1).

Ikonen är alltså en avbild av en himmelsk urbild, ett fönster och en dörr mot det gudomliga samtidigt som den också är ett tecken på inkarnationen. Hur ter sig då ikonernas estetik mot bakgrund av denna oerhört förpliktande teologiska motivering och vilka är det som har till uppgift att måla ikoner?

Ikonmåleriets principer förbehållet dem som avlagt klosterlöfte eller människor som lever en klosterlik tillvaro, och målandet föregås av böner och fastor. Traditionellt signerar inte konstnärerna sina ikoner, utan de uppfattas som hela kyrkans verk och tillkomna genom gudomlig inspiration. Under medeltiden målades ikonerna av en mästare men längre fram gjordes de i atelier av målarlag: en konstnär förberedde bakgrunden, en annan målade kroppen och dräkterna, och mästaren skapade ansikten och händer. På ungefär samma sätt gick det till vid freskmålningar. Vi känner därför endast till namnet på några få ikonmålare som till exempel Andrej Rubljov, vars namn vi vet därför att det finns nedskrivet i hel-

gonlegenden över Nikon, abboten som beställde Treenighetsikonen. På grund av allt detta är det mycket svårt att attribuera den ena eller den andra ikonen till en viss mästare. Ikonen är distanserad från sin målare, ikonkonsten saknar subjektivitet.

Som sammanfattning av ikonernas estetik har en modern rysk ikonteolog, Leonid Uspenskij, angett "maximum av uttryck och minimum av detaljer" – på samma sätt som det inte finns något tillfälligt i himlen finns det inget tillfälligt, överflödigt i ikonerna, allt är betydelsebärande, fullt av mening. Under 1500-talet och framåt började emellertid en myllrande detaljrikedom ändå göra sig gällande, bland annat under inflytande från västerländsk konst, speciellt tyska träsnitt.

Det kanske mest diskuterade konstnärliga greppet i ikonmåleriets är det omvända perspektivet – det vill säga att linjer som är parallella i naturen inte går ihop i en punkt i horisonten, som vi är vana vid från renässansens centralperspektiv, utan tvärtom i en punkt framför bilden. Detta ikonperspektiv har förklarats på flera sätt. Många konstvetare på 1800-talet såg det helt enkelt som ett tecken på okunnighet och primitivitet från ikonmålarnas sida, och man hänvisade då till det ofta förekommande omvända perspektivet i barn-teckningar. Andra har försökt att förklara det som ett medvetet främmandegörande – ikonmålaren vill understryka att han skildrar en annan verklighet än den vanliga materiella, jordiska, i sin bild. Det omvända perspektivet är en medveten darskap från konstnärens sida – han vill genom detta skaka om åskådaren och få honom att gå ifrån en invand föreställningsvärld. Denna darskap gäller i samma grad avbildningen av arkitektur då man samtidigt ser tre sidor av en byggnad, eller tak som inte ligger i samma plan som huset de täcker, eller alla sorters vinklar i en salig blandning. Ibland är inte heller det omvända perspektivet allena rådande i en bild, utan det kan förekomma flera perspektiv, där ofta centrala föremål – de som är mest iögonfallande – är återgivna i ett omvänt perspektiv.

En psykologisk förklaring är att det omvända perspektivet leder åskådaren in i bilden på ett helt annat sätt än vårt centralperspektiv, syft-

punkten ligger bakom åskådaren och åskådaren blir på något sätt en del av bilden och upplever en stark närvarokänsla.

En annan av 1900-talets många ikonteologer, Pavel Florenskij, har lanserat ytterligare en teori. Han har påpekat att centralperspektivet endast fungerar om åskådaren sitter fastlåst i rummet, endast då får han en illusion av djup i bilden, en illusion som helt bryts om han börjar röra sig. Därför skapades också centralperspektivet ursprungligen för att användas i teaterdekorationer och då redan under antiken. Det omvända perspektivet är däremot ett slags summerat perspektiv som erhålles när åskådaren förflyttar sig i rummet. Av detta drar sedan Florenskij slutsatsen att den västeuropeiska kulturen över huvud taget vill låsa fast människan så att hon endast ser verkligheten ifrån en snäv synvinkel, medan östkyrkan i dess helhet liksom dess ikoner öppnar människans ögon till helhet och fullhet.

Ikonkonsten använder semantiska proportioner – det vill säga en mer betydelsefull, en heligare gestalt, avbildas ofta som större än en mindre helig, även om denna står i motivets förgrund. Det är ett grepp som vi också känner till från annan äldre konst. Det är ju den himmelska hierarkiska ordningen och inte något vardagslivsperspektiv som återges.

Ljuset kommer i ikonerna inte från någon särskild ljuskälla utan från bakgrunden som helhet och från gestalterna själva som är upplysta, transfigurerade av det gudomliga ljuset, det som människan i sin bön inför ikonerna också kan få uppleva.

Nästan alla gestalter på ikonerna vänder sig mot betraktaren även om kompositionen i sig skulle kräva en annan ställning. Det beror på ikonens funktion som kontaktyta mellan människan och den gudomliga världen. När ikonoklasterna skulle profanera ikoner tog de bort ögonen och händerna, tecknen på möjlig kontakt mellan människan och den heliga gestalten. Traditionellt visas enbart bifigurer eller onda gestalter som Satan, Judas eller Pilatus i profil, en intressant kontrast till den egyptiska konstens förkärlek för profilställning. Betydelsen av ögonkontakt är förklaringen till att gestalterna till exempel på de

bysantinska mosaikerna ser så stelt uppradade ut, som människorna på ett gammaldags grupp-fotografi.

Symmetri och harmoni är två andra viktiga grundbegrepp i ikonmåleriets kompositionsteknik. Ikonen skall ge en avbild av den himmelska harmonin. Sökandet efter harmoni, symmetri, grace har fått den engelske bysantinologen Gervase Mathew att i sin bok *Byzantine Aesthetics* jämföra den ortodoxa konsten med de estetiska principer som karakteriserar den klassiska artonhundratalsballetten, med den viktiga skillnaden kanske att dess värld i hög grad bara är en avbild av sin egen urbild.

Inskriptioner på ikonerna, som anger vilka gestalter och vilka händelser som skildras, är mycket viktiga. Theodoros Studiten påpekar att en av likheterna mellan urbild och avbild är att de har samma namn. Här finns också en gammal tanke på namngivandets särskilda kraft, en tanke som bland annat finns utvecklad i Gamla testamentet och som Dionysios Areopagita tolkat i sin bok *Om de gudomliga namnen*. Ordet får i ikonkosten en viktig betydelse för att kommentera bilden istället för att bilden kommenterar ordet, vilket är den vanliga relationen inom västkyrkan.

Motiv

Övertygelsen om att människorna har blivit åsyna vittnen till den gudomliga uppenbarelsen är avgörande för den ortodoxa kyrkans bildsyn. Under vigilian upprepas texten: "Herren är Gud och har visat sig för oss" (Ps 117:27 enligt Septuagintas numrering). Det som ingen människa på jorden sett med sina ögon skildras däremot fortfarande symboliskt: Gud själv i sitt majestät eller uppståndelseögonblicket.

Några av de mest kända av ikonmotiven kommer här att presenteras. Jag håller mig här till grundtypen av varje motiv men det finns ofta mängder av varianter och undertyper av varje motiv.

Den viktigaste av alla ikoner är *Kristusansiktet*, som ibland just kallas "Ikonen". Den kallas också "Den icke av människohand målade Frälsaren" eller "Handduken", *mandylion*. Det finns en legend om ikonens tillkomst. Kung Abgar av

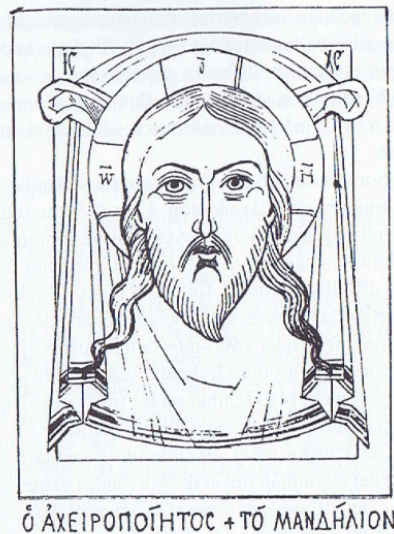


Bild 1. Den icke av människohand målade Frälsaren. Konturteckning. – Bilden är en rysk variant som har kallats "Kristus med det våta skägget". Ur *Material för ikonstudier*, del 1, Myllijärvi ekumeniska centrum.

Syrien, samtida med Kristus, skickade sin hovmålare till Kristus, men hovmålaren klarade inte av att avporträttera frälsaren. När Kristus såg detta misslyckande förbarmade han sig och tog en handduk och torkade sig på den och på handduken gjordes detta avtryck. Det är ju en berättelse som liknar den västerländska legenden om Veronikas svetteduk och den talar om ikonens mirakulösa ursprung, som är en så viktig del av föreställningsvärlden kring de heliga bilderna. Ingen ikon visar bättre än denna kravet på maximum av uttryck och minimum av detaljer.

Kravet på namngivande finns här uppfyllt som Kristusmonogrammet på var sin sida om Kristus och de grekiska bokstäverna $\omega \nu$ i glorian, det vill säga "den som existerar", alltså ett av namnen på Gud i Gamla testamentet, Jahve (Ex. 3:14 Εγώ ειμι ο ων , "Jag är den som är").

Den andra viktiga typen av kristusikon är *Pantokrator*, "Allhärskaren", Kristus sittande



Bild 2. Hodigiria, vägviserskan. Konturteckning.

på tronen som domare över levande och döda (se färgbild 2). Kristus håller i evangelieboken och högerhanden höjs i en välsignande gest föreställande hans eget monogram. Han är inskriven i en romb som föreställer jordens fyra ändar och i en mandelgloria, den gloria som symboliserar Kristi majestät. Texten som syns på den uppslagna boken handlar om yttersta domen, men i senare rysk ikonkonst står ofta istället "Kommen till mig".

Den äldsta formen av gudsmoderikon är *Hodigiria*, "Vägviserskan". Namnet har tolkats på olika sätt: att den fanns som vägikon, att namnet syftar på att gudsmoder visar på barnet, att han är vägen. Det är en teologisk ikon och det finns nästan inget av moder-barnförhållande i den. Jesusbarnet gör den välsignande gesten med högerhanden och håller ett bokrulle i den andra. De tre stjärnorna på Marias dok, *maphorion*, symboliserar hennes ständiga jungfrudom. Namnet står som en förkortning ΜΡ ΘΥ, ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ, Gudsmoder.



Bild 3. Gudsmoder från Vladimir. Konturteckning.

Den andra typen av gudsmoderikoner, "*Ömhetens gudsmoder*", på grekiska *Eleusa*, tillkom senare, kanske på 1000-talet. Här liknar Jesus mer ett barn än i *Hodigiria*-ikonerna och det finns en ömhet i förhållandet Maria-Jesus. Den mest kända av dessa ikoner är Gudsmoder från Vladimir, en bysantinsk ikon som sändes till Ryssland på 1100-talet.

Den tredje typen är "*Gudsmoder av tecknet*", gudsmoder som *orant*, bedjande, med Jesusbarnet som en medaljong på bröstet. Jesusbarnet benämns Emanuel och hela ikonerna syftar tillbaka på Jesajas profetia om jungfrun som skall föda ett gossebarn. Denna ikon som bröstbild kallas på grekiska *Platytera*, "vidare än himlarna", vilket syftar på ett av gudsmoderns epitet i en hymn.

Helgonikonografien är mycket rik. Antingen ser man enbart helgonet eller så syns helgonet i mitten, och runt kanten på ikonerna ser man olika bilder från helgonets liv. I det senare fallet läser man helgonets livets från vänster till höger, rad



Bild 4. Gudsmodern av tecknet. Konturteckning. – Bild 2–4 ur: *Pravoslavnyj cerkovnyj Kalendar*.

efter rad. Mittenbilden visar helgonet förklarad. I de små bilderna kan man möta en realism och en vardag som annars är främmande för ikonmåleriet men som påminner om miniatyrerna i handskrifterna. Dessa ikoner med livshistoria kallas i rysk tradition ikoner "med leverne".

Den ortodoxa treenighetsuppfattningen i all dess komplexitet uttrycks i den ikon som kallas "den gammaltestamentliga Treenigheten". Mest känd av alla dessa ikoner är den som målades av Rysslands störste ikonmålare Andrej Rubljov i början av 1400-talet (se färgbild 3). Det är kanske den mest kända av alla ikoner och därför kan det vara viktigt att stanna upp inför den. Jag kommer att redogöra för den mer ingående än övriga ikoner. Efter Rubljov kom denna ikon att införlivas i ikonmotivens kanon, där den inte funnits tidigare.

Motivet syftar på de tre änglarna som besökte Abraham och Sara vid en terebintlund (Gen. 18:1–15). De bjuds på en gödkalv och änglarna talar om att Sara skall föda en son trots sin höga ålder.

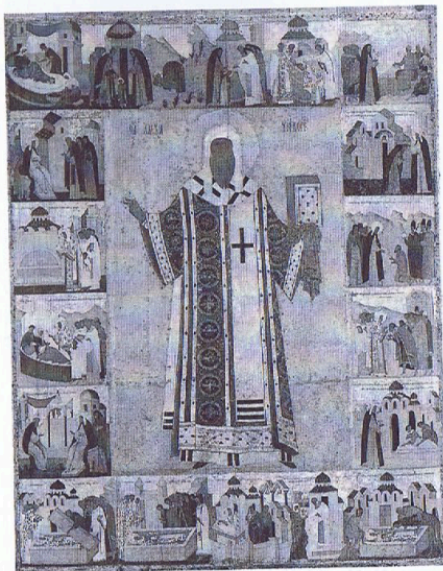


Bild 5. Dionisij: Metropoliten Alexij med scener ur hans liv. Början av 1500-talet. Tretjakovgalleriet, Moskva.

När änglarna lämnat dem förstår Abraham och Sara att Gud besökt dem. Motivet är känt från den tidigaste kristna konsten och användes sparsamt av kyrkofäderna och ikonmålarna som ett gammalttestamentligt förebud om Treenigheten.

Vad Rubljov gör i sin ikon är att helt ta bort värdparet, liksom måltiden – den gödda kalven. Dessa detaljer förekommer traditionellt i detta motiv. Måltiden ersätts av ett kalkliknande föremål som de tre änglarna betraktar. Den förvandlas på så sätt från det ursprungliga motivets gästning till en påminnelse om nattvarden och om Kristi offerdöd. Terebintlunden representeras i Rubljovs ikon av ett enda träd som får karaktären av livsträd. Istället för en skildring av ett besök blir motivet en gudomlig kontemplation, något som också förstärks av att änglarna rent kompositionellt är inskrivna i en cirkel. Kanske änglarna ägnar sig åt Jesusbönen eller åt ett heligt samtal om inkarnationens mysterium.

Ingen av änglarna hos Rubljov är större än den andre, det är till skillnad från många tidigare



Bild 6. Detalj av svepeduk. Omkring 1600. Museet i Treenighetsklostret i Zagorsk.

liknande avbildningar omöjligt att avgöra vilken av änglarna som representerar vilken person i gudomen. Ikonen uttrycker en gemensam närvaro av Fader, Son och Helig Ande i skapelsen. Det ljus som utstrålas från ikonerna är Guds verkande energier i skapelsen. Det är det oskapade ljuset som Andrej Rubljov vill låta oss erfara genom sin ikon. Det är en genomströmning av energier både mellan de tre änglarna och mellan änglarna och betraktarna, en genomströmning som östkyrkans teologer kallar *perichoresis*.

Ljuset som uppfyller hela ikonerna uppfyller också betraktaren. Att värdparet försvunnit innebär att kontakten med åskådaren istället upprätthålls och förstärks. Det mycket tydliga omvända perspektivet i ikonerna drar också in åskådaren i motivet. Ikonerna är ett uttryck för Treenighetens verkande kraft på jorden och bland människorna.

I Treenighetsikonerna görs egentligen ett viktigt avsteg från en av grundprinciperna i den ortodoxa bildteologin: motivet avbildar det gudomliga självt och inte blott den inkarnerade Kristus. Att avbildas Gud själv är ju förbjudet i ikon-teologin. Vad som händer här är att en gammaltestamentlig typ för Treenigheten förvandlas till ett fullvärdigt ikonmotiv. Ett motiv som tidigare fanns perifert i ortodox ikonografi hamnade i dess centrum. Genom att Treenigheten fick denna jordiska dimension i sin bysantinsk andlighet blev det naturligt att inlemma detta motiv bland andra i den ryska ikonografin och inte bara det: detta motiv blev ett av de allra viktigaste. Ikonerna uttrycker ett närmande mellan himmel och jord på gränsen till vad den kristna läran kan acceptera.

På kyrkomötet Stoglav i Moskva år 1551 bestämdes att Treenigheten just skulle avbildas som Rubljov hade gjort. Det är protokollet från detta kyrkomöte som är ett av bevisen för att just Rubljov målat Treenighetsikonerna. Abboten Josef från Volokolamsk skrev i slutet av 1400-talet:

Genom en sådan avbildning som denna bärs den treheliga och enhetsvarande och livgivande Treenigheten ned till jorden.

I den ortodoxa ikonteologin är det gudomliga nedstigandet i ikonerna en av de viktigaste dogmerna. För det ryska ikonmåleriet under 1300- och 1400-talet blir detta ännu viktigare. Treenigheten manifesterar sig inte bara i den troendes hjärta utan också i det konstverk som är ikonerna. Pavel Florenskij har till och med förvandlat Rubljovs Treenighetsikon till ett gudsbevis. Han skriver: "Rubljovs Treenighetsikon finns, alltså finns Gud".¹⁷ Konsten uppenbarar det gudomliga.

Det finns också en annan Treenighetsikon, den så kallade Nytestamentliga Treenigheten som föreställer en tron med en gammal man, Kristus i hans knä och i Kristi knä en duva. I väst är detta motiv känt som "nådestolen". Det har funnits i Ryssland alltsedan 1400-talet men har ändå uppfattats som västerländskt och som ett brott mot förbudet att avbildas Gud Fader.

¹⁷ Florenskij, *Sobranie socinenij*, s. 225.

På långfredagen används liturgiskt en broderad ikon, en "svepeduk" (på grekiska *sindon*, på kyrkslaviska *plasjtjanitsa*) föreställande Kristus som död omgiven av Maria, Nikodemus och änglar. Denna bärs ut ur altarrummet och läggs på en katafalk i mitten av kyrkan. På ikonerna finns texten "den vördnadsbjudande Josef" broderad. Under utbärandet sjungs denna hymn av kören, långsamt som en begravningsmelodi. Församlingen lägger sedan blommor runt tygikonerna och kysser den liksom man kysser en död i kistan. Den bedjande representerar här kvinnorna vid graven och Josef från Arimatea. Gudstjänsterna är föreställande utan att dock bli entydigt berättande. Samma liturgiska handling får föreställa olika ögonblick av passionshistorien och dessa bildar ingen följd som direkt motsvarar evangelienas berättelser.

Svepeduken är det bästa exemplet på kvinnornas ikonkonst, de broderade ikonerna. Medan männen målade på trä eller arbetade med fresker och mosaiker arbetade kvinnorna med kristna motiv på tyg. Det är en mycket viktig del av ikonkonsten, bortglömd av konsthistorikerna. Ofta broderades och broderas de i klostren som en särskild form av kvinnlig tillbedjan. I motivet som utgör en begråtelsescen förenas det sakrala motivet, Guds offerdöd, med ett mänskligt, kvinnornas sorg över döda fäder, makar och barn i alla tider.

Uppståndelsen var ingen människa vittne till och därför skildras den också symboliskt, eller kanske snarast allegoriskt som Kristi nedstigande i dödsriket (se färgbild 4). Man föreställer sig att Frälsaren, när han är död, går ned i dödsriket, kämpar och besegrar döden, slår upp dödsrikets portar och räddar de döda människorna alltifrån Adam och Eva ifrån dödens bojor. Legenderna finns i Nikodemusevangeliet, men inspirationsskällan är osirismyten och den antika legenden om Orfeus och Eurydike, som emellertid här har fått ett lyckligt slut. Ett antikt motiv får här bli ett tecken på en av kristendomens viktigaste dogmer. Antika motiv och reminiscenser används som byggstenar, som tecken, för att skildra en ny kristen verklighet. Det kan vi också se i många andra sammanhang i ikonkonsten, ofta små kru-



Bild 7. Kristi födelse. Början av 1400-talet. Tretjakovgalleriet, Moskva.

melurer eller detaljer direkt hämtade från antika motiv, bevis på kristendomens antika rötter.

Julikonen visar födelsescenen på samma sätt som i medeltida västeuropeisk konst i ett stall i en grotta. I grottan ses Jesusbarnet liggande i krubban omgiven av oxen och åsnan. På en madrass utanför grottan syns gudsmoan i en nästan kejsarinnelek pose. Runt grottan syns klippor, så kallade ikonberg. På ikonerna ser man herdarna och änglarna liksom också de vise männen. De vise männen firas inte på Trettondagen utan på julen. Här finns också en badscen, Jesusbarnet med barnmorskor samt Josef och en gamling som har tolkats på olika sätt, bland annat som en frestare som försöker förmå Josef att överge Maria.

Ikonostasen är en rysk uppfinning. Det korskränk som fanns i den grekiska kyrkan utvecklades till en ikonvägg med fem våningar, en utveckling som var fullbordad på 1400-talet. Genom portarna i ikonostasen går prästerskapet i procession som bekräftelse på kontakten mellan

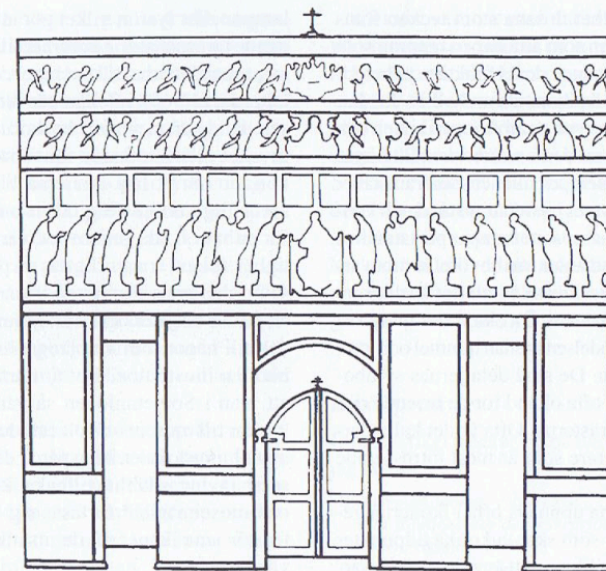


Bild 8. Ikonostas (ur: Pskower Ikonen des 13. bis 16. Jahrhunderts, Leningrad 1990).

himmel och jord. Ikonostasen är ett fönster mot himmelriket och samtidigt en dörr.

I rysk tradition finns en nedersta rad kallad den lokala raden. På mittenporten, kallad kungaporten, avbildas de fyra evangelisterna och i det välvdä överstycket bebildelsen. Ovanför porten avbildas nattvarden, det är ju framför denna port som nattvardsutdelningen äger rum. På var sin sida om kungaporten syns en Kristus- (till höger från skeppet sett) och en Mariaikon (till vänster). Till höger finns sedan den ikon med det motiv som kyrkan är helgad åt. De två sidoportarna har ofta ärkeänglarna som motiv. De har ju hand om kommunikationerna mellan himmel och jord. Andra viktiga lokala ikoner finns också i denna rad, därav namnet på denna rad.

Nästa rad kallas *deesis* med en *pantokrator*-ikon i mitten och ett antal gestalter med Gudsmoan och Johannes Döparen på båda sidorna. Alla gestalterna vänder sig i en bönfallande gest mot Kristus, därav namnet *deesis* – bönfallande på grekiska. Nästa rad, festraden, omfattar de kristna festerna. Dessa två rader byter ibland

plats. Därpå följer profetraden med Gudsmoan av tecknet som mittikon. Profeterna har språkband i sina händer. Den översta raden, förfäderna, innehåller gammaltestamentliga gestalter med den gammaltestamentliga Treenigheten som mittikon.

Det här är det fullständiga ryska programmet för en ikonostas och det finns många olika variationer. De flesta ikonostaser är lägre och innehåller färre än fem rader av ikoner.

Den grekiska motsvarigheten kallas *templon* och består av tre rader. Den nedre raden motsvarar den lokala raden. Den största skillnaden är att den ikon som skildrar det helgon eller den religiösa helgdag som kyrkan är helgad åt befinner sig till vänster om mittporten och inte till höger. Den andra raden är en festrad med de tolv största ortodoxa helgdagarna avbildade samt festernas fest – påskan. Överst finns *deesis*-motivet.

Symbol, tid, komposition

Ikonen som helhet är alltså ett tecken för en himmelsk verklighet, ett tecken som tolkas som en

enhet, som en helhet. I detta stora tecken finns ett antal små tecken som alla har en mening som måste dechiffreras, men deras funktion är betydligt mindre viktig än ikonerna som helhet. Jag har redan nämnt romben på *pantokrator*-ikonerna och stjärnorna på Gudsmoders *maphorion*. Ett finger mot munnen (till exempel i ikoner som framställer evangelisten Johannes) innebär tystnad och kontemplation, människor som trampar på varandras fötter betyder bland annat snabb rörelse mot varandra och så vidare. Dessa symboler är dock av mindre vikt för ikonens budskap, det är själva det ikoniska, förbindelsen mellan himmel och jord, som är det viktiga. De små detaljernas symboliska betydelse är ofta okänd för de troende och till och med för prästerna. Ofta är det kalenderbitare till konstvetare som är mest intresserade av dessa.

Tidsrelationerna upphävs ofta i ikonerna genom att händelser som sker vid olika tidpunkter skildras i samma bild utan att avgränsas från varandra av någon ram. Inom konstvetenskapen kallas detta *simultan succession*. Liksom vad gäller den ortodoxa liturgin som helhet upphävs tids- och kausalitetssammanhang i ikonerna. På samma bild ser vi till exempel Johannes Döparen med huvudet på kroppen samtidigt som huvudet redan ligger på det fat som han håller framför sig. Denna detalj är inte bara ett memento för vad som skall hända Johannes, utan den ger också en bortomtidlig aspekt på vad som skall ske honom: skeendet utspelas i ett evighetsperspektiv befriat från tids- och orsakssammanhang.

Ikonerna skall och måste ses som en kompositionell enhet – och man kan notera att detaljer ibland är omformade för att passa in i denna helhet. Ikonerna är sedan i sin tur anpassade för att ingå i ikonväggen, ikonostasen, i kyrkoarkitekturens helhet och slutligen i gudstjänstens liturgiska allkonstverk. Det är därför ofta förödande att ta ut ikonerna ur dess sammanhang och placera dem på en vägg i ett museum där det viktigaste kriteriet för placeringen inte är en liturgisk helhet utan kronologi och motivlikhet. Istället för dagsljus som kommer snett uppifrån in genom fönstren och skenet från vaxljus, belyses ikonerna på museerna med det kalla elektriska ljuset från glöd-

lampor eller lysrör, vilket gör att ikonernas glödande färgspel aldrig kommer till sin rätt. Många av proportionerna, till exempel de förlängda gestalterna, blir oförståeliga när ikonerna inte längre ses på sin rätta plats i kyrkorummet. Detta är mycket mer förödande för förståelsen av ikonkonsten än att låta ikonerna bli kvar i sin ursprungliga omgivning, även om de där utsätts för en viss skada genom sot, värme och luftfuktighet. Ibland är naturligtvis en placering på museum den enda lösningen, men att musealisera en kultur betyder också att mumifiera den, göra den till något som inte längre är verksamt utan bara en illustration. Det är därför betecknande att man i Sovjetunionen så gärna förvandlade kyrkor till museer och placerade ikonskatterna i utställningslokaler. Idag pågår det motsatta: museerna tvingas lämna tillbaka ikoner till kyrkan och museimännen förfasar sig över att kyrkan förstör sina ikoner då de utsätts för vaxljusens värme och os.

Ikonens funktion som förbindelse mellan himmel och jord framgår också genom att de heliga bilderna ofta inte har någon ram i traditionell bemärkelse, och om det finns en ramlinje, eller som i gamla ikoner en upphöjning längs sidorna, så händer det ofta att någon del av gestalten över-skrider den med en arm eller ett ben. Dessutom fungerar församlingen i kyrkan som en fortsättning av ikonerna, som till exempel i långfredagens gudstjänster då ringen av sörjande på svepeduken fortsätts av församlingen som står runt denna svepeduk. Ikonerna tränger ut ur sitt begränsade rum. Människorna i kyrkan dras in i den och blir en del av den, och hela kyrkan blir en väldig ikon av den heliga historien och av himmelriket.

Nya tiden

Ikonernas estetik förändrades med början på 1500-talet men framför allt på 1600-talet då ett västerländskt inflytande började göra sig gällande både i Grekland och Ryssland. Den västerländska konstens illusionism vann insteg. Endast på några håll – på munkön Athos i Grekland och bland de gammaltroende i Ryssland – lycka-

des man delvis bevara de gamla traditionerna. Den ryske patriarken Nikon försökte på 1600-talet kämpa mot den nya konsten, bland annat genom att samla in ikoner målade efter västerländskt mönster och förstöra dem, men ingenting hjälpte. Det utländska inflytandet växte sig allt starkare. Trots att många ikoner i ortodoxa kyrkor idag är influerade av mönster från den katolska och protestantiska kristna konsten fungerar de ändå som ikoner på grund av att de ingår i ett liturgiskt sammanhang. De ortodoxa ikonteologernas fördömande av detta främmande inflytande är mycket starkare än hos de troende ute i kyrkor och församlingar, som ber inför dem som inför de gamla ikonerna.

Först i slutet av 1800-talet återupptod intresset för den gamla ikonkonsten och dess teologi på nytt. Det är säkert ingen tillfällighet att detta skedde i Ryssland ungefär samtidigt som modernismen fick ett allt större inflytande inom litteraturen och den profana konsten. I vissa avseenden är dessa till det yttre så vitt skilda företeelser ändå samma andas barn. När de första stora ikonutställningarna anordnades i Ryssland strax före revolutionen kunde de ryska modernisterna identifiera sig med en konst som var minst 500 år äldre än deras egen. Brytningen med skomakarrealismen, förnekandet av *mimesis* som en enkel avspiegling av denna verklighet, hade ikonmålare och avantgardister gemensamt. Många av de nya konstnärerna som till exempel Kazimir Malevitj blev också direkt influerade av ikonkonsten.

Under 1900-talet har man sedan både i Ryssland och Grekland försökt att gå tillbaka till de gamla traditionerna inom ikonmaleriet. I Ryssland är just Pavel Florenskij en portalfigur för sökandet efter de gamla källorna och för avståndstagandet från det västerländska inflytandet.

De ryska semiotikerna under 1960- och 1970-talet fann också en släktskap mellan sig och de gamla ikonteologerna. De upptäckte att dessa redan för mer än 1000 år sedan ställt samma frågor om tecknets karaktär och tecknets förhållande till det betecknade som de själva brydde sina hjärnor med. Detta möte berikade dem och genom det intresse som det väckte också för ikonmaleri har våra kunskaper om ikoner på så sätt ökat under de senaste decennierna.

Också i väst har man under senare år alltmer börjat intressera sig för ikonmaleri, både teoretiskt och praktiskt. I Sverige har ikonmaleriet utvecklat sig till en omfattande hobbyverksamhet, som delvis kan förklaras som exotism, eller som ett ekumeniskt sökande, men det visar kanske också en längtan efter en annan bildsyn inom den svenska kyrkan. Möjligen visar det nyväckta intresset för ikoner att västerlandet 1200 år efter kyrkomötet i Nicea inte står främmande inför synen på ikonernas helhet och harmoni, på den gudomliga närheten, på materien som Guds kläd-nad.

Bibliografi

Denna artikel baserar sig på två äldre artiklar som jag skrivit:

- "Ikonen som teologi och tecken", i: *Världen som ikon. Åtta föredrag om den ryskortodoxa andliga traditionen*. Skellefteå 1987.
 "Den ryska ortodoxa gudstjänsten – ett semiotiskt perspektiv", i: *Rit, symbol och verklighet*, Tro och tanke 1994:6, red. Owe Wikström. Uppsala 1994.

Övrig litteratur:

- Barasch, Moshe, *Icon: Studies in the History of an Idea*. New York 1995.
 Dionysius the Areopagite, *The Mystical Theology and the Celestial Hierarchies*. Godalming 1965.
 Evdokimov, Paul, *The Art of the Icon: A Theology of Beauty*. Redondo Beach 1990.
 Florenskij, Pavel Alexandrovic, "Obratnaja perspektiva", *Trudy po znakovym sistemam* III. Tartu 1967, ss. 381–416.
 Florenskij, Pavel Alexandrovic, *Sobranie socinenij, c. Stat' i po iskusstvu*. Paris 1985.
 St. Germanus of Constantinople, *On the Divine Liturgy*. New York 1984.
 St. John of Damascus, *On the Divine Images. Three Apologies Against those Who Attack the Divine Images*. New York 1980.
 Mathew, Gervase, *Byzantine Aesthetics*. London 1963.
 Meyendorff, John, *Byzantinsk teologi. Historik och lära*. Skellefteå 1995.
 Onasch, Konrad, *Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der alten Kirche*. Ouspensky, Leonid and Losskij, Vladimir, *The Meaning of Icons*. Boston 1952.
 Ouspensky, Leonide, *Theology of the Icon*. New York 1978.
Patrologiae cursus completus. Series graeca, accurate J.-P. Migne. Paris 1857–1866.

- Pelikan, Jaroslav, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*. Princeton 1990.
- Percival, Henry R., *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church. Their Canons and Dogmatic Decrees*. Grand Rapids 1991.
- Plotinos, Plotin. *Auswahl und Einleitung*: Richard Harder. Frankfurt am Main, 1958.
- St. Theodore the Studite, *On the Holy Icons*. New York 1981.
- Thon, Nikolaus, *Ikone und Liturgie*. Trier 1979.
- Thunberg, Lars, *Människan och kosmos. Maximos Bekännarens teologiska vision*. Skellefteå 1999.
- Uspensky, Boris, *The Semiotics of the Russian Icon*. Ghent 1976.

Summary

The icon: The view of images in the Orthodox Church

The Jewish tradition had a negative view of pictorial images. In contrast, the classical world had an abundance of divine images. When Christianity spread through the Roman Empire, the use of images became a controversial issue. Some early

theologians did not accept the use of images while accepting the use of symbols, whereas others were positive to the use of anthropomorphic images, so-called icons.

The theology of icons was worked out in the struggle against iconoclasm that took place during the eighth and ninth centuries. The iconoclasts argued that the Old Testament prohibited the use of images. This was refuted by the iconodulists who claimed that this prohibition had been annulled by Christ, because his incarnation had made the divine visible and thus open to depiction. In other words, to deny the use of images is to deny the incarnation.

Om författaren

Per-Arne Bodin är docent i slaviska språk vid Stockholms universitet. Han har publicerat en rad arbeten om rysk och polsk litteratur och kulturhistoria. I sin forskning ägnar han sig särskilt åt den ortodoxa traditionens betydelse i rysk litteratur.



Färgbild 1. Evangelisten Lukas målar av Gudsmödran. Pskov, 1500-talet. Museet i Pskov.