

Eleoúsa-motivet i den ortodokse kirke



Helle Braae

Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap



Eleúsa-motivet i den ortodokse kirke

Eleoúsa-motivet i den ortodokse kirke

Helle Braae

Abstract

This thesis discusses changes in the iconographic *eleoúsa* motif in Eastern (Orthodox) Christianity from the 9th to the 16th centuries. This motif, with Mary and Jesus embracing one another, brought an element of emotion into the iconography of Mary that had not been present earlier. The depictions of Mary went from being stiff and static to becoming looser and expressing more emotion.

The two main questions discussed are both connected to societal changes, because the icons cannot be taken out of contexts, but are products of their time. The first question is why these changes occurred in the iconography in the first place and will be answered with the focus on Byzantium. This is being supported by more questions. What changed in society, in the church and in the roles of and opinions about women? The second main question is based on a claim that the *eleoúsa* motif developed into being even more emotional with time. I try to explore this through an image analysis of five icons and through connecting these five icons to the Russian society in medieval times to see if the development in the icons could be connected to changes in society or to changes in the roles of and opinions about women.

Inspired by theoretical perspectives about gender and emotion and about materiality and emotion I discuss the roles of laypeople and the Church in the development of the iconography of Mary. These are elements like women's worship and their need for emotion in their religious life and the Church's willingness to adapt to them that are being discussed. In connection to the other main question there is a discussion about how Russian society, and mainly women and the Church, might have influenced the development of the motif, and a discussion about if the motif really became more emotional with time or not, with reference to the image analysis. Throughout the thesis there is a clear focus on gender, specifically on the roles of and opinions about women.

© Helle Braae. Mastergradsopgave i religionsvidenskab ved Universitetet i Bergen.

Forsidebilledet er hentet fra <https://lessonsfromamonastery.wordpress.com/2015/08/27/holy-lady-of-vladimir-pray-to-god-for-us/>. Gudsmoderen fra Vladimir, ca. 1130, Tretjakovgalleriet i Moskva.

Indholdsfortegnelse

Indledning	7
Kapitel 1 – Historisk oversigt	12
Det politiske landskab i Det byzantinske rige	12
Det politiske landskab i Rusland	16
Kapitel 2 – Russiske ikoner	19
„Ikoner fra 1000-tallet til 1200-tallet“	22
„Novgorod-skolen“	23
„Moskva-skolen“	25
Kapitel 3 – Kulten af Maria	28
Maria i Det byzantinske rige	28
Maria og det visuelle i Det byzantinske rige	30
Maria i Rusland	35
Kapitel 4 – Maria på ikoner	40
Maria på tronen	40
<i>Hodegétria</i>	41
Den bedende Maria	43
Maria og det legende barn	44
<i>Maria lactans</i>	45
Passionshistoriens Gudsmoder	46
Hyldest til Gudsmoderen	47
Gudsmoderen som forbeder	48
<i>Glykophilousa</i>	49
Kapitel 5 – De fem ikoner	50
<i>Eleoúsa</i> -motivet	50
Tolkningstradition	51
Gudsmoderen fra Vladimir	51
Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen	53
Gudsmoderen fra Tolga	54
Gudsmoderen fra Don	55
Gudsmoderen fra Jaroslavl	56

Kapitel 6 – Analysedel 1	57
Hvorfor skete ændringen i ikonerne?	57
Det russiske samfund i middelalderen	65
Ændringer i samfund og kirke	65
Kvinderoller generelt	69
Kirkens syn på kvinder	70
Kapitel 7 – Analysedel 2	76
Billedanalyse	76
Gudsmoderen fra Vladimir	77
Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen	79
Gudsmoderen fra Tolga	81
Gudsmoderen fra Don	83
Gudsmoderen fra Jaroslavl	85
Sammenligning af ikonerne	87
Påklædning – Maria	87
Kropssprog – Maria	88
Ansigt – Maria	89
Påklædning – Jesus	91
Kropssprog – Jesus	92
Ansigt – Jesus	93
Sammenligning af træk på ikonerne	94
Kapitel 8 – Analysedel 3: Diskussion	102
For kirken og for kvinderne	102
Hvad skete der i det russiske samfund?	109
Skete der en udvikling i ikonerne?	112
Konklusion	116
Litteraturliste	118

Indledning

Denne opgave diskuterer det ikonografiske *eleoúsa*-motiv, som har en central plads i den ortodokse kirke. Det græske begreb *eleoúsa*, som har givet navn til motivet, betyder 'den ømme, den medlidende' og selve motivet viser Maria med Jesusbarnet på sit skød, hvor de omfavner hinanden. Introduktionen af dette motiv indebar et slags brydningspunkt i ikonmalerkunsten i Det byzantinske rige, fordi det netop bragte ømhed ind i motivet. Efter ikonoklasmen i 800-tallet startede der en udvikling, hvor det blev mere normalt, at der blev vist følelser på ikonerne. Et af de mest populære ikonmotiver før ikonoklasmen var *hodegéttria*-motiv¹, som betyder 'vejviser', men det var mere „stift“ og statisk end nogle af de motiver, som kom frem efter ikonoklasmen. Der manglede den ømhed, som kom til at blive repræsenteret i senere tiders ikoner.

Min problemstilling er todelt og tager udgangspunkt i to hovedspørgsmål med en del underspørgsmål. Det første spørgsmål er: Hvorfor kom der flere følelser ind i motiverne af Maria? Dette spørgsmål skal suppleres af flere underspørgsmål.

- Hvor kom ændringen fra, samfundet, kirken, eller begge? Dette skal jeg diskutere ud fra tidligere forskning og ved at sætte *eleoúsa*-motiv¹ ind i en kulturel og historisk kontekst.
- Kan kvinderollen og synet på den i det byzantinske samfund bidrage til at sige noget om denne ikonografiske forandring?
- Var ændringen en reaktion på et behov fra kvinder?
- Tiltrak den følelsesladede ændring mon kvinder mere end mænd?

Det andet hovedspørgsmål baserer sig på denne påstand fra kunsthistorikeren Aune Jääskinen: „Senere motiver af *eleoúsa* udtrykker endnu mere sentimentalitet end det, ikonet fra Vladimir gør“ (Jääskinen 1971: 100 f.; min overs.). Ifølge hende, så fortsætter udviklingen af motivet og bliver endnu mere følelsesladet med tiden. Gjorde den virkelig det? Det vil jeg undersøge ved først og fremmest at lave en sammenlignende billedanalyse af fem ikoner. Det første ikon er Gudsmoderen fra Vladimir som stammer fra Konstantinopel og de fire andre er Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen, Gudsmoderen fra Tolga, Gudsmoderen fra Don og Gudsmoderen fra Jaroslavl, som alle fire stammer fra Rusland.² Feodorovskaja og Donskaja stammer fra den kunstneriske skole i Novgorod og Tolgskaja og Jaroslavskaja fra den kunstneriske skole i Moskva. Disse fem ikoner har

¹ Dette motiv vil blive præsenteret i kapitel 4. Jfr. figur 4.

² Alle fem ikoner vil blive præsenteret i kapitel 5.

jeg valgt på grund af, at de stammer fra forskellige tidsperioder og det dermed, ved hjælp af dem, skulle kunne være muligt at diskutere om der skete en udvikling eller ej. Det er også nogen af de mest kendte ikoner med *eleoúsa*-motivet. Derudover skal ikonerne også kobles sammen med samfundet. Jeg skal se på kvinderollen og teologien i Rusland på dette tidspunkt og se om der skete ændringer, som kan sige noget om forandringerne i ikonerne. Ikonerne vil altid være et produkt af det samfund de er produceret i, og det er derfor vigtigt at forstå sammenhængen mellem samfundet og selve ikonet. Det samme gælder for det første hovedspørgsmål og koblingen mellem forandringen og samfundet der. Hvilke ændringer skete der i samfundene som afspejledes i ikonerne?

Opgaven diskuterer altså en udvikling fra efter ikonoklasmen i 800-tallet i Det byzantinske rige frem til omkring 1500 i Rusland og dækker derved forholdene i to lande og over ca. 700 år. *Eleoúsa*-motivet kom fra Konstantinopel til Rusland og fik et stort efterliv der og det er derfor også ganske relevant at se på udviklingen i Rusland, selvom motivet opstod i Det byzantinske rige. Gennem opgaven vil jeg stort set skrive Rusland, selvom det ikke blev en centraliseret stat, som den politiske oversigt vil vise, før tæt op imod moderne tid, men de områder som bliver omtalt, ligger i nutidens Rusland, udover selvfølgelig Kiev i Ukraine.

Fokusset gennem opgaven er primært på Maria og kvinder generelt. Jesusbarnet er også på motivet, men jeg har valgt at lægge mit fokus på Maria og hendes rolle. Jesus vil dog også blive inkluderet i billedanalysen og i diskussionen af denne. Kvinderne og deres forhold til og påvirkning på og af ikonerne fylder meget i opgaven. Det kunne sikkert også være både relevant og spændende at undersøge mænds rolle og forhold til ikoner, men for min diskussion er det i denne sammenhæng vigtigst at se på kvinderne.

Meget af litteraturen om disse ikoner og om ikoner i almindelighed er skrevet på græsk og russisk, to sprog jeg ikke behersker. Jeg har derfor kun kunnet bruge det af denne litteratur som er oversat til engelsk, og derudover naturligvis tekster som er skrevet på engelsk. Dette mener jeg dog, har været tilstrækkeligt for at kunne svare på problemstillingerne.

Metode

Metoden jeg bruger, når jeg analyserer de fem ikoner, er den komparative metode fra bogen *Visuell analyse: metode og skriveråd* af Erik Mørstad. Ifølge ham, så handler metoden om at balancere forholdet mellem ligheder og forskelle i det som sammenlignes (Mørstad 2000: 55). Det som skal sammenlignes, skal kunne undersøges i en sammenhæng, som for eksempel funktion eller stil.

Blandt andet påpeger han, at det kan give stort fagligt udbytte at sammenligne malerier som har samme motiv, men som er udført i forskellige tidsperioder. Når det man sammenligner er meget ens, så er det mere udfordrende at vise både ligheder og forskelle, men netop gennem analysen kan man få nuancerne frem, så det er muligt at se hvad der er ens og hvad der ikke er (Mørstad 2000: 56 f.).

Det er også nødvendigt at finde ud hvordan undersøgelsen skal disponeres. Mørstad (2000: 58 f.) foreslår, at man først beskriver billederne og derefter fortsætter med sammenligningen.

Sammenligningen kan deles ind i punkter: Hvis man for eksempel sammenligner påklædningen, så sammenligner man først ligheder i påklædningen og derefter sammenligner man forskellene. Sådan kan man fortsætte med alle punkter. Til sidst kan man lave en opsummerende konklusion.

Ikonografiske spørgsmål handler for eksempel om motivets oprindelse, hvordan det blev brugt og dets udbredelse i bestemte tidsperioder. Målet er, at man skal finde en meningssammenhæng mellem motivet og den historiske periode, som det fandtes i. Det kaldes en kontekstanalyse og der kan man sige, at man arbejder med forbindelsen mellem blandt andet kunstneren, bestilleren af værket, motivet, kulturen og samfundet (Mørstad 2000: 32).

Jeg laver en sammenlignende billedanalyse af fem ikoner fra forskellige tidsperioder og forskellige kunstneriske skoler. Jeg har på forhånd udvalgt tre hovedpunkter jeg skal fokusere på i beskrivelserne. Det første er påklædning, det andet er kropssprog, altså hvordan Maria og Jesus holder armene og kroppen, og det sidste er ansigtet. Min disposition er lagt sådan op, at jeg fokuserer på ét ikon ad gangen og beskriver påklædning, kropssprog og ansigter på hvert ikon. Når det er gjort på alle fem, så sammenligner jeg først Marias påklædning, derefter hendes kropssprog og til sidst hendes ansigt på alle fem ikoner, for at få både ligheder og forskelle mellem ikonerne frem. Jeg bruger samme metode i forhold til Jesusbarnet. Min sammenligning er altså mindre opdelt end det Mørstad foreslår og ligheder, og forskelle bliver diskuteret sammen og op mod hinanden. Når den sammenlignende billedanalyse er færdig, diskuterer jeg om man kan sige at udviklingen bliver mere følelsesladet eller ej i en opsummerende diskussion. Jeg følger altså nogenlunde Mørstads forslag til disposition, men fokuserer på ét ikon ad gangen, da jeg har mere end to.

Jeg vil også lave en kontekstanalyse og sætte både ikoner generelt og de fem konkrete ikoner jeg undersøger, i en større sammenhæng, først en byzantinsk og så en russisk. Først vil jeg koble forandringerne i ikoner generelt op mod det byzantinske samfund i perioden omkring ikonoklasmen og her vil jeg også sammenligne forskellige forskeres synspunkter. Dette har tilknytning til mit første hovedspørgsmål. Derefter vil jeg koble de fem ikoner op mod det russiske samfund og den

kulturelle kontekst de blev lavet i. Denne del er forbundet med mit andet hovedspørgsmål. Metodisk er der altså to elementer. Det ene er billedanalysen som er beskrivende og sammenlignende og det andet er kontekstanalysen, som ser på det større billede og som prøver at koble ikonerne sammen med de samfund de blev malet i.

Teori

De teoretiske perspektiver handler om følelser, relateret til henholdsvis køn og materialitet. Det er oplagt at fokusere på følelser, når *eleoúsa*-motivet bragte følelser ind i ikonmalerkunsten. Jeg bruger blandt andet religionshistorikeren Melissa Raphaels (2008) teoretiske perspektiver omkring følelser og køn. Hun ønsker at balancere synet på følelser indenfor religion, fordi hun mener, at der er en generel tendens til at se på det sort/hvidt: At kvinder er mere følsomme end mænd i religiøse sammenhænge og at mænd er afskåret fra deres følelser. Det er hun uenig i og hun prøver derfor at nuancere debatten. Dette vil jeg diskutere op mod den forandring *eleoúsa*-motivet medbragte i kunsten i Det byzantinske rige og om der kan argumenteres for, at forandringen skyldtes kvinders behov for flere følelser i deres tro. Her vil jeg også supplere med Dorothy C. Weavers (2011) teorier omkring kvinder og ikoner. Hun lægger blandt andet vægt på, at kvinder får magt gennem ikoner, fordi de kan gå til nogen som ikke er en mandlig præst. Derudover påstår hun også, i forlængelse af David Freedberg, at mennesker ikke bare giver sympati og empati til hvem som helst, men først og fremmest til mennesker som ligner dem selv.

Jeg trækker også John Kieschnicks (2008) teorier om følelser og materialitet ind. Han lægger vægt på, at materielle ting kan være med til at udløse følelser, som for eksempel, i mit tilfælde, hos en person som ser på et ikon. En vigtig pointe er også, hvordan kirkelige autoriteter tilrettelægger for følelserne. De ønsker, at tilskueren skal føle på en bestemt måde ved at se på genstanden. På denne måde supplerer Raphael og Kieschnick hinanden, for med Raphaels perspektiv kan jeg se på lægfolkets forhold til ikonerne, mens Kieschnicks perspektiv lægger grundlaget for at se på dem fra den kirkelige side.

Disse teoretiske perspektiver vil blive uddybet mere i selve diskussionsdelen. Overordnet set skal de først og fremmest bruges til at diskutere, om kvinder var drivkraften bag forandringen i ikonmalerkunsten i Det byzantinske rige, fordi de havde brug for følelserne i motiverne, men samtidig også om kirken faktisk tilrettelagde for det følelsesmæssige aspekt, og om det var et brugbart element for både kvindelige lægfolk og det kirkelige hierarki.

Kapitlerne

I kapitel 1 er der en forholdsvis kort historisk oversigt over Det byzantinske rige og Rusland. Det giver et overblik over hvordan den politiske situation var i perioden jeg undersøger, eftersom det absolut er nødvendigt at forstå de større linjer i samfundet for at kunne tolke ikonmalerkunsten. Kapitel 2 omhandler russiske ikoner og udviklingen i de kunstneriske skoler hvor ikonerne blev malet. Fire af de ikoner jeg har undersøgt, stammer fra disse kunstneriske skoler og kapitlet giver et indblik i de forskellige særtræk for hvert område. I kapitel 3 giver jeg et overblik over kulten af Maria og af ikoner som afbilleder hende, både i Konstantinopel og i Rusland. Kapitel 4 er et oversigtskapitel, hvor jeg præsenterer forskellige ikonografiske motiver med Maria. Det er specielt relevant for at vise, at der er forskel på hvor kærlig Maria bliver fremstillet. I kapitel 5 følger præsentationen af de fem ikoner jeg har udvalgt til analysen. I kapitel 6 begynder analysedelen og denne er delt ind i tre dele: Den første del diskuterer hvorfor forandringen i ikonerne kom. Her er først et afsnit om Det byzantinske rige og derefter et afsnit om Rusland og samfundet på den tid, som senere skal relateres til billedanalysen. Den anden del (kapitel 7) består af billedanalysen og sammenligningen. Den tredje og sidste analysedel (kapitel 8) er en opsamlingsdel, hvor resultaterne fra del et og to diskuteres med hjælp fra de teoretiske perspektiver. Til sidst kommer en konklusion.

Kapitel 1

Historisk oversigt

Det politiske landskab i Det byzantinske rige

I det følgende vil jeg give en forholdsvis kort oversigt over den politiske udvikling i Det byzantinske rige. Jeg baserer teksten på bidrag fra forskellige forskere i oversigtsværket *The Oxford Handbook of Byzantine Studies* (2008). Det er ikke let at korte mere end 1000 års historie ned til nogle få sider, men jeg koncentrerer mig om aspekter som er specielt vigtige som baggrund for at forstå udviklingen af ikonmalerkunsten. Generelt set, var den politiske historie i Det byzantinske rige præget af skiftende kejsere og konstant kamp om tronen, krig, generobringer af mistet land, udvidelse af imperiet og trusler fra naboer og fra andre folkeslag.

I 324 besejrede Konstantin den Store (274–337) Licinius, som var lederen af den østlige del af Det romerske imperium, og Konstantin blev dermed leder af både den vestlige og østlige del af Romerriget. Han begyndte derefter grundlæggelsen af Konstantinopel, som blev imperiets nye hovedstad fra 330. Hans plan var, at Konstantinopel skulle være et slags nyt Rom. Byen skulle have sit eget senat og officielle bygninger (Greatrex 2008: 235). Det religiøse billede ændrede sig også under Konstantin. Det er usikkert, hvornår han selv konverterede til kristendommen, men det fik stor indflydelse på samfundet. Først kom der mere tolerance i forhold til de kristne grupper og senere fik de endda privilegier. Mange kirker blev bygget og ikke-kristne templer blev plyndret. Selvom kejseren blev mere tolerant og endda selv blev kristen med tiden, så er det også vigtig at være opmærksom på, at religionsskiftet hos befolkningen skete over flere generationer og at det først var i 500-tallet, at der virkelig blev gjort en indsats for at kristne befolkningen (Greatrex 2008: 236 f.).

I 379 blev Theodosius (346–395) med-leder i imperiet og ifølge Greatrex (2008: 240), spillede han en afgørende rolle i udviklingen af den østlige del af imperiet. Han fordømte hedenskab mere end hans forgængere og han gjorde en stor indsats for, at ortodoks kristendom skulle blive dominerende. På et møde i 381 blev det besluttet, at Konstantinopels biskop skulle være nummer to i forhold til Roms, netop fordi at Konstantinopel blev anset for at være det nye Rom.

Det var i 400-tallet at Konstantinopel virkelig etablerede sig som det østlige imperies hovedstad og det var uløseligt bundet sammen med kejseren og hoffet. Det var specielt under Theodosios II (401–450), at kirkepolitik kom på dagsordenen og det kulminerede under hans efterfølger med Koncilet i Chalkedon i 451, hvor Jesus' to naturer blev diskuteret (Greatrex 2008: 242).

Justinian I (ca. 482–565) overtog tronen i 527. Ifølge John Haldon (2008: 250), så var Justinians styre skelsættende i det østlige imperies udvikling og kan på mange måde siges at markere begyndelsen på middelalderen i Øst-Rom. Teologiske diskussioner blev ved med at dominere i indenrigspolitikken. Der kom en større splittelse end tidligere i form af monofysit-bevægelsen, som hævdede at Jesus kun havde én natur (den guddommelige) (Haldon 2008: 250). Justinian ønskede at generobre de vestlige dele af imperiet, som på dette tidspunkt var under andre hænder, og han drog ud på flere ekspeditioner for at gøre dette. I sidste ende lykkedes det ham kun at generobre de sydøstlige regioner i Spanien fra goterne.³ Som en del af hans plan for at genoprette den romerske storhed, bestilte han en kodificering af den romerske lov, som blandt andet resulterede i *Codex Justinianus*, som lagde grundlaget for de retslige udviklinger i Det byzantinske rige. Han prøvede også at få bugt med den hedenskab som stadig eksisterede, fordi han ønskede at blive set på som en kristen leder og forsvarer af ortodoksien og kirken (Haldon 2008: 252 f.).

I 600-tallet blev islam grundlagt som religion. Efter Muhammeds død i 632 begyndte en tid med krigsførelse, hvor det muslimsk-arabiske samfund angreb både persiske og romerske landområder. Allerede i 642 havde araberne overtaget Syrien, Palæstina, Mesopotamien og Egypten og Det byzantinske imperium var blevet meget mindre. Det gjorde, at Konstantinopel måtte omstrukturere sit finanspolitiske apparat og sine prioriteter. Det resulterede i, at den administrative organisation ændrede sig betragteligt i løbet af 600-tallet. Gennem 600-tallet blev byzantinerne ved med at være i konflikt med araberne, specielt i Anatolien (Haldon 2008: 256 f.).

Ikonoklasmen, eller diskussionen omkring brugen af religiøse billeder, startede under Leo III (685–741) og hans søn Konstantin V (718–775). Ifølge Haldon (2008: 260 f.) var der ingen af disse to som havde specielt stærke holdninger til den. Konstantin kom til tronen i 741 og han har fået et rygte for at være fanatisk ikonoklast, altså modstander af religiøse billeder, men Haldon (2008: 260 f.) mener, at dette rygte stammer fra propaganda og senere misforståelser. Det var først under kejserinde Irene og hendes søn Konstantin VI (771–før 805), at en formel teologi omkring billeder blev udarbejdet på det andet koncil i Nikæa i 787. Her blev tilbedelsen af billeder genoprettet.

Forholdet mellem øst og vest blev forværret i denne periode. Fra 750'erne lavede paven en alliance med kongerne af frankerne, først Pipin den lille og derefter Karl den store, som erstattede den østlige kejser som den dominerende magt i Italien. For at gøre det endnu værre, blev Karl den

³ Germansk stamme som erobrede Spanien i slutningen af 400-tallet og som dermed skabte Visigoterriget som det senere er blevet kaldt (*Den store danske: Goter*).

store kronet til kejser i 800 og i øst blev det set på som en direkte udfordring i forhold til kejserlige rettigheder (Haldon 2008: 261).

Leo V (775–820) kom til magten i 813 og genindførte ikonoklasmen. Hans efterfølger Michael II (770–829) opretholdt dette. Michael IIs barnebarn, Michael III (840–867), kom til magten i 842. Moderen Theodora var regent fra 842–855 og hendes regeringstid førte til et vigtigt skifte i statens religionspolitik. I 843 blev ikoner igen en del af tilbedelsen, hvilket førte til at der i de næste årtier kom nye kunstneriske og arkitektoniske former og klostervæsenet begyndte at blive udvidet. Det var også en periode hvor den ortodokse tro blev spredt udenfor Det byzantinske rige som for eksempel til Bulgarien og lidt senere til Rusland (Holmes 2008: 265 f.).

900-tallet var præget af en forstærkning af hele militærsystemet og flere kampe i øst mod araberne. Byzanterne formåede at overtage flere vigtige arabiske byer og oveni også Kreta og Cypern (Holmes 2008: 269).

1000-tallet var en tid med mange skiftende kejsere, hvor ingen klarede at besidde magten specielt længe. Selvom lederskabet var ustabil, så voksede både økonomien og selve imperiet. Men allerede fra 1050'erne blev Det byzantinske rige ofte angrebet fra forskellige retninger ved imperiets grænser og i 1071 blev hæren trukket væk fra fronterne, hvilket gjorde imperiet endnu mere åbent for angreb (Holmes 2008: 273).

Fra slutningen af 1000-tallet og gennem 1100-tallet blev Det byzantinske rige ledet af Komnenos-familien, først af Alexios I (1048–1118), så John II (1087–1143) og til sidst Manuel (1118–80). Alexios skabte et familiedynasti og brugte sine slægtninge i regeringen og gav dem land og ret til skat. Han drog ud på flere felttog for at generobre land og derudover bad han Pave Urban II om hjælp, hvilket han fik i form af det første korstog. Korsfarerne hjalp med at besejre Nikæa og til at tage en del af Anatolien fra tyrkerne (Holmes 2008: 275).

I 1204 kom det fjerde korstog til Konstantinopel og det besatte og plyndrede byen og oprettede derefter Det latinske kejserrige. Korstoget accelererede separatist-tendenser som allerede havde været tilstede i imperiet. Det resulterede også i, at det politiske rum blev fragmenteret helt indtil ottomanerne igen forenede det. Mange aristokrater, kirkelige og intellektuelle flygtede til Nikæa, som nu blev en ny slags „hovedstad“ med en hovedadministration (Laiou 2008: 280, 282). I midten af 1200-tallet kom Michael VIII (1223–82) til magten og i 1261 formåede han at generobre Konstantinopel fra de latinske besættere. Herefter begyndte genopbyggelsen af byen (Laiou 2008: 283). Tingene så også anderledes ud på dette tidspunkt end før 1204. Imperiet var efterhånden en lille stat med reduceret økonomi og militær. Der var trusler fra alle sider og Det byzantinske rige

levede længe på dets diplomatiske evner, blandt andet ved at Michel VIII foreslog en union mellem den latinske og ortodokse kirke (Laiou 2008: 285 f.).

De sidste hundrede år af Det byzantinske rige var kendetegnet ved at det geografisk blev mindre og mindre, konstante udenlandske trusler, specielt fra ottomanerne, omstrukturering af aristokratiet, borgerkrige og øgende indflydelse til kirken. Oveni det var økonomien også dårlig, bort set fra i kirken. Til sidst blev truslen for stor for byzantinerne og Mehmed II (1432–1481), lederen af ottomanerne, belejrede Konstantinopel i 1453 og ødelagde byen, mens befolkningen enten blev dræbt eller gjort til slaver. Faldet af Konstantinopel blev slutningen på Det byzantinske rige (Laiou 2008: 291 f.).

Tidslinje for Det byzantinske rige

- 330: Konstantin I grundlægger Konstantinopel
- 379: Theodosios bliver kejser og genopretter det tætte bånd mellem kirke og stat
- 527: Justinian bliver kejser og forsøger at genoprette imperiets storhed gennem erobringer
- 638–674: Muslimske arabere erobrer blandt andet Palæstina og Syrien og angriber Konstantinopel
- 726: Leo III forbyder brugen af ikoner. Den første ikonoklasme er i gang.
- 787: Brugen af ikoner genindsættes. Slut på den første ikonoklasme.
- 814–842: Den anden ikonoklasme
- 1204: Det fjerde korstog besætter og ødelægger Konstantinopel og et latinsk imperium styres nu fra Konstantinopel
- 1204: Aristokratiet, præsteskabet og intellektuelle flygter til Nikæa som bliver en slags ny hovedstad for Det byzantinske rige
- 1261: Michael VIII generobrer Konstantinopel fra latinerne og genopbygningen begynder, men Det byzantinske imperium er på dette tidspunkt lille og svækket
- 1300–1400-tallet: Konstante trusler fra alle kanter af imperiet. Det overlever på diplomatiske aftaler
- 1453: Konstantinopel bliver erobret af ottomanerne og deres leder, Mehmet II. Dette markerer slutningen på Det byzantinske rige.

(Fra <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191737558.timeline.0001>)

Det politiske landskab i Rusland

I dette afsnit om Rusland vil jeg forsøge at redegøre for den politiske udvikling fra 900-tallet, hvor Kievriget begyndte at vokse, til begyndelsen af 1500-tallet hvor det yngste ikon jeg undersøger, er fra. Dette afsnit er stort set også baseret på et oversigtsværk, nemlig *A Companion to Russian History* (2009).

Den første østlige slaviske stat var Kievriget. Det blev etableret i slutningen af 800-tallet, havde hovedsæde i Kiev og blev styret af Rurik-dynastiet, som fra 900-tallet havde fuld autoritet over det østslaviske område (Martin 2009: 34). Under Kievrigets tid var der også meget kontakt med Det byzantinske rige. De angreb ofte hinanden, mest for at sikre sig bedre handelsfordele. Der var altså også et godt handelsnetværk mellem de to stater og mange russere tjente også i den byzantinske hær. På baggrund af dette kom der også et udbytte af kulturelle indflydelser, som for eksempel kristendommen. Prinsesse Olga (881–969) blev døbt engang mellem 954 og 956 i Konstantinopel og var altså den første leder af Kievriget, som omfavnede kristendommen fuldt ud (Majeska 2009: 52 f.). Det var dog Prins Vladimir (ca. 957–1015) som i 989 deklarerede kristendommen som Ruslands nationale religion. Han havde ladet sig døbe i 988, fordi han skulle giftes med en byzantinsk prinsesse. Samtidig var folk rundt omkring i Østeuropa allerede begyndt at tage kristendommen til sig før Vladimir døbte sig (Majeska 2009: 55 f.).

Styremåden i Kievriget varierede mellem en enkelt hersker eller deling af magten mellem flere. Ved slutningen af 1000-tallet var magten delt på flere. Over de næste to århundreder kom der over 12 fyrstedømmer fordelt ud over Kievriget og selvom de stadig var bundne til Kiev, blev de med tiden ganske forskelligartede og autonome, hvilket derfor også udfordrede Kievs autoritet (Martin 2009: 40). Det førte for eksempel til, at Prins Andrej Bogoljubskij (ca. 1111–74) fra Vladimir-Suzdal' prøvede at fjerne Prins Mstislav II (d. 1172) fra tronen i Kiev i 1169 og dermed blev byen også ødelagt. Over det næste århundrede blev disse kampe mellem forskellige prinser om tronen i Kiev intensiveret, samtidig med at prinserne fokuserede på at udvikle deres egne riger, hvilket førte til at Kievriget langsomt smuldrede (Martin 2009: 43). Mongolerne invaderede blandt andet Vladimir-Suzdal og Moskva i 1237 og i 1240 var det Kievs tur. Dette markerede „slutningen“ på Kievriget i Ruslands historie (Martin 2009: 47).

Fra invasionen af mongolerne frem til 1327 var det khanen i byen Sarai som administrerede de russiske fyrstedømmer gennem et system af militærinspektører, som var bosatte i fyrstedømmerne. Efter et oprør overtog prinserne selv inspektørrollen i deres dele med prinsen i Vladimir som hovedansvarlig. Prinserne rapporterede til en civilinspektør i Sarai som rapporterede til khanen. Fra

1327 til 1406 sendte khanen tropper til Rusland for at hjælpe med oprør, orden, skatter og generel beskyttelse af områderne og det samme var forventet af prinserne når khanen havde brug for det. Khanen bestemte også hvem der skulle være „hovedprins“ for alle de russiske fyrstedømmer (Ostrowski 2009: 67 f.). Mongolerne var altså ikke i særlig høj grad til stede i Rusland, men krævede alligevel skat og lydighed.

Mongolernes invasion resulterede i, at der kom et skille mellem de sydvestlige lande af riget som blev bundet til Litauen og Polen, og de nordøstlige fyrstedømmer som begyndte den proces som blev starten på Moskva-perioden med Moskva som magtcenter i landet (Martin 2007: 175). Men før Moskva blev en centraliseret stat, var der perioden mellem denne og det tidligere Kievrige. Den bliver kaldt apanage-perioden, fordi at de russiske områder måtte give en årlig ydelse (apanage) til mongolerne. Landet var stadigvæk fragmenteret og kuet af mongolerne (Martin 2007: 179).

I 1326 blev Moskva fast hjemsted for den ortodokse kirkes ærkebiskop og i 1328 fik Ivan I (1288–1340) i Moskva tildelt titlen „kronprins“ af de mongolske ledere. Det gav prinsen mulighed for at indsamle skat til khanen og dermed styrke sin finansielle og politiske position. Det som kendetegnede prinserne i Moskva-perioden var deres indsats for at „samle det russiske land“. Jurij af Moskva (1281–1325) klarede under sin regering at samle næsten hele oplandet omkring Moskva. Ivan III (1440–1505) afsluttede foreningen af det russiske land med at indlemme Rjasan og Jaroslavl i 1463, Rostov i 1474, Tver i 1485 og Novgorod i 1478 i fyrstedømmet i Moskva (*Britannica.com*). I starten af 1500-tallet havde Moskva altså arbejdet sig op til at blive det mest magtfulde fyrstedømme i Rusland.

Tidslinje for Rusland

- 980: Middelalderens begyndelse i Rusland
- 980: Kievrigets begyndelse med magten centraliseret i Kiev og flere „autonome“ fyrstedømmer
- 988: Prins Vladimir af Kiev bliver døbt
- 989: Ortodoks kristendom erklæres som nationalreligion i Rusland
- 1234: Mongolerne invaderer Rusland
- 1240: Mongolerne invaderer Kiev og Kievrigets tid slutter
- 1200-tallet: Moskva begynder at få mere magt og den såkaldte Moskva-periode begynder
- 1326: Moskva bliver hjemsted for ærkebiskoppen
- 1328: Ivan I bliver kronprins af Moskva, en titel givet af mongolerne

- 1400-tallet: Prinserne i Moskva prøver at lave et samlet Rusland og annekterer flere fyrstedømmer
- 1480: Det mongolske styre slutter
- 1485: Ivan III underlægger sig det meste af Rusland og får æren for at have forenet landet
- 1584: Moskvaperioden og middelalderen slutter og den moderne tid begynder i Rusland.

(Fra <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/eurst/medievalrussia.html>, iconrussia.ru,
<http://www.bbc.com/news/world-europe-17840446>)

Kapitel 2

Russiske ikoner

Det er velkendt, at tilbedelsen af ikoner er meget vigtig i Den ortodokse kirke. Det at tilbede ikoner er et dogme i den kristne tro, som blev formuleret under det syvende økumeniske koncil og udspringer fra en helt grundlæggende doktrin, nemlig kirkens bekendelse til Guds søn som blev menneske. Ikoner bliver således opfattet som et vidne på inkarnationen og ofte bliver ikoner kaldt for „teologi i billedform“ (Ouspensky 1992a: 7 f.). Kunsthistorikeren og ikonmaleren Leonid Ouspensky, som selv var ortodoks, mente derfor også, at religiøs kunst ikke kan forstås eller forklares udenfor en sammenhæng af kirken og dens liv. Han mente også, at religiøs kunst har to dimensioner: Essensen er uforanderlig og evig netop fordi det udtrykker en åbenbaret sandhed, men samtidig så er den uendelig forskellig i former og udtryk på grund af forskellige tider og steder (Ouspensky 1992a: 8 f.). I Den ortodokse kirke er det også vigtigt, at kunstnerne følger de gamle traditioner og maler ikonerne som de tidligste malere gjorde. Det betyder ikke, at alle ikoner er kopier, da hver periode har sin egen stil, men det betyder at kunstneren skal følge traditionen (Ouspensky 1992a: 11). Det er hvert fald idealet, som ortodoksien prøver at stræbe efter.

Det græske ord *eikōn* betyder egentlig ‘billede’, men indenfor den kristne tradition kan det betyde flere ting. Det kan betyde det teologiske koncept omkring, at Jesus er af samme natur som Faderen og at mennesket er skabt i hans billede og lighed, men det kan også betyde de materielle billeder som repræsenterer hovedpersonerne i frelseshistorien, altså personer som Maria, Jesus og helgener. I Det byzantinske rige var der specielt fokus på at Ordet blev til kød og det var dermed et emne som kunne fremstilles på ikoner (Wolf 2005: 23). I dag bruges ordet „ikon“ gerne om blandt andet transportable malerier, skulpturer og mosaikker (Ouspensky 1992a: 35). Indenfor ortodoks kristendom har der generelt været to miljøer for kulten af ikoner: I kirken hvor ikoner bliver tilbedt før gudstjenesten og den hjemlige, hvor der foregår den samme type tilbedelse som i kirken (Mathews et al. 2005: 3). De byzantinske traditioner lagde grundlaget for ikonmalerkunsten i Rusland. Derfor handler det næste afsnit om de russiske ikonmalerskoler, og om hvordan de prøvede at videreføre traditionen fra Konstantinopel, men alligevel tilføjede sine egne russiske særpræg. De byzantinske kunstnere var nødt til at følge traditionerne fra litteraturen og følge de modeller som blev fremlagt der (Tsironis 2005: 96). De havde altså ikke en frihed til at vælge motiver eller fremstillinger som de ville. Det samme gjaldt for de russiske malere. Når begrebet om de kunstneriske skoler bruges, er der dog ikke tale om konkrete, fysiske skoler, men mere om

tendenser i kunsten, som kom fra et bestemt område. Kapitlet er i stor grad baseret på kunsthistorikeren Viktor Lazarevs bog *The Russian Icon* og jeg har valgt at bruge hans overskrifter fra bogen til de forskellige skoler, fordi de netop forklarer hvad afsnittene handler om.

Russiske ikoner er et fænomen som først rigtigt blev opdaget af forskere i 1900-tallet, da blandt andet kunsthistorikere begyndte at fjerne senere tiders maling fra de ældre værker, og det dermed blev muligt at studere dem videnskabeligt (Lazarev 1997: 11). Den gyldne alder for russiske ikoner var 1300- og 1400-tallet, men Lazarev (1997: 11) mente, at det generelle niveau på ikonerne derefter begyndte at falde; specielt de traditionelle, udtryksfulde farver, som ellers var kendetegnende for de russiske ikoner, forsvandt mere og mere. Lazarev (1997: 11) mente til og med, at ikonerne mistede sin kunstneriske værdi og dermed kun blev til objekter som blev brugt til tilbedelse (Lazarev 1997: 11). Men var det ikke også ikonernes primære funktion i udgangspunktet?

Før russiske ikoner virkelig kom frem i lyset, blev de specielt brugt af de såkaldte „gammeltroende“, som samlede antikke ikoner, enten som hellige objekter eller som sjældne og værdifulde genstande.⁴ Staten og de kirkelige institutioner var derimod ganske ligeglade med de tidlige russiske ikoner (Lazarev 1997: 13). Fra 1500-tallet og de næste århundreder, blev de tidlige ikoner ikke beskyttet og hvis de ikke blev ødelagt, blev de malet over med flere lag med maling. I starten af 1900-tallet skete der dog en ændring i indstillingen til fortidens ikoner og man begyndte at rense de tidlige ikoner og fjerne de mange lag med maling som var blevet malet over dem gennem årene. Under disse lag var den oprindelige maling velbevaret på mange af ikonerne (Lazarev 1997: 15).

Efter den russiske revolution i 1917 begyndte den russiske stat at konfiskere de mest berømte ikoner, for at få dem restaureret og der blev igangsat ti ekspeditioner til alle dele af Rusland for at finde de vigtigste ikoner. Ekspeditionerne gav også en sidegevinst, hvor ikoner, man ikke vidste hvor stammede fra, blev opdaget. Indsatsen gjorde at man fandt omkring ti ikoner fra 1100- og 1200-tallet (Lazarev 1997: 17). Der blev altså fundet ældre ikoner end hvad der havde været studeret og fokuseret på tidligere.

Der er en forbindelse mellem russiske ikoner og byzantinsk kunst, da der allerede i 900-tallet begyndte at ankomme ikoner fra Konstantinopel til Rusland via byzantinske kunstnere og russiske rejsende. De byzantinske ikoner blev kult og blev genstande for kopiering. Men ifølge Lazarev, begyndte russerne ligeså stille at trække sig lidt væk fra traditionerne og omkring 1100-tallet

⁴ „Gammeltroende“ er tilhængere af de gamle russiske kirkeritualer. Skismaet opstod som følge af liturgiske reformer mellem 1653 og 1666 (*Den Store Danske: gammeltroende*).

sammensmeltede forskellige lokale traditioner til nye karakteristikker som adskilte sig fra de byzantinske traditioner (Lazarev 1997: 21). Grunden til at Rusland havde mulighed for at udvikle sin egen stil indenfor ikonografien var, at kontakten med Det byzantinske rige var sporadisk og kom i bølger. Dermed kunne de russiske ikonmalere finde deres egen kunstneriske sti, og da Det byzantinske rige faldt i 1453, blev Rusland det eneste ortodokse land hvor ikonografien stadig blev anset som en kunstform (Lazarev 1997: 21).

På trods af dette, er det også tydeligt, at indtil slutningen af 1500-tallet, blev russisk ikonografi ved med at holde sig til de hellige typer fra Det byzantinske rige. Fordi dette var billeder af bibelske episoder, var det ikke muligt at flytte sig for langt væk fra disse grundtyper (Lazarev 1997: 23). I Det byzantinske rige blev ikonografiske repræsentationer af bibelhistorier set på som historiske fakta af kirken og kunstnerne, og derfor måtte de leve op til visse standarder, hvilket betød at figurerne skulle se nogenlunde ægte ud. Dette blev fastlagt på koncilet i Konstantinopel i 692. Billederne skulle være magiske modparter til prototypen, altså den rigtige person (Brodsky 2010: 25 f.). Så fordi kunstnerne måtte følge grundtyper, blev der ved med at være en kontinuitet fra det byzantinske til det russiske langt op i middelalderen.

Fra 1400-tallet var *Panagía eleoúsa* (egentlig 'Den al-hellige ømhed', men på dansk kaldet 'Ømhedens gudsmoder' og på engelsk 'The Virgin of Tenderness'), det mest populære tema indenfor russisk ikonografi. Dette motiv er et af højdepunkterne indenfor den russiske kunstnerverden. Ifølge Lazarev, bragte russerne varme ind i motivet (Lazarev 1997: 25).

De russiske ikonmalere var glade for farver og det var angiveligt farverne som kunne udtrykke de mest specielle, følelsesmæssige nuancer i ikonerne. De tre hovedskoler indenfor russisk ikonmalerkunst, Novgorod, Pskov og Moskva, udviklede alle sine egne farvetraditioner, og det er dette som mest af alt adskiller skolerne fra hinanden. Den russiske farvetradition udspringer også i stor grad af båndet til den farverige byzantinske tradition, men forskellen er at de byzantinske ikoner har mørkere farver og blødere overgange. Et andet træk for russiske ikoner er, at linjerne altid er flade og meget standardiserede. Noget af det som kendetegner ikoner fra 1400-tallet er blandt andet deres enkelhed og det er specielt bibelscener der dominerer som tema (Lazarev 1997: 26 f.). Jeg har valgt at fokusere på skolerne i Novgorod og Moskva, siden det er herfra fire af de ikoner jeg undersøger, kommer fra.

„Ikoner fra 1000-tallet til 1200-tallet“

Ikoner fra 1000-, 1100- og 1200-tallet er svære at tilskrive bestemte kunstneriske skoler, da selve ikonerne har mange fællestræk, og det er derfor nødvendigt at se på for eksempel ikonets oprindelsessted, for at afgøre hvilken skole de kommer fra og deres alder (Lazarev 1997: 31). Det som også er interessant er, at der i de russiske ikoner fra denne periode er mange lighedstræk med de byzantinske; de mørke og lidt dystre farver, den fyldige form, næse, læber og øjne er ofte markeret med røde streger som markerer ansigtet. Derudover blev der også brugt gulddinjer til at tegne tøjet og håret. Det som primært er anderledes er, at de russiske ikoner var større end de byzantinske (Lazarev 1997: 31 f.). På det her tidspunkt har de russiske ikoner altså – bortset fra størrelsen – ikke bevæget sig særlig langt væk fra de byzantinske idealer.

Ikonerne fra denne tidsperiode skiller sig altså ud på grund af deres storhed og deres højtidelighed. Figurene i ikonerne blev fremstillet i rolige, ubevægelige stillinger med strenge ansigter, baggrunden var flad i sølv eller guld. I udgangspunktet blev ikonerne malet på efterspørgsel fra prinser eller gejstlige og de prydede de store kirker. Fælles for de dominerede motiver var, at de afbillede Jesus og hans mor, Maria (Lazarev 1997: 32).

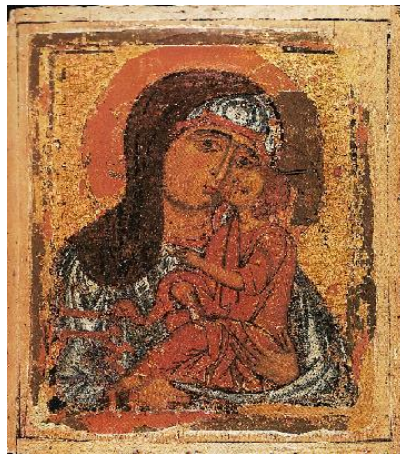


Fig. 1: Ikon med *eleoúsa*-motiv, tidlig 1200-tal; nu i katedralen i Kreml i Moskva.

(Billede fra Lazarev 1997: 147)

I 1200-tallet begyndte kunstnerne i Novgorod at træde lidt uden for normerne og eksperimentere lidt mere. Det viser blandt andet et ikon af „Ømhedens gudsmoder“ (fig. 1). På dette motiv er Jesus' ene hånd i en lidt uklar stilling, det mørke slør over Marias hoved er kort og enderne på Jesus' tøj ser nærmest ud som om det flagrer (Lazarev 1997: 36). Ifølge byzantinske traditioner så er disse træk ikke tilladt, men den russiske maler har dog også valgt at følge traditionen i forhold til ansigterne, men så derudover gjort det mere frit, som han ønskede det. Det kan virke som om, at

maleren har lavet en slags blanding af to ikonografiske motiver, *hodegéttria*, ‘hun som viser vejen’ og *eleoúsa*, hvilket ville have været uhørt i de byzantinske typer, men ikke for denne russiske maler (Lazarev 1997: 36).⁵ Der begyndte altså at ske en lille ændring fra at følge de byzantinske traditioner fuldstændig, til at nogen malere tog sig større friheder og satte deres eget personlige præg på ikonerne i 1200-tallet. Dette var også noget af det som kom til at karakterisere Novgorod-skolen og dens ikonografi: Adskillelsen fra den traditionelle byzantinske kanon til en friere stil og mere iøjnefaldende farver (Lazarev 1997: 36). Den byzantinske tradition i Novgorod havde sit højdepunkt i 1100-tallet, men overlevede dog også ind i 1200-tallet, selvom ikonografien begyndte at undergå forandringer; forandringer som at ansigterne får blødere ansigtsudtryk, samt at de rent faktisk viser fysiske træk, som er tydeligt russiske (Lazarev 1997: 37).

I området omkring Vladimir-Suzdal udviklede der sig også selvstændige studioer, som ikke gik så meget op i de byzantinske traditioner, men derimod trak mere på populære traditioner og dermed er ikonerne derfra et udtryk for friskhed og spontanitet, mente Lazarev. Byen Jaroslavl var et sted hvor den ikonografiske aktivitet var stor. Ikonerne herfra er kendetegnet ved, at måden hvorpå de er malet, er friere og mere naturlig med blødere farver. Samtidig er de russiske træk tydeligere og de er meget mere livlige og muntre end ikonerne fra 1100-tallet med dekorationer som, ifølge Lazarev, næsten kan blive for meget (Lazarev 1997: 40).

Disse træk som er nævnt ovenfor, var i denne periode, fra 1000 til 1200-tallet imidlertid stadig i begynderfasen, da alle fortsat var præget af stærk byzantinsk indflydelse (Lazarev 1997: 45).

„Novgorod-skolen“

I Rusland i 1300- og 1400-tallet var der som jeg har nævnt, strengt talt, kun tre store ikonografiske skoler: Novgorod, Pskov og Moskva, men selv disse fremviser i deres senere stadier af udvikling, fællestræk som kan ligne én skole (Lazarev 1997: 47). Samlingen af ikoner fra 1300-tallet fra Novgorod er meget varieret og modstridende. Der er for det første blevet bevaret meget få og de som er blevet bevaret, er et meget tilfældigt udvalg, som gør det svært at sige noget om selve udviklingen af ikonmotiverne der. Det ses dog at traditionerne fra 1000-tallet stadig gjorde sig gældende i den første halvdel af 1300-tallet. Her er der specielt snak om en arkaiserende tendens (Lazarev 1997: 48).

⁵ Disse to motiver bliver præsenteret i kapitel 4 og 5.

Den mest muntre periode i ikonografien fra Novgorod er i tiden omkring det sene 1300-tal og over i det tidlige 1400-tal, hvor farverne i ikonerne bliver klarere og mere lysende, og de mørke toner fra tidligere tider forsvinder ligeså stille. Formerne bliver enklere og mere geometriske, volumen bliver reduceret til næsten nul og der kommer fokus på profilen (Lazarev 1997: 52). Det med farverne er specielt tydeligt på ikonet Gudsmoderen fra Don, som jeg undersøger.⁶ Det er også interessant, at det mangefold af trends som der var i 1200- og 1300-tallet finder man ikke rigtig længere på det her tidspunkt, og det kommer specielt til udtryk i størrelsen på ikonerne, som er blevet mindre (Lazarev 1997: 52). Motiverne blev altså mere og mere ens.

Ikonerne fra Novgorod som blev lavet i 1400-tallet havde ikke svære temaer med en kompliceret symbolik; temaerne var derimod enkle og metaforiske og behøvede ikke indviklede forklaringer. De var derfor præget af en enkelhed (Lazarev 1997: 57). Det vil også sige, at de traditionelle ikonografiske typer blev enklere og alle overflødige figurer i ikonerne blev udeladt.

„Hovedhistorien“ i motivet blev ikke overdøvet af andre historier som havde mindre betydning. Denne enkelthed er et af de specielle træk ved denne type ikonografi fra 1400-tallet (Lazarev 1997: 58).

Kunstnerne trak altså mod enklere motiver, som skulle være lette at forstå. Kunstnere fra Novgorod foretrak robuste figurer, ansigterne havde bestemte nationale, grove træk og øjnene havde ofte et gennemtrængende blik, specielt på helgenerne. På 1400-tallet var deres yndlingskomposition lige rækker, statiske uden dynamisk bevægelse; samtidig var de specielt kendetegnet ved meget klare og skinnende farver (Lazarev 1997: 58). Jeg synes, at det er en interessant point Lazarev kom med når han skrev, at kunstnerne fra Novgorod åbenbart forsvarede deres kunst fra alle typer „latinske“ innovationer (Lazarev 1997: 58). Det kan altså tyde på, at de har været interesseret i at finde deres egen stil og udtryk. Men Jääskinen (1971: 185 f.) mener dog, at selvom maling af ikoner var „det helligste af det helligste“ for russiske malere, som derfor prøvede at beskytte det mod ekstern indflydelse, så var der alligevel nogen italienske modeller, som blev adopteret i Rusland, for eksempel på ikoner af Maria. Men Jääskinen er også enig i, at det byzantinske alligevel dominerede i slutningen af middelalderen og, ifølge en anden forsker, M. V. Alpatov, som Jääskinen refererer til, så kunne byzantinske modeller ses i stort set alle russiske ikoner i denne periode, dog i en russisk form (Jääskinen 1971: 185 f.).

Fra 1470'erne til 1490'erne begynder der at kunne ses nogen stilistiske ændringer, som ville føre til en krise og derefter en nedgang for den ikonografiske skole i Novgorod. Friskheden og

⁶ Dette ikon vil blive præsenteret i kapitel 5. Jfr. fig. 15.

enkelheden forsvandt og alt blev mere elegant, perfekt og formelt (Lazarev 1997: 60). Baggrundene blev mere komplicerede, det tidligere enkle tøj begyndte at blive pyntet, linjerne blev mere yndefulde og ansigterne blev blødere, og mindre alvorlige. Denne udvikling fortsatte frem til midten af 1500-tallet ifølge Lazarev (1997: 60). Det kan jeg faktisk godt være enig i, hvis man kigger på et ikon som Gudsmoderen fra Don.⁷ Tøjet er mere pyntet og ansigterne blødere. Interessen for små ikoner med mange figurer på, steg mod 1500-tallet og motiverne blev mere og mere proppet, samtidig med at formen blev slankere. Det var en type kunst, som var målrettet aristokratiet og ofte lavet på bestilling fra det (Lazarev 1997: 62 f.).

Novgorod mistede sin selvstændighed til Moskva i 1478 og dette medvirkede også til ændringer i ikonografien, da Novgorod mere og mere mistede sine traditioner og åbnede mere og mere op for indflydelse fra Moskva. Hverdagselementer begyndte at dukke op i ikonerne, enkelheden forsvandt, farverne blev blegere og svære allegoriske temaer dominerede (Lazarev 1997: 64). Efter at Moskva etablerede en centraliseret russisk stat, blev lokale traditioner fra andre steder undertrykt og magtelisten i Moskva prøvede at guide dem ind i den kunst, som blev skabt nær hoffet. Lazarev mente, at dette markerede begyndelsen på enden for den kunstneriske kultur i Novgorod som et originalt fænomen. Grænserne mellem ikonografien fra Moskva og Novgorod begyndte langsomt at forsvinde og fra anden halvdel af 1500-tallet blev det sværere at adskille og sætte grænser mellem de to skoler (Lazarev 1997: 67). Der begyndte altså på dette tidspunkt at ske en sammensmeltning mellem de to skoler og derfor er det også muligt at snakke om, at der opstod én samlet skole.

„Moskva-skolen“

Den ikonografiske Moskva-skole blev etableret meget senere end Novgorods, da Moskva først voksede og begyndte at få betydning i 1300-tallet (Lazarev 1997: 77). Der er ikke overleveret nogen ikoner fra 1100- og 1200-tallet fra denne skole, så det er svært at sige, hvordan ikonerne har været på denne tid. Alle ikoner fra Moskva-skolen er derfor fra senere tider (Lazarev 1997: 77). Det som blev vendepunktet for ikonografien i Moskva var, da der i 1340'erne kom ikonmalere fra Konstantinopel til Moskva. På baggrund af, at alle disse græske malere blev inviteret til Moskva, fik de russiske malere her græsk træning i ikonografi og det kan man se på ikonerne (Lazarev 1997: 80). Der var altså tale om en byzantinsk strøm. Grækeren Theofánes (ca. 1340–ca. 1410) kom til Rusland i slutningen af 1300-tallet og han medbragte traditioner fra Konstantinopel, som kunne

⁷ Dette ikon vil blive præsenteret i kapitel 5. Jfr. fig. 15.

læres videre til de russiske malere (Lazarev 1997: 82). Men Theofánes var ikke den eneste græker i Moskva på denne tid og netop dette kan forklare, hvorfor kunstnerne i Moskva overtog byzantinsk kunst og gjorde den til sin egen på en systematisk og gennemført måde (Lazarev 1997: 82). Et træk som blev hentet fra det byzantinske, var at male belæggene med sølv eller guld, noget som blev meget populært i slutningen af 1300-tallet (Lazarev 1997: 89). Pointen med dette var at fremhæve, at ikonerne var både dyrebare objekter og genstande for tilbedelse og det var ønskeligt at adskille dem fra hverdagslige ting. Fra 1400-tallet til 1600-tallet blev disse belæg tungere og mere storslåede end de havde været tidligere (Lazarev 1997: 89).

Ikonostasen blev en vigtig platform for ikoner i Moskva. I 1400-tallet blev de fleste ikoner nemlig lavet til ikonostaserne og det var kunstnerne Theofánes og Andrej Rubljov (1360-t. – ca. 1428) som skabte den klassiske form (Lazarev 1997: 87). Det gjorde også, at de ikoner som hørte til på ikonostaserne blev kanoniske og begyndte derfor at blive reproduceret med ubetydelige variationer (Lazarev 1997: 87). Det antages, at Theofánes havde stor indflydelse på fremstillingen af ikoner i Moskva, men efter hans død mindskede hans indflydelse, specielt fordi Andrej Rubljov fik større indflydelse (Lazarev 1997: 89). Rubljov startede nærmest et helt nyt kapitel for ikonmalerkunsten i Moskva, da han formåede at sammenblende forskellige lokale traditioner med de byzantinske traditioner han havde lært (Lazarev 1997: 90). Hans stil var mere fredfyldt og han afviste de arkaiske traditioner, som havde været så dominerende (Lazarev 1997: 90). Han gjorde motiverne blødere og bragte dem derfor, ifølge Lazarev, tættere på folk (Lazarev 1997: 93). Lazarev mente også, at Rubljov tog alt det bedste fra byzantinsk kunst og derudover gik videre sin egen vej og bevægede sig væk fra alvorligheden og asketismen, som var normalt i byzantinske ikoner (Lazarev 1997: 103). Lazarev skrev også, at det var et mål for Rubljov at gøre de traditionelle kanoer mere fleksible; han ville indføre en ny ånd og gøre ikonerne mere menneskelige (Lazarev 1997: 103). Efter Rubljovs død fortsatte hans traditioner hos senere kunstnere, men formerne blev slankere og næsten miniature-agtige (Lazarev 1997: 105).

Kunsten i Moskva blev også påvirket af det politiske landskab og en ny periode begyndte, da Ivan den 3. (1440–1505) kom til magten i 1462 (Lazarev 1997: 105). Under ham begyndte en centraliseret russisk stat at tage form og den atmosfære som kunstnerne nu arbejdede under, var blevet koldere og mere officiel og dermed også – ifølge Lazarev – mindre menneskelig (Lazarev 1997: 106).

I den sidste del af 1400-tallet blev ikoner af helgener mere og mere populære i Moskva. De blev tilbedt, de blev lettere at forstå og de fik et didaktisk indhold (Lazarev 1997: 109). I lyset af dette

blev flere temaer også præsenteret i ikonerne og detaljer og ideer fra hverdagslivet blev en del af ikonerne (Lazarev 1997: 109). Ikonerne udvikledes også på den måde, at antallet af figurer i billederne steg, baggrundene blev mere indviklede og figurerens proportioner blev mere elegante (Lazarev 1997: 110). Hvor man som nævnt tidligere havde ønsket at adskille ikonerne fra det hverdagslige, ønskede man nu at få det hverdagslige ind i billederne.

I 1500-tallet blev farvepaletten mørkere, ikonerne blev mere voldsomme og mere indviklede. Ifølge Lazarev, bremsede udviklingen dog op, specielt fordi kirken udøvede mere og mere kontrol over malingen af ikoner, så nyskabelser var ikke længere aktuelt. Man gik tilbage til at male efter de gode, gamle eksempler fra Det byzantinske rige og dermed mindskede man kreativiteten og selvstændigheden i kunsten (Lazarev 1997: 115).

Kapitel 3

Kulten af Maria

Dette kapitel omhandler Maria og kulten af hende. Først kommer et afsnit som generelt handler om kulten af hende i Det byzantinske rige og derefter et afsnit om Maria og det visuelle i Det byzantinske rige. Derefter kommer et afsnit om kulten af hende i Rusland, der også vil have fokus på både den generelle kult og hvordan det visuelle spillede en rolle i kulten af hende.

Maria i Det byzantinske rige

I Det byzantinske rige blev Maria kaldt Theotokos, 'Gudbærer', og Meter Theou, 'Guds mor'. Det som er interessant er, at det er kraftfulde navne og de skaber en kontrast til den vestlige opfattelse af Maria som en øm og fin figur, og selv i dag i den ortodokse kirke er Maria den kraftfulde mor til Gud (Pentcheva 2006: 2). I 300-tallet optog debatten om Jesus' natur den østlige kirke og det var på dette tidspunkt, at Maria begyndte at få større og større betydning i kristologiske diskussioner, og derfor fik teologerne et behov for at definere hendes liv og person. Ifølge Hans Belting (1994: 33) blev hendes femininitet og hendes person generelt set på som mindre vigtig i forhold til hendes rolle som et instrument til frelse. For at sikre at der ikke blev sået nogen tvivl om Jesus' menneskelige natur, undgik teologerne helst sammenligninger mellem Maria og gudinder og de hyldede endda Marias menneskelige svagheder (Belting 1994: 33). Det var først efter koncilet i Efesos i 431, hvor de besluttede, at Maria havde født Gud, at der begyndte en selvstændig og generel dyrkelse af Maria. Nu kunne Maria tilføres alle de stereotyper som mor, som var kendt fra de tidligere gudinder. Jeg synes, at det er interessant, at teologerne før koncilet ville trække så langt væk fra det hedenske som muligt, men nu begyndte de at bruge metaforer fra tekster, som handlede om modergudinderne, og de begyndte at favorisere højtider for Maria på festdage for de gamle gudindemødre. Teologerne ønskede nu at få skrevet Marias livshistorie, hvortil man behøvede ikoner og relikvier som historiske beviser (Belting 1994: 34). Det var altså på dette tidspunkt, at grundlaget for den visuelle kult af Maria blev lagt.

Der blev nu også lagt vægt på, at Maria var en universel forbeder for Gud (Belting 1994: 34). Specielt i 500- og 600-tallet i Konstantinopel begyndte Maria at blive æret for sin rolle som forbeder. Det var en rolle som var baseret på hendes moderlige forhold til Jesus og som fik stor plads i kirkelige skrifter og gav inspiration til liturgiske salmer i 700- og 800-tallet (Kalopissi-Verti 2005: 305). I de liturgiske tekster var der fokus på Marias paradoksale rolle som mor, fordi hun var

jomfru, hendes funktion som forbeder og hendes menneskelige adfærd ved korsfæstelsen af Jesus. I modsætning til Kalopissi-Verti, så mener Tsironis (2005: 96) dog, at det først var i 1000-tallet, at salmer til Maria blev inkluderet i den ortodokse liturgi. Maria Evangelatou (2005: 117) mener også, at en anden grundlæggende doktrin om Maria, var hendes rolle i inkarnationen. Maria var i lang tid „kun“ vigtig i denne rolle og ikke i sig selv.

Den vigtigste hymne for Maria i Det byzantinske rige var den såkaldte *akáthistos*-hymne.⁸ Hun blev meget vigtig som beskytter af Konstantinopel og dette er specielt tydeligt i denne hymne (Pentcheva 2006: 13). I løbet af hymnen bliver billedet af Maria ændret, og hun går fra bare at være en kilde til inkarnationen til at blive en aktiv kraft som kan sikre sejr og beskyttelse (Pentcheva 2006: 14). Selv i dag er hymnen en af de mest udbredte og typiske liturgiske tekster i den østlige kristendom (Tradigo 2006: 198). I 626 fik hymnen et ekstra vers som takkede Maria for at have reddet Konstantinopel fra perserne og araberne. I 1000- og 1100-tallet blev hymnen sunget stående i kirken i Blachernai i Konstantinopel og derfra spredte den sig til andre lande, deriblandt Rusland (Tradigo 2006: 198).

Marias person og egenskaber blev brugt i mange sammenhænge i Det byzantinske rige, for eksempel i forhold til krig og magt. Som Guds mor personificerede hun to begreber, som var vigtige for krigskonteksten. Det første var hendes jomfruelighed som var hendes kilde til uovervindelighed og det andet var hendes moderlige offer, det at hun havde givet sin søn til verden og dermed blevet en model for uselvvisk kærlighed, et princip som var uundværlig for enhver militærstat som skulle rekruttere soldater (Pentcheva 2006: 61). Marias moderskab blev også brugt i forhold til Konstantinopel, på den måde at det blev set på som at hun tog sig af byen som sit eget barn. Var der sejr i kamp og byzantinerne havde søgt hjælp hos Maria, så skyldtes sejren hendes jomfruelige moderskab og dets mirakuløse kræfter (Pentcheva 2006: 66 f.). Både som jomfru og som mor blev Maria altså set på som den uovervindelige general for den kristne hær (Pentcheva 2006: 68).

Maria repræsenterede også det man kunne kalde en arketype, som adelskvinder i Det tidlige byzantinske rige blev associeret med, netop for at give disse kvinder prestige. Dette blev blandt andet gjort ved at man brugte de samme tillægsnavne til kvinderne som blev brugt om Maria (Koutrakou 2005: 78 f.). Dette var specielt et politisk træk på 700-tallet under ikonoklasmen, hvor begge sider brugte denne taktik for at styrke sit ståsted, hvor Maria derfor ofte blev brugt som en politisk brik (Koutrakou 2005: 80). Marias „image“ blev brugt af begge sider, men på forskellige måder. For tilhængerne af ikonoklasmen blev Maria set på som den ansvarlige for at ødelægge

⁸ *Akáthistos*, 'ikke-siddende'; hymnen synges stående, deraf navnet (*Den Store Danske: Akathistos*)

antikkens afgudsdyrkelse samt ikoner som blev tilbedt på grund af inkarnationen, hvilket ikke var tilladt. For tilhængerne af ikoner, var Maria repræsentant for deres mest grundlæggende påstand, nemlig at Ordet kom til fuld ret i inkarnationen gennem hende (Koutrakou 2005: 82 f.).

Selvom Marias tillægsnavne blev brugt af adelskvinder i det tidlige byzantinske rige, fra 400- til 700-tallet, så spillede Maria en meget lille rolle i forhold til at blive tilegnet religiøse steder af kejserinder (James 2005: 748). Ifølge Liz James (2005: 151) virker det som om, at den kejserlige ideologi ikke havde plads til en dronning i himlen, som havde en parallel på jorden og derfor kunne det være for risikabelt, at forbinde kejserinden med Maria i så stærk grad. Både kejseren og Maria var jo broer til Jesus og var hans formidlere på jorden og i himlen, og der var derfor ikke plads til kejserinden i dette. I byzantinsk ikonografi bliver Maria heller ikke fremstillet som kejserinde, i modsætning til i vesten, muligvis fordi Maria blev så vigtig og kraftfuld, at hun ikke kunne blive forbundet med kejserinden (James 2005: 151).

Selvom Maria ikke rigtig fik tilegnet steder af kejserinder, så fandtes der flere helligdomme til hende i Konstantinopel, og den i Blachernai var den vigtigste helligdom for Maria i imperiet. Pave Leo den store (ca. 400–461) havde taget det som blev anset som Marias kappe med til Konstantinopel og den blev opbevaret i helligdommen i en gennemsigtig urne. Hendes bælte blev opbevaret i en anden kirke i Konstantinopel og var blevet tilsendt af kejserinde Pulcheria (399–453). Begge relikvier gik tabt, da byen blev angrebet af korsfarere i 1204. Bæltet blev anset for at være mirakuløst og for at kunne helbrede og beskytte Konstantinopel (Tradigo 2006: 213). Relikvier har altså også spillet en vigtig rolle for kulten af Maria i Det byzantinske rige, længe før ikoner blev populære. Det næste afsnit omhandler ikoner af Maria og hvordan de blev brugt, specielt i Konstantinopel.

Maria og det visuelle i Det byzantinske rige

Ifølge Bissera Pentcheva (2006: 1) er ikoner fundamentale for at forstå kulten af Maria og den visuelle kultur i middelalderen. Derudover giver de også magt til et materielt og visuelt middel til at formidle mellem den menneskelige og guddommelige verden. Traditionelt set er Det byzantinske rige blevet set på som en kultur, hvor ikoner har været virkelig vigtige og dette blev specielt fastlagt i 500-tallet, dog afbrudt af ikonoklasmen, men genetableret efter „ortodoksiens sejr“ i år 843 (Pentcheva 2006: 1).

I år 626 blev Konstantinopel besat, både på den europæiske og asiatiske side. Belejringen varede i syv dage før besættterne overgav sig og forsvandt. Folket i Konstantinopel gav æren for sejren til

Maria og mente, at hun havde grebet ind. Mindet om dette blev grundlæggende for kulten af Maria i Konstantinopel, specielt med fokus på ikoner af Maria og specielt ikontypen *hodegéttria* (Pentcheva 2006: 37).⁹ Men selvom billeder af Maria blev sat på murene under belejringen, så var det stadigvæk Jesus som var i centrum for folk på dette tidspunkt og specielt såkaldte *acheiropoíeta*,¹⁰ ikoner lavet uden hænder (Pentcheva 2006: 41). Generelt er der få kilder om ikoner af Maria og deres rolle i processionerne omkring slaget, og folk mente nærmere, at Maria var tilstede i person og kæmpede på denne måde for byen (Pentcheva 2006: 43). Men før Maria blev populær i ikonografien, fandtes hendes motiver på andre type genstande.

Længe før Maria blev påberåbt som beskytter i kunsten i hjemmene, blev hun påberåbt som beskytter i kunsten i kirken. Det var typisk de kejserlige familier som fik udført billederne (Maguire 2005: 186). Derfor er det muligt, at kulten af billeder af Maria begyndte ovenfra i kirken og blandt kejserne, og derefter er den blevet en del af den private kult blandt almindelige folk (Maguire 2005: 187). Der er dog alligevel fundet en del private genstande med motiver af Maria. I Det tidlige byzantinske rige forekom billeder af Maria på mange typer af private genstande, specielt på tøj og smykker, men det var dog først efter ikonoklasmen, at det virkelig blev almindeligt (Maguire 2005: 183, 188). Selvom det forekom tidligere, så virker det ikke, ifølge Maguire, som om at Maria var et populært motiv på smykker og tøj før anden halvdel af 500-tallet og ikke engang da, var hun ligeså populær som andre kristne figurer, som Jesus og helgener (Maguire 2005: 189). Men Ioli Kalavrezou (2005: 103 f.) mener faktisk, at fra 400-tallet begyndte fremstillinger af Maria at blive mere almindeligt og de afbildninger som var vigtigst, var dem hvor Maria holder Jesusbarnet. Hun siger ikke noget om, hvorvidt disse afbildninger var på smykker og tøj, men hun er hvert fald uenig med Maguire i forhold til populariteten i forhold til andre kristne figurer, hvis fremstillinger af Maria blev mere almindeligt allerede fra 400-tallet.

Ligesom de tidligere vigtige gudinder havde været motiver på mønter, begyndte der også at komme afbildninger af Maria på mønter sent i 800-tallet, og udover på mønterne, fandtes hendes billede også på mange segl (Pentcheva 2006: 19). Private genstande, mønter og segl var altså forgængere til ikoner. De tidligste billeder af Maria fremstiller scener, som illustrerer hendes rolle i forhold til inkarnationen. Mange billeder fortæller også historien om Marias liv, som det blev fremstillet i apokryfe tekster (Kalavrezou 2005: 103).

⁹ Dette og andre typer ikoner med Maria vil blive præsenteret i kapitel 4.

¹⁰ Det er ikoner som siges at være skabt mirakuløst, uden menneskelig indblanding (*Wikipedia: Acheiropoíeta*).

I Rom havde alle kirker, som var dedikeret til Maria som „Gudbærer“, sit eget husikon. Denne type praksis er ikke dokumenteret på nogen måde i Konstantinopel og netop derfor mener Pentcheva (2006: 48 f.), at i begyndelsen var Marias kult i Konstantinopel ikke baseret på ikoner og ikonprocessioner. I Konstantinopel blev der længe foretrukket relikvier fremfor ikoner, og derfor blev ikoner introduceret langsomt ind i kulten. De tidlige skriftlige kilder siger også, at ikoner af Maria ikke var med i offentlige processioner før efter ikonoklasmen (Pentcheva 2006: 48 f.). Andre kilder efter ikonoklasmen, fra ca. 1000-tallet, nævner dog hvordan ikoner af Maria blev brugt under belejringen af avarerne,¹¹ og Pentcheva (2006: 51 f.) mener, at det viser, hvordan de i senere tider har overført deres praksis med at bruge ikoner i processioner og fremstillet det som om, at det blev brugt i tidligere tider. Pentcheva mener, at dette netop er en alternativ opfattelse af fortiden, som viser hvordan betydningen af ikoner voksede som udtryk for kulten af Maria i Konstantinopel (Pentcheva 2006: 59). Ifølge kilderne er det også først i midten af 900-tallet, at ikoner af Maria begyndte at være en del af processioner og blev medbragt i krige. Gennem disse hændelser begyndte ikoner at blive en del af den offentlige kult af Maria i Konstantinopel. Kejserne begyndte at bære et specielt Maria-ikon med sig på militærtogter, nemlig ikoner af typen *blachernítissa* (fig. 2) og samtidig blev *hodegéttria*-ikonet ved med at være Konstantinopels beskytter (Pentcheva 2006: 56).¹² Efter ikonoklasmen blev ikoner af Maria gradvis integreret i liturgien, og de fik altså en langt større rolle end de havde haft tidligere (Pentcheva 2006: 59).



Fig. 2: *Blachernítissa*, 600-tallet; nu i Tretjakovgalleriet i Moskva.
(Billede fra <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vlahernskaya.jpg>)

¹¹ Avarene var et nordkaukasiske, muslimske bjergfolk, hvis oprindelse ellers er ukendt (*Den Store Danske*: avarer).

¹² *Hodegéttria*-motivet vil blive præsenteret i kapitel 4. Jfr. figur 4.

Det var omkring 1000-tallet at ikoner blev omdrejningspunktet i processioner, og derfor blev der også stillet nye krav til dem. De skulle kunne engagere store folkemængder, være synlige fra store afstande og nogle af dem skulle altså visuelt kunne vise begrebet bøn, som for eksempel *hodegéttria*-motivet viste (Pentcheva 2006: 191). Processionerne var vigtige i Konstantinopel og det var specielt her ikoner af Maria blev tilbedt og vist frem. Processionerne blev opfattet som vigtige i forhold til frelsen og ved at bære ikoner af Maria og samtidig bede om nåde, håbede de troende, at deres afdødes sjæle kunne få et sted at hvile i fred. Generelt blev processionerne brugt til at få en slags kontakt med det guddommelige (Pentcheva 2006: 169).

Maria blev altid fremstillet som mor med sit barn eller alene i forbøn og billederne fokuserede derfor på kilden til hendes kræfter, nemlig hendes jomfruelige moderskab. Militærtemaet kommer ind i form af krigerhelgenerne. Fremstillingerne af dette skulle sikre sejr og legitimitet for lederen, og det var denne tanke som lå til grund for udviklingen af denne type motiv (Pentcheva 2006: 97). Udover at være general, var Maria også et billede på uselvisk offer, som var nøglen til succes for enhver hær, og i det visuelle blev dette specielt tydeligt med *hodegéttria*-motivet, hvor Maria åbner sin favn og tilbyder sit barn til verden (Pentcheva 2006: 97). Maria fik også speciel ære i Konstantinopel, primært fordi at det var her kejserne holdt til, og de brugte Maria til at legitimere sin magt (Pentcheva 2006: 189). Det er den kejserlige kult med fokus på ikoner af Maria, som har skabt en arv i den østlige kirke, bedst eksemplificeret i Rusland med ikonet Gudsmoderen fra Vladimir som statsikon (Pentcheva 2006: 192).¹³

De ældste fremstillinger af Maria i kristen kunst var på en eller anden måde forbundet med inkarnationen og dens mysterium (Jääskinen 1971: 86). Hun blev altså fremstillet på grund af Jesus. I Det byzantinske rige blev ikoner fremstillet i overensstemmelse med de dogmer om Maria som blev vedtaget på koncilet i Efesos i 431. Dogmet om Maria som Gudsbæreren betød, at Maria steg i betydning i det private og fra 400-tallet begyndte hun mere at blive fremstillet for sin egen skyld og ikke kun i relation til Jesus (Jääskinen 1971: 88 f.). Dette var altså en ændring fra de tidligste fremstillinger. Her deler Jääskinen og Kalavrezou altså opfattelse i forhold til hvornår det blev almindeligt at fremstille Maria. Men ifølge specialisten på byzantinsk kultur, Niki Tsironis (2005: 91, 93), så var det i midten af den byzantinske æra, efter ikonoklasmen, at kulten af Maria virkelig blev etableret. Der begyndte at ske en ændring i symboler og billeder, som blev forbundet med Maria og specielt ét tema kom mere og mere frem, nemlig ideen om Maria som Jesus' omsorgsfulde mor. Det var et tema som startede i poesien, så overførtes det til ikonografien og til

¹³ Dette ikon bliver præsenteret i kapitel 5. Jfr. figur 12.

sidst blev det en del af liturgien i kirken. I litteraturen begyndte der at blive lagt mere vægt på Marias menneskelige kvaliteter og hendes rolle som mor (Tsironis 2005: 91, 93). Selve *eleoúsa*-motivet var først rigtig på plads senere,¹⁴ men udviklingen begyndte efter ikonoklasmen. De forskellige positioner som Maria blev fremstillet i, fik en bestemt type omsorgsfuldhed og menneskelighed. Det som udgjorde motivet, var særligt omfavnelsen mellem Maria og Jesusbarnet, som senere blev endnu mere fysisk udtrykt ved, at man malede Maria med sin kind pressende mod Jesus. Hendes træk var præget af sorg på grund af Jesus' forestående død, på trods af hendes glæde over inkarnationen, og hendes øjne var mærket af smerte (Tsironis 2005: 95). Ifølge Tsironis er dette elementer som får en plads i alle typer motiver af Maria. Omsorgsfuldheden, som kom til at kendetegne Maria, stod også i kontrast til fremstillingerne før ikonoklasmen, for eksempel af Maria på tronen (Tsironis 2005: 96). Kalavrezou (2005: 105) er enig med Tsironis i forhold til at motiverne af Maria blev mere følelsesladede efter ikonoklasmen. Ifølge hende, kom det til udtryk som en stærk kærlighed til sin søn. Brodsky (2010:26) mener også, at der ikke var særlig mange følelser i ikonografien i den mellemste periode af Det byzantinske rige. Han mener, at følelserne i motiverne ikke gik længere end til dystre ansigter og rynkede øjenbryn. Marias sorg udvikledes til at blive udtrykt i stor grad i den sene periode af Det byzantinske rige, men det blev altid indenfor grænserne af det, som var bestemt af teologien (Brodsky 2010: 35). Derudover skete der ændringer i kompositionerne i ikonerne i den mellemste periode af Det byzantinske rige. De gik mere og mere væk fra de frontale figurer, og halve profiler begyndte at blive mere almindeligt (Jääskinen 1971: 101). Selve ikonografien gennemgik altså en forandring fra før og efter ikonoklasmen, med større fokus på følelser efter.

Udover at bruge ikonerne til magt, krig og processionser, så havde de også andre funktioner i samfundet. Der var kirker og helligdomme hvor ikonerne havde fremtrædende roller og man mente, at ikonerne kunne hjælpe folk som havde brug for det. Tidlig på 600-tallet blev Konstantinopel dedikeret til Maria og der fandtes på dette tidspunkt flere kirker tilegnet hende, men den vigtigste var, som jeg har nævnt tidligere, den i Blachérnai (Angelidi et al. 2005: 209). Der fandtes, ifølge kilderne, en del ikoner af Maria i Blachérnai-helligdommen og kejserne tændte her lys foran ikonerne (Angelidi et al. 2005: 213 f.). Det antages ud fra kilderne, at et af de ikoner som var i Maria-helligdommen i Blachérnai var af typen *eleoúsa* (Angelidi et al. 2005: 214 f.).

Der var også en kult af Maria ved Hodegon-klosteret i Konstantinopel. Kulten centrerede om et ikon, som efterhånden blev tilføjet nye roller og betydninger, hvor det til sidst blev set på som den

¹⁴ Dette motiv vil blive præsenteret i kapitel 5.

sande beskytter af Konstantinopel og imperiet. Det blev påstået, at ikonet var malet af evangelisten Lukas og at det var et portræt af Maria (Bacci 2005: 322). I 1100- og 1200-tallet var dette ikon blevet ganske kendt udenfor Konstantinopel. Der blev lavet kopier af ikonet, og ritualerne omkring det oprindelige ikon blev kopieret andre steder som for eksempel i Thessaloniki og mange vestlige steder (Bacci 2005: 323). Det er et motiv, hvor positioner og gestikuleren kunne være forskelligt fra kunstner til kunstner, specielt med Jesus, alt efter hvordan det var ønsket at vise forholdet mellem mor, barn og tilskueren (Chatzidakis 2005: 338). Pilgrimsstederne i Det sene byzantinske rige var i stor grad for Maria, og ofte havde de ikoner som blev opfattet som at kunne udføre mirakler og dermed tiltrak folk til klostrene hvor de blev opbevaret (Carr 2005: 284). Miraklerne, som ikoner af Maria skal have kunnet udføre, hang for eksempel sammen med forplantning. I det byzantinske samfund var forplantning og det at få børn det vigtigste i ægteskabet. At være barnløs var skamfuldt og i et samfund med høj spædbarnsdødelighed, høj barselsdødelighed og udbredt sterilitet hos kvinder, var det at få en succesfuld graviditet et tema som fyldte meget i kvinders private kult. Billeder af Maria blev tilbedt, fordi de blev anset for at kunne udføre mirakler for sterile kvinder (Pitarakis 2005: 156). Som en model på guddommeligt moderskab, så var Mariæ bebudelse et af de mest populære motiver på genstande som tilhørte kvinder (Pitarakis 2005: 158).

I Det byzantinske rige blev Maria-ikonografi populært, muligvis som et svar på at folket havde mistet sine hedenske kultbilleder og havde brug for en erstatning. Selvom hun kom sent ind i ikonografien, blev hun hurtigt et favorittema (Belting 1994: 32).

Maria i Rusland

Kulten af Maria har altid været og er stadig i dag central indenfor Den russisk-ortodokse kirke. Ikoner af Maria, hvoraf mange af dem bliver opfattet som mirakuløse, har siden middelalderen været allestedsnærværende i Rusland og er det også i moderne tid. Rækkevidden af de ikonografiske motiver, både med og uden Jesus, er enorm. Ifølge historikeren Christine D. Worobec (2016: 361) er der godt over 200 forskellige typer ikoner af Maria. Hun bliver æret over alle andre helgener i den ortodokse kirke, fordi at hun, nok set fra en troendes perspektiv, går i forbøn til Gud på menneskernes vegne, netop fordi hun har livserfaringer som ligner dem, som den tilbedende har oplevet. Indenfor den ortodokse tradition mener man, som jeg tidligere har nævnt, at det første ikon som afbilleder Maria, er malet af evangelisten Lukas, som det siges at have malet tre ikoner efter den første pinse. Ifølge Ouspensky var et af disse af typen *eleoúsa*. Et andet var af *hodegétria-*

typen.¹⁵ Det sidste, og noget som jeg synes er meget interessant, var, ifølge myterne, et billede af Maria uden Jesus, men historien om ikonet er ikke helt sikker (Ouspensky 1992a: 61).

I Rusland adskilte den middelalderlige kult af Maria og ikonerne med hende sig ikke så meget fra den byzantinske tradition. Billeder af Maria, som mor og regent, var så populære i Rusland, at det blev et vigtigt symbol. Eder blev sværget foran dem og konflikter blev løst, fyrstedømmer blev underlagt ikoners beskyttelse og militæret bad til dem når de drog ud i krig eller blev angrebet (Hubbs 1988: 103). Dette er helt sikkert praksisser som er overtaget fra Konstantinopel. Et andet element er praksissen med statsikoner, som også fandtes begge steder. I Rusland skete der desuden en sammenkobling af den førkristne religion og kristendom, som var vigtig for kirkens omvendelsesproces.

I mange århundreder var Rusland stort set en landbrugskultur. Jorden blev kaldt „mor“ og hendes fysiske funktioner, om de var menneskeskabte eller naturlige, blev også givet moderlige tilnavne. Byer, veje og kirker blev også set på som „mødre“ (Hubbs 1988: xiii). Men ifølge ruslandeksperten Joanna Hubbs (1988: 87) har Maria faktisk en urban oprindelse. Hun „kom“ til Kiev i 900-tallet og blev et hovedredskab til at omvende befolkningen til kristendommen, en religion som var ganske maskulin i forhold til den tidligere slaviske tro, som tog udgangspunkt i jordens fertilitet. Indtil i 1100-tallet, var kristendommen en religion for overklassen, men selv kvinderne i Kiev kæmpede faktisk ganske meget imod omvendelsen. I det russiske religionsskifte var der ingen kvindelige martyrer (Hubbs 1988: 90). Der var altså intet genkendeligt for kvinder, udover Maria. Det resulterede i *dvoeverie*, „to trossystemer“, med en kristen overklasse og en landlig befolkning, som holdt fast i den førkristne tro. Det var specielt kvinderne som holdte sig tilbage. Ifølge Hubbs var de bange for at miste deres magt, men de tøvede også fordi, at kirken nedvurderede det feminine i dogmer og ritualer (Hubbs 1988: 92). Derfor var det også nødvendigt for kirken, i hvert fald i starten, at associere kulten af Maria med førkristne gudinder, specielt for at få kvinder med, men selvfølgelig også for mændenes interesse, som også havde været tilhængere af den førkristne tro.

Respekten for Maria omfattede mange af de samme aspekter som den førkristne kult af Fugtige Moder Jord eller *Mati Syra Zemlja* på slavisk. Maria blev også associeret med de russiske guddommene Rod og hans kone Rozhanitsy, som både var en moderfigur og Rods datter. De var beskyttere af afstamning og var med til at sikre høsten. Derfor fejrede kvinder kirkens festdage for Maria, specielt markeringen af hendes fødsel 8. september, ved at lave en „ekstra fest“ med blandt

¹⁵ De to typer vil blive diskuteret i kapitel 4 og 5.

andet brød, honning og ost for at fejre Rozhanitsy (Levin 1991: 47, <https://roduvera.wordpress.com/a-slavic-pantheon/rod-and-rozhanitsy/>).

Ifølge Hubbs lagde kirken selv vægt på Marias forbindelse med Fugtige Moder Jord ved at sammenstille hendes helligste dage med vigtige landbrugsfestivaler (Hubbs 1988: 114). Kulden af hendes ikoner og festdage lå samme tid som de vigtigste perioder af plantningen og høstningen, for eksempel blev Marias bebudelse koblet sammen med forårets kommen (Hubbs 1988: 114). Så både på folkeligt og kirkeligt niveau blev Maria altså ganske længe assimileret med tidligere slaviske gudinder. Udover Fugtige Moder Jord blev hun også forbundet med væsener som *Baba Yaga* og *rusalka*, som er en slags nymfer (Hubbs 1988: 112).

Ikoner af Maria blev altid anset for at være mirakuløse og tilgængelige for at hjælpe mennesker. Igen for at tiltale det russiske folk mest muligt, associerede missionærerne Maria med hellige træer og vand, og derfor satte præsterne ofte ikoner af Maria i træer og buske (Hubbs 1988: 104 f.) Mange Maria-ikoner, som er blevet opfattet som mirakuløse, er gennem tiden fundet i naturen, blandt andet flere af dem jeg undersøger i denne opgave. To af de mest populære motiver var og er muligvis stadig i dag *eleoúsa* 'ømhed' og „Den bedende Maria“ (Hubbs 1988: 105).¹⁶

I starten var det altså nødvendigt at spille på førkristne skikkelser, specielt det kvindelige aspekt, som var så tydeligt i den russiske verden før kristendommen. Men kirken ønskede jo også at komme den førkristne religion og praksis til livs og her blev Maria-figuren brugt til at overbevise og omvende kvinder.

Kvinder blev undervist af byzantinske lærere i en model baseret på klosterlivet, hvori den onde Eva skulle forvandles til den blide og underdanige Maria (Hubbs 1988: 93). Russiske kvinder afviste billedet af den onde Eva, et billede de antageligvis havde svært ved at forholde sig til, og foretrak hellere det af Maria. Kirken rettede derfor deres missionærarbejde mod at opmuntre til tilbedelse af Maria. Man prøvede også at koble kristendommen sammen med billedet af „den gode kone“. Russiske kvinder skulle tiltrækkes af kirken ved at vise dem deres førkristne gudinde i kristen skikkelse (Hubbs 1988: 96). I Rusland blev Marias moderskab en central del af troen og Hubbs mener, at der blev faktisk lagt mere vægt på Maria end på Jesusbarnet (Hubbs 1988: 98, 101). Kirken brugte altså modermotivet, noget som var kendt og elsket, til at få kvinderne til at omvende sig til kristendommen.

Både under middelalderen og zartiden var det, ifølge Worobec, også Marias rolle som forbeder der gjorde at kvinder identificerede sig med hende og som muligvis gav inspiration til kvindelig

¹⁶ Disse to motiver bliver præsenteret i kapitel 4 og 5.

handling indenfor den patriarkalske kirke og i samfundet (Worobec 2016: 361). Kvinder kunne identificere sig med Maria på grund af hendes mange forskellige roller og oplevelser, som for eksempel „forældreløs“, efter at hendes forældre Joakim og Anna ifølge traditionen skal have efterladt hende i templet da hun var tre år, som jomfru og som mor. I Rusland kunne bønner til Maria også handle om ting som hjælp mod fødselssmerter, til at komme ud af fattigdom og til at afhjælpe deres egen og familiens lidelser. For eksempel blev ikonet Gudsmoderen fra Korsun, som er et *eleouisa*-motiv, brugt af kvinder som var ufrugtbare eller havde syge børn, og ikonet Gudsmoderen fra Tikhvin, som er et *hodegétria*-motiv,¹⁷ blev også brugt til at bede for syge børn (Worobec 2016: 362).

Historikeren Natalia Teteriatnikov (1991) har undersøgt den rolle ikoner har haft i tilbedelsen, både privat og offentligt, før invasionen af mongolerne i 1220- og 1230-tallet. I den private tilbedelse var der, ifølge Teteriatnikov, tre typer billeder. Den ene var skytshelgener, som var udvalgt af grupper eller individer, den anden var billeder som blev brugt for at mindes og den tredje var billeder som blev brugt af medicinske grunde: (1) Både Jesus og Maria blev ofte tilbedt som skytshelgener, men ærkeenglen Michael var også specielt populær (Teteriatnikov 1991: 30). (2) For at mindes, blev den kongelige familie for eksempel fremstillet sammen med Maria eller Jesus i udsmykningen i kirkerne. Det betød at de ville blive mindet i evigheder og samtidig er det sandsynligt, at der blev holdt liturgier hvert år efter deres død. Dette var også en praksis der blev brugt i Det byzantinske rige og blandt kejserne der, som også spredte sig til Rusland (Teteriatnikov 1991: 35). (3) Både store ikoner, små billeder og medaljoner blev anset for at kunne beskytte mod sygdom og onde kræfter (Teteriatnikov 1991: 36).

Der er selvfølgelig flere historier om hvordan ikoner med Maria har hjulpet det russiske folk, både som helhed og som individer. Ikonet Gudsmoderen fra Vladimir skal for eksempel have hjulpet prins Andrei mod bulgarene i 1164, fordi han angiveligt havde holdt en gudstjeneste med en højtidelig procession med ikonet.¹⁸ En anden historie handler om hvordan et ikon af „Den bedende Maria“ blev sat på murene i Novgorod og det skulle dermed have blændet soldater fra Suzdal, så de ikke kunne erobre byen (Teteriatnikov 1991: 37 f.).¹⁹ Jeg synes, at Teteriatnikov har en interessant pointe, når hun skriver, at de her praksisser viser et mønster som reflekterer de sociale og politiske strukturer i samfundet: strukturer hvor billeder var uadskillelige fra statslige begivenheder (Teteriatnikov 1991: 39). De var simpelthen viklet ind i hinanden.

¹⁷ Dette motiv bliver præsenteret i kapitel 4. Jfr. figur 4.

¹⁸ Dette ikon bliver præsenteret i kapitel 5. Jfr. figur 12.

¹⁹ Dette motiv bliver præsenteret i kapitel 4. Jfr. figur 5.

Mange kirker blev tilegnet til Maria og det kan vidne om kirkens anerkendelse af, hvor vigtig det var med en kvindelig skikkelse (Hubbs 1988: 102). Hun fik også sin egen russiske festdag, *Pokrov*, Guds Moders Beskyttelse. Det er en festdag som den russiske kirke fejrer med stor højtidelighed. Ifølge beretningen skal Maria have vist sig for livvagten Andreas (den senere helgen Andreas af Konstantinopel; d. 936) i Blachernai-kirken i Konstantinopel samtidig som byen var omringet af fremmede trupper. Hun skal have løftet sin kappe så den dækkede alle i kirken, og dermed beskyttede hun dem med den (Ouspensky 1955: 153). Denne vision blev også fremstillet i ikoner.

På denne dag mente man, at gifteklare piger kunne få specielle tjenester af Maria, mens hun vandrede gennem landet. Piger samlede sig derfor for at væve en kappe til at lægge om ikoner af Maria. Hun skulle beskytte pigerne i hjemmet, give god høst og børn (Hubbs 1988: 115).

Ifølge Hubbs var alle Marias hellige dage relateret til hendes rolle som mor (Hubbs 1988: 121). Det er ganske tydeligt hvor vigtigt hendes moderlige rolle har været, hvis man kigger på et efterfødselsritual som kunne finde sted. En måde at håndtere moderkagen og navlestrengen på efter fødsel, var at sætte dem i en kurv foran ikon-hjørnet i hjemmet. På den måde blev disse ting dedikeret til Maria, som var beskytter af fertilitet (Levin 1991: 53). Der var altså næsten et element af kvindelig ofring til Maria i Rusland.

Hubbs mener, at opfattelsen af Maria reflekterede kirkens behov for en føjelig jomfru og barmhjertig mor som var lydige overfor mandlig autoritet (Hubbs 1988: 99). Maria-figuren kan altså have opfyldt et behov for både kirken og de tilbedende. Kirken har haft brug for et værktøj for at kunne omvende den russiske befolkning og har set at det har været nødvendigt med et kvindeligt element. Den russiske befolkning fik hvad de havde brug for i form af en ny moderfigur, som erstattede Fugtige Moder Jord og andre førkristne gudinder. Generelt tænker jeg også, at det trods alt er naturligt, at Maria blev vigtig i Rusland, fordi hun var det i Det byzantinske rige og den ortodokse tro kom derfra.

Kapitel 4

Maria på ikoner

Der findes mange forskellige Maria-motiver, både med hende alene, sammen med andre, som for eksempel Jesus og andre helgener og i narrative scener. Dette kapitel er et oversigtskapitel over de vigtigste og mest almindelige motiver af Maria, udover *eleoúsa*-motivet. Hensigten er at vise det mangefold af motiver som eksisterer, og at give et indblik i hvor varieret Maria bliver fremstillet. Kapitlet er stort set baseret på Alfredo Tradigos oversigtsværk *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, som har en grundig gennemgang af ortodokse ikoner, ikke bare af ikoner med Maria, men også ikoner med mange andre kristne skikkelser.

Maria på tronen



Fig. 3: Ikon, dateret til c. 600, med et eksempel på motivet „Maria på tronen“; Sankt Katarinas Kloster, Sinai-halvøen, Egypten.

(Billede fra https://inpress.lib.uiowa.edu/feminae/DetailsPage.aspx?Feminae_ID=30711)

„Maria på tronen“ (fig. 3) er et motiv som stammer fra de antikke billeder af modergudinderne i romersk, græsk og egyptisk religion. På motivet er Maria placeret forfra på en trone med Jesus på skødet. Motivet fik sit højdepunkt og popularitet ved hofferne i Det byzantinske rige. Her blev Maria ofte fremstillet sammen med kejserne, mens det i Rusland ofte var helgener som var placeret omkring hende på billederne. Når tronen er vendt mod venstre eller højre, betyder det, at Maria hører på en bøn fra den som knæler foran hende (Tradigo 2006: 166). Det er et interessant

motiv, for normalt bærer Maria ingen tegn på magt i Den ortodokse kirke, modsat hvad der ses i den vestlige (Jääskinen 1971: 91). Muligvis har hoffet haft indflydelse på dette motiv gennem deres bestillinger.

Hodegéttria



Fig 4: Gudsmoderen fra Tikhvin, ca. 1300; Maria himmelfart-klosteret i Tikhvin.

(Billede fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Theotokos_of_Tikhvin#/media/File:Tikhvinskaya.jpg)

Ifølge Tradigo har det motiv som kaldes *hodegéttria*, ‘hun som viser vejen’ (fig. 4) haft enorm indflydelse på al kristen kunst og det spredte sig ud over den middelalderlige verden fra Grækenland og Rusland til Kina og Etiopien. Det var den mest ærede ikonografiske type af Maria og Jesus før ikonoklasmen (Brotsky 2010: 30). Selve motivet består af Maria med Jesus på sit skød, typisk til en af siderne, og med den frie hånd peger eller viser hun mod ham (Tradigo 2006: 169). På *hodegéttria*-motivet blev det populært at fremstille Maria i en halv profil, mens hun tidligere blev fremstillet ret frem. Ifølge den almindelige tolkning af motivet er det meningen, at Marias hånd skal lede den troendes tanker mod Jesus (Jääskinen 1971: 93, 96). Som jeg tidligere har nævnt, betragtede man det som at motivet havde oprindelse i et portræt som skal have blevet malet af apostlen Lukas, mens Maria levede (Pentcheva 2006: 109).

I Konstantinopel var det et *hodegéttria*-ikon som var byens hovedikon og som senere er blevet betragtet som at være prototypen for alle andre ikoner af denne type. Ikonet blev antageligvis ødelagt af tatarerne i 1453, men ifølge traditionen, var det allerede flygtet til Rusland i 1383 og fortsatte der som ikonet fra Tikhvin, som er vist ovenfor (Jääskinen 1971: 94). Både i dette motiv

og i Maria på tronen, mener Jääskinen, at der er mangel på menneskelig kontakt mellem Maria og Jesus. Formålet, ifølge hende, er en præsentation af Maria og Jesus til de troende og af de troende til Maria og Jesus (Jääskinen 1971: 96). Der er en stor kontrast mellem dette motiv og *eleóúsa*-motivet i forhold til det omsorgsfulde, hvilket er meget interessant med tanke på, at *hodegéttria*-motivet var det mest populære motiv før ikonoklasmen og *eleóúsa*-motivet efter ikonoklasmen.

Ifølge Pentcheva skete der en ændring i motivet fra før ikonoklasmen til efter. Før ikonoklasmen holdte Maria om Jesus med begge hænder og der var en mere moderlig kontakt, i modsætning til efter ikonoklasmen hvor Marias hånd blev hævet og hvor der mere var en følelse af, at hun tilbød sin søn. Ifølge Pentcheva begyndte fokus at være på, at fremstille bønnen, fremfor at fremstille moderlig kærlighed (Pentcheva 2006: 110 f.). Så i dette motiv skete der altså det modsatte: Udviklingen blev mindre omsorgsfuld, hvert fald ifølge Pentcheva. Men Ouspensky tolkede udviklingen anderledes. Det *hodegéttria*-motiv som muligvis er det mest udbredte er „Gudsmoderen fra Kazan“ og kopier af det (Ouspensky 1955: 88). Det siges også at have reddet Moskva fra polsk invasion (Tradigo 2006: 169). Ouspensky mente, at en af kopierne af Gudsmoderen fra Kazan fra 1600-tallet er mindre højtideligt end det var tidligere. Marias hoved er lænet mere ind mod Jesus og hendes udtryk er en blanding af trist og omsorgsfuld (Ouspensky 1955: 88). Men der er selvfølgelig også en lang tidsperiode mellem ikonoklasmen og 1600-tallet og stilen kan have ændret sig flere gange i denne tidsperiode.

Den bedende Maria



Fig. 5: Ikon af Den bedende Maria, ca. 1114; Tretjakovgalleriet i Moskva.

(Billede fra https://en.wikipedia.org/wiki/Our_Lady_of_the_Sign#/media/File:Oranta.jpg)

I motivet af „Den bedende Maria“ (fig. 5) står Maria med hænderne hævet op i luften mod himlen. Denne måde at holde hænderne på er en bønnestilling. Jesus er foran hende, ofte i en medaljon. Med sine hævede arme og Jesus mod sit bryst, er Maria formidleren mellem Gud og folket. Dette motiv fandtes blandt andet i helligdommen i Blachernai og det endte med at blive Konstantinopels symbol. I Novgorod i Rusland anses et ikon med dette motiv for at have reddet byen fra angreb og pest (Tradigo 2006: 172). Ifølge Ouspensky er det et af de mest ærede motiver af Maria. De ophævede hænder var velbrugt før kristendommen og motivet var kendt både fra Det gamle testamente og i den antikke græsk-romerske verden. Det tidligst kendte ikon af denne type stammer helt tilbage fra 300-tallet. Der kan dog være forskelle i hvordan motivet konkret er blevet udformet. Nogle gange fremstilles Jesus i en oval ramme, andre gange ikke og nogle gange er Maria i halv længde, mens hun andre gange er fremstillet i fuld længde. Selve det at Jesus er på Marias bryst eller mave på denne måde er et tegn på inkarnationen og at Maria skulle bære eller bar Gud (Ouspensky 1955: 78). Derfor er det også muligt at sige, at det er et moderligt motiv eller at det hvert fald har forbindelser til moderskabet.

Maria og det legende barn



Fig. 6: Maria med det legende barn, ca. 1421; Makedoniens museum, Skopje.

(Billede fra https://en.wikipedia.org/wiki/Pelagonitissa#/media/File:Bogorodica_Pelagonitisa.JPG)

„Maria og det legende barn“ (fig. 6) er en variant af *eleoúsa*-motivet som udvikledes i 1100- og 1200-tallet ved grænseområderne i Det byzantinske rige (Tradigo 2006: 180). Motivet viser Jesus som kaster sit hoved tilbage, mens han tager fat i Maria. Ifølge Tradigo så „leger“ Jesus ikke i motivet, men derimod er han angst og bange på grund af forudannelser omkring hvad der skal ske med ham, men oprindelsen og den egentlige mening med motivet er stadig omdiskuteret (Tradigo 2006: 180). Ifølge Lasareff er det et motiv, som var meget ukarakteristisk i Det byzantinske rige, fordi der normalt ikke var bevægelse i motiverne (Lasareff 1938: 42). Det tidligste eksempel på typen er fra 1200-tallet og er fundet i Serbien, hvilket kan tyde på, at det har sin oprindelse der (Lasareff 1938: 43). Tradigo er enig med Lasareff. Han mener at stilen blev mere udtryksfuld på grund af latinske indflydelser, hvor bevægelse i motiverne var mere almindeligt. Dette motiv adskiller sig også fra den højtidelighed som ellers var normalt for byzantinske ikoner (Tradigo 2006: 180). I Rusland blev det populært i den almene religiøsitet blandt folket (Tradigo 2006: 180), måske netop fordi det var mindre højtideligt end andre motiver.

Maria lactans

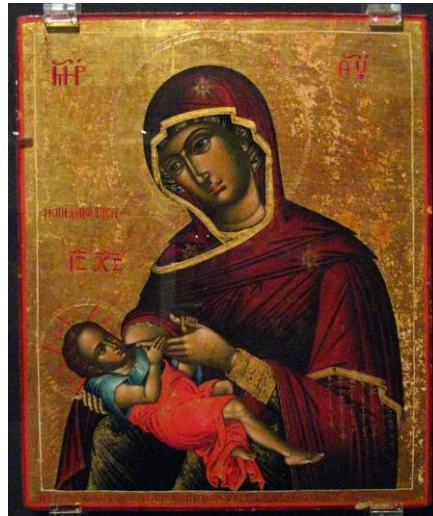


Fig. 7: *Maria lactans*, 1778; Onassis's Foundation.

(Billede fra

[https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_lactans#/media/File:Galaktotrophousa_by_master_Ioannis_\(1778\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_lactans#/media/File:Galaktotrophousa_by_master_Ioannis_(1778).jpg))

De tidligste billeder af Maria som ammer Jesus (fig. 7) kaldes *Maria lactans* som betyder 'mælke-giver' (iconreader.wordpress.com). Det stammer antageligvis fra den koptiske kirke i Egypten og fra Palæstina. Dette var også et motiv som stod i kontrast til den højtidelighed som normalt karakteriserede byzantinske ikoner, og motivet blev også mest populært i Mellemøsten, i Balkanlandene og i Vesteuropa. I 1300- og 1400-tallet blev motivet trukket væk fra den vestlige, naturalistiske fremstilling i Rusland og Grækenland og det genvandt sin hellige mening, hvor det blev set på som, at barnet kommunikerede med menneskeligheden gennem Marias bryst (Tradigo 2006: 183). Kunsthistorikeren Annemarie Weyl Carr mener derimod, at motivet var udbredt i Det byzantinske rige og at motivet udtrykte budskaber som lå i hjertet af byzantinsk mariologi, nemlig beskyttelse og evig sejr (Carr 2005: 280). Det er blevet diskuteret hvorvidt dette motiv af Maria og Jesus er inspireret af billeder og statuer af den egyptiske gudinde Isis som ammer sit barn Horus.²⁰

²⁰ Jeg har tidligere analyseret disse to motiver op mod hinanden; se Braae 2016.

Passionshistoriens gudsmoder



Fig. 8: Passionshistoriens gudsmoder, før 1499; Sant'Alfonso all'Esquilino-kirken, Rom.

(Billede fra https://en.wikipedia.org/wiki/Our_Lady_of_Perpetual_Help#/media/File:Desprestaur.jpg)

„Passionshistoriens gudsmoder“ (fig. 8) er en anden ikontype, som har lighedstræk med *eleóusa*. I dette motiv holder Maria også Jesus ind til sig, på nogen af motiverne på samme måde som i *eleóusa*-typen. Men i dette motiv bliver der hentydet direkte til korsfæstelsen som skal komme, da der er to engle som holder korset, og derudover lansens og svampens som skal være blevet brugt ved korsfæstelsen (Tradigo 2006: 188). Der findes altså flere motiver som er ganske ens med *eleóusa*-motivet.

Hyldest til Gudsmoderen



Fig. 9: Hyldest til Gudsmoderen, 1500-tallet; Marias himmelfart-katedralen, Kirillo-Bolozerski statslige arkitektur- og kunstmuseum, Kirillov.

(Billede fra <https://iconreader.files.wordpress.com/2011/08/praise-of-the-virgin-and-akathist-16c.jpg>)

I „Hyldest til Gudsmoderen“ (fig. 9) fejrer profeterne Marias storhed og de står derfor omkring hendes trone, mens de holder ruller og passager fra *akáthistos*-hymnen op i luften. Hymnen dannede grundlaget for denne ikontype (Tradigo 2006: 198 f.)

Gudsmoderen som forbeder

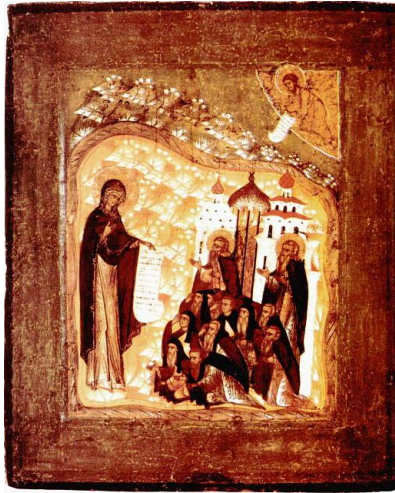


Fig. 10: Ikonet *Bogolyubskaja*, 1600-tallet; Volkov kirkegården, St. Petersburg.

(Billede fra

https://en.wikipedia.org/wiki/Theotokos_of_Bogolyubovo#/media/File:Bogolyubskaya_ikona_s_Zosimoy_i_Savvatiem.jpg)

Jeg har også valgt at tage „Gudsmoderen som forbeder“ (fig. 10) med blandt eksemplerne på Maria-motiver, da en af Marias vigtigste roller i ortodoks teologi er som forbeder for mennesket. Ikontypen stammer fra Konstantinopel og spredte sig derefter til Rusland. Normalt viser det Maria i fuld længde, drejet til venstre side. Begge hænder er hævet i luften for at forbede for dem, som ønsker frelse. I Moskva udvikledes motivet og man begyndte at male helgener og munke som knælede foran Marias fødder (Tradigo 2006: 207).

Glykophilousa



Fig. 11: Glykophilousa, sent 1200-tal; Det byzantinske og kristne museum i Athen.

(Billede fra: <http://www.byzantinemuseum.gr/en/collections/icons/?bxm=990>)

Det sidste motiv jeg vil tage op i dette kapitel, er *glykophilousa*, ‘det søde kys’ (fig. 11), som er et motiv der minder meget om *eleoúsa*-motivet. På dette motiv har Maria og Jesus også kinderne mod hinanden, men på nogen af motiverne virker det som om, at Maria kysser Jesus, og det er sikkert deraf navnet stammer. På de russiske ikoner holder Maria om Jesus med begge hænder og det blev populært i Rusland i 1500- og 1600-tallet (Tradigo 2006: 184).

Glykophilousa- og *eleoúsa*-motiverne er meget ens og selvom det er små detaljer der adskiller dem, så er det traditionelt blevet set på som to forskellige motiver.

Kapitel 5

De fem ikoner

I dette kapitel kommer først et kort afsnit om *eleoúsa*-motivet generelt og derefter en kort diskussion omkring tolkningen af motivet. Herefter er der en præsentation af hver af de fem ikoner jeg analyserer. Det er varierende hvor meget information der findes om hvert ikon. De vil blive præsenteret i kronologisk rækkefølge, fra det ældste til det yngste. Billeder af ikonerne kommer i analysedelen.

Eleoúsa-motivet

Eleoúsa-motivet er et af de mest populære og udbredte Maria-motiver, både i øst og vest. Det lægger vægt på den omsorgsfuldhed og intimitet, som forener Maria med sit barn, Jesus (Tradigo 2006: 177).

Indenfor ortodoks kristendom er det ofte ikonet fra Vladimir som er den såkaldte arketype med kopier af det. Motivet udtrykker forholdet mellem mor og barn, og det var dette motiv som banede vej for udtryk af følelser i kristen kunst. Ifølge Jääskinen (1971: 97) var det en forløber til en liberal tendens. Der er forskellige teorier om hvor denne ikontype stammer fra. Nogle forskere mener, at det stammer fra Italien, mens andre mener at det har oprindelse i Det byzantinske rige og Den koptiske kirke, hvor der er fundet motiver fra 500-tallet. Det menes dog, at det ældste overleverede ikon stammer fra Alexandria og er dateret til et sted mellem 600- og 800-tallet. Motivet blev meget populært i Rusland og ikonet fra Vladimir bliver også kaldt „Ruslands mor“. *Eleoúsa*-motivet blev kendt som *umiléniye*, ‘ømhed’, i Rusland i middelalderen. Det havde mange betydninger, men fælles var, at de alle udtrykte melankoli, medfølelse eller en følelse af fromhed. Generelt mener Jääskinen, at det bragte mere menneskelighed ind i den kristne kunst (Jääskinen 1971: 100 f.). Selve navnet *Panagía eleoúsa*, ‘ømhedens gudsmoder’, kunne derfor dække over mange forskellige typer af motiver. Mange af de overleverede billeder med navnet er blevet fundet i kirker med begravelsesritualer, hvilket muligvis kan sige noget om funktionen til navnet og ikonet (Pentcheva 2006: 177).

Tolkningstradition

Der har været en tradition for at tolke *eleoúsa*-motivet på en bestemt måde. Ifølge Brodsky skal grundlaget for dette findes i de kirkelige skrifter, som kobede bebudelse og fødsel sammen med korsfæstelsen. Marias omsorg blev sidestillet med hendes sorg over sit barns fremtidige skæbne og i *eleoúsa*-motivet blev liv, død og en forudbestemt skæbne samlet i ét motiv. Han mener også, at denne type udvikling fra en umiddelbar nutid til en antydet fremtid faktisk var en nyhed i byzantinsk ikonografi (Brodsky 2010: 21). Flere andre forskere er enige. Joanna Hubbs skriver, at Marias øjne er fyldt med sorg og forudanelse, fordi hun ved hvad der skal ske med hendes søn (Hubbs 1988: 106). Maria Vassilaki skriver også, at de vigtigste motiver, som blev fremstillet på hver sin side, var Maria og Jesusbarnet på den ene side og korsfæstelsen på den anden (Vassilaki 2008: 763 f.). Det er meningen, at ikoner skal udtrykke den kristne åbenbaring og frembringe denne i visuel form til de troende (Ouspensky 1992a: 192). Ifølge ekspert i slaviske studier, John Stuart, spekulerede den russiske kunstner ikke i teologiske eller filosofiske kategorier når et ikon blev malet. Ikonet var en naturlig støtte til en struktur af ideer, som relaterede sig til teologien eller et teokratisk verdenssyn (Stuart 2002: 246).

Der har altså længe været en generel forståelse blandt forskere, at *eleoúsa*-motivet ikke bare hænger sammen med Jesus som barn og inkarnationen, men også med hans korsfæstelse, og at det er noget Maria er præget af på motiverne og derfor holder sit barn tæt til sig, fordi hun ved hvad der skal ske. Som det fremgår, hænger dette netop også sammen med, at kirken ønskede at vise teologien i billedform.

Det er er muligt at denne tolkning overordnet set stemmer og det kan være, at det er sådan, kirken har ønsket at motivet skulle tolkes. Men jeg ser først og fremmest en mor som holder kærligt om sit barn. Der er ingen desperation i forhold til at holde hårdt i ham, selvom hun ved hvad der skal ske. Hele motivet føles mere omsorgsfuldt end sorgfuldt, synes jeg. Derudover kan man også stille spørgsmålstejn ved om motivet skal tolkes ligesom i teologien. Og hvad med lægfolk? Ser de også på ikonet ud fra denne teologiske tolkning eller ser de bare en omsorgsfuld mor?

Gudsmoderen fra Vladimir

Selvom mange græske ikoner blev bragt til Kievriget er der kun ét værk, som stammer fra Konstantinopel som er bevaret, nemlig det kendte ikon Vladimirskaia ikona Božej Materi,

‘Gudsmoderens ikon fra Vladimir’. Traditionen påstår, at det er malet af evangelisten Lukas og at det først var i Jerusalem (Kostova 1994: 202). Derefter skal det være blevet fragtet til Konstantinopel, så til Kiev og i 1155 videre til Vladimir. Det kom til Moskva i 1395 hvor det blev et slags beskyttende ikon for den russiske stat (Lazarev 1997: 31). I dag findes det i Tretjakovgalleriet i Moskva (Kostova 1994: 202).

Der har været uenighed om dateringen af ikonet fra Vladimir, men der er i dag en generel enighed om at det er fra 1100-tallet. Der er teorier om, at det oprindelige ikon blev ødelagt og at det som findes i dag, faktisk er en kopi. Stadigvæk, så er Gudsmoderen fra Vladimir et af de tidligste overleverede eksempler af denne type (Brodsky 2010: 21). Ikonet fra Vladimir har de karakteristiske træk fra *eleoúsa*-typen med Jesus på Marias højre arm, hvor Jesus holder om Marias hals, mens deres ansigter rører hinanden (Jääskinen 1971: 98 f.)

Den kristne kunst har arvet en tradition, hvor billeder er blevet anset for at kunne udføre mirakler og specielt den ortodokse kristendom har været modtagelig overfor dette. I Rusland er der mange mirakler som er blevet kædet sammen med ikoner og det er specielt motiver af Maria, for eksempel Gudsmoderen fra Vladimir, som blev anset for at have hjulpet russerne med at vinde over tatarerne intet mindre end tre gange (Jääskinen 1971: 72 f.). De mirakler som ikonet blev anset for at have udført var konsekvent i en stor skala, offentlige og politiske, i modsætning til mange andre ikoner, som blev anset for at have udført personlige mirakler (Gasper-Hulvat 2010: 176 f.).

Ifølge Brodsky, så viser ikonet fra Vladimir den fuldt udviklede formel for „portrætter“ af Maria. Ifølge ham har hun en lige næse og normalformede øjne som er ligesom dem på tidligere afbildninger af Maria. Nye træk som ses på Maria, er hendes øjenlåg som er trukket en del nedover hendes pupiller, hvilket giver hende et trist udtryk og hendes læber som er sorgfuldt presset sammen. Hendes ansigt er udstrakt og hendes hoved, som er trykket dybt i Jesusbarnets, bliver tolket som et tegn på deres tæthed, og sammen med den generelle fladhed i hendes ansigt udtrykker det alvorligheden af hendes rolle. Det asymmetriske ansigt er noget som byzantinske malere tog til sig og det blev karakteristisk for Marias alvorlighed (Brodsky 2010: 23). Der udtrykkes to hovedpunkter i ikonet fra Vladimir: Det ene er omsorgsfuldheden mellem mor og barn og det andet er Marias tanker om Jesus’ død i form af at hun ser på den, som betragter ikonet (Brodsky 2010: 25).

I kompositioner før Gudsmoderen fra Vladimir, så var Marias rolle begrænset til at hun præsenterede tilskueren til Gud inkarneret som mand, altså til Jesus, men i Gudsmoderen fra Vladimir får Maria sin egen rolle. Hun er ikke længere passiv, men udtrykker egne følelser i den

situation hun er endt i, mener for eksempel Brodsky (2010: 29, 31). Ikonet fra Vladimir repræsenterer altså også et motiv af Maria, hvor hun får lov til at have sin egen personlighed.

Da Det byzantinske rige bukkede under, kom der i Rusland endnu mere fokus på den byzantinske arv. Ledere fra Moskva samlede en stor mængde relikvier fra både Konstantinopel og Jerusalem for at overføre deres hellighed til Moskva. Derudover ønskede både politiske og kirkelige ledere at bekræfte den byzantinske arv ved at markere, at Gudsmoderen fra Vladimir var særdeles vigtig (Gasper-Hulvat 2010: 180). Selv langt op i middelalderen var det vigtigt for Rusland at bevare tilknytningen til Det byzantinske rige og her spillede ikoner en vigtig rolle. Gudsmoderen fra Vladimir blev anset for at være beskytter af det russiske folk i ceremonier og ideologier, som var adopteret fra byzantinsk praksis og som forbandt Moskva og Konstantinopel (Gasper-Hulvat 2010: 180). I Moskva begyndte de også at gå i processioner med ikoner, ligesom i Konstantinopel, specielt med Gudsmoderen fra Vladimir. Opfattelsen var at ikonet stadig udførte mirakler da det kom til Rusland, og dette gjorde at russerne opfattede det som at Maria tog „ortodoksiens nye hovedstad“ til sig (Gasper-Hulvat 2010: 181).

Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen

Denne type af *eleoúsa* som bliver eksemplificeret af Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen stammer fra 1200-tallet i Rusland, og blev kendetegnet ved at Jesus havde bare ben. Ikonet er også kendt som Den sorte Jomfru Maria af Rusland (*Wikipedia: Feodorovskaya Icon of the Mother of God*)

Ifølge Den ortodokse kirkes tradition eksisterede ikonet allerede i 1100-tallet i en kirke tæt på byen Kitezh. Her ville prins George Vsevolodovich angiveligt flytte ikonet, men det skal angiveligt have nægtet. Det fik ham til at bygge et kloster samme sted til ære for ikonet, men klosteret blev ødelagt under invasionen af tatarerne. Ifølge traditionen blev ikonet derimod, helt mirakuløst, ikke ødelagt.

I 1239 farede Prins Vasily af Kostroma vild i skoven. Der skal han have set et ikon som stod mellem nogle træer, men da han prøvede at tage det, steg det op i luften. Han drog tilbage til Kostroma og fortalte folket og præsterne om sin oplevelse. Folket fulgte med ud til skoven, hvor de selv så ikonet og faldt derfor i bøn foran det. Præsterne tog derefter ikonet og bar det til kirken. Samtidig med at prinsen var i skoven, mente folk at have set et syn af en kriger som bar rundt på et ikon. Krigeren lignede åbenbart helgenen Theodore Stratilates, som katedralen i Kostroma var

tilegnet, og derfor fik ikonet sit navn, *Feodorovskaja*, fordi Theodor staves „Feodor“ på russisk. Denne katedral brændte også ned, og ifølge historien var ikonet igen helt uskadt. I år 1260 var Kostroma truet af invasion af tatarerne. Derfor tog prinsen ikonet og bar det rundt blandt soldaterne. Da slaget kom, skete der, ifølge historien, et mirakel: Blændende lysstråler kom frem fra ikonet og blændede tatarerne, som derefter flygtede. Kirken brændte ned endnu engang, men denne gang svævede maleriet over flammerne. Folket var bange for at ikonet ville forlade byen og derfor bad de om tilgivelse, hvilket fik ikonet til at svæve ned og lande midt i byen. Herefter byggede indbyggerne en separat kirke til ikonet (*holy-transfiguration.org*).

En anden kilde skriver at ikonet blev taget med til Kostroma fra Gorodets af Theodore Stratilates og blev placeret i hans tilegnede kirke der. I dag befinder ikonet sig stadig i Kostroma og bliver der tilbedt og der er kun fragmenter af det originale ikon tilbage. Ikonet er blevet tilbedt siden 1600-tallet, da det der blev brugt til at velsigne Mikhail Romanov, da han skulle være zar og det blev dermed beskytter af huset Romanov (*iconrussia.ru*). Han etablerede en festdag for ikonet den 14. marts. Dette ikon blev derefter et af de mest lovpriste ikoner i Rusland og blev spredt i et utal af kopier (*britishmuseum.org*). Ikonet hører til den kunstneriske skole i Novgorod.

Gudsmoderen fra Tolga

Ligesom Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen, forbindes Gudsmoderen fra Tolga også med mirakelhistorier. Ikonet skal have vist sig den 8. august 1314 for præsten Prochorus. Han var på tur i sit bispedømme og valgte at hvile langs Tolga-floden. Ved midnat vågnede han ved at et lys oplyste området fra den anden side af floden. Han gik over en bro, som helt mirakuløst var kommet, og der så han at lyset kom fra ikonet som svævede i luften. Han blev så paf over oplevelsen, og da han skulle rejse videre næste dag, opdagede han, at han havde glemt sin stav på den anden side. Han fortalte de andre hvad der var sket og sendte tjenerne over med båd for at finde staven. Tjenerne kom tilbage og fortalte, at de havde set et ikon af Maria hængende i et træ og ved siden af, var biskoppens stav. Nu sejlede biskoppen også over, genkendte ikonet og gik i inderlig bøn foran det. Derefter ryddede de området og lagde fundamentet til en kirke. Det hørte folk fra Jaroslavl, som kom til. Kirken var angiveligt allerede bygget til middag og blev indviet til Maria. Ikonet skulle opbevares i kirken og dagen hvor det viste sig, blev indstiftet som festdag (*oca.org*).

Dette billede er kendt i tre kopier som er lavet mellem slutningen af 1200-tallet og begyndelsen af 1300-tallet. Det ældste, som er fra sidst i 1200-tallet og kaldes *Tolgsckaja I*, findes i dag i

Tretjakovgalleriet. Det andet som er fra ca. 1314 (*Tolgskaja II*) er det i historien nævnt ovenfor og findes i dag i klosteret i Tolga. Det sidste, *Tolgskaja III*, er fra cirka 1327 og findes i dag i Det russiske museum i St Petersburg (*revolvy.com*).

På *Tolgskaja I* er der fundet huller i glorien og på baggrunden, hvor sølvfarven er oxideret. Maria på *Tolgskaja I* er også i fuld længde, mens hun på *Tolgskaja II* derimod kun er i halv længde. På *Tolgskaja II* er der huller i tøjet og baggrundsfarven er oxideret. Lazarev mente at *Tolgskaja I* og *II* minder meget om hinanden i farverne. Han kom også med en interessant vurdering i forhold til tilbedelsen af ikonerne. Han antog, at *Tolgskaja II*-typen, som er i halv længde, blev tilbedt meget, siden at *Tolgskaja III* også er i halv længde og dermed en kopi af det andet (Lazarev 1997: 170, 171, 367). Hans teori var dermed, at man valgte at kopiere det som blev tilbedt mest. Kopier af dette billede er varieret. Nogle gange fremstilles Maria på en trone med Jesus stående på sit skød, andre gange er hun i halv længde, mens Jesusbarnet er i fuld (Ouspensky 1955: 97). Der er altså variationer fra ikon til ikon, selvom de er baseret på den samme prototype. I denne opgave er det *Tolgskaja II* som er blevet undersøgt. Det tilhører den kunstneriske skole i Moskva.

Gudsmoderen fra Don

Gudsmoderen fra Don er antageligvis malet af Grækeren Theofánes i 1380'erne eller 1390'erne og findes i dag i Tretjakovgalleriet i Moskva. Det er usikkert om billedet stammer fra Kolomna, Moskva eller Novgorod. Hvis det stammer fra et af de første to steder, er det fra 1390'erne, men hvis det er fra Novgorod, stammer det fra 1380'erne. På forsiden er der et *eleoúsa*-motiv og på bagsiden er der malet Marias død (Lazarev 1997: 50). Det blev antageligvis malet til katedralen i Kolomna og blev derefter i 1500-tallet flyttet til katedralen for Marias himmelfart i Kreml i Moskva (Kostsova 1994: 196). Guldbaggrunden, kanten og glorieerne er næsten helt væk. Ikonet blev tilbedt af Ivan den frygtelige i 1552 før han skulle ud i kamp mod mongolerne, og i 1598 blev ikonet dedikeret til Boris Godunovs styre af patriarken Iov (Lazarev 1997: 369). Ifølge historien blev ikonet også præsenteret af Don-kosakker til Prins Dmitri Donskoy før hans slag mod mongolerne ved Don-floden (Kostsova 1994: 196) Dette ikon er altså ligesom de andre også blevet brugt af magtfulde mennesker for at hjælpe dem og beskytte dem, og i dette tilfælde specielt mod mongolerne. Der blev bygget og tilegnet et kloster til ikonet i Moskva, „Don-klosteret“ (Kostova 1994: 196). Jeg har valgt at tage udgangspunkt i at ikonet stammer fra Novgorod. Jeg følger altså Lazarev, som lagde det ind under denne skole i *The Russian Icon* (1997).

Gudsmoderen fra Jaroslavl

Gudsmoderen fra Jaroslavl stammer fra den kunstneriske skole i Moskva og er fra 1400-tallet eller starten af 1500-tallet. Det måler 54 x 42 cm og findes i dag i Tretjakovgalleriet i Moskva. Det siges at det tidligste ikon med dette motiv først tilhørte prinserne Vasili og Konstantin, og derefter tilhørte en katedral i Jaroslavl (Carr 2004: 166 f.). Man fandt prinsernes relikvier i 1501 efter at katedralen brændte og de blev derefter opbevaret i en anden stenkirke. Her blev de opbevaret under gamle ikoner, blandt andet Gudsmoderen fra Jaroslavl (*Iconrussia.ru*). De tidligste kilder som nævner noget om motivet er fra 1200-tallet. Der findes flere ikoner med dette motiv fra 1400- og 1500-tallet og det viser, at der har været en udbredt tilbedelse af motivet i både Jaroslavl, Moskva og det centrale Rusland (Carr 2004: 167). Ikonet i denne opgave er det ældste overleverede af typen. Det bliver fejret den 21. juni, som er den dag relikvierne til prinserne blev fundet (*Iconrussia.ru*). Der er uenighed blandt forskere om hvordan ikonet Gudsmoderen fra Jaroslavl skal kategoriseres. Ikonet bliver nogle gange klassificeret som et *glykophilousa*-ikon, blandt af Alfredo Tradigo (2006: 186) i hans bog *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, og andre gange som et almindeligt *eleoúsa*-motiv. Lazarev (1997: 105) klassificerede det som et almindeligt *eleoúsa*-motiv i sin bog *The Russian Icon* og jeg har valgt at følge hans klassificering, da han bliver støttet af flere forskere, blandt andet de som står bag *iconrussia.ru* og af Anne-Marie Weyl Carr (2004: 166) i bogen *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*.

Kapitel 6

Analysedel 1

Denne første del af analysen er todelt. Det første afsnit omhandler hvorfor der kom denne følelsesmæssige ændring i ikonerne i Det byzantinske rige. Det andet afsnit omhandler det russiske samfund i middelalderen, som senere kobles sammen med resultaterne fra billedanalysen.

Hvorfor skete ændringen i ikonerne?

I denne første del af analysen ønsker jeg ved hjælp af tidligere forskning at diskutere forskellige forklaringer på hvorfor, der kom denne følelsesladede ændring i ikonografien.

De ældste eksempler på *eleoúsa*-motivet findes på to berømte ikoner som oprindeligt var fra Konstantinopel, men som virkelig opnåede berømmelse andre steder i form af kopier. Det ene er Gudsmoderen fra Vladimir og det andet er Gudsmoderen fra Kykkos, som kom til Cypern i 1080 og som der blev hovedikon for Kykkos-klosteret (Belting 1994: 281). Titlen *eleoúsa* blev først brugt i teologien og poesien og så senere hen brugt om en bestemt type ikoner. Det er et motiv som viser indbegrebet af inkarnationen, og som repræsenterer et forhold som er et stort paradoks, fordi det viser en søn og hans jomfruelige mor (Belting 1994: 284). I middelalderen skete der en udvikling hvor der kom meget mere fokus på Jesus som barn, da det var de menneskelige sider ved hans eksistens som nu blev set på som mirakuløse (Belting 1994: 284). *Eleoúsa*-motivet er et eksempel på hvordan dette fokus på Jesus som barn blev udtrykt i kunsten. I den tidlige kristne kunst fandtes der også billeder af Maria med Jesus som barn,²¹ men det var først med *eleoúsa*-motivet, at forholdet mellem dem blev fremstillet som inderligt og følelsesladet. Så kan det omsorgsfulde element være en reaktion på noget i samfundet? Det er dette spørgsmål jeg vil diskutere i det følgende.

I *eleoúsa*-motivet er aspektet med Maria og Jesus' følelser i fokus. Belting (1994: 265) mener, at det som Maria oplevede som menneske i forhold til sine følelser, først og fremmest handlede om at udtrykke et teologisk tema, før det kunne fungere som et eksempel for kristen adfærd. De nye følelsesladede aspekter i ikonerne, som kom med *eleoúsa*-motivet, kan have været på grund af interesse for mennesket, men Belting tror først og fremmest, at de udtrykte en teologisk mening, og

²¹ Se Braae 2016.

at det var hele grundlaget for at de blev fremhævet (Belting 1994: 265). Kan det så tolkes som om at ændringen kom fra kirken? I så fald bliver spørgsmålet så: Hvad ønskede teologerne at udtrykke og hvorfor?

Den byzantinske kunst havde, ifølge kunsthistorikeren Johan Jakob Tikkanen (1916: 28), afbilledet Maria efter den kirkelige opfattelse, altså dogmatisk. Her er ham og Belting enige. Men da Maria og Jesusbarnet begyndte at få en plads i menneskets følelsesliv og man fik et personligt forhold til dem, gik konservative i kirken også med på at der måtte en ændring til. Det blev åbenbart uacceptabelt, at Maria og Jesus bare skulle være ceremonifigurer uden et liv og hjerte. Når de troende havde så stor kærlighed til dem, så var det uforståeligt at de selv skulle være så følelsesløse, både for de tilbedende, men også for hinanden. De skulle vise sig som teologien tænkte sig dem, nemlig at de skulle udtrykke den kristne kærlighed (Tikkanen 1916: 28). En menneskelig tendens fik plads i den byzantinske kunst og de gamle formelle typer udviklede sig til at vise den kærlige Maria. Tikkanen mente, at dette hængte sammen med at Maria-tilbedelsen steg efter ikonoklasmen, men samtidig også at der var en naturlig udvikling i kunsten fra det strenge og ophøjede til det svage og følelseladede. Tikkanen mente også, at den omsorgsfulde Maria egnede sig bedre til den individuelle tilbedelse end til den offentlige (Tikkanen 1916: 29). Men hvorfor var det en naturlig udvikling? Var det på grund af udviklingen i samfundet eller i kirken generelt? Og hvorfor steg Maria-tilbedelsen efter ikonoklasmen?

Henry Maguire (2011: 39) mener, at før ikonoklasmen, og i modsætning til senere i middelalderen, handlede motiver med Maria som mor mere om Jesu natur end om Maria selv. Han mener også, ligesom flere andre, at der efter ikonoklasmen blev lagt mere vægt på Marias moderskab gennem mere følelsesprægede motiver. Selvom der, som Belting (1994: 284) skriver, kom mere fokus på Jesus som barn i middelalderen, så mener Maguire (2011: 39) dog også at det faktisk var i relation til Maria som mor. Udover i *leoúsa*-motivet, kom dette også frem i motiver som korsnedtagelsen. Maguire (2011: 50) kommer med en anden pointe som jeg synes er interessant. Han skriver, at denne følelseladede kunst skulle påvirke tilskuerens empati, specielt fordi at tilbedelsen var en deltagende proces, hvor tilskueren skulle blive involveret i Marias moderlige følelser, både de gode og de dårlige. Derfor tænker jeg, at det er muligt, at denne udvikling kom fordi befolkningen eller de som tilbedte ikonerne ønskede det, og at det derfor også kunne være et tegn på en ændring i samfundet til et ønske om eller behov for flere følelser i tilbedelsen eller i lægfolkets egen religiøsitet. Dette er understøttet af Tikkanens pointe, som jeg netop nævnte, om at folk fik et mere personligt forhold til Maria og Jesus. Det kan muligvis også

være et tegn på at synet på moderrollen, både i kirken og i samfundet, eller hvert fald et af stederne, ændrede sig til en mere omsorgsfuld rolle og at det blev mere relevant at fremstille den. Dog er det interessant at se hvordan forskellige forskere tolker dette, alt efter hvilken tilgang de har til emnet. Ouspensky, som selv var ortodoks, mente for eksempel at det ikke er meningen at et ikon skal berøre tilskuerens følelser eller fremprovokere menneskelige følelser, men derimod „guide enhver følelse og alt andet i den menneskelige natur mod forvandling“ (Ouspensky 1955: 40; min oversættelse). For Ouspensky handlede det om at alt skal rettes mod det ophøjede, og at det egentlig ikke så meget handler om den tilbedendes egne følelser. Her er der nok lidt forskel på et ude- og indefraperspektiv. Maguire (2011: 51) påpeger også, at før ikonoklasmen var man interesseret i at vise inkarnationen gennem fysiske træk, som for eksempel Marias gravide mave, mens der efter ikonoklasmen var fokus på at vise det gennem Marias indre liv, altså gennem menneskelige følelser.

I Viktor Lazarevs artikel *Studies in the Iconography of The Virgin* fra 1938 var formålet at tage udgangspunkt i fire ikontyper, som han mente var blevet „oversat“ af andre forskere, specielt i deres byzantinske sammenhæng. Et af de motiver han undersøgte, var *eleoúsa*-motivet. Det mest kendte er som sagt det fra Vladimir hvor Maria er i halv længde, mens andre billeder fra denne tid fremstiller Maria i fuld længde. Maria blev mærkeligt nok også altid fremstillet i fuld længde i de tidligste eksempler af *eleoúsa*-motivet (Lasareff 1938: 36 f.). Lazarev (Lasareff 1938: 38) konkluderede derfor, at *eleoúsa*-motivet i udgangspunktet var et motiv hvor Maria blev fremstillet i fuld længde og altså ikke i halv, ligesom i ikonet fra Vladimir, og hans opfattelse var derfor også, at hun oprindeligt blev fremstillet stående. Han mente også, at *eleoúsa*-motivet var en videreudvikling af *hodegéttria*-motivet ved at Maria og Jesus' hoveder blev trukket tættere sammen. I 1200-tallet blev motivet mere indviklet og livagtigt, hvilket resulterede i at en ny og friere variant kom frem og blev meget populær. Her trak Lazarev blandt andet Gudsmoderen fra Tolga frem som en sådan variant. Han (Lasareff 1938: 38, 40) så altså udviklingen af *eleoúsa*-motivet således: Prototypen var den oprejste *hodegéttria*, så *eleoúsa* i fuld længde, enten stående eller siddende, derefter den halve *eleoúsa* og til sidst en senere variant hvor Jesus står på knæene af Maria som sidder på tronen. Lazarev så altså *eleoúsa*-motivet som en videreudvikling af et andet og meget kendt motiv. Dette er muligt, men svarer alligevel ikke på spørgsmålet om hvorfor denne udvikling faktisk skete. Hvorfor har det været nødvendigt eller ønskeligt at videreudvikle *hodegéttria*-motivet og give det flere følelser?

Belting nævner to grunde til at det var muligt at videreudvikle ikonerne på denne måde. Den første grund var, at ikonerne havde opnået accept og havde fået en fast plads i den ortodokse

verden. Den anden grund var, at ikoner både blev en del af den private og den liturgiske tilbedelse (Belting 1994: 262)

Ifølge Belting (1994: 26) begynder ikonets historie i 400-tallet. Han mener, at ikoner først fandtes i private hjem, så fik de plads i kirken og til sidst blev de en del af staten. Selvom Belting skriver konkret om ikoner, så har man derudover fundet nogle armbånd fra 500- og 600-tallet. Ud af 22 armbånd var der kun ét med et portræt af Maria, mens hun faktisk i samme tidsperiode oftere blev fremstillet i officielle segl. Det viser muligvis at den private tilbedelse af Maria var mindre etableret før ikonoklasmen i forhold til den offentlige, eller at hun hvert fald var mere tilbedt der (Allen 2011: 87). Det kan selvfølgelig stadig være, at ikoner var mere udbredt i private hjem selvom andre genstande med motiver af Maria ikke var det.

Efter ikonoklasmen i 800-tallet, blev ikoner officielt reintroduceret i det byzantinske samfund. Det kunne måske have betydet, at ikonets historiske udvikling var slut, men det var ikke tilfældet, tvært i mod faktisk: Nye former og temaer kom frem, og stilen på ikoner kan derfor ses som et udtryk for en historisk ændring, hvilket derfor også viser, at ikonet helt klart var en del af det samfund som producerede det (Belting 1994: 26). Det er altså derfor muligt at sige, at *eleoúsa*-motivet var et udtryk for en historisk ændring og en del af, eller et svar på, det samfund som det var en del af. Det viser også hvordan det visuelle har hængt sammen med andre dele af samfundet.

Generelt set havde ikoner forskellig betydning i de tre perioder i Det byzantinske rige. I den tidlige periode var det bare et panelmaleri, som var en arv fra tidligere billeder af guder, af kejsere og af portrætter af de døde. Det kom fra forskellige traditioner og genre og derfor havde ikonmaleriet stadig ikke udviklet sin egen stil. Det omfavnede en konflikt som handlede om at teologerne både ønskede at mindedes individets særegenheder, men samtidig ønskede at opnå et slags uforanderligt ideal i billederne (Belting 1994: 26). Den anden periode begyndte i 800-tallet, hvor Konstantinopel og dens kirke var centrum for det østlige imperium. Ifølge Belting fik ikonerne nye præmisser, og de fik dermed for første gang en officiel rolle i kirken. Kunsten blev standardiseret og blev et instrument for kirkens doktriner. Ikoner skulle være et udtryk for „den sande tradition“ hvori byzantinerne søgte sin identitet (Belting 1994: 26 f.). Den tredje og sidste periode er efter generobringen af Konstantinopel fra korsfarerne i 1261. Der blev lagt vægt på den græske arv, men samtidig blev det også, ifølge Belting (1994: 27), vigtigere at søge en anderledes, indre virkelighed gennem den visuelle oplevelse det var at se på ikonerne. Da Det byzantinske rige blev erobret af tyrkerne i 1453 udvikledes ikonografien ikke mere i dette område, men som Belting skriver, så fik den et efterliv i både Rusland og Grækenland (Belting 1994: 27).

Mariafiguren har altid fulgt og reflekteret tidens tanker og smag. Det er den tildækkede Maria i øst og den æteriske Madonna i vest eksempler på (Tsironis 2011: 179). Følelserne og sanserne fyldte en større plads i litteraturen under ikonoklasmen end de havde gjort tidligere, og det var en udvikling som også fulgte senere. Den måde Maria normalt blev beskrevet på, blev i 700- og 800-tallet uddybet og prydet med detaljer, mens der samtidig kom en større appel til folks følelser (Tsironis 2011: 180). Tsironis (2011: 181) argumenterer for, at trenden omkring ikonologiske referencer til følelser og sanser hører sammen med den ideologi som blev udtrykt i den samtidige debat, og at den blev brugt til at forsvare teologien omkring inkarnationen, da man jo som nævnt brugte inkarnationen til at forsvare brugen af ikoner. Hendes pointe er, at billedsprog spillede en øgende rolle for at fremprovokere følelses- og sanseoplevelser hos den som lyttede til prædiken (Tsironis 2011: 184). De prædikener hun har analyseret, brugte alle billedsprog og refererede ofte til følelserne og sanserne. Den ene af prædikenerne er rettet mod et klosterpublikum, og i denne er der færre referencer til følelser end i de andre (Tsironis 2011: 195). Kan det altså derfor tænkes, at følelserne i prædikenerne var mere for lægfolk end for præster og munke? Og var det samme så også gældende for ikoner?

Tsironis (2011: 195) mener også, at både følelserne og sanserne blev brugt for at lægge vægt på det fysiske aspekt af inkarnationen. Følelser blev accepteret som en del af menneskets eksistens, men det blev brugt for at rette den troende mod den guddommelige verden. Tsironis er derfor enig med Ouspensky (1955: 40) i, at kirken ønskede at følelserne først og fremmest skulle rettes mod det guddommelige. Dette er altså et tydeligt eksempel på hvordan følelser i høj grad også blev brugt i tekster, og så bagefter er blevet en del af den visuelle verden.

Specielt fra 1000-tallet kom der andre historier, end dem der var blevet malet tidligere, ind i ikonerne og der kom også følelser, som for eksempel den moderlige omsorg eller sorg. Belting kommer med en interessant pointe, når han påpeger, at disse ændringer er en modsigelse i forhold til at ikoner skal følge en slags tidsløshed eller bestemte kanoer. Han mener, at de fremstillede personer nu fik en rolle eller en karakter, hvilket ikke havde været normalt før (Belting 1994: 261). Hvorfor blev det nødvendigt eller ønskeligt at give de fremstillede en rolle eller karakter? Det virker som om, at der har været et behov for en personliggørelse af ikonerne. Jeg synes også, at bare det at der kom en ændring generelt er interessant, fordi at man i kirken normalt var så optaget af at bevare traditionen.

Ifølge Belting blev det i denne periode i 1000-tallet også vigtig for både forfattere og private folk, at ikonerne „snakkede“ til dem og påvirkede deres følelser (1994: 261). Hvis folk pludselig

ønskede denne ændring i forhold til deres tilbedelse af ikoner, så synes jeg også, at det giver mening at ikonerne udtrykte flere følelser. Hensigten med den nye typer ikoner var åbenbart at de skulle bruges til privat fordybelse. Samtidig viser de også hvordan Maria undertrykte sine egne følelser for at kunne opfylde frelsen, hvilket også var et ideal for alle mennesker, som nu blev udtrykt i ikoner gennem Maria (Belting 1994: 262). Umiddelbart tænker jeg at det er mærkeligt, at den nye type ikoner skulle påvirke folks følelser, men samtidig skulle de også bruges til at lære folk at undertrykke dem. På *eleoúsa*-motivet har Maria jo netop tydelige følelser, som hun ikke havde på ikoner fra tidligere tider - hun undertrykker dem jo ikke.

Ifølge Belting havde de nye motiver rødder i en gammel retorisk tradition i byzantinsk litteratur, som også kom ind i kirkelitteraturen, men hvorfor følelserne først kom frem i kunsten omkring 1000-tallet er svært at svare på, mener han (Belting 1994: 265). Den retoriske tradition handlede om, at man beskrev personer gennem deres følelsesmæssige udtryk, og at man beskrev en situation så uddybende og visuelt som muligt (Belting 1994: 267). I 1000-tallet kom der åbenbart et behov for dybere følelser både i liturgien, i litteraturen og i kunsten (Belting 1994: 268). Men hvorfor? Her er Belting og Tsironis (2011) enige i, at dette følelsesmæssige aspekt startede i litteraturen.

De kilder som fortæller noget om ikonets brug i liturgien stammer stort set fra 1000- og 1100-tallet. Ifølge disse var det ikke i klostrene og cirklerne heromkring at interessen for ikoner blomstrede op, men det var nærmere lægfolk som fik et personligt forhold til ikonerne. De spredte kopier af bestemte eksemplarer af ikoner, for til gengæld at få beskyttelse af dem. Tidligere havde tilbedelsen af ikoner været et aspekt af det kirkelige liv udenfor liturgien, men ikonerne blev nu en del af liturgien. Det øgede brug af ikoner blandt lægfolk gjorde, at præster og munke måtte opgive deres modstand mod ikoner, hvis de ville få donationer fra lægfolk (Belting 1994: 225 f.).

Som nævnt er der flere forskere der påpeger, at der var et følelsesmæssigt aspekt i litteraturen længe før det kom til det visuelle felt, men at det senere blev overført dertil. Lazarev (Lasareff 1938: 44) mente for eksempel, at der i 1100-tallet skete en ændring i kunstneres holdning til ikonografien. Forestillinger ændrede sig og temaerne krævede flere følelser. Så han mente altså, at ændringerne skyldtes kunstneres holdninger, men blev de påvirket udefra? Fra kirken eller fra samfundet? Fra litteraturen i kirken eller i samfundet eller begge dele? Jeg tænker også, at det er vanskeligt at påstå, at ændringerne i ikonerne, skyldtes ændrede holdninger hos kunstnerne. Det er jo ikke noget man kan påvise, med mindre at der findes skriftlige kilder som støtter denne påstand. Selvfølgelig har vi ikonerne som vidner om en ændring, men disse forestillinger må være blevet påvirket udefra, fordi ingen lever i et vakuum.

Fra 1200-tallet kom der mere fokus på selve mennesket i kunsten. Det inkluderede også et fokus på følelser som blev periodens kendetegn. Indenfor den ortodokse verden så man på det som at det var den følelsesmæssige del af sjælen som blev fremstillet, hvert fald ifølge Ouspensky (1992b: 242). Så kunne ændringen i så fald skyldes et ønske om at fremstille den følelsesmæssige del af sjælen, og i så fald er det jo et argument for at forandringen skyldtes processer i kirken.

I bogen *Change in the Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries* har forfatterne Aleksandr P. Kazhdan og Ann W. Epstein fokus på ændringer som skete i det byzantinske samfund i disse århundreder. Gudsmoderen fra Vladimir er dateret til ca. 1130 og var derfor muligvis et produkt af disse ændringer.

Ikonoklasmen i 700- og 800-tallet førte oprør med sig og det var her, at folks følelser nåede højdepunktet (Kazhdan og Epstein 1985: 13). Ifølge Kazhdan og Epstein blev det følelsesmæssige grundlag lagt under ikonoklasmen, og dette udviklede sig videre over de næste århundreder. Så kan man også spørge om udviklingen i ikonerne efter ikonoklasmen kan have været fordi at der var blevet lagt et grundlag for et mere følelsespræget samfund? Efter ikonoklasmen blev Den byzantinske kirke også underlagt den kejserlige magt (Kazhdan og Epstein 1985: 14). Kan det også betyde at sekulære indflydelser har været større af den grund, og at det var sekulære strømninger som skubbede udviklingen i den retning?

De mener, at indenfor kirken blev ikoner i stigende grad mere tilgængelige (Kazhdan og Epstein 1985: 182 f.). Det som er interessant er, at Gudsmoderen fra Vladimir faktisk stod ved siden af alteret og derfor bagved ikonostasen. Derfor var det kun præsterne som kunne se ikonet, bortset fra på dets fire årlige festdage og i den stille uge, hvor dørene i ikonostasen altid er åbne (Gasper-Hulvat 2010: 182 f.). Dermed var Gudsmoderen fra Vladimir faktisk ikke tilgængelig for alle året rundt. Det skulle nærmest ses på, som om at ikonostasen var et slør og derfor slørede de troendes syn, fordi man mente, at det guddommelige lys var så blændende, og specielt ikoner understregede opfattelsen af det guddommelige som lys (Gasper-Hulvat 2010: 183). Gudsmoderen fra Vladimir har altså ikke været et specielt tilgængeligt ikon, og det lyder som om at dette ikon har været mere for præsteskabet end for lægfolket. Det er interessant at et ikon, som viste det følelsesprægede element, bare var for præsteskabet. Det er ikke specielt folkeligt, men det var jo netop et motiv som også var populært blandt lægfolk.

Ikoner som blev brugt til tilbedelse, fik en større plads i kirkens udsmykning, som dermed havde mere fokus på Marias egenskab som forbeder. Både relikvier og ikoner blev i denne periode forbundet med folkelig spiritualitet. Liturgiske billeder blev for eksempel mere uddybende, og

apokryfe historier blev oftere og oftere visualiseret på ikonerne. Ifølge Kazhdan og Epstein så kom der mere smag for det bogstavelige til forskel fra det allegoriske, hvilket kan tyde på en mere folkelig indflydelse (Kazhdan og Epstein 1985: 97). Der kom altså muligvis større fokus på Marias omsorg, fordi man rent faktisk ønskede at se hendes følelser for sin søn. Selve subjektet på ikonet blev mere tilgængelig og samtidig mere pyntet, hvilket Kazhdan og Epstein mener har en universel appel og dermed er mere folkelig (Kazhdan og Epstein 1985: 99).

En pointe de kommer med er, at kunsten, som blev lavet ved hoffet, var ganske elitær (Kazhdan og Epstein 1985: 198). Det byzantinske hof var kendt for ekstrem konservatisme og intolerance i forhold til ændringer i kunsten. Her blomstrede det stilrene, og forsøg på at berige det traditionelle repertoire blev set skævt på (Lasareff 1938: 29). Det virker altså ikke til at hoffet nødvendigvis har haft så meget indflydelse på de nye motiver. Kunsten som kom fra klostrene og kirkerne var mere folkelig (Kazhdan og Epstein 1985: 198). Det giver jo mening i forhold til at det var her folket havde tilgang til ikoner. Ifølge Kazhdan og Epstein blev kunstnerne mere optagede af virkelige modeller til deres billeder og der kom en større interesse for den naturlige virkelighed (Kazhdan og Epstein 1985: 200). Kan *eleoúsa*-motivet derfor også være baseret på ægte kvinder og deres forhold til deres børn, selvom at det ortodokse ideal mente, at kunstnerne skulle bruge traditionen som model? Som jeg har været inde på før, skete der også ændringer i litteraturen som påvirkede det visuelle. En af ændringerne var, at man gik fra at have interesse i at fremstille idealet som var ganske uopnåeligt, til at have lyst til at fremstille det mere almindelige menneske og de normer som skulle lægges til grund for deres liv. I ikoner blev helgener for eksempel fremstillet med scener fra deres liv (Kazhdan og Epstein 1985: 206, 210). Derfor kan der muligvis også være kommet et ønske om at fremstille den omsorgsfulde mor, fordi det var det som var det almindelige eller normen.

I litteraturen begyndte forfattere også at give mere af sig selv; de blev mere udtryksfulde og tog mere plads, og dette tog kunstnerne også med ind i deres arbejde, hvor de figurer de malede begyndte at blive mere udtryksfulde. Det var en udvikling som allerede begyndte i midten af 1000-tallet (Kazhdan og Epstein 1985: 224 f.). De mener også, at denne udvikling indenfor det kunstneriske felt var tæt bundet sammen med de ændrede materielle og kulturelle omstændigheder i Det byzantinske rige i 1000- og 1100-tallet (Kazhdan og Epstein 1985: 229 f.).

Grundlæggende mener Kazhdan og Epstein, at der skete en urbanisering som lagde grundlaget for mange intellektuelle skift. Her skriver de blandt andet om at synet på den ideelle opførsel blev mere afslappet, og kunstnere blev mere interesserede i menneskets udviklede natur (Kazhdan og Epstein 1985: 231). Hvorfor blev kunstnerne mere interesserede i at vise dette? Der skete åbenbart

nogen intellektuelle skift, men hvad de gik ud på, går disse to forskere desværre ikke ind på. Der skete også en urbanisering. Gjorde det at lægfolk fik større indflydelse? Der er mange spørgsmål som er svære at svare på, men principielt virker det som om at der er sket et mentalitetsskifte i samfundet på denne tid, som både har påvirket hvordan folk blev fremstillet, også hellige personer som Maria og Jesus, men også synet på hvordan man kunne og skulle opføre sig.

I 1000-tallet udviklede der sig også en slags „animeret“ maleform, som lagde vægt på etiske roller og idealer gennem de traditionelle ikontyper, og de følelser som kom frem indeholdte også dogmatiske elementer (Belting 1994: 27 f.). I tekster fra denne tid er Marias moderlige følelser også ofte beskrevet i sammenhæng med Jesu korsfæstelse, hvor hun på den ene side er overvældet af sorg og tænker tilbage på glæden i hans barndom, men samtidig er afklaret med at det var dette som måtte ske for frelsen. Der blev derfor både lagt vægt på hendes etiske perfektion som person og hendes rolle i frelseshistorien. Derfor er det også blevet tolket sådan at hun i *eleoúsa*-motivet både udtrykker følelser omkring inkarnationen og korsfæstelsen i hendes ansigt (Belting 1994: 285). Så mens Kazhdan og Epstein (1985: 231) mener at synet på hvordan man ideelt set skulle opføre sig blev mere afslappet, så mener Belting (1994: 27 f.), at der i kunsten i 1000-tallet blev lagt vægt på etiske roller og idealer. Det er derfor muligt at tolke at de to første forskere mener, at et motiv som for eksempel *eleoúsa*-motivet kunne tolkes som at være et eksempel på en mere afslappet tilgang til menneskets følelser og at det var okay at vise dem, mens Belting mere påstår, at Maria skulle bruges som et eksempel på et etisk ideal med opofrelse af sin søn for frelsen.

Det russiske samfund i middelalderen

Dette afsnit omhandler samfundet i Rusland i middelalderen. Fokuset ligger på teologien, ændringer i ikonerne samt kvinderoller- og syn, og om der skete ændringer eller ej, på disse punkter, for så senere at koble dette sammen med de fem ikoner og billedanalysen. Dette gøres for at se om det kan sige noget om hvorfor ikonerne blev mere følelsesladede med tiden, hvis de altså blev det. Jeg baserer teksten både på oversigtsværker og nogle specialstudier.

Ændringer i samfund og kirke

1200-tallet var en vigtig tid i Rusland, da det var på denne tid, at kristendommen virkelig blev spredt ud til den russiske befolkning (Shchapov 1988: 49 f.). Dette er historikeren Barbara Evans

Clements enig i. Det tog, ifølge hende, hundredvis af år at sprede kristendommen fra dåben af Vladimir i 988 ud til bønderne (Clements 2012: 4). Begravelsesritualer fulgte den kristne måde, både på landet og i byerne, ikke-kristne symboler forsvandt stille og roligt, og både liturgiske bøger og ikoner er overleveret i stor stil. Det mente historikeren Jaroslav N. Shchapov (1988: 49 f.) netop skyldtes, at kirken var meget aktiv og at den var en vigtig faktor i udviklingen af Rusland på dette tidspunkt. Det gjorde også, at det var muligt for kirken at blande sig i samfundet og samtidig indføre en streng, religiøs censur. Shchapov mente også, at det er muligt, at kristendommens blomstring skyldtes at Rusland var under mongolsk styre (Shchapov 1988: 49 f.). Mongolerne havde ganske stor tolerance over for andre religioner og deres autoriteter. Derfor undslap kirkeejendomme og dets personale samt adelen at betale den skat som resten af befolkningen var tvunget til under det mongolske styre. Det resulterede også i, at kirken i denne periode steg i rigdom og status. Dette mener teologen Sergei Hackel også kan være en grund til, at ikonmalerkunsten blomstrede i denne periode (Hackel 2002: 424). Det er altså ganske tydeligt at kirkens magt steg i løbet af middelalderen i Rusland og at den i høj grad satte dagsordenen. Ouspensky mente til og med at kirken skabte enhed i et samfund som ellers var fragmenteret (Ouspensky 1992b: 254).

Shchapov mente derfor også, at kristendommen lå dybere i folks bevidsthed i 1200- og 1300-tallet, hvilket gjorde at kirken fik større muligheder for udvikling (Shchapov 1988: 54). Under det mongolske styre blev relationer med andre europæiske lande vanskeligere. Kristen litteratur, kunst og filosofi, som blev spredt af kirken, blev en vigtig komponent for Ruslands ideologiske liv og hjalp Rusland til at bevare en forbindelse til lande, som byggede på samme grundlag, og det gav dermed mulighed for en kulturel udveksling (Shchapov 1988: 54 f.). Den russiske middelalder var altså præget af, at kirken fik større indflydelse.

Klostrene og bispedømmerne havde en vigtig rolle i udviklingen af kulturen i middelalderen. De store klostre havde biblioteker og skoler for at oplære teenagere. Her blev der skrevet krøniker og dannet grupper af ikonmalere og arkitekter (Rumyantseva 1988: 64). Sognepræsterne var nødt til at arbejde med for eksempel at pløje jord. Deres rolle var derfor på en måde todelt. På den ene side spredte de overklassens politiske og religiøse ideer blandt befolkningen, men samtidig havde de tætte bånd med netop en stor del af befolkningen og blev på denne måde også påvirket af lægfolkene (Rumyantseva 1988: 65).

Historikeren V. S. Rumyantseva skriver, at det åndelige liv i Rusland i 1400- og 1500-tallet var domineret af kirken. Den kristne doktrin eksisterede i det hun kalder sin mest ortodokse, dogmatiske form, og blev kombineret med et konservativt verdens-, samfunds- og menneskesyn.

Ifølge Rumyantseva ønskede kirken et „spirituelt monopol“ og kæmpede imod hedenske skikke, folkelige fornøjelser og andre former af kristendom, som katolicisme og protestantisme (Rumyantseva 1988: 69 f.).

Ifølge det sovjetiske oversigtsværk *The Russian Orthodox Church* er russiske ikoner et af de mest levende eksempler på den nationale, religiøse bevidsthed. Forfatterne mener, at russiske ikoner udviklede sig videre fra den byzantinske tradition over lang tid, og at de var et konstant udtryk for folks oplevelser af det åndelige liv. Kunstnerens kristne indstilling til kunsten skabte en speciel type ikonmaler. Det var for eksempel meget udbredt at munke var ikonmalere (*The Russian Orthodox Church* 1982: 213 f.).

Ikoner fra sent i 1200-tallet og tidligt i 1300-tallet er, ifølge *The Russian Orthodox Church* (1982: 218), meget alvorlige i stil og udtryk. Det kan muligvis være, at mongolernes besættelse var skyld i dette. I 1300-tallet slår de store ikonskoler virkelig rod og lægger grundlaget for det kunstneriske opsving, som skete i 1400-tallet. Forfatterne mener, at skolen i Moskva malede ikoner som var mindre psykologisk anspændte end de byzantinske, og samtidig var de blødere og mere eftertænksomme (*The Russian Orthodox Church* 1982: 218). Her er forfatterne enige med Lazarev. To af de ikoner jeg undersøger, Gudsmoderen fra Tolga og Gudsmoderen fra Jaroslavl, stammer fra Moskva-skolen eller deromkring og jeg er faktisk enig i, at de virker blødere. Mere om dette senere. Ansigterne på ikoner fra Novgorod har også særtræk og ifølge dem er de gennemsyret af styrke, overbevisning og mod (*The Russian Orthodox Church* 1982: 218). Det er jeg til gengæld uenig i, hvis man for eksempel ser på et ikon som Gudsmoderen fra Don. Hendes træk er, synes jeg, faktisk ganske bløde. Mere om dette ikon senere.

I Rusland blev de ikonografiske motiver som sagt mere komplicerede. Det er specielt tydeligt i forhold til den interesse som var for menneskets følelsesverden og hvordan dette blev udtrykt i ikonerne (Ouspensky 1992b: 273). Der kan være flere forklaringer på hvorfor dette skete, men en grund som blandt andet både teologer og kunsthistorikere har fokuseret på, er den såkaldte *hesychasmen*, en betegnelse som kommer af en afledning af et græsk ord som betyder ‘fred, stilhed, ro’ (http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Kirkehistorie/hesychasme).

Hesychasmen var en klosterbevægelse, som lagde vægt på mystiske erfaringer. Den fokuserede på den enkeltes indre, åndelige udvikling, og understregede vigtigheden af dyder som selvdisciplin og en kontemplativ livsstil. Det handlede om at opnå renselse gennem uafbrudt bøn og meditation og i sidste ende at se „det uskabte lys“, som Jesus ifølge kristen tradition skal have set på forklarelsesbjergene. Historikeren Janet Martin mener dog, at der ikke er særlig meget bevis på, at

hesychasmen havde specielt stor indflydelse på klosterbevægelsen i de nordlige dele af Rusland (Martin 2007: 248).

Ouspensky, som selv var ortodoks, havde en anden tolkning. Han skrev, at mange tekster med *hesychastisk* teori og praksis nåede de russiske klostre og han mente, at *hesychasmen* udøvede stor indflydelse på hele den ortodokse verden, både i det spirituelle liv og i kunsten (Ouspensky 1992b: 237, 260). Han skrev dog også, at tilhængerne af *hesychasmen* ikke har efterladt nogen skrifter som direkte omhandler kunst (Ouspensky 1992b: 243).

Ifølge Ouspensky blev kunsten i 1300- og 1400-tallet direkte påvirket af *hesychasmen*. Udviklingen kom som et udtryk for en hurtig udvikling af det spirituelle liv, en blomstring af det man kaldte menneskets hellighed (Ouspensky 1992b: 257, 260). Man var nødt til at have en speciel åndelig attitude for at kunne skabe ikonet og for at kunne opfatte det på en produktiv måde. Maleren skulle kunne opfatte og videreføre det man kaldte en andens hellighed, subjektet, gennem sin egen åndelige praksis, altså gennem *hesychasm* og dens helliggørelse af mennesket. De følelser som blev udtrykt i kunsten kan, mente Ouspensky, siges at være et udtryk for den „lidenskabelige del af sjælen“ (Ouspensky 1992b: 270, 242).

Selvom de tre meget kendte ikonmalere Grækeren Teofánes, Andrej Rubljov og Dionysos alle selv var *hesychaster* eller havde forbindelse til den på en eller anden måde, var det ikke alle malere, præster eller munke som forstod læren om *hesychasmós* (Ouspensky 1992b: 261, 273). Alligevel mente Ouspensky, at den spillede en afgørende rolle når det kom til menneskets åndelige og praktiske aktiviteter. Der kom en større interesse for menneskets følelserverden og set fra et ortodokst synspunkt, handlede det om at vise den menneskelige naturs kompleksitet, oplyst af det Ouspensky kaldte det guddommelige, uskabte lys (Ouspensky 1992b: 274).

Ifølge kunsthistorikeren Anita Strezova er der ingen skriftlige beviser på, at udviklingen i kunsten havde noget med mystiske strømninger at gøre, men hun mener alligevel at de har haft en påvirkning, da *hesychast*-idealer og -litteratur blev bredt accepteret og spredt i de slaviske lande (Strezova 2014: 1, 3). Hun er altså enig med Ouspensky i at *hesychasmen* har haft en påvirkning og at litteraturen blev spredt og brugt, men hun er ikke helt enig i at det først og fremmest handlede om malerens indre liv.

Læren omkring lyset på forklarelsesbjerget fik stor indflydelse på doktrinen om billeder i Rusland i 1300-tallet (Strezova 2014: 34). Indflydelsen på kunsten betød, at man skulle tænke på forvandlingen af kroppen og dermed også skyggerne af det guddommelige lys. Billederne skulle udtrykke doktrinen om guddommelig energi, hvilket for eksempel kunne komme til udtryk ved at et

bevægelig lys ramte figurernes ansigter og hænder, mener Strezova. Der kunne også males en slags glød i billedet for at tilskueren skulle få associationer til det himmelske (Strezova 2014: 64 f.). Strezova argumenterer altså for, at indflydelsen fra *hesychasmen* først og fremmest er i ikonerne og specielt i form af, at det blev vigtigere at fremstille det her specielle såkaldte uskabte lys. Hun lægger ikke vægt på om malerne følte en religiøs inderlighed eller ej, i modsætning til Ouspensky, som jeg tolker det, lagde mere vægt på at selve billedet blev opfattet at kunne føre til denne inderlighed og indre bøn.

Strezova skriver også, at i 1300-tallet var kunsten i Det byzantinske rige og i de slaviske lande præget af stærke farver som udtrykte følelser, og at ansigterne i ikonerne var mere følelsesladede end tidligere (Strezova 2014: 65). Hun skriver dog ikke noget om, hvorvidt dette skyldtes påvirkning fra *hesychasmen*.

Kvinderoller generelt

Det traditionelle samfund varede fra omkring 1000-tallet til omkring sidst i 1800-tallet. Det var en periode hvor værdier, folkekulturen og de politiske og økonomiske strukturer ændrede sig langsomt. Fra sidst i 1600-tallet begyndte der at komme indflydelse fra Vesteuropa, men den påvirkede for det meste kun kvinder ved hoffet. For adelige kvinder i provinsen, samt bønder og fattige ændrede samfundet sig ikke meget før omkring 1880'erne (Clements 1991: 2).

Ifølge historikeren Barbara Evans Clements virker det som om, at kvinder i datidens Rusland har forholdt sig til samfundets institutioner ved rent faktisk bare at tilpasse sig dem. De har generelt accepteret samfundets diktater og efterkommet dets krav. Det virker, mener Clements, som om, at kvinder generelt accepterede det de blev lært af forældre, eliten og præsterne som sandt, og dette var først og fremmest, at mænd havde en gudsbenådet ret til at bestemme over dem på grund af det, som blev opfattet som deres eget køns skrøbelige moral. Autoriteterne lærte dem, at de trods alt var elsket af Gud og at de kunne leve dydige liv på jorden og få evig lykke i himmeriget, hvis de altså indordnede sig den sociale orden (Clements 1991: 5). Det virker altså som om, at kirken og andre autoriteter ville skabe eller opretholde en bestemt opførsel for kvinder. Her kan *eleoúsa*-motivet have hjulpet som billedet på den dydige kvinde og mor.

Clements skriver, at i Rusland blev den ledende elite og den allestedsnærværende kirke etableret senere end i andre europæiske lande, og at kvinder derfor i store dele af historien var frie og arbejdede (Clements 2012: 1). På landet arbejdede de ofte i markerne og i byerne hjalp de gerne til i

familiens forretninger af forskellig art. Bondekvinder hjalp altså til hjemme og arbejdede på lige fod med mænd, men med mindre tunge opgaver. Økonomisk set var bondekvinder så vigtige for husholdningens overlevelse, at det at være mor faktisk måtte komme i anden række. Ifølge Worobec bidrog dette til høj spædbarnsdødelighed langt op i moderne tid (Worobec 1991: 24).

Blandt eliten var det normalt at kvinden styrede hjemmet. Kvinder i eliten blev dog også værdsat for deres råd og evne til at skabe fred, både indad i familien og i konflikter med andre familier (Clements 2012: 5 f.). Kvinder fra eliten havde muligheder for indflydelse politisk og ellers i samfundet, men eliten var generelt en meget lille del af samfundet (Clements 2012: 23).

Noget som var fælles for stort set alle kvinder, uanset klasse, var at de blev gift og fik børn. (Clements 2012: 32). Levin, som har undersøgt kilder fra Novgorod, skriver at selvom der er begrænsede kilder om familieforholdene i Novgorod, både hos aristokratiske familier og hos lægfolk, giver de alligevel et hint om at kernefamilien var det mest normale i Novgorod (Levin 1983: 117). Højest sandsynligt var det også det mest normale andre steder i Rusland.

Der var en generel forståelse af at kvinder var underlagt mænd og deres vilje, undtagen ældre kvinder som nærmest havde krav på respekt når de var nået op i alderen (Clements 2012: 1). Fordi de havde opfyldt sit sociale ansvar ved at få børn og måske samtidig var gået i overgangsalderen, og dermed ikke længere blev anset som en trussel seksuelt, kunne de få prestige og ære (Worobec 1991: 25).

Det var ekstremt vigtigt at kvinder beholdte deres pæne ry og ære. Kvinder fra eliten blev dækket til overalt de gik og levede generelt et ret beskyttet liv indenfor hjemmet. Derfor fik kvinder faktisk også selv lov til at gå til retten, hvis deres omdømme var blevet skadet, enten ved sladder eller direkte overgreb (Clements 2012: 35 f.). Her er det tydeligt at se at kirkens renhedsideal træder frem, og dette har Marias person nok bidraget til. En kvinde måtte ikke være „uren“ eller blive anset for at være det.

Kirkens syn på kvinder

Eve Rebecca Levin er historiker og har skrevet doktorafhandlingen *The Role and Status of Women in Medieval Novgorod* fra 1983. Hendes fokus er udelukkende på kilder fra Novgorod, som giver et indblik i kirkens syn på kvinder på denne tid. Hun har blandt andet brugt hagiografier og andre didaktiske tekster fra kirken som kilder, og derfor er det også vigtigt at påpege at perspektivet som kommer frem i kilderne skal ses som et ideal fra kirken, mere end at det nødvendigvis reflekterede

virkeligheden. Men det kan også sige meget at bruge tekster fra kirken, da de fleste ikoner kom herfra eller fra klostrene. To af de ikoner som jeg undersøger, Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen og Gudsmoderen fra Don, er fra Novgorod eller hvert fald fra denne kunstneriske skole. Derfor kan hendes undersøgelse muligvis give et indblik i det kvindesyn, som kan have påvirket ikonmalerkunsten der. Selvom de to andre russiske ikoner jeg undersøger, ikke stammer fra dette område, kan det være, at det er muligt at generalisere lidt, uden at jeg ved det med sikkerhed. Var kirkens kvindesyn mon så anderledes i andre områder af Rusland på dette tidspunkt? Jeg tvivler, for så fragmenteret var kirken ikke, hvert fald ifølge Ouspensky (1992b: 254).

De didaktiske kilder hun har undersøgt, delte gerne kvinder ind i „gode“ og „onde“. Det er ikke træk, som hun finder i de andre typer tekster hun undersøger, som for eksempel de moralske fortællinger og hagiografier. De „onde“ kvinder gjorde ting som at snakke for meget, de var seksuelt aktive og lokkede antageligvis mænd i synd. De „gode“ kvinder gjorde derimod ting som at tie stille, holde sig fra samleje, selv for forplantningens skyld og styrede hjemmet godt for at bringe manden frelse og ære. Der blev virkelig lagt vægt på, at en god kvinde var en der kunne passe ordentligt på hjemmet (Levin 1983: 211, 220), altså det samme ideal som i det byzantinske samfund. Jeg synes, det er lidt mærkeligt hvis de ikke engang støttede samleje for forplantningens skyld. Er det en overdrivelse? Men der er flere af forskerne der påpeger det, blandt andet Christine D. Worobec (1991).

De didaktiske tekster giver faktisk også gifte kvinder mest ros i forhold til deres rolle som mødre. Levin synes også det er mærkeligt, at de ellers er ganske negative i forhold til ægteskab og kvinder som hustruer, når det var en forudsætning for netop moderskabet (Levin 1983: 220). Mødre bliver ligefrem set på som en kilde til frelse for sine børn, og derfor tolker hun det som at enhver mor har en rolle som forbeder mellem mennesket og Gud, lige præcis som Jomfru Maria (Levin 1983: 221).

Et emne der blev populært var såkaldte mirakuløse undfangelser. Fromme forældre som ikke kunne få børn, bad bønner og oplevede derefter en vision som tilsagde at de ville få et barn. Barnet ville blive en helgen kendt for sit hellige liv. Levin mener, at dette er baseret på bibelske historier om for eksempel Sarah og Abraham. Men der er en forskel. For ved Sarah og Abraham bliver det gengivet i historien, at de faktisk har samleje, men i de russiske tekster står der ikke noget om dette og det antyder altså at man har ment, at det var bønnerne som var skyld i undfangelsen. Levin påpeger, at det at tænke sådan bliver anset som kætteri, men hun mener alligevel at det er det som

teksterne påstår, og at man hvert fald på denne tid mente at der derfor fandtes flere „ubesmittede undfangelser“ end bare den ene med Maria (Levin 1983: 224 f.).

Levin påpeger, at de kirkelige skrifter altså fremlagde to idealer for kvinder: som mor og jomfru. Og det som er så interessant er, at Maria jo kombinerer begge dele. Men for normale kvinder var det et uopnåeligt mål. Tidligere forskning har ment, at det primære billede af Maria i Rusland var som *bogorodica*, altså „Guds mor“, men Levin mener at bønnerne lagde specielt fokus på det jomfruelige aspekt hos Maria, hvert fald i Novgorod (Levin 1983: 228).

Både i hagiografier og moralske fortællinger skulle mødre besidde alle slags dyder. De skulle være hengivne til deres mænd og børn, de skulle være seksuelt rene og oven i det også fromme (Levin 1983: 234). Ifølge Levin bliver kvinder i disse tekster, oftere fremstillet som en „god“ end som en „ond“ kvinde (Levin 1983: 235). Det kan jo tyde på, at synet på kvinder trods alt har været positivt gennem middelalderen i Novgorod, men alligevel med klare idealer. Det er dog vigtigt at være opmærksom på, at mange af hagiografierne fra Novgorod kun findes bevaret i senere tekster (Levin 1983: 210). Derfor kan senere tiders kultur og livssyn have påvirket teksterne.

Da kristendommen blev en del af den russiske kultur, kom der også nye institutioner ind i kvindernes liv, som var med til at forme kønsværdierne i deres verden. En interessant pointe er også hvordan kvinder, specielt i eliten, var med til at sprede kristendommen og hvilken stor rolle de spillede i dette. Mange af elitens kvinder var for eksempel meget ivrige for at donere penge til at købe liturgiske objekter (Clements 2012: 9).

Kirken kom med instruktioner om, hvordan kvinder skulle leve for at være „gode“ og den opsatte et ideal for dem. De skulle være dydige, gode koner og det var specielt vigtigt at de var kærlige mødre. Ifølge Clements (2012: 11) skulle mødre æres og adlydes. Hun skriver, at det er et gennemgående emne i tekster fra middelalderen, at der var en forpligtelse til at ære mødre. Ifølge hende var der også en sammenhæng mellem den ære som mødre fik og den ære som for eksempel Maria fik, da Maria jo blev set på som den perfekte mor. Hun var barmhjertig, tilgivende, blid, beskyttende og selvopofrende. Clements mener, at Maria blev meget vigtig for kvinders tro i Rusland gennem tiden, fordi en hellig kvinde som hende fik kvinder til at føle sig velkomne i troen og gav dem et fokus for deres tilbedelse. Det gav dem også et eksempel på at kvinder, trods deres teologisk set svagheder, kunne modtage Guds nåde og det evige liv. Kristendommen har muligvis tiltalt kvinder mere end mænd, fordi at den i højere grad dyrkede kvindelige egenskaber, som for eksempel fromhed, venlighed og uselvished (Clements 2012: 11). Her er Clements uenig med Joanna Hubbs. Hubbs (1988: 90–92) påpegede jo netop, at kirken var nødt til at bruge Maria og

tidligere slaviske gudinder for at tiltale kvinderne, netop fordi at kristendommen var en mandsdomineret religion. Dog er de selvfølgelig enige i den rolle Maria har spillet for at tiltrække kvinderne. Levin har også et andet synspunkt. Hun mener jo, at de kirkelige tekster lagde mere vægt på egenskaber, som blev opfattet som mandlige. Levin skriver at bønner til kvindelige helgener ikke tog hensyn til deres feminine træk. De blev for eksempel kaldt „vis som en mand“ og „tålmodig som en mand“ (Levin 1983: 228). Det som blev opfattet som mandlige træk blev altså værdsat mere. Er det tiltrækkende for kvinder? Forskerne har altså forskellige syn på om kirken mest dyrkede kvindelige eller mandlige egenskaber.

Kvinder i alle samfundsklasser fik magt i samfundet gennem deres rolle i reproduktion. De var især vigtige fordi de kunne blive gravide, og dermed være med til at sikre gruppens overlevelse. Det at en kvinde kunne reproducere definerede i høj grad hendes værd, både økonomisk og spirituelt. Kirken, som ellers så ned på seksuelt samvær, bifaldt undfangelsen af et barn, og rent økonomisk kunne et barn garantere arbejdskraft i husholdningen og mere sikkerhed for forældrene når de blev ældre. Det at være gravid og føde børn blev også en slags magt for kvinderne. Det var deres domæne og et af de få områder i samfundet, hvor de rent faktisk havde magt (Worobec 1991: 20). Kvinder blev altså værdsat for deres evne til at sætte børn i verden og det kan jo også være, at det er en af årsagerne til at *eleousa*-motivet også blev så populært i Rusland, og hvorfor det var et motiv man blev ved med at udvikle. Worobec (1991: 20) lægger meget vægt på at det var en magt for kvinderne, men jeg tænker også, at de ikke har haft noget valg. Og jeg ved ikke hvor meget magt der ligger i det, når man rent faktisk er underlagt en bestemt samfundsnorm. Men det var selvfølgelig en af de ting, som det bare var kvinderne som kunne. Men accepterede de det samtidig bare fordi Jomfru Maria blev fremstillet som „den rigtige“, og det var den moderrolle eller kvindesrolle, de skulle leve op til?

I teorien anså ortodokse prædikanter ikke ægteskabet og familielivet som en forhindring for at opnå frelse, men teologerne opfattede det som mindre dydigt end askese og cølibat. At være jomfru var mere dydigt end at være gift (Pushkareva 1991: 37). Igen er det mærkeligt at man værdsatte mødre så meget, men alligevel fremlagde et ideal om at være jomfru var det bedste. Samtidig viser kærlighedsbreve fra Novgorod fra 1300-tallet også, at en del af befolkningen, hvert fald der, ikke accepterede kirkens asketiske ideal. Kirken opmuntrede jo samtidig til at få børn og betonedede at det var „et onde ikke at få nogen børn“ (Pushkareva 1991: 39). Der var altså et klart selvmodsigende syn i kirken, som sikkert var i konstant konflikt. Kan det have været ud af nødvendighed i forhold til at tilpasse sig samfundet og befolkningen? For de fleste folk fik jo børn.

Ifølge forsker i kønsstudier Natalia Pushkareva blev en børnefødsel set på som en velsignelse af den almene russer og børn var traditionelt set kvindes domæne. Ifølge Pushkareva krævede kirken at en kvinde lærte sit barn lydighed, tålmodighed og respekt for de ældre i hjemmet og der var flere forventninger til hvordan forældre skulle behandle sine børn: De skulle være retfærdige, men også strenge og på samme tid kærlige og omsorgsfulde (Pushkareva 1991: 40). At være omsorgsfuld overfor sine børn var altså faktisk et ideal fra kirken. I et samfund hvor arrangerede ægteskaber var normen, dannede kvinden oftest de tætteste følelsesmæssige bånd med sit barn. I forhold til fødsel, så ændrede kirkens lære sig ikke i denne periode (Levin 1991: 44 f.).

Fødselsritualerne var et kvindeligt domæne og stammede fra den førkristne tid, men var alligevel blevet tilpasset kristendommen. Ifølge Levin var det dog ikke sådan at kvinderne opretholdt en slags „undergrunds-hedenskab“. Kvinderne så på sig selv som gode kristne, men Levin mener, at de generelt havde en ufuldkommen og upræcis forståelse af nogen af pointerne i den kristne teologi og lov, hvilket igen kan skyldes, at kirken havde en tendens til at rette dens læring mere mod mænd end kvinder (Levin 1991: 46). Her er hun igen uenig med Clements, som jo mener, at kirken lagde mere vægt på kvindelige egenskaber.

Marias fødsel af Jesus var det kirkelige ideal. En fødsel var smertefuld på grund af Evas synd, men Marias var derimod ren og smertefri, fordi hun ikke var en del af synden. Derudover troede man i Rusland, at Jesus blev født igennem Marias øre, fordi han var Guds ord og dermed blev kendt gennem øret, hvilket også var med til at forklare hvorfor Maria stadigvæk kunne være jomfru efter fødslen. Russiske kvinder i middelalderen blev, ifølge Levin, tiltrukket af den symbolske jomfrufødsel (Levin 1991: 47).

Den ortodokse kanon mente, at kvinden og alle som deltog i fødslen var blevet besudlet. Alle skulle renses før de kunne vende tilbage til det normale liv. Den nybagte mor måtte ikke komme ind i en kirke eller deltage i kirkelige ritualer før efter 40 dage (Levin 1991: 49). Jeg synes, at det er mærkeligt at man havde et så stærkt syn på en fødsel som noget urent og alligevel værdsatte man mødre og kvinder for deres evne til at få børn og samtidig blev der ved med at være en udvikling af *eleoúsa*-motivet, som er et så moderligt motiv. Men det kan selvfølgelig hænge sammen med, at man tænkte sig at Marias fødsel af Jesus var gennem øret.

Clements (2012) lægger vægt på, at livet og normerne generelt for kvinder stort set var det samme da hovedsædet var i Kiev, i perioden bagefter under mongolernes besættelse og da Moskva blev en stærk og dominerende stat med oprettelse af zardømmet, måske med undtagelse af lidt flere rettigheder til jord med tiden. Natalia Pushkareva supplerer Clements, når hun skriver om

mekanismerne omkring social arv. De både stabiliserede de eksisterende forhold for kvinder, og blev ved med at reproducere dem i generation efter generation (Pushkareva 1991: 30).

Kapitel 7

Analysedel 2

Billedanalyse

I dette kapitel laver jeg en billedanalyse af de fem ikoner for at se hvilke træk de forskellige ikoner har for at kunne lave en vurdering om motivet faktisk udvikledes eller ej. Først og fremmest vil ikonerne komme i kronologisk rækkefølge i forhold til alder, hvor jeg starter med det ældste og slutter med det yngste. De stammer alle fra forskellige tidsperioder, dog kommer nogle af dem fra samme kunstneriske skole og deler dermed denne baggrund. Gudsmoderen fra Vladimir, som er fra ca. 1130, kommer oprindeligt fra Konstantinopel og tilhører derfor ikke nogen af de russiske kunstneriske skoler, hvorpå det skiller sig lidt ud. Både Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen fra ca. 1239, og Gudsmoderen fra Don fra ca. 1380'erne/1390'erne, kommer fra skolen i Novgorod, mens Gudsmoderen fra Tolga fra ca. 1314, og Gudsmoderen fra Jaroslavl fra ca. 1500, stammer fra skolen i Moskva. Efter analysen af de fem ikoner kommer der en sammenligning af de træk, som jeg har fokuseret på i billedanalysen.

Gudsmoderen fra Vladimir



Fig. 12: Gudsmoderen fra Vladimir, dateret til ca. 1130; nu i museumskirken i Tretjakovgalleriet i Moskva (Billede fra <https://lessonsfromamonastery.wordpress.com/2015/08/27/holy-lady-of-vladimir-pray-to-god-for-us/>)

På ikonet Gudsmoderen fra Vladimir (fig. 12) sidder Maria med Jesusbarnet mod sin kind, som jo er det klassiske *eleoúsa*-motiv. Det er ikke muligt at se om Maria står oprejst eller om hun sidder ned. På ikonet ses der ikke nogen form for stol eller trone og dette ikon er i halv længde, derfor ser man kun Marias overkrop og intet af hendes ben. Maria har en brun eller hvert fald mørk kappe på sig, som også dækker hendes hoved. Der er en mørk skygge inde under kappen, som ser ud som et slags hovedklæde der dækker hendes hår. Ærmerne på kappen er pyntet med frynser af guld og der er også guld ved håndledene og langs kanten ved hovedet. Maria har en stjerne på sin venstre skulder og på sin kappe over panden. Begge hendes hænder er synlige; den højre hånd holder under Jesus' bagdel, mens hun holder sin venstre hånd op mod Jesus, enten som en slags pegende eller

henvisende bevægelse, men jeg synes også, at det ser ud som om på det her ikon, at hun faktisk også holder Jesus med sin venstre hånd, da den rører ved hans ærme. Ikke ligeså fast som med den højre, men der er faktisk kontakt. Marias ansigt er på skrå mod hendes højre side og hendes højre kind ligger ind mod Jesus' hoved. Hendes hals er også helt synlig. Hun ser direkte på tilskueren og man får dermed som tilskuer øjenkontakt med hende. Jeg synes, at hendes øjne ser sorgfulde ud. Hendes næse er lang og tynd og hendes læber er også en tynd streg, som ikke fylder særlig meget eller er særlig tydelig. Der er ingen antydning af et smil. Maria fylder næsten hele ikonet med undtagelse af, at der er luft på højre og venstre side af hendes skuldre. På hendes højre side står der „M“ og på hendes venstre side står der et Θ (græsk forkortelse for *Μήτηρ Θεοῦ* (*Mētēr Theoû*), 'Guds moder'). Nederst på hendes venstre side står der „IC XC“ (græsk forkortelse for *Ἰησοῦς Χριστός* (*Iēsoûs Christós*), 'Jesus Kristus') (russianicons.wordpress.com).

Jesusbarnet har et slags guld-bronzefarvet klæde på sig med et guldfarvet bælte i taljen. Han bliver holdt oppe mod Marias bryst eller overkrop af Maria, og det virker derfor som om at han støtter sig til hende. Hans højre arm er strakt og hånden rækker ud efter eller holder fast i Marias venstre skulder, mens hans venstre arm holder omkring Marias hals. Fire af fingrene på venstre hånd er på hendes hals, men jeg synes faktisk det ser ud som om, at tommelfingeren er spredt fra de andre og berører hendes kind. Det virker som om at hånden kærtegner hende. Begge hans fødder stikker ud under hans tøj. Den højre stikker „lige frem“ og man ser hele oversiden af foden. Den venstre fod er foldet ind under ham og man ser kun sålen. Han har brunt krøllet hår, som er fuldt synligt. Jesus strækker sin hals op og bøjer sit hoved bagud, mens hans hoved ligger indtil Marias kind. Jesus kigger op på Maria, nærmest som om han prøver at få øjenkontakt med hende. Der er ikke noget smil i hans ansigt, men han ser heller ikke sorgfuld ud, som hun gør. Grundlæggende synes jeg, at deres udtryk er meget forskellige; han ser ganske rolig ud, mens hun ser trist ud.

Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen



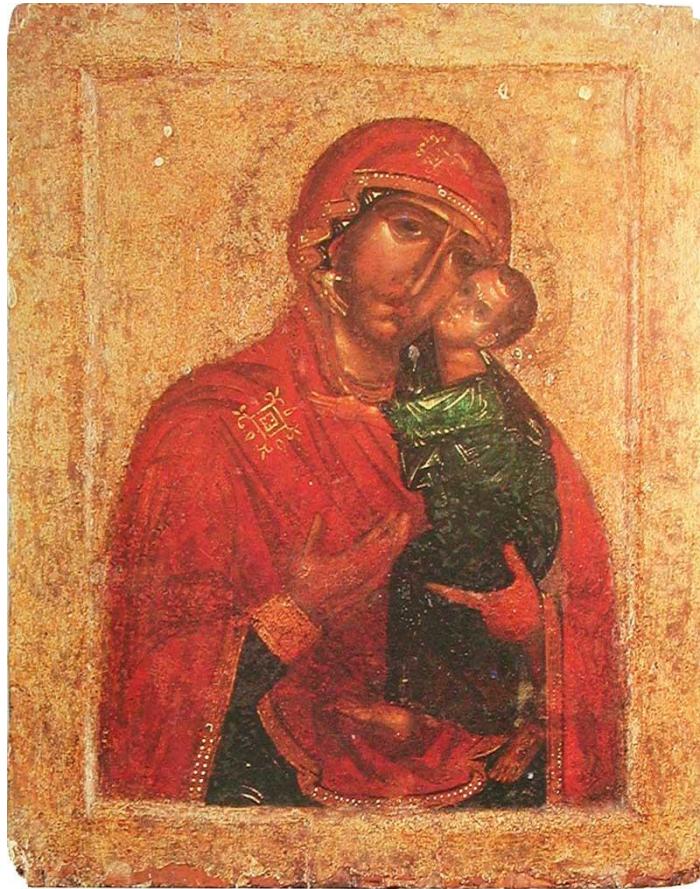
*Fig. 13: Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen, dateret til ca. 1239; nu i Bogoyavlensky-klosteret i Kostroma
(Billede fra <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Fedorovskaya3.jpg>)*

Det næste ikon er Feodorovskaja-ikonet af Gudsmoderen (fig. 13), som farvemæssigt er et meget mørkt ikon. Dette ikon er, ligesom Gudsmoderen fra Vladimir, i halv længde og det er derfor kun Marias overkrop som ses forfra og intet af hendes ben. Der er ikke nogen stol eller trone på billedet. Maria har en mørk, nærmest en lilla-rød-farvet kappe på, som dækker hendes arme, skuldre og hoved, bortset fra hendes ansigt og hals. Der er en mørk skygge under kappen på hovedet som kan se ud som et slags hovedklæde, og som gemmer alt Marias hår væk. På Marias venstre arm er der guldbånd- og frynser på ærmet og det venstre håndled. Dette ses også langs kraven og rundt om hovedet, selvom guldfarven er sværere at se her. Maria har også et guldmærke på sin venstre skulder og i panden. Dette kunne godt være stjerner, men det er ikke så let at se. Marias venstre

hånd er meget synlig og har en slags pegende eller henvisende bevægelse mod Jesus. Igen ser det ud som om, at Maria på dette billede rører eller understøtter Jesus' arm, og hun har altså derfor også kontakt med ham med denne hånd. Fingrene på den venstre hånd er meget lange og tynde. Marias højre arm er til gengæld meget mindre synlig end den venstre. Selve armen er gemt væk under kappen, mens hendes hånd stikker ud og holder på Jesusbarnets ben, næsten helt nede ved hans fod. Marias hoved ligger på skrå mod højre og hendes højre kind ligger dermed ind mod Jesus' hoved. På dette ikon ser det ikke ud som om at hun ser på tilskueren, men det ser nærmere ud som om, at hun kigger direkte ud i luften, hen over Jesus' hoved. Jeg synes, at hendes øjne har en blanding af apati og tristhed i sig. Hendes næse er lang, men har stadigvæk en slags fylde. Læberne er en kort streg uden noget tegn på et smil. På dette ikon har Maria en glorie om hovedet. Udover det fylder hun stort set hele ikonet, men med fri luft over hendes to skuldre.

Jesus sidder på Marias højre arm og bliver støttet eller lænet op ad hendes bryst eller overkrop. Han har en slags tunika på i guld, som kun går til hans knæ og til hans albue. Hans venstre ben og fod er derfor næsten helt synlig, mens man kun ser foden på hans højre, fordi Maria dækker for resten af hans ben med sin hånd. Den venstre fod er „lige“, mens den højre bøjer nedad. Samtidig er hans ben spredte. Det ser ud som om, at Jesus med sin højre arm, som er lidt bøjet, enten rækker ud efter Marias venstre skulder eller også holder han faktisk fast i hendes kappe, mens hun holder hans arm oppe. Hans venstre arm holder rundt om Marias hals og derfor er hans venstre hånd ved Marias kind. Det interessante er, at hånden hænger helt slapt, og der er altså ikke nogen kærtegnende bevægelse eller nogen form for fastholdelse med den hånd. Jesus strækker sin hals og lægger sit hoved lidt bagud, mens han lægger sit ansigt ind til Marias højre kind. Han har brunt, krøllet hår som er helt tydeligt. Hans øjne er desværre lidt mørke og svære at se, men det kan godt se ud som om, at han kigger på Maria og prøver at få øjenkontakt med hende. Generelt er hele Jesusfiguren meget spinkel – han har et meget lille hoved og meget tynde arme og ben. Det ser også ud som om, at Jesus har en glorie om sit hoved.

Gudsmoderen fra Tolga



*Fig. 14: Gudsmoderen fra Tolga, dateret til ca. 1314; nu i Tolga-klosteret
(Billede fra https://en.wikipedia.org/wiki/Theotokos_of_Tolga)*

Gudsmoderen fra Tolga II (fig. 14) er et ganske farvestrålende ikon i halv længde, som derfor kun viser Marias overkrop forfra og intet af hendes ben. Derfor er det ikke til at se om hun står op eller sidder ned på ikonet. Maria har en kappe på i en stærk rød farve. Den dækker næsten hele overkroppen og går op omkring hendes hoved. Inde under kappen på hovedet er der en kant af en slags guldfarve, som muligvis kan være et hovedklæde, der dækker hendes hår. Hendes ansigt, hals og hænder er synlige. Både på Marias højre skulder og i panden er der en firkant med en mindre firkant indeni. Den yderste firkant er pyntet med en slags „skud“ eller muligvis blomster. Det hele er i guld. Det ser også ud som om, at der er en slags brun/guldfarve langs kanterne på kappen og op omkring hovedet. Inde under kappen har Maria endnu et klæde på i en slags blå-grøn farve. Klædet er pyntet med guld ved Marias højre håndled, mens der ikke ses noget på det venstre. Grunden til at man kan se det inderste klæde, er fordi Maria løfter kappen op med sin højre hånd, mens hun laver en henvisende eller pegende bevægelse mod Jesus, uden at være i kontakt med ham med denne

hånd. Det kan også være fordi hun er på vej til at tage fat i ham med denne hånd. Hele den højre hånd er synlig. Marias venstre arm og hånd bruges til at holde Jesus. Hånden holder under Jesus' bagdel, men det er kun tommelfingeren og pegefingeren som kan ses. Marias hoved ligger på skrå mod venstre, hvor hendes venstre kind ligger ind mod Jesus' hoved. Jeg synes, at Marias øjne er meget svære at tolke på dette billede. Det ligner at hun kigger nedad, og dermed forbi Jesus. Hun prøver ikke at få øjenkontakt med ham. Rynken mellem øjnene og blikket nedad får hende til at se trist ud. Hendes næse er lang og tynd, og hendes mund er lille, fyldig og rød, men uden noget tegn til et smil. Maria fylder stort set hele ikonet, med undtagelse af luft omkring skuldrene og over hendes hoved. Jeg synes der er antydninger til en glorie omkring hendes hoved.

Jesus sidder på Marias venstre arm og bliver holdt tæt ind til hendes overkrop. Han er iført en grøn tunika, som dækker næsten det hele af hans ene arm og det hele af begge ben. Begge hans fødder er synlige og hans ben er spredte. Det ligner at de nærmest spræller i luften, fordi den ene fod bøjer nedad, mens den anden bøjer opad, og jeg får dermed indtrykket af, at Jesus er lidt i bevægelse. Hans venstre hånd strækker sig frem og holder fast i Marias krave ved hendes højre skulder. På dette ikon er Jesus' højre hånd synlig. Han holder rundt om Marias hals med sin højre arm og hans højre hånd er placeret på Marias højre kind, som om at han kærtegner hende. Jesus bøjer sit hoved bagud og lægger sin højre kind ind mod Marias venstre kind og dermed har han kontakt med begge Marias kinder. På dette ikon er det interessant, at Jesus har øjenkontakt med tilskueren. Det er meget tydeligt, at han ser direkte på tilskueren og man får let øjenkontakt med ham. Han har ikke den samme tristhed i øjnene som Maria, men han ser derimod ganske neutral ud. Hans mund er lille og lige, og der er ikke nogen antydning til et smil. Det ligner, at Jesus har rynker i panden. Han har brunt, krøllet hår, som er helt synligt. Jeg synes, at hans hoved er ganske lille i forhold til resten af hans krop. Jeg synes også, at der er antydninger af en glorie på ham, selvom den ikke er så tydelig. Generelt får jeg fornemmelsen af, at Jesus bliver holdt tættere ind til Maria på dette ikon, fordi det ser ud som om at hans hals ikke strækker sig specielt meget, men alligevel er hans ansigt helt oppe ved hendes højre øje, plus at han når rundt om hendes hals med sin arm.

Gudsmoderen fra Don



*Fig. 15: Gudsmoderen fra Don, dateret til ca. 1380'erne/1390'erne; nu i Tretjakovgalleriet i Moskva.
(Billede fra https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Feofan_Donskaja.jpg)*

Gudsmoderen fra Don (fig. 15) er også et ikon i halv længde, hvor Maria ses forfra. Det er derfor kun Marias overkrop som ses og intet af hendes ben. Det er heller ikke muligt at vurdere om hun står op eller sidder ned. Hun har en rød-brun kappe på, som dækker hele hendes overkrop og hendes hoved, undtagen hendes ansigt. Håret er helt gemt væk. Hendes venstre ærme og nederste højre del af kappen er pyntet med guldbånd – og frynser. Guldbåndet går også op omkring hendes hoved og venstre håndled. På hendes venstre skulder og i panden er der guldstjerner. Det er lidt svært at tyde om Maria har et klæde på under kappen, men det kunne tyde på det, da der er blå elementer under kappen ved hendes ansigt og øre og ved hendes venstre håndled. Marias højre hånd holder under Jesusbarnets bagdel med flad hånd. Hendes venstre hånd griber fat i Jesus' tunika under hans ben, og hun har derfor kontakt til Jesus med begge sine hænder. Marias hoved er på skrå mod højre, hvor hun lægger sin kind ind mod Jesusbarnets hoved, endnu et punkt hvor de har kontakt. Maria kigger

på en måde op, henover Jesusbarnets hoved, hvilket får hendes øjne til at se mere åbne og større ud. Det virker ikke som om at der er øjenkontakt mellem de to, men at hun rent faktisk kigger forbi ham. Maria har altså hverken øjenkontakt med sin søn eller med tilskueren på dette ikon. Hendes næse er lang og tynd og hun har rynker omkring sit højre øje. Hendes mund er interessant, da det er som om den bliver presset lidt sammen, men også at der enten er et lille ryk opad eller skråning af læben til venstre side, som kan virke som et lille smil eller en slags bekymret eller betænkt mine. Generelt er Marias ansigt mere „muntert“ i dette ikon, muligvis også fordi hendes øjne er store, runde og meget åbne, og hun dermed ikke ser så sorgfuld ud. Maria fylder næsten hele ikonet med undtagelse af luft over skuldre og hoved. Det ligner der er antydningen af en glorie rundt om hendes hoved.

På dette ikon er Jesus iført en tunika i guld. Den virker lang, da en del af stoffet, den del Maria har fat i med sin ene hånd, er krøllet sammen under hans ben. Tunikaen går ham kun til knæerne, og derfor er begge hans ben bare og fuldt synlige på ikonet. På hans højre arm er der et blå bånd med et slags guldmønster på. Jesus' ben er samlet og begge hans fødder støtter eller hviler på Marias venstre hånd. Han bliver holdt indtil Maria af hendes højre hånd og arm, og han sidder hos hende som om, at han sidder i en stol. Hans højre hånd, med armen lidt bøjet, tager fat i Marias venstre skulder, eller det ser hvert fald ud som om at han prøver at tage fat. Hans venstre hånd holder en blå rulle med guldmønster på. Jesus lægger sit hoved tilbage, strækker sin hals og lægger sit ansigt ind mod Marias kind, helt oppe ved hendes øje. Han kigger op mod Maria, som om at han prøver at få øjenkontakt med hende, men der er ingen kontakt mellem dem på dette punkt. Hans mund er rød, og den ser en lille smule sammenpresset ud, men ikke noget tegn på et smil. Hans hoved er lille i forhold til resten af hans krop og han har et fyldigt, brunt krøllet hår. Jeg synes også, at der er antydninger til en glorie rundt om hans hoved.

Gudsmoderen fra Jaroslavl

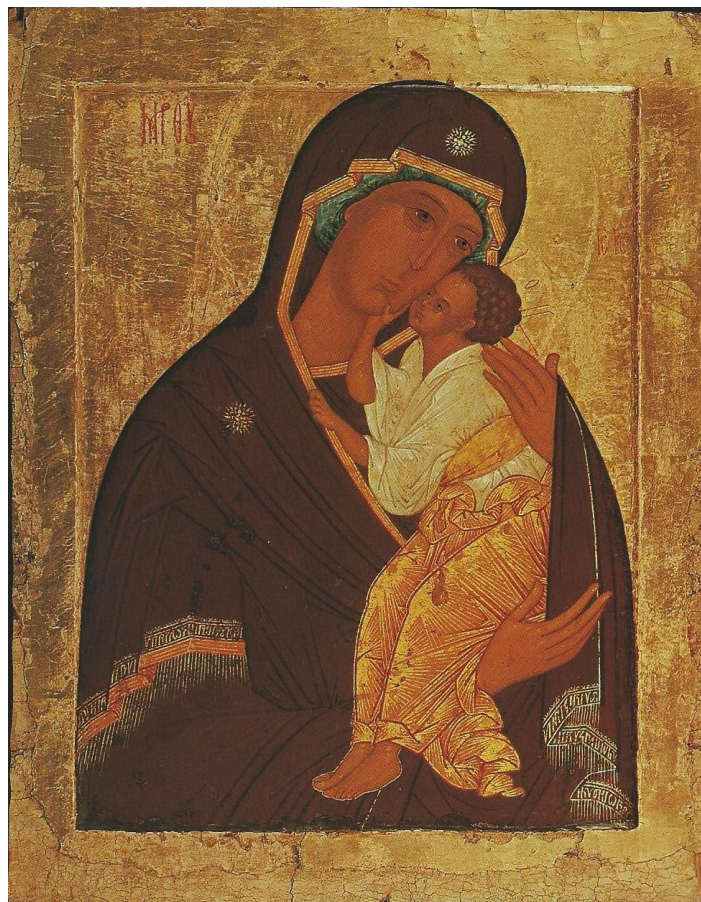


Fig. 16: Gudsmoderen fra Jaroslavl, dateret til ca. 1500; nu i Tretjakovgalleriet i Moskva.

(Billede fra: Lazarev 1997: 314)

Det sidste ikon er Gudsmoderen fra Jaroslavl (fig. 16). Dette ikon er i halv længde og det er derfor kun Marias overkrop som ses forfra og intet af hendes ben. Maria er iført en brun kappe med tydelige folder som dækker alt, undtagen hendes ansigt og hendes hænder. På hendes højre ærme er der et guldbånd med frynser. Der er også guldbånd med frynser på hendes venstre side, men det er svært at se, om det er på ærmet eller ej, for selve kappen bliver holdt oppe af hendes venstre arm. Der er også guld langs kanterne på hendes kappe op omkring hendes hoved og hals. Der er en guldstjerne, både på hendes højre skulder og i panden. Under kappen har Maria et slags hovedklæde på i blå, som dækker hele hendes hår. Marias venstre hånd stikker frem fra kappen og holder Jesus ind mod sig med hånden på hans ryg og to af hendes fingre rører forsigtigt ved hans hår. Hendes venstre arm og hånd holder ham under hans ben, men det ser også ud som om, at hun er på vej til at tage fat i kappen og er halvvejs ved at svøbe Jesusbarnet ind i den. Samtidig kan det også godt ligne en slags henvisende bevægelse. Så hun har altså kontakt til Jesus med begge sine hænder. Marias

hoved ligger på skrå mod venstre og hendes kind ligger ind til Jesusbarnets hoved. Marias øjne er meget mørke med næsten intet hvidt i, og derfor ser de også forholdsvis små ud. Hun har tydelige poser under øjnene og hendes øjenlåg er tunge. Maria kigger ud i luften eller ned i jorden og det ligner derfor, at hun er i sin egen verden. Hun har hverken øjenkontakt med tilskueren eller med Jesus. Det ligner at der er antydning til en rynke mellem øjnene, men den er ikke alt for tydelig. Hendes næse er lang og tynd og hendes mund er lille og lige uden nogen antydning til smil. Jeg synes generelt, at Marias ansigt er præget af tristhed og eftertænksomhed. Hun fylder ganske meget på ikonet, hendes højre skulder er bred, men der er dog luft over begge hendes skuldre, men ikke over hendes hoved, som faktisk stikker en lille smule op over kanten. I venstre side af ikonet, over Marias højre skulder, står der „MP ΘY“ (græsk forkortelse for *Μήτηρ Θεοῦ* (*Mētēr Theōū*), ‘Guds moder’), og i højre side af ikonet, ved siden af Marias hoved står der „IC XC“, (græsk forkortelse for *Ἰησοῦς Χριστός* (*Iēsoûs Christós*), ‘Jesus Kristus’) (russianicons.wordpress.com). Maria har også en glorie om hovedet, som går langt over kanten.

Jesus bliver holdt ind til Marias bryst eller overkrop, mens han sidder på hendes venstre arm. Det ser ud som om, at han har et todelt klæde på. På overkroppen har han en slags hvid tunika, som går til albuerne. På underkroppen har han et klæde på i guld som dækker begge hans ben, udover fødderne, og som også er bundet op i et bånd omkring hans talje. Jesus sidder med benene og fødderne samlet, og han sidder i en slags stolestilling, da Maria holder armen ind under hans ben. Det ser ud som om benene sidder helt i ro. Jesus’ venstre hånd, med armen bøjet, holder godt fast i kraven på Marias kappe. Han tager hans højre hånd op og holder fast i eller kærtegner Marias kind og hage. Det er dog kun tommelfingeren og pegefingern som er synlige på hans højre hånd. Jesus’ hoved er meget lille. Han lægger hovedet tilbage og samtidig ind mod Marias kind. Han har et fyldigt, brunt krøllet hår. Det ser ud som om at Jesus også kigger ud i luften og det virker derfor som om, at han er lidt i sin egen verden, ligesom Maria. Han har derfor hverken øjenkontakt med Maria eller med tilskueren. Hans mund ser neutral ud, uden noget smil. Han har også en glorie om hovedet.

Sammenligning af ikonerne

I dette afsnit vil jeg sammenligne de fem ikoner som jeg netop har beskrevet. Jeg kommer til at have fokus på tre ting. Den første er deres påklædning. Den anden er hvordan de sidder og deres kropssprog, for eksempel deres hænder. Den tredje og sidste vil være deres ansigter. Jeg tager udgangspunkt i Gudsmoderen fra Vladimir og stiller de andre op imod hende, men jeg kommer ikke nødvendigvis til at tage ikonerne i kronologisk rækkefølge, med mindre det giver mest mening for sammenligningen. Først starter jeg med at sammenligne Maria på de forskellige ikoner og derefter Jesus.

Påklædning - Maria

Gudsmoderen fra Vladimir har en mørkebrun kappe på med guldfrynser – og bånd på begge hendes ærmer og langs kanten af kappen. Kappen på Feodorovskaja-ikonets Gudsmoder er også brun, men har også en slags rødlig nuance i sig, som ikke ses hos Gudsmoderen fra Vladimir. Feodorovskaja har også guldfrynser – og bånd på sin kappe, dog kun på venstre arm, langs kappekanten og ved sit venstre håndled. Gudsmoderen fra Don har også en rødbrun kappe på med guldbånd – og frynser. Ligesom på Feodorovskaja-ikonets Gudsmoder har hun det også kun på sin venstre arm, ved venstre håndled og ellers langs kappekanten. Gudsmoderen fra Jaroslavs kappe er også rød-brunlig med guldbånd – og frynser ved ærmerne og langs kappekanten. Dog har hun ikke, i modsætning til de andre, guldbånd ved sit håndled. Gudsmoderen fra Tolga skiller sig betragteligt ud fra de fire andre ikoner i forhold til påklædning. Hendes kappe er for det første skrigende rød, og ikke brun som de andres. For det andet bliver hendes kappe løftet op, hvilket gør det muligt at se, at hun har et mørkt klæde indenunder kappen, noget som ikke er synligt hos nogen af de andre. Hun har dog guldbånd langs kanterne og et guldbånd på sit underklæde ved sit højre håndled. Generelt set har de nogen overordnede ting tilfælles. De har alle brunlige kapper på, men Vladimirs kappe har umiddelbart ikke noget rødt i sig, det har Feodorovskaja, Donskaja og Jaroslavskaja til gengæld, mens Gudsmoderen fra Tolga klart skiller sig ud på dette punkt med en ren rød kappe, tydeligt underklæde og intet guld på ærmerne. Alle kapper dækker også alt, undtagen ansigt, hals og hænder. Derudover har Maria på alle fem ikoner et slags hovedklæde på. På Vladimirs kappe, Feodorovskaja og Tolgskaja er det ikke specielt tydeligt, men det er muligt at se en mørk skygge inde under kappen, på Tolgskaja er der endda lidt guld i den. Gudsmoderen fra Don og fra Jaroslavl skiller sig ud fra de tre andre og har begge to blå hovedklæder på, men hovedklædet er et træk alle

fem ikoner deler. I tillæg har alle fem kvinder guldstjerner på deres ene skulder og i panden, hvilket nok er det eneste som er fuldstændig ens på de fem ikoner.

Kropssprog – Maria

Alle fem ikoner er i halv længde og de viser derfor alle sammen kun Marias overkrop forfra. Her er der altså ingen forskel imellem dem. Der er derimod forskel på ikonerne i forhold til hvilken side Maria vender mod. På Gudsmoderen fra Vladimir, på Feodorovskaja og på Donskaja er Maria drejet til højre. Det vil også sige, at på disse tre ikoner sidder Jesus på Marias højre arm og side. Derimod sidder Maria, interessant nok, drejet mod venstre på ikonerne fra Tolga og fra Jaroslavl og dermed sidder Jesus også på deres venstre arm og side. På de tre ikoner, hvor Maria vender mod højre, lægger hun naturligt nok sin højre kind ned mod Jesus og på de to ikoner hvor hun drejer sig mod venstre, så er det naturligvis hendes venstre kind som ligger ned mod Jesus. En anden lighed og forskel mellem ikonerne er også hvordan deres hoveder rammer Jesus. På de to ældste, Vladimirskaja og Feodorovskaja, ligger deres kind ind til Jesus hoved, men hans hoved er et godt stykke under deres øje. På de tre andre billeder er Jesus derimod helt oppe ved Marias øje. Der er altså ligheder og forskelle mellem nogen af ikonerne, både på hvilken vej Maria vender og på hvor langt oppe Jesus er i deres ansigter.

Det element hvor der nok ses den største forskel mellem ikonerne, er Marias hænder og hvordan hun holder dem. Igen er Vladimirskaja og Feodorovskaja forholdsvis ens på dette punkt. På Vladimirskaja har Maria den ene hånd under Jesus' bagdel og den anden på hans ærme med strakt hånd, i den her henvisende bevægelse. Feodorovskaja har sin højre hånd på Jesusbarnets ben, men forskellen i forhold til Vladimirskaja består mest, i at på Vladimirskaja er Marias hånd bøjet opad, mens den på Feodorovskaja bøjer nedad og dermed lander på hans ben i stedet for hans bagdel. Feodorovskajas højre hånd rører også ved Jesusbarnets ærme med strakt hånd i en henvisende bevægelse, næsten samme sted som på Vladimirskaja. Måden de holder på og placeringen af deres hænder gør også at det virker som om, at de ikke løfter Jesusbarnet ligeså højt op og tæt ind til sig, som på de tre andre ikoner. Tolgskaja ligner også til dels på Vladimirskaja og Feodorovskaja, da Maria også her har denne henvisende bevægelse med sin højre hånd med strakte fingre. Forskellen i forhold til de to andre er, at hun aldrig rører Jesus med denne hånd. Hendes anden hånd holder også ind under Jesus bagdel ligesom på de to første, men her ser man bare to af fingrene og det er som om, at hendes hånd holder lidt længere oppe på Jesus og dermed skubber ham tættere op til sig. Der er mindre, men alligevel betydelige forskelle mellem de tre første ikoner. Gudsmoderen fra Don

skiller sig ud fra de tre første ved at hun ikke har nogen henvisende bevægelse med nogen af hænderne, som der er på de tre første. Hendes ene hånd er halvt foldet sammen og har fat i Jesus' tunika, mens den anden er udstrakt under Jesus' bagdel, som om at hun nærmest danner en stol for ham. Der er en stor forskel fra de tre første til Donskaja på det punkt, for det er som om, at hendes hånd på dette ikon er en meget større støtte end de andres hænder på de andre ikoner. Jesus sidder ligesom mere inde på hendes hånd, end han gør på de andre. Det virker derfor også som om Jesus bliver løftet højere op og tættere indtil hende end det gør på Vladimirskaja og Feodorovskaja. Til gengæld virker det som om, at Tolgskaja og Donskaja løfter barnet op på nogenlunde samme måde og det er dermed et lighedstræk mellem de to, selvom hænderne ellers er ganske forskellige. Den måde Gudsmoderen fra Jaroslavl har sine hænder på adskiller sig fra de fire andre ikoner. Hun har den ene hånd på ryggen af Jesus med et par fingre i hans hår, og det er faktisk hendes højre arm som er under Jesusbarnets ben, mens den højre hånd er på siden af hans lår og har fat i hendes kappe. Jeg vil dog sige, at den højre hånd på Jaroslavskaja kan se ud som om den laver en henvisende bevægelse, men at hånden bare er placeret under Jesus i stedet for ved siden af ham, som den er på Vladimirskaja, Feodorovskaja og Tolgskaja. Dog kan det også, som jeg har nævnt, være at hun skal til at svøbe barnet ind i kappen. Samtidig er der lighedstræk med Donskaja i forhold til at Marias ene hånd skaber en slags stol som Jesus sidder på, som også gør at han bliver støttet tættere og længere ind til Maria. Der er altså lighedstræk mellem de forskellige ikoners hænder, men hvert ikon har også sin egen særhed. Dog er alle hænderne strakte, undtagen den ene hånd på Donskaja. På fire ud af fem ikoner laver Maria en henvisende bevægelse, hvis man tolker Jaroslavskajas højre hånd sådan. På alle ikonerne holder Maria på Jesus på en eller anden måde med begge hænder, undtagen på Tolgskaja, hvor Maria bare holder Jesus med den ene hånd. Det virker også som om at der er en slags udvikling i tæthed, med kulmination i Jaroslavskaja som holder Jesus tæt ind til sig med sin ene hånd på hans ryg og den anden under ham.

Ansigt – Maria

Jeg vil sige, at ansigterne faktisk deler flere fællestræk end forskelle, hvilket er fascinerende, fordi jeg synes det siger noget om at man har været interesseret i at fremstille Maria på en bestemt måde eller i en bestemt sindstilstand, muligvis også gennem tiden. Vladimirskaja, Feodorovskaja, Tolgskaja og Jaroslavskaja har alle samme type øjne. De er først og fremmest alle sammen mandelformede, så de deler samme form og for det andet har alle disse fire ikoner meget mørke øjne. Det mørke i øjnene fylder næsten hele øjet på alle fire ikoner, hvilket også betyder, at der ikke

er særlig meget hvidt i dem, hvilket jeg tror er med til at påvirke, at de ser ganske triste ud. Til sidst har de alle ganske tunge øjenlåg. Det er som om at øjenlågene er trukket lidt ned over øjet, eller hænger lidt ned over, hvilket også er med til at give øjnene et trist udtryk. Her skiller Donskaja sig ud fra de fire andre. Hendes øjne er rundere og det hvide fylder meget mere, hvilket gør at hendes øjne ser mere friske og åbne ud. Derudover har hun heller ikke disse tunge øjenlåg, som de fire andre har. Det virker som om, at kunstneren til dette ikon er gået lidt udenfor normen.

En anden ting i forhold til øjne og blik er hvor Maria kigger hen. På Gudsmoderen fra Vladimir ser Maria faktisk på tilskueren og man får kontakt med hende. Dette er det eneste af de fem ikoner, hvor Maria ser på tilskueren. Det synes jeg er interessant, da ikonet fra Vladimir er det ældste og de andre på en måde er „kopier“ af det. Det betyder altså at der må være sket en slags ændring i enten hvordan man ønskede at se Maria eller måske i brugen af ikonet. Blev det mindre vigtigt for den troende at have den her kontakt med Maria? På ingen af de fire andre ikoner ser Maria på tilskueren. Fælles for de fire andre er, at Maria ser eftertænksomt ud i luften, men jeg synes dog det er muligt at inddele dem i to grupper. Maria på Feodorovskaja og Donskaja kigger lige ud i luften, på Donskaja muligvis en lille smule op. Hendes øjne vender hvert fald lidt mere opad. På de to andre, Tolgskaja og Jaroslavskaja, kigger hun også ud i luften, men på dem begge to lidt nedad. Der er altså snak om tre forskellige måder at se på, selvom to af dem mest af alt handler om vinkel. Derudover er det kun Gudsmoderen fra Tolga og fra Jaroslavl, som har en rynke mellem øjnene, og Gudsmoderen fra Don er den eneste der har rynker om øjnene.

Gudsmoderen fra Vladimir, fra Tolga, fra Don og fra Jaroslavl har alle lange, tynde næser. Næsen på Feodorovskaja-ikonets Gudsmoder er klart rundere, og adskiller sig dermed lidt fra de andre fire ikoner. Gennemgående er deres munde ganske ens, men der er dog små forskelle imellem dem på nogle af ikonerne. Gudsmoderen fra Vladimir, fra Jaroslavl og Feodorovskaja-ikonets Gudsmoder har alle samme type mund. Den består af tynde, lige streger uden antydninger til smil. Gudsmoderen fra Tolga og fra Don har samme type mund, som er fyldigere og mere presset sammen. Derudover synes jeg, at der i Don-ikonet er en lille slags skævhed i munden, som ikke er tilstede på de andre ikoner. Flere af ikonerne deler altså også lighedstræk i forhold til næse og mund, men der er ikke elementer, som er ens på alle fem ikoner.

Generelt skiller Gudsmoderen fra Don sig ud fra de fire andre med hendes mere åbne øjne og skævere mund. Det giver hende et udtryk som er anderledes, mindre trist, end på de fire andre. Jeg

synes også, at selvom Gudsmoderen fra Vladimir kigger på tilskueren, så har hun stadig den eftertænksomhed i øjnene som de fire andre ikoner også har.

Påklædning – Jesus

På Gudsmoderen fra Vladimir og på Feodorovskaja har Jesus en tunika på i guld med et guldbælte i taljen. Dog er det lidt svært at se på Feodorovskaja om det er et bælte han har på, eller om det bare er selve kappen, men det kan være begge dele. På Gudsmoderen fra Don har han også en guldtunika på med et guldbælte i taljen, men han har desuden også et lille blå band med gulddetaljer på den ene arm, noget som man ikke finder på nogen af de fire andre ikoner. Både Tolgskaja og Jaroslavskaja skiller sig ud fra de tre andre. På ikonet fra Jaroslavl er det som jeg tror er Jesus' tunika nemlig hvid, men den er kun på overkroppen. Selve den del som han har på benene, er i guld og bliver bundet op i et bælte om taljen, og det er altså et lighedstræk som det ikon deler med Vladimirskaja, Feodorovskaja og Donskaja. Gudsmoderen fra Tolga skiller sig endnu mere ud end det fra Jaroslavl i forhold til de tre andre. På dette ikon har Jesus nemlig en dybgrøn tunika på. Dog er den pyntet med guldmønster. Generelt er guldfarven noget som går igen på Jesus' tøj på alle fem ikoner, hvilket er ganske interessant. Der er altså to ikoner som er ganske ens og har fuld tunika i guld, mens de tre andre varierer i detaljerne, enten om tunikaen er en anden farve, om den er todelt eller om der er tilføjet et lille farvet band til den. Fælles for alle fem ikoner er, at Jesus faktisk har tunika på og på fire ud af fem ikoner har et guldbælte i taljen, som derfor virker som en ganske standardiseret ting i Jesus' påklædning. Derudover virker det som om, at hans tunika på Donskaja og Jaroslavskaja er lidt længere end på de tre andre, da en del af stoffet er krøllet sammen under hans ben på disse to ikoner, hvilket den ikke er på de andre. På alle fem ikoner går tunikaen til albuerne eller lidt over, så det er noget de alle har tilfælles. Hvor meget tunikaen dækker af benene på de forskellige ikoner varierer lidt. På både Gudsmoderen fra Vladimir, fra Tolga og fra Jaroslavl dækker tunikaen benene helt, undtagen fødderne, mens den kun går til knæerne på Feodorovskaja og på Donskaja og den nederste del af hans ben er derfor bare. På Feodorovskaja er det dog kun det ene ben man kan se om er bart eller ej. Så mens påklædningen på armene er stort set det samme, varierer det altså i forhold til hvor meget man ser af Jesus' ben.

Kropssprog – Jesus

På Gudsmoderen fra Vladimir sidder Jesus på Marias højre side. Det gør han også på Feodorovskaja og på Donskaja. På de to sidste, Tolgskaja og Jaroslavskaja, sidder han derimod på Marias venstre side, og det varierer derfor ikonerne imellem hvilken side han sidder på. På Donskaja og Jaroslavskaja sidder han også i en slags stolestilling, mens han, synes jeg, på de tre andre er lidt mere udstrakt.

Et andet punkt hvor der er forskelle og ligheder mellem ikonerne er i forhold til Jesus' ben. Først og fremmest er der forskel på om de er spredte eller samlede. På Gudsmoderen fra Vladimir, på Feodorovskaja og på Tolgskaja har Jesus spredte ben. I tillæg så folder Jesus sit ene ben ind under sig på ikonet fra Vladimir, hvilket han ikke gør på nogen af de fire andre ikoner. På det fra Don og fra Jaroslavl har han, i modsætning til de andre tre, samlede ben. De to sidste deler også samme stilling på fødderne, nemlig „ligeud“. De tre andre skiller sig mere ud, specielt Gudsmoderen fra Vladimir. Her er den ene fod „lige“, mens man bare ser sålen på den anden. Der er ingen af de andre ikoner, hvor sålen bliver vist på denne måde. På Feodorovskaja er den ene fod „lige“, mens den anden bøjer nedad og på Tolgskaja bøjer den ene fod opad, mens den anden bøjer nedad, nærmest som om at han løber i luften. De to sidste har altså den nedadbøjede fod tilfælles. Ellers virker det ikke som om at der har været noget standard for hvordan Jesus' fødder skulle se ud, men det er interessant, at ingen af de senere ikoner har valgt at følge Gudsmoderen fra Vladimir og vise Jesus' sål.

Det næste punkt er arme og hænder. Fælles for alle fem ikoner er, at den ene af Jesus arm rækker ud efter eller holder fast i Marias skulder eller hendes krave. Det eneste ikon hvor Jesus helt sikkert holder fast er på Gudsmoderen fra Jaroslavl, mens det på de andre fire både kan være at han faktisk holder fast eller rækker ud, dog er det nogenlunde samme bevægelse på alle fem. Derudover er der variation i hvordan armen er. På Vladimirskaja og Tolgskaja har Jesus helt strakt arm, mens han på de tre andre bøjer armen lidt. Men den udstrakte arm til kraven er altså et fællestræk for alle fem. Den anden arm varierer mere ikonerne imellem. Her er der et fællestræk mellem Vladimirskaja, Feodorovskaja og Tolgskaja. På disse tre ikoner har Jesus den anden arm omkring Marias hals, så hånden lander på hendes kind eller det øverste af halsen. På både Vladimirskaja og Tolgskaja er Jesus' hånd strakt ud på kinden, nærmest som om at han kærtegner hendes kind. Det er anderledes på Feodorovskaja. Selvom hånden også er ved Marias kind ligesom på de to andre, så hænger den helt slap uden det kærtegnende præg. Ganske interessant at lave den sådan. De to sidste, Donskaja og Jaroslavskaja, skiller sig mere ud fra de tre første og også fra hinanden. På Donskaja holder

Jesus en rulle i den anden hånd, og på Jaroslavskaja kærtegner han Marias hage eller kind, men uden at have armen om hendes hals. Donskaja deler altså ingen fællestræk med nogen af de andre fire ikoner i forhold til Jesus' anden hånd. Det er selvfølgelig muligt at sige, at Jaroslavskaja har fællestræk på dette punkt med Vladimirskaja og Tolgskaja, netop fordi Jesus tager sin hånd op og kærtegner Marias hage eller kind, også selvom han ikke har armen rundt om hendes hals. Jesus' ene hånd er altså ganske ens på alle fem ikoner, mens hans anden hånd varierer mere. Til sidst er der den lille detalje at Jesus strækker sin hals op på alle ikonerne.

Ansigt – Jesus

En ting som alle fem ikoner har tilfælles er selvfølgelig, at Jesus lægger sit hoved ind til Marias kind, da det jo er det som *eleoúsa*-motivet handler om. Det er lidt forskelligt, hvor langt hans hoved når op på kinden. På både Vladimirskaja og Feodorovskaja er hans hoved under Marias øje, mens hans hoved helt oppe ved hendes øje på de tre andre.

Noget af det som er mest interessant, er Jesus' blik. På både Vladimirskaja, Feodorovskaja og Donskaja kigger han op mod Maria og prøver at få øjenkontakt med hende. På disse tre ikoner søger han altså intimitet gennem blikket. På både Tolgskaja og Jaroslavskaja er det anderledes. På Jaroslavskaja ser det ud som om at han kigger ud i luften og er i sin egen verden, ligesom sin mor. Dette er det eneste af de fem ikoner, hvor man får den opfattelse af ham. Det mest interessante ikon er dog Tolgskaja. Her ser Jesus direkte på tilskueren og man får let øjenkontakt med ham. Hvorfor gør han det på dette ikon, men ikke på nogen af de andre? I og med at han kigger væk fra tilskueren på de fire andre ikoner, virker det som om at det er det mest normale eller som om, at det har været standard. Her ser man samme tendens som med Maria, hvor det kun er på Gudsmoderen fra Vladimir, at hun kigger på tilskueren.

Jesus har på fire ud af fem ikoner et ganske neutralt udtryk i ansigtet. Hans mund er afslappet uden et smil, men han ser heller ikke trist ud. På Gudsmoderen fra Don er hans mund dog lidt sammenpresset, og dermed kan man godt få indtrykket af, at han ser lidt betuttet ud, i forhold til de fire andre. På alle fem ikoner er hans hoved også ret lille i forhold til resten af hans krop. Der er også nogen af ikonerne som har særtræk. For eksempel har Jesus på Gudsmoderen fra Vladimir en usandsynlig tyk hals, mens den på de fire andre ikoner er tynd og normal. Derudover har han på Gudsmoderen fra Tolga rynker i panden, som om at han løfter øjenbrynene, noget som man ikke ser på nogen af de fire andre. Et træk som de alle, interessant nok, har tilfælles er, at på alle ikonerne har Jesus brunt, krøllet hår. Det virker som om at det var en ganske standardiseret ting, og at

kunstnerne altså ikke afveg fra netop denne detalje. Den sidste detalje er, at på fire ud af fem ikoner, har Jesus en glorie om hovedet. Det eneste sted den mangler er på Gudsmoderen fra Vladimir. Det kan selvfølgelig være at den er forsvundet med tiden og derfor ikke længere er synlig, men det er interessant, at de fire andre har det, når det ældste ikon ikke har det.

Sammenligning af træk på ikonerne

Tabel 1 er en skematisk oversigt over de elementer som er diskuteret i sammenligningen ovenover.

Lodret i tabellen er de tre hovedpunkter i sammenligningen: Påklædning, kropssprog og ansigt.

Under disse er alle de forskellige særtræk ved ikonerne remset op. Vandret er de fem ikoner og et ikon får et plus hvis det har det pågældende træk og et minus hvis det ikke har. Det skal altså

væren enkel oversigt over sammenligningspunkterne. De tre første skemaer omhandler Maria på de fem ikoner og de tre sidste omhandler Jesus.

Tabel 1. Sammenligning af træk på ikonerne.

Maria	Vladimirskaja	Feodorovskaja	Tolgskaja	Donskaja	Jaroslavskaja
Påklædning					
- Mørkebrun kappe	+	-	-	-	-
- Rødbrun kappe	-	+	-	+	+
- Skrigrød kappe	-	-	+	-	-
- Guldfrynser	+	+	-	-	+
- Guldbånd	+	+	+	+	+
- Mørkt underklæde	-	-	+	-	-
- Mørkt hovedklæde	+	+	+	-	-
- Blåt hovedklæde	-	-	-	+	+
- Guldstjerner i panden	+	+	+	+	+
- Guldstjerner på skuldrene	+	+	+	+	+

Kropssprog					
- Halv længde	+	+	+	+	+
- Maria ses forfra	+	+	+	+	+
- Drejet mod højre	+	+	-	+	-
- Drejet mod venstre	-	-	+	-	+
- Jesus på højre arm	+	+	-	+	-
- Jesus på venstre arm	-	-	+	-	+
- Højre kind ned	+	+	-	+	-
- Venstre kind ned	-	-	+	-	+
- Hånd på Jesus' bagdel	+	-	+	+	+
- Hånd på Jesus' ben	-	+	-	-	-
- Henvisende hand med berøring	+	+	-	-	+
- Henvisende hand uden berøring	-	-	+	-	-
- Sammenfoldet hånd	-	-	-	+	-
- Hånd på Jesus' ryg	-	-	-	-	+
- Strakt højrehånd	+	+	+	+	+
- Strakt venstrehånd	+	+	+	-	+
- Holder Jesus med begge hænder	+	+	-	+	+

Ansigt					
- Mandelformede øjne	+	+	+	-	+
- Runde øjne	-	-	-	+	-
- Mørke øjne	+	+	+	-	+
- Hvidt i øjnene	-	-	-	+	-
- Tunge øjenlåg	+	+	+	-	+
- Øjenkontakt med tilskueren	+	-	-	-	-
- Kigger ligeud	-	+	-	+	-
- Kigger nedad	-	-	+	-	+
- Rynke mellem øjnene	-	-	+	-	+
- Rynker om øjnene	-	-	-	+	-
- Lang tynd næse	+	-	+	+	+
- Runder næse	-	+	-	-	-
- Tynd lige mund	+	+	-	-	+
- Sammenpresset mund	-	-	+	+	-
- Antydning til smil	-	-	-	+	-
- Glorie	-	+	+	+	+

Jesus	Vladimirskaja	Feodorovskaja	Tolgskaja	Donskaja	Jarolavskaja
Påklædning					
- Guldtonika	+	+	-	+	-
- Hvid tunika	-	-	-	-	+
- Dybgrøn tunika	-	-	+	-	-
- Guldbælte	+	+	-	+	+
- Blåt bånd	-	-	-	+	-
- Længere tunika	-	-	-	+	+
- Tunika til albuerne	+	+	+	+	+
- Synlige ben	-	+	-	+	-
Kropssprog					
- Stolestilling	-	-	-	+	+
- Mere udstrakt krop	+	+	+	-	-
- Spredte ben	+	+	+	-	-
- Samlede ben	-	-	-	+	+
- Foldet fod	+	-	-	-	-
- „Ligeud“ fødder	-	-	-	+	+
- Udstrækkende arm	+	-	+	-	-
- Udstrækkende arm, bøjet	-	+	-	+	+
- Arm om Marias hals	+	+	+	-	-
- Rulle i hånden	-	-	-	+	-
- Kærtegner Marias hage/kind	+	-	+	-	+
- Strakt hals	+	+	+	+	+
Ansigt					

- Hovedet ved Marias øje	-	-	+	+	+
- Hovedet under Marias øje	+	+	-	-	-
- Kigger op mod Maria	+	+	-	+	-
- Kigger ud i luften	-	-	-	-	+
- Øjenkontakt med tilskueren	-	-	+	-	-
- Neutral mund/udtryk	+	+	+	-	+
- Sammenpresset mund/betuttet	-	-	-	+	-
- Lille hoved	+	+	+	+	+
- Tyk hals	+	-	-	-	-
- Rynker i panden	-	-	+	-	-
- Brunt, krøllet hår	+	+	+	+	+
- Glorie	-	+	+	+	+

Den næste oversigt tager udgangspunkt i trækkene fra tabel 1 ovenover. Meningen med oversigten er at lave en gennemgang af hvor mange fællestræk ikonerne deler og i hvilke kombinationer, samt hvor mange særtræk det enkelte ikon har. Først ser jeg på kombinationen af fem ikoner, derefter fire og så videre indtil hvert enkelt ikon. Jeg starter med en gennemgang af fællestræk og særtræk for Maria og kombinationerne af disse og gør derefter det samme for Jesus og de kombinationer som findes der. Det er interessant at se om det antal træk ikonerne har tilfælles for eksempel er bestemt

af hvilken skole ikonerne tilhører eller om der overhovedet er en sammenhæng, så efter oversigten kommer en diskussion af resultaterne.

Maria

Alle fem ikoner = 6 fællestræk.

4 ikoner:

Vladimirskaja – Feodorovskaja – Tolgskaja – Jaroslavlskaja = 4 fællestræk.

Vladimirskaja – Tolgskaja – Donskaja – Jaroslavl = 1 fællestræk.

Feodorovskaja – Tolgskaja – Donskaja – Jaroslavl = 1 fællestræk.

3 ikoner:

Vladimirskaja – Feodorovskaja – Donskaja = 4 fællestræk.

Vladimirskaja – Feodorovskaja – Jaroslavlskaja = 3 fællestræk.

Feodorovskaja – Donskaja – Jaroslavlskaja = 1 fællestræk.

Vladimirskaja – Feodorovskaja – Tolgskaja = 1 fællestræk.

2 ikoner:

Tolgskaja – Jaroslavlskaja = 3 fællestræk.

Donskaja – Jaroslavlskaja = 1 fællestræk.

Feodorovskaja – Donskaja = 1 fællestræk.

Tolgskaja – Donskaja = 1 fællestræk.

1 ikon:

Donskaja = 6 særtræk.

Tolgskaja = 3 særtræk.

Vladimirskaja = 2 særtræk.

Feodorovskaja = 2 særtræk.

Jaroslavlskaja = 1 særtræk.

Jesus

Alle fem ikoner = 4 fællestræk.

4 ikoner:

Vladimirskaja – Feodorovskaja – Donskaja – Jaroslavlskaja = 1 fællestræk.

Vladimirskaja – Feodorovskaja – Tolgskaja – Jaroslavlskaja = 1 fællestræk.

Feodorovskaja – Tolgskaja – Donskaja – Jaroslavlskaja = 1 fællestræk.

3 ikoner:

Vladimirskaja – Feodorovskaja – Donskaja = 2 fællestræk.

Vladimirskaja – Feodorovskaja – Tolgskaja = 2 fællestræk.

Feodorovskaja – Donskaja – Jaroslavskaja = 1 fællestræk.

Vladimirskaja – Tolgskaja – Jaroslavskaja = 1 fællestræk.

Tolgskaja – Donskaja – Jaroslavskaja = 1 fællestræk.

2 ikoner:

Donskaja – Jaroslavskaja = 5 fællestræk.

Feodorovskaja – Donskaja = 1 fællestræk.

Vladimirskaja – Tolgskaja = 1 fællestræk.

Vladimirskaja – Feodorovskaja = 1 fællestræk.

1 ikon:

Tolgskaja = 3 særtræk.

Donskaja = 3 særtræk.

Vladimirskaja = 2 særtræk.

Jaroslavskaja = 2 særtræk.

Feodorovskaja = 0 særtræk.

Oversigten viser flere ting. Alle fem ikoner med fokus på Maria har 6 fællestræk, hvilket betyder at der er 6 træk som alle fem ikoner deler. Jesus på alle fem ikoner har derimod kun 4 fællestræk. Der er altså større lighed i forhold til Maria mellem de fem ikoner, end der er mellem Jesus på dem.

Kombinationen af de fire ikoner Vladimirskaja, Feodorovskaja, Tolgskaja og Jaroslavskaja har 4 fællestræk og dermed flest af alle kombinationerne af fire ikoner. Det er også interessant at ikonet fra Don har 6 særtræk, og derfor har flere særtræk i sig selv end de andre. Det kan altså betyde, når man ser på kombinationen af de fire ikoner og dets 4 fællestræk og Donskajas egne 6 særtræk, at ikonet fra Don skiller sig mere ud fra de andre, og har flere træk som kun findes på den. I kombinationerne med tre ikoner har kombinationen af Vladimirskaja, Feodorovskaja og Donskaja 4 fællestræk og Maria på Don-ikonet deler altså hvert fald 4 træk med disse to andre. Det kan antageligvis skyldes, at Feodorovskaja og Donskaja kommer fra den samme kunstneriske skole og samtidig minder Feodorovskaja om Vladimirskaja. I kombinationen af to ikoner har kombinationen af Tolgskaja og Jaroslavskaja flest fællestræk, nemlig 3. Igen kan dette sikkert skyldes, at de stammer fra den samme skole.

Det som er interessant ved oversigten for Jesus i kombinationerne af fire og tre ikoner er, at generelt har kombinationerne bare 1 og 2 fællestræk. Der er altså ikke tre eller fire ikoner som deler en masse træk, men derimod flere kombinationer, som bare deler et eller to træk. Kan det tyde på, at udviklingen af Jesus har været større end den hos Maria? Det ser dog anderledes ud hvis man kigger på kombinationerne for to ikoner. Her har kombinationen af Donskaja og Jaroslavskaja hele 5 fællestræk. Det betyder altså, at der er 5 træk ved Jesus som bare disse to ikoner deler. Hvad kan det betyde? Har det med udviklingen i følelser at gøre, siden det er de to yngste? Det er også interessant, fordi de faktisk kommer fra to forskellige skoler, men alligevel er det disse to ikoner som deler flest træk hvis man bare ser på to ikoner ad gangen. Hvis man ser på det enkelte ikon, har Jesus på både Tolgskaja og Donskaja 3 særtræk hver. Disse to ikoner kommer også fra forskellige skoler, men har begge tydeligt deres egne specielle træk, som de ikke deler med andre i forhold til Jesus. Det mest interessante er, at Feodorovskaja har 0 egne særtræk. Der er altså intet ved Jesus på Feodorovskaja, som ikke ses på hvert fald ét af de fire andre ikoner.

Noget andet som også er interessant, er at trækkene går på tværs af skolerne, både for Maria og Jesus. Man skulle tro, at det havde en sammenhæng, men det har det ikke i alle tilfælde, selvom der selvfølgelig er nogen af trækkene som er karakteristiske for den ene og den anden skole. Det er altså ikke nødvendigvis muligt at tilskrive trækkene en bestemt skole eller en bestemt tid. Det er dog muligt at sige, at der sker noget omkring Gudsmoderen fra Don, for både Maria og Jesus har mange særtræk, som bare ses på dette ikon. Det er også muligt, at disse træk er nogle som gør motivet mere følelsespræget.

Kapitel 8

Analysedel 3

Diskussion

I dette kapitel vil jeg diskutere resultaterne fra analysedel 1 og 2. Det første afsnit er en diskussion omkring den følelsesladede forandring i ikonografien, som skete i Det byzantinske rige, hvor jeg kobler forskernes forklaringer sammen med forskellige teoretiske perspektiver. De to følgende afsnit handler om Rusland. Det ene afsnit er en diskussion omkring samfundet, som blev redegjort for i analysedel 1, og hvordan det kan have noget at sige for udviklingen af ikonerne. Det andet afsnit om Rusland er en direkte diskussion af resultaterne fra billedanalysen. Jeg begynder altså i Det byzantinske rige og bevæger mig videre til Rusland.

For kirken og for kvinderne

I det følgende vil jeg diskutere to ting med hjælp fra pointer som de otte forskere, jeg har refereret til, kommer med. Der var flere elementer som kom frem i gennemgangen i del 1, men jeg vil fokusere på to pointer som blev fremhævet flere gange af flere forskere. Den ene pointe er hvordan forandringen i ikonografien skyldtes et behov for at fremvise teologien, og den anden pointe er hvordan lægfolk fik et mere personligt forhold til og indflydelse på ikonerne. Ud fra dette diskuterer jeg hvordan kirken brugte ikoner til at fremvise teologiske emner, og samtidig give de tilbedende en følelsesladet reaktion. Derudover vil jeg også diskutere om det var sandsynligt, at kvindelige lægfolk var mere tiltrukket af eller brugte de nye type ikoner mere end mænd, samt kvindelige lægfolks indflydelse på ændringen i ikonografien. Jeg vil diskutere dette ved hjælp af John Kieschnicks (2008) teoretiske perspektiv om materiel kultur og følelser, og Melissa Raphaels (2008) teoretiske perspektiv om køn og følelser og hendes feministiske kritik, samt drage paralleller mellem middelalderen og Weavers (2011) nutidige feltarbejde i Den ortodokse kirke.

Kieschnick har en teori om, at i religion bruges genstande til at instruere, overtale og til at ændre den tilbedendes følelsesmæssige tilstand. Følelsesladede reaktioner er planlagt i en proces, hvor både kunstnere, religiøse ledere og de tilbedende selv er med, og den tilbedende føler det han eller hun føler, fordi det er meningen at personen skal føle lige præcis sådan. De som fremstillede genstandene eller skrev om dem, bidrog til den effekt som genstanden skabte og sikrede at den tilbedende ville opnå den tilstand som var den ønskede (Kieschnick 2008: 223, 230). Kieschnick mener altså, at de følelser, som den tilbedende får, er planlagt og tilrettelagt for, af blandt andet

religiøse autoriteter og kunstnerne selv. Det er altså på en måde „forhåndsbestemt“ hvad den enkelte skal føle i samspillet med genstanden. Belting (1994: 265) er netop meget optaget af, at de mere følelsesladede motiver, *eleoúsa*-motivet inklusiv, først og fremmest var baseret på et dogme, og at pointen med det var at udtrykke en teologisk mening. Han skriver jo, at kunsten blev et instrument for kirkens doktriner. Det kan altså være at kirken har haft en rolle i at ikonografien har udviklet sig, hvis de har brugt den til at fremme teologien - det har været et slags værktøj for dem. Mange ikoner kom jo fra klostrene og kirkerne. Men hvorfor har mænd, hvor stort set ingen af dem blev gift eller fik børn, været med til at udvikle et så feminint og følelsesladet motiv som *eleoúsa*? Hvis man kigger på kvinders roller i det byzantinske samfund, kan det måske give lidt af svaret.

Det byzantinske samfund var styret af mænd og det dominerende syn på kvinder var, at de var underlegne væsener, de var svage, upålidelige, og de havde en ukontrollerbar seksualitet. Deres plads var i hjemmet, væk fra det offentlige liv. Mænd og deres adfærd var altså normen. Det var en ideologi som var baseret på kirkens lære, som netop beskrev kvinder som underlegne og svage i forhold til mænd, fordi kvinder var ansvarlige for syndefaldet på grund af Eva. Det blev også opfattet som at kvinder var et lettere offer for djævelen. Samtidig var kvinder jo også skabt i Guds billede og takket være Maria, blev kvinder dog også opfattet som at være spirituelt ligeværdige med mænd. Der var altså to selvmodsiggende syn på kvinder i det byzantinske samfund, hvert fald i kirken (James 2008: 644). Kirken og dens dogmer lagde vægt på, at kvindens største trussel var hendes seksualitet, og derfor blev bestemte rollemodeller helliggjort i kirken, som for eksempel jomfruen, og dermed var der en afvisning af kvinders seksualitet. Dette var kirkens udgangspunkt, men virkeligheden for kvinder var lidt anderledes. De var som regel gift og fik børn, så virkeligheden kom i konflikt med idealet. Derfor skiftede ideologien også med tiden, og ægteskabet efterfulgt af moderskabet blev set på som passende roller for kvinder, sammen med det at være jomfru og enke. Så fra 800-tallet havde den ideelle kvindelige helgen gået fra at være jomfru eller angrende prostitueret til hellig husmor (James 2008: 644 f.). Lovprisningen af den gode kone og mor fyldte efterhånden mere i fromme værker skrevet af mænd, hvilket kunne tyde på at statussen af disse roller steg. Kvinderne var ansvarlige for børnenes opdragelse og det var vigtigt at både mødres og døtres dyder blev beskyttet, men også værdsat. Rollen som mor og kone var i høj grad kontrolleret af både kirke, stat og forældre (James 2008: 645).

Kvinders rolle, eller det der blev anset for at være deres passende rolle, ændrede sig også gennem 900-tallet. Kvinder blev mest af alt henvist til den indre cirkel i familien. Dette kom blandt andet til udtryk i hagiografier, som gik fra at beskrive hellige kvinder som kæmpede i mandetøj, til

at beskrive den perfekte hustru som var from og tålmodig. Det var simpelthen kernefamilien, som blev idealet (Kazhdan og Epstein 1985: 99). I 1000- og 1100-tallet fik flere kvinder dog igen en fremtrædende rolle, men her er der snak om aristokratiske kvinder, som kejserinder, og som derfor formåede at bryde ud af kernefamiliens mønster (Kazhdan og Epstein 1985: 101). Det er altså derfor ikke til at sige om det også var sådan for almindelige kvinder, netop fordi de fleste kilder stammer fra aristokratiet, og der er derfor en mulighed for at deres plads først og fremmest stadig var i kernefamilien, som mor og hustru, da de nok ikke havde de samme muligheder som aristokratiet. I det byzantinske samfund fik kvinder altså med tiden en defineret rolle eller plads. De blev værdsat som koner og mødre og deres primære pladser var i familien.

Raphael (2008: 181) mener, at når følelser bliver underlagt maskulin dispensation, kan de både udgøre og være udtryk for mainstream teologi og tro. Konservativ religiøs retorik lægger vægt på at dydige, kvindelige følelser gør at kvinder kan tage sig af deres traditionelle opgaver, nemlig den omsorgsfulde pleje af børn, andre kvinder, de syge og ældre. Disse følelser kan faktisk være noget som deres religion rent faktisk værdsætter. Det er et pligtfyldt, selvopofrende kald (Raphael 2008: 189). Og når omsorg og medfølelse er nødvendig for præsterne, som har ansvaret for menighedens spirituelle og fysiske velbefindende, deler de en følelsesmæssig komponent med mødre (Raphael 2008: 192).

Kirken tilrettelagde altså for at de tilbedende skulle få følelser når de tilbad ikonerne, den har endda nok ønsket det. Der er en opfattelse af, at i mandsdominerede religioner hvor kvinder bliver set på som mindreværdige personer, så bliver deres følelsesliv også set på som et symptom af deres moral eller deres rationelle mangelfuldhed, hvilket gør dem mere åbne for fristelse (Raphael 2008: 183). Derfor er det også interessant, at et så kvindeligt motiv som udtrykker stærke følelser, kom frem. Kieschnick har en teori om, at et ikon kan ses på som en reaktion på samtidens følelsesmæssige behov, men samtidig kan de religiøse autoriteter bruge det til at manipulere følelser (Kieschnick 2008: 232). Derfor kan det altså være, at kirken svarede på et behov i samfundet, muligvis fra kvinder, men samtidig brugte det til at fremlægge sin teologi, og at det var muligt at gøre det på denne måde, netop fordi som Raphael (2008: 181) nævner, at følelser underlagt mandlig dispensation både udtrykker mainstream teologi, men også har fællestræk med mødres kærlighed til sine børn. Tolkningen af motivet er jo netop, at Maria er overvældet af sorg over at hun kommer til at miste sit barn, men samtidig afklaret med, at det er det der skal ske for frelsen (Belting 1994: 285).

Det er muligt at dette samfundsmæssige behov først og fremmest stammede fra kvinder, fordi de gennem tiden er blevet set på som mere følsomme end mænd. Der er feministisk teori, som mener, at man ikke kan dele religiøse følelser ind efter køn. Melissa Raphael mener for eksempel, at retorikken og de udtryk som bliver brugt omkring religiøse følelser, er alt for opdelt i „mandlig“ og „kvindelig“, og at det ikke burde være sådan. Ifølge hende er religiøse følelser i langt højere grad „fyldende kønnet“ og retorikken omkring det burde derfor ændres (Raphael 2008: 181). Hun mener altså, at man ikke kan dele følelser ind i en dikotomi på denne måde. Mænd er ikke nødvendigvis følelsesmæssigt afskåret fra det objekt, som er genstand for deres religiøse tilbedelse og Raphael mener, at det er vores kulturelle stereotyper som gør at vi forventer dette, og at vi også skal passe på med at lave transhistoriske og krydskulturelle generaliseringer (Raphael 2008: 181).

Jeg er til dels enig, men samtidig kan de to køn godt se og føle ting forskelligt. Feministisk teori lægger meget vægt på at alt er socialisering. En stor mængde forskning viser, at piger lærer mere om følelser end drenge, de er mere udsat for følelsesmæssigt sprogbrug, udtrykker følelser mere og bedre, er mere empatiske og bedre til at „læse“ andres følelsesmæssige tilstand (Raphael 2008: 190).²² Det viser sig også, at de er dygtigere til intimitet og til at forme gensidige relationer. Ifølge feministisk teori handler det her om socialisering, og altså ikke medfødte egenskaber hos piger og kvinder, ej heller hos drenge og mænd. Derfor vil en større religiøs følelsesmæssighed heller ikke være medfødt (Raphael 2008: 190). Kunsthistorikeren David Morgan har samme opfattelse. Han mener at se ikke bare er en biologisk egenskab, men også en tillært og historisk konstrueret opførelse (Morgan 2005: 191). Den omsorgsfuldhed som typisk er kendetegnet for kvinder, er altså ikke noget biologisk, men rent socialt konstrueret, ifølge noget forskning. Det betyder også at det er egenskaber, som også ville kunne blive givet til mænd. Derfor var det ikke nødvendigvis sådan, at *eleouisa*-motivet har tiltalt eller er blevet brugt mere af kvinder end mænd. Men samtidig er det igen relevant at se på det byzantinske samfund på denne tid. Kvinders roller var som omsorgspersoner. Kvinderne blev lært fra barnsben at det var deres plads og de blev værdsat som forælder. Det blev mændene derimod ikke. Eftersom kvinder var socialiseret til at give omsorg, er det sandsynligt, at kvinderne blev mere påvirket af et motiv som *eleouisa*, fordi der var sket denne socialisering og at forandringen i ikonografien dermed har været et svar på et behov fra dem i deres trosliv.

Kunsthistorikeren Dorothy C. Weaver redegør for nogen af David Freedbergs teorier og arbejder videre med dem. Freedberg kommer med påstanden om, at ikoner gør figurerne personlige, umiddelbare og kendte ved at give dem et konkret udseende, tydelige følelser og genkendelige

²² For mere om denne forskning se Brody og Hall 1993.

oplevelser. Ved at stimulere medfølelse, og specielt medlidenhed, opfordrer et ikon til en følelsesladet oplevelse i forholdet mellem tilskueren og figuren på ikonet. Freedberg mener, at mennesker ikke bare giver deres empati til hvem som helst, og Weaver konkluderer derfor også, at dem vi giver empati til, er folk som ligner os selv og hvor vi forstår deres oplevelser, som for eksempel sorg og glæde (Weaver 2011: 408). Ifølge Weavers perspektiv er det derfor også mere sandsynligt, at kvinder vil føle empati i forhold til *eleoúsa*-motivet og få følelser af det, end en mand ville. De byzantinske kvinder var mødre og kunne helt sikkert genkende sig selv i sådan et motiv, som muligvis vækkede noget hos dem. Derudover kan billeder være ladet med information og kodet med ideer, værdier eller følelser, som bestemte tilskuere kan opfatte. Billeder kan også opfattes på måder, som er anderledes end hvordan skaberne eller de oprindelige tilbedere opfattede dem, og dermed styrke vigtige ønsker eller tro for de tilbedende (Morgan 2005: 68). Kvinder kan jo have opfattet *eleoúsa*-motivet anderledes end mænd, specielt på det følelsesmæssige plan, fordi det fremstiller en mor med sit barn og ikke en far med sit barn.

Weaver lavede i år 2000 feltarbejde indenfor den ortodokse kirke, både i Rusland og USA. Her oplevede hun hvilken stor betydning ikoner havde for mange af de troende. Selvom feltarbejdet er lavet i senmoderne tid, kan det alligevel være relevant at relatere det til middelalderen, og spekulere i om de samme tendenser har kunnet gælde dengang.

I Den russisk-ortodokse kirke er både de materielle ressourcer, overgangsritualer og kontakten med det guddommelige kontrolleret af præsterne (Weaver 2011: 396). I hendes feltarbejde oplevede hun, at for de troende lægfolk betød ikoner meget, og de mente at ikonerne både kommunikerede med dem og igangsatte handlinger. Ikonerne var allestedsnærværende, populære og lette at få fat på, og dermed var det heller ikke muligt for de religiøse autoriteter at kontrollere dem, i modsætning til alt det andet de kontrollerede. Og fordi ikonerne var hellige i sig selv, kunne præsteskrabet heller ikke miskreditere dem (Weaver 2011: 397). Direkte deltagelse af „personer“, altså ikonerne, som hverken kunne kontrolleres eller var underlagt kirkens autoriteter, førte autoritet tilbage til lægfolkene, fordi de kunne gå udenom de religiøse autoriteter, mener Weaver (2011: 407).

Ikoner blev af de troende set på som et effektivt middel til hjælp. Weaver konkluderer med at ikoner var let tilgængelige og kunne give svar til lægfolkene, hvilket i langt højere grad var kvinder end mænd, og dermed gav ikonerne kvinderne en kilde til autoritet, noget som de ellers ikke har meget af i den ortodokse kirke (Weaver 2011: 417). Weaver oplevede altså, at lægfolkene i kirken brugte og var meget interesserede i ikoner generelt, og at ikonerne gav kvinderne i menigheden en slags magt, noget som de ellers ikke var vant til at have i menigheden. Er det muligt at tænke sig at

det også kan have været sådan her for ortodokse kvinder i middelalderen, specielt i forhold til et motiv som gengav deres rolle i samfundet? Har kvinder brugt eller tilbudt ikoner mere end mænd? Som jeg har nævnt tidligere, handlede rigtig mange bønner til Maria i Det byzantinske rige netop om hjælp til fertilitetsproblemer, og det kunne jo for eksempel være sådan noget kvinder har brugt *eleoúsa*-motivet til i forhold til mænd.

Der er klart to elementer i diskussionen omkring kvinderne. Den ene er hvordan kvinders rolle faktisk var i det byzantinske samfund og at, ifølge Weavers teoretiske perspektiv, så giver man empati til dem som ligner en selv. Som jeg har nævnt, så mener Maguire (2011: 39) at der kom mere fokus på Marias moderskab, og Belting (1994: 261) mener, at lægfolk fik et personligt forhold til ikoner. Belting (1994: 26 f.) mener jo også, at byzantinerne søgte deres identitet i ikonerne. Kvinderne fik et motiv som de kunne genkende sig i, den omsorgsfulde moderrolle og de kunne få et personligt forhold til det, netop fordi de kunne søge deres identitet i det og give empati til det. Det andet element er i forhold til at ikoner førte noget magt tilbage til lægfolk og specielt kvinder. Det kan være, at kvinderne har haft brug for en kvinde at gå til indenfor det religiøse felt, specielt når der ellers bare var mandlige autoriteter. Så har det sikkert også hjulpet, at det var en som lignede dem selv.

Motivet er måske tilrettelagt af mænd med en hensigt om at fremhæve teologien, men det har muligvis henvendt sig mere til kvinder og besvaret et behov fra de kvindelige lægfolk, så det kan have været en situation hvor begge parter fik noget ud af en følelsesladet ændring i ikonografien.

Hvad skete der i det russiske samfund?

Da jeg begyndte på dette projekt, var jeg ganske overbevist om, at der måtte være sket nogle ændringer i forhold til kvinder, deres liv og synet på dem i samfundet og i kirken. Denne idé baserede jeg på, at jeg ofte havde læst, at ikonerne altid ville være præget af deres tid. Hvordan kan de blive mere følelsesladede, hvis samfundet ikke ændrer sig på dette punkt? Men det viste sig faktisk ikke at være sådan, hvis man ser på den forskning jeg har redegjort for. Det betyder dog ikke, at det ikke er relevant at se på samfundet alligevel.

Som jeg har nævnt, ændrede samfundet i middelalderen sig åbenbart meget langsomt, hvert fald for kvinderne. Mange kvinder arbejdede, undtagen i eliten, hvor kvinderne der havde sin plads i hjemmet. Idealet var derudover at blive gift og få børn, og det var kernefamilien som var normen. Kvinderne tilpassede sig i stor grad til dette. Og sådan var det, ifølge en enstemmig forskning,

gennem mange hundrede år. Kirken gav mest ros for moderrollen, og det var faktisk vigtigt, at kvinderne var kærlige mødre, så moderidealet stod stærkt. Og hvorfor ændrede tingene sig så ikke? En vigtig årsag var antageligvis, at kirken var så stærk som den var. I løbet af middelalderen fik den mere magt, specielt under fremmede styre, og den udvidede sine domæner. Det åndelige liv var domineret af kirken, og den satte normen i forhold til både litteratur og kunst. Den var også præget af et konservativt menneske-, køns- og samfundssyn, hvilket forklarer hvorfor kvinder var underlagt de samme idealer generation efter generation. Men dette kan muligvis også forklare udviklingen i ikonerne. Først og fremmest synes jeg ikke det er mærkeligt, hvis der skete en udvikling af *eleoúsa*-motivet i Rusland, når det at være mor blev set på som noget positivt og en rolle der blev værdsat, specielt fra kirken. Og når man i kirken har haft det ultimative symbol på den perfekte mor, kan det være at man har ønsket at udvikle det videre, give det nye udtryk og „roller“. Det kan jo måske have været en værdsættelse af kvinder at lægge endnu mere vægt på den moderlige omsorg, men det kan netop også have været for at give kvinderne et kristent eksempel på den „gode mor“. Et andet element er, at specielt kvinder i eliten var med til at sprede kristendommen og donerede penge til køb af objekter, som ikoner og relikvier. Det blev også mere normalt, at privatpersoner bestilte ikoner. Elitens kvinders plads var i hjemmet med børnene, så det er muligt at stille spørgsmål ved, hvad deres påvirkning har været. Det kan være, at kvinder bestilte ikoner og selv kunne være med til at påvirke dem. Jeg ved ikke om det har været sådan, men som Eve Levin (1991: 44 f.) skriver, så dannede kvinder oftest de tætteste følelsesmæssige bånd med deres børn i stedet for med deres mand, fordi ægteskaber som regel var arrangerede. Derfor ville det ikke være mærkeligt, hvis de har ønsket ikoner som viste dette og derfor er det netop muligt, at de har taget del i udviklingen. I en del kvinders mirakelhistorier fra middelalderen, reagerede helgenerne ofte med en form for berøring på de tilbedendes bønner. Det kunne for eksempel være at røre deres ansigter, tørre deres ansigter med kappen eller holde dem i hånden, tre forholdsvise omsorgsfulde handlinger. Christine D. Worobec mener, at det kan tyde på, at kvinder havde skabt en blidere og mildere ortodoksi for sig selv (Worobec 2016: 360). *Eleoúsa*-motivet og dets udvikling ville sikkert også kunne passe ind i denne skabelse af en blidere tro for og af kvinderne. Samtidig synes jeg, at hele udviklingen og det store fokus på moderskabet er et paradoks, når både samleje og fødsel blev opfattet som urene. Det er mærkeligt, at man videreudviklede noget som havde så stor sammenhæng med disse to urene handlinger.

En mulig tolkning er også, at fordi spredningen og udviklingen af kristendommen gik forholdsvis langsomt i Rusland, hvert fald udenfor byerne, så kunne udviklingen muligvis skyldes

et større fokus på at opfylde eller forstå kvindernes behov i tilbedelsesprocessen. Hvordan kunne kirken tilpasse sig bedst muligt til de behov? Var der brug for endnu flere følelser i motiverne, specielt med fokus på det moderlige? Som nævnt tidligere, blev Maria jo virkelig brugt for at omvende kvinder og tiltrække dem til troen. Men igen, det kan være at begge parter har fået det de ønskede: kirken en endnu stærkere kobling til kvinderne og kvinderne en endnu stærkere kobling til kirken.

En anden mulig grund til udviklingen af ikonerne har kunnet være en ændring i teologien eller i hvert fald en ny teologisk strømning, som fik indflydelse indenfor Den russisk-ortodokse kirke, nemlig *hesychasmen*, som jeg redegjorde for i del 1. Først og fremmest er det ikke let at påvise, at udviklingen af motiverne på ikonerne skyldtes malerens åndelige liv. Fra et indefra-perspektiv tror man måske, at det var *hesychasmen* som gav ikonerne nye elementer, fordi det påvirkede malerens sind. Det handlede, som jeg har nævnt, om at „vise den lidenskabelige del af sjælen“, og der kom en større interesse for menneskets udviklede natur, deriblandt følelseslivet. Men hvor er lægfolket i dette? Hvorfor spredte *hesychasmen* sig ikke til lægfolket? Burde de ikke også være blevet påvirket af denne strømning? Ouspensky (1992b: 270, 242) påpegede jo, at det både krævede en speciel åndelig tilgang for at kunne male et så følsomt motiv, men også for at kunne forstå det. Så fra et kirkeligt perspektiv, ville lægfolket egentlig ikke kunne forstå disse nye elementer, som blev påvirket af *hesychasmen*, fordi de ikke selv var en del af *hesychasmen*, og fordi de derfor ikke havde den rette åndelige tilgang. Men lægfolket har jo forstået motiverne. Som jeg har nævnt, var *leoúsa*-motivet et af de mest brugte motiver i ikon-hjørnet i folks hjem. Det var populært. Jeg tror ikke, at man har kunne lave noget som folket ikke forstod, for det ville heller ikke have været brugbart for kirken. Ifølge *hesychasmen* skulle billedet føre til indre bøn. Men igen, almindelige folk var ikke *hesychaster*, og ikoner blev i høj grad brugt af almindelige folk. Ouspensky får det til at virke som om, at ikoner var en elitær ting, som bare enkelte kunne forstå, men sådan var det jo ikke. Samtidig kan man dog også argumentere for, at selvom kirken så motivet på én måde og opfattede det som om det krævede en bestemt indstilling for at forstå det, så kan lægfolket alligevel have forstået og tolket det på sin egen måde på trods af dette.

Der er dog et andet argument som tilsiger, at udviklingen faktisk – hvert fald delvis -- kunne skyldes *hesychasmen*. Som nævnt var Grækeren Theofánes tilhænger af *hesychasmen* eller han havde hvert fald forbindelser til den. Det var angiveligt ham, som malede Gudsmoderen fra Don, som er et af de ikoner jeg undersøger og det første ikon i den kronologiske rækkefølge, som egentlig viser en form for forandring. Det er ikke til at sige, men det er interessant, at det første ikon

i min undersøgelse med en tydeligere forandret attitude, selvom det handler om mere end attitude, er malet af en ikonmaler med tilknytning til *hesychasmen*. Det er dog vigtig at påpege at det heller ikke kan bevises, at han malede det som han gjorde, fordi han var en del af denne strømning. Fra et kunsthistorisk perspektiv handler *hesychasmen*, som jeg har nævnt, mere om at male et bestemt lys i billederne, men jeg synes dog heller ikke det er så let at se dette såkaldte lys på nogen af de fem ikoner jeg har undersøgt.

Selvom det ikke er let at bevise, at det stigende fokus på følelser i billederne skyldtes *hesychasmen*, så var det trods alt en forandring som kom i den russiske kirke i middelalderen, i modsætning til andre områder af samfundet. Det var et område, hvor det faktisk var muligt at gå ind og påvirke ikonmalerkunsten og hvor vi ved at kirken har haft indflydelse, fordi de fleste ikoner netop kom fra munke. Det er jo derimod ikke noget man ved i forhold til diskussionen om kvinders påvirkning. Men Ouspensky kom med en vigtig pointe når han skrev, at ikonet også har en forbindelse til den ydre verden og ikke bare det indre liv i kirken. Det vil sige, at billedet også indeholder et lands karakter og historie, og det reagerer på tidens problemer på en måde som svarer til tidsperioden og folket (Ouspensky 1955: 45). Derfor er det muligt at udviklingen skyldtes ændringer i kirken med indspil fra samfundet.

Kieschnick (2008: 231) har en spændende teori. Han påstår nemlig, at lige meget hvad motivationen er, så skaber genstande ofte en vigtig forbindelse mellem følelser og ideologi, religion og politik. Udviklingen i ikonerne kan, som jeg har prøvet at argumentere for, altså være en blanding af flere aspekter af samfundet, både kvindesyndet, som sådan set både er religion og politik, og selve kirken og dens teologi. Ideologien, religionen og politikken i samfundet påvirker genstanden, i mit tilfælde ikoner, til at udvikles og blive mere følelsesladet, som i næste tilfælde påvirker tilbederens følelser, i dette tilfælde muligvis kvinder mere end mænd.

Skete der en udvikling i ikonerne?

Blev udviklingen i ikonerne så mere følelsesladet? Det virker som om at svaret er: Både og. Først og fremmest vil det altid være et subjektivt spørgsmål, og det er derfor egentlig et spørgsmål uden noget objektivt svar. For vi ser og tolker ting forskelligt og hvad der bliver opfattet som mere følelsesladet for én person, er det måske ikke for en anden. Jeg vil prøve at begrunde mit svar på spørgsmålet ud fra konkrete ændringer i ikonerne, men det er helt klart også farvet af, om jeg for eksempel synes, at den konkrete ændring kan opfattes som et tegn på følelser eller ej. Og hvad

ændrer sig egentlig i ikonerne over tid? Er det meget eller lidt? Er det store, tydelige forandringer eller bare nogle meget små?

Derudover vil jeg ikke trække forskelle i påklædningen ind her, fordi det som sådan ikke er relevant for selve spørgsmålet. Det har været interessant at se, hvordan der er blevet varieret i forhold til at det er samme motivtype, men det siger umiddelbart ikke så meget om den følelsesmæssige udvikling, og det er derfor i bund og grund mindre relevant for den videre diskussion.

Jeg synes klart, at der er en udvikling i hvor tæt Maria holder Jesus ind til sig. På de tre yngste, Tolgskaja, Donskaja og Jaroslavskaja, er det som om, at han bliver holdt tættere ind til hende end på de to ældste, Vladimirskaja og Feodorovskaja. På de tre yngste bliver han også løftet højere op. Er det noget som gør udtrykket mere følelsesladet? Ja, det synes jeg. Det er også som om, at der er en udvikling i hvor meget Maria selv bøjer sit hoved ned. På de tre yngste, Tolgskaja, Donskaja og Jaroslavskaja bøjer Maria hovedet mere ned, end hun gør på Vladimirskaja og Feodorovskaja. Specielt på de to yngste, Donskaja og Jaroslavskaja, har hun et meget tydeligere bøj. Det er et træk, som får det til at virke som om Maria er mere desperat efter at få intimitet og kærlighed fra Jesus, men også, at hun er mere desperat efter at give ham omsorg. Det er altså endnu et træk, hvor jeg vil konstatere, at udviklingen bliver mere følelsespræget.

På den ene eller anden måde, så holder Maria Jesusbarnet med begge hænder på alle ikonerne, undtagen Tolgskaja hvor hun bare holder ham med den ene. Men kan de forskellige måder hvorpå Maria holder ham sige noget om udviklingen? Fra Vladimirskaja til Donskaja virker det ikke som om man som sådan kan sige at der er den store udvikling. Maria på Donskaja giver dog bedre støtte til Jesus end hun gør på de tre ældste. Hun har en arm under hans ben, så de ikke skal flagre i luften, som de gør på de tre ældste. Det er som om, at billedet lægger vægt på at Maria ser en nødvendighed i dette, og det er faktisk en ganske stor forandring, hvis man sammenligner med Tolgskaja som kronologisk kommer lige før Donskaja. På Tolgskaja flagrer Jesusbarnets ben så meget, at det ser ud som om at han løber. Der hvor man virkelig kan se at udviklingen faktisk er blevet mere følelsesladet i forhold til Marias hænder og hvordan hun holder Jesus, er på Jaroslavskaja. Her har hun en god hånd under Jesus' bagdel, mens hun nærmest prøver at putte ham med kappen, mens hun med den anden hånd på hans på ryg trykker ham roligt og trygt ind til sig. Det er ligesom den måde man i virkeligheden ville holde en baby ind til sig. Jeg synes faktisk, at omsorgsfuldheden er tydeligere på de to yngste ikoner i forhold til de tre ældste, når man ser på Marias hænder, som klart har en større støttefunktion for Jesus end på de tidligere ikoner.

Hvad så med ansigterne og specielt øjnene? Der er ikke nogen af ikonerne hvor Maria faktisk kigger på Jesus, hvilket kunne have været et træk, som kunne have vist omsorg og kærlighed: En mor der kigger kærligt på sit barn. I stedet ser de fleste af dem triste og fraværende ud, undtagen Gudsmoderen fra Don, som har mindre triste øjne og en anderledes mund. Jeg ved ikke, om det nødvendigvis gør billedet mere følelsespræget, det gør det hvert fald mindre trist.

Jesus' ene arm holder fast i Marias krave på alle ikonerne, så det er den anden der er vigtig i denne sammenhæng, da det er her hvor der er variation og en udvikling. På de tre ældste ikoner holder Jesus sin arm om Marias hals. På to af dem ligner det også, at han kærtegner hendes kind, mens armen på Feodorovskaja hænger slapt uden noget kærtegn. Der er altså et klart omsorgsfuldt og kærligt element fra Jesus, selv på det ældste af ikonerne. På Gudsmoderen fra Don kærtegner Jesus dog på ingen måde Maria, da han holder han en rulle i hans anden hånd. Hvor forsvandt det kærlighedsfulde element hen? På Gudsmoderen fra Jaroslavl holder Jesus ikke armen om halsen, men holder hånden på Marias hage. Er det mere kærligt eller omsorgsfuldt end den kærtegnende hånd på Vladimirskaja og Tolgskaja? Det er svært at sige. På en måde ja og på en måde nej. Det ser, synes jeg, umiddelbart kærligere ud, eftersom det virker som om, at han trøster hende. På de tre første ikoner kan det ligeså vel være at han bare holder om hende for at holde sig fast. Det trøstende element er mindre tydeligt på Vladimirskaja og Tolgskaja end på Gudsmoderen fra Jaroslavl, men samtidig så virker det dog også, som en kærtegnende bevægelse på disse to ældre ikoner. På fire ud af fem ikoner ses det altså at Jesus har sin hånd ved Marias ansigt, men derfor er det ikke sikkert, at man kan argumentere for, at der sker en mere følelsesladet udvikling på dette punkt.

Sker der en udvikling i Jesus' ansigt? Både på Vladimirskaja, Feodorovskaja og Donskaja kigger Jesus jo mod Maria og prøver at få øjenkontakt med hende. Det virker som om at han søger intimitet og omsorg, men muligvis vil han også give det. På Tolgskaja kigger han på tilskueren og på det yngste ikon, Jaroslavskaja, kigger han fraværende ud i luften. Generelt vil jeg ikke sige der sker nogen udvikling omkring Jesus' ansigt, hvor det intimitetssøgende blik allerede fandtes på Gudsmoderen fra Vladimir.

Men det er faktisk muligt at komplicere diskussionen mere. Motivet Gudsmoderen fra Jaroslavl stammer angiveligt allerede fra 1200-tallet, som jeg nævnte i præsentationen af ikonerne. Det vil sige, at kronologisk vil det komme mellem enten Vladimirskaja og Feodorovskaja eller mellem Feodorovskaja og Tolgskaja. Vil det så betyde, at Donskaja egentlig er det yngste ikon i forhold til udviklingsaspektet? Og kan man så sige at udviklingen blev mere følelsesladet, når Gudsmoderen

fra Jaroslavl egentlig er et af de ældste, men klart det motiv hvor jeg synes Maria er mest omsorgsfuld?

Hvis man går ud fra, at Donskaja faktisk er det yngste ikon i sammenligningen, så *er* Maria mere omsorgsfuld på dette ikon, sammenlignet med Vladimirskaja, Feodorovskaja og Tolgskaja, men ikke sammenlignet med Jaroslavskaja. Og det er faktisk samme pointe med Jesus, som på Donskaja overhovedet ikke har en kærtegnende bevægelse, som ellers stort set er tilstede på de fire andre, specielt Jaroslavskaja. Så hvis man går ud fra at motivet fra Jaroslavl faktisk er fra 1200-tallet, bliver udviklingen egentlig ikke mere følelsespræget, da det klart er det mest omsorgsfulde af de fem ikoner jeg har undersøgt. Det er dog muligt at nuancere diskussionen lidt. Det ikon af Gudsmoderen fra Jaroslavl jeg undersøger, er det ældste overleverede eksempel af denne type. Og selvom man tror, at motivet på det oprindeligt stammer fra 1200-tallet, så ved man egentlig ikke noget om hvordan originalen af ikonet præcist har set ud. Så det helt præcist ud som denne version fra ca. 1500? Det er faktisk muligt, at dette ikon er præget af samtiden og dets behov for flere følelser i kunsten. Og i så fald, sker der jo faktisk en udvikling, for Gudsmoderen fra Jaroslavl *er* mere følelsespræget end de andre, hvert fald i måden hvorpå Maria holder Jesus.

Generelt set er det detaljer som arme og udtryk der er snak om, når jeg diskuterer den her følelsesmæssige udvikling, som Jääskinen mente skete. Det er små elementer, der gør forskellen, da samme motiv ses på alle fem ikoner og de følger en ikonografisk type. Generelt set, synes jeg ikke nødvendigvis, at forandringerne er så store mellem de fem ikoner. Jeg vil dog også gerne påpege, at jeg har et begrænset udvalg på fem ikoner indenfor en begrænset tidsperiode. Det kan være, at billedet havde set anderledes ud, havde jeg taget flere ikoner fra senere tider med.

Konklusion

Denne opgave har haft fokus på det ikonografiske *eleoúsa*-motiv i et udviklingsperspektiv, både i Det byzantinske rige og i Rusland. Der er mange teorier om hvorfor denne ændring kom i ikonerne i Det byzantinske rige. Forskere har lagt vægt på flere forskellige ting. Nogen har lagt vægt på, at ændringen kom fra kirken og at den var udtryk for noget teologisk og samtidig ville kirken påvirke lægfolkets følelser. Andre har i langt større grad fokus på lægfolket. Blandt andet er nogen af teorierne, at Maria-tilbedelsen steg efter ikonoklasmen, at der var et større behov for følelser i det religiøse liv og at ikoner generelt blev mere tilgængelige for folk. Et tredje element er hvordan kunstnerne selv påvirkede den kunst de lavede. Nogen forskere har lagt vægt på, at der skete en ændring i kunstnernes holdninger, og at de fik mere fokus på at fremstille det almindelige menneske. Der er mange opfattelser, og jeg har i diskussionen valgt at fokusere på kirkens tilrettelæggelse og lægfolkets behov. Jeg har koblet de forskellige forskeres forklaringsmodeller sammen med teori omkring materialitet og følelser og omkring køn og følelser. Jeg har argumenteret for, at kirken tilrettelagde og muligvis udviklede motivet, fordi de ønskede at udtrykke et dogme, men at det samtidig var et svar på kvindelige lægfolks ønsker om flere følelser i deres tro. Jeg har også prøvet at argumentere for, at dette var et motiv som var mere for kvinder end for mænd. Det blev gjort ved hjælp af en redegørelse af kvindernes roller i datidens byzantinske samfund, koblet sammen med teori om socialisering, og om at man giver empati til dem som ligner en selv. Alt i alt har jeg ønsket at få en pointe frem om, at både kirken og kvinderne fik noget som de ønskede ud af dette. Denne analyse har ikke givet noget endeligt svar på hvorfor denne ændring egentlig skete i ikonografien, men den gav forhåbentligt et nyt element til debatten ved at koble forandringen sammen med flere forskellige perspektiver, ikke mindst et kønsperspektiv.

Den anden del af problemstillingen gik ud på at undersøge om ikonerne faktisk blev mere følelsesladede med tiden, som Aune Jääskinen påstod. Dette blev gjort ved hjælp af en grundig billedanalyse, som havde fokus på påklædning, kropssprog og ansigter, og som blev koblet op mod samfundet på denne tid. Imod min forventning ændrede kvinderollen- og synet sig ikke specielt i løbet af middelalderen i Rusland. Men den mulige udvikling af ikonografien kunne stadig skyldes at mødre faktisk var værdsat i samfundet, også af kirken. Jeg diskuterede også muligheden for elitekvinders indflydelse på udviklingen af ikonografien og derudover en forståelse fra kirkens side for kvinders behov, som en mulig grund til at ikonografien kunne udvikles til at blive endnu mere følelsespræget. *Hesychasmen* var faktisk den „eneste“ tydelige forandring, i hvert fald i kirken. Denne strømning lagde vægt på en indre åndelig udvikling og et mål om at se „det uskabte lys“

gennem uafbrudt bøn. *Hesychasmen* kan have påvirket ikonografien i og med at ikonerne kom fra munke, men det er ikke noget man kan sige med sikkerhed. Selvom der ikke ændrede sig noget for kvinderne eller synet på dem, skete der trods alt en teologisk ændring i kirken, og derfor var det også relevant, at se på om der faktisk skete denne udvikling i ikonerne som Jääskinen mente. Der ér selvfølgelig sket ændringer i ikonerne over tid, for kulturelle fænomener er sjældent statiske, men det var overordnet set små forandringer. Der var en udvikling i tæthed hos Maria, hvor hun giver Jesusbarnet bedre støtte og på Jaroslavskaja putter hun ham. Jesus' kærlige hånd forsvinder på Donskaja, men vender tilbage på Jaroslavskaja. Det er små ændringer i kropssproget, som gør at ikonerne får et kærligere udtryk. Samtidig tror jeg, uden at kunne vide det med sikkerhed, at Jaroslavskaja var påvirket af sin samtid, selvom det var et ældre motiv. For stort set alting vil være et resultat af sin tid og dermed er det faktisk muligt at sige at udviklingen blev mere følelsesladet. Jeg vil igen påpege, at jeg har et meget lille udvalg af de mange *eleoúsa*-ikoner, som findes og det ville naturligvis være muligt at lave en større undersøgelse med flere ikoner, som måske kunne føre til et andet resultat end mit.

Litteraturliste

- Allen, Pauline (2011) Portrayals of Mary in Greek homiletic literature (6th–7th centuries). *The Cult of the Mother of God in Byzantium*, s. 69–88.
- Angelidi, C. og T. Papamastorakis (2005) Picturing the spiritual protector: from Blachernitissa to Hodegetria. *Images of the Mother of God*, s. 209–223.
- Bacci, Michele (2005) The legacy of the Hodegetria: holy icons and legends between east and west. *Images of the Mother of God*, s. 321–336.
- BBC.com*. Russia profile – Timeline. <http://www.bbc.com/news/world-europe-17840446> (31.03.2018).
- Belting, Hans (1994) *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- The Blackwell Dictionary of Eastern Christianity*. [Red.] Ken Parry, David J. Melling, Dimitri Brady, Sidney H. Griffith og John F. Healey. Oxford 2002: Blackwell Publishing.
- Braae, Helle (2016) *Maria lactans*. Bacheloropgave i religionsvidenskab. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Britannica.com*. Grand Principality of Moscow. <https://www.britannica.com/place/Grand-Principality-of-Moscow> (31.03.2018).
- Britishmuseum.org*. The Mother of God Feodorovskaya. (03.02.2018).
- Britishmuseum.org*. Meaning and history of the icon.
http://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/russian_icons/catalogue_of_russian_icons/meaning_and_history_of_icons/meaning_and_history_of_icons_2.aspx
(25.03.2018).
- Brodsky, Vladimir (2010) *The World Created in the Image of Man: The Conflict between Pictorial Form and Space in Defiance of the Law of Temporality*. New York: Peter Lang.
- Brody, Leslie R. og Hall, Judith A. (1993) Gender and emotion in context. *Handbook of Emotions*, s. 395–408.
- Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* [Red.] Helen C. Evans. New Haven, CT, 2005: Yale University Press.
- Carr, Annemarie Weyl (2004) Images: expressions of faith and power. *Byzantium: Faith and Power 1261–1557*, s. 143–208.
- Carr, Annemarie Weyl (2005) Thoughts on Mary east and west. *Images of the Mother of God*, s. 277–292.
- Chatzidakis, Nano (2005) A Byzantine icon of the *dexiokratousa* Hodegetria from Crete at the Benaki Museum. *Images of the Mother of God*, s. 337–356.
- Christianity and the Arts in Russia*. [Red.] W. C. Brumfield og M. M. Velimirovic. Cambridge 1991: Cambridge University Press.

- Clements, Barbara Evans (1991) Introduction: accomodation, resistance, transformation. *Russia's Women: Accomodation, Resistance, Transformations*, s. 1–13.
- Clements, Barbara Evans (2012) *A History of Women in Russia: From Earliest Times to the Present*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- A Companion to Russian History*. [Red.] Abbott Gleason. Malden, MA 2009: Wiley-Blackwell.
- Evangelatou, Maria (2005) The symbolism of the censer in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin. *Images of the Mother of God*, s. 117–131.
- Gasper-Hulvat, Marie E. (2010) The icon as performer and as performative utterance: the sixteenth-century Vladimir Mother of God in the Moscow Dormition Cathedral. *Anthropology and Aesthetics*, nr. 57/58, s. 174–185.
- Greatrex, Geoffrey (2008) Political-historical survey, c. 250–518. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, s. 232–248.
- Hackel, Sergei (2002) Russian Orthodox Church. *The Blackwell Dictionary of Eastern Christianity*, s. 422–429.
- Haldon, John (2008) Political-historical survey, 518–800. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, s. 249–263.
- Handbook of Emotions*. [Red.] Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones og Lisa Feldman Barrett. New York 1993: The Guilford Press.
- Holmes, Catherine (2008) Political-historical survey, 800–1204. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, s. 264–279.
- Holy-transfiguration.org*. Feodorovskaya-Kostroma icon of the Mother of God. http://www.holy-transfiguration.org/library_en/moth_kostroma.html (03.02.2018).
- Hubbs, Joanna (1988) *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Iconreader.wordpress.com*. Milk-giver icon. <https://iconreader.wordpress.com/2011/07/03/milk-giver-icon-not-scandalized-by-the-incarnation/> (04.05.2018)
- Iconrussia.ru*. Feodorovskaya icon of the Mother of God. <http://www.iconrussia.ru/eng/iconography/1738/> (03.02.2018).
- Iconrussia.ru*. Medieval Russian Art. <http://www.iconrussia.ru/eng/painting/brief.php> (25.03.2018)
- Iconrussia.ru*. Yaroslavskaya icon of the Mother of God. http://www.iconrussia.ru/eng/iconography/1867/?SECTION_ID=1867 (03.02.2018).
- Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. [Red.] Maria Vassilaki. Aldershot 2005: Ashgate.
- James, Liz (2005) The empress and the Virgin in early Byzantium: piety, authority and devotion. *Images of the Mother of God*, s. 145–152.

- James, Liz (2008) The role of women. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, s. 643–651.
- Jääskinen, Aune (1971) *The Icon of the Virgin of Konevitsa: A Study of the “Dove Icon” and its Iconographical Background* (Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 85). Helsinki: Suomen kirkkohistoriallisen seura.
- Kalavrezou, Ioli (2005) Exchanging embrace: the body of salvation. *Images of the Mother of God*, s. 103–115.
- Kalopissi-Verti, Sophia (2005) Representations of the virgin in Lusignan Cyprus. *Images of the Mother of God*, s. 305–319.
- Kazhdan, Aleksandr P. og Ann W. Epstein (1985) *Change in the Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries* (The Transformation of the Classical Heritage 7). Berkeley, CA: University of California Press.
- Kieschnick, John (2008) Material culture. *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, s. 223–237.
- Kostova, A. (1994) *The Subjects of Early Russian Icons*. Sankt Petersburg, *Iskusstvo* Publishers.
- Koutrakou, Nike (2005) Use and abuse of the “image” of the Theotokos in the political life of Byzantium (with special reference to the iconoclast period). *Images of the Mother of God*, s. 77–89.
- Laiou, Angeliki (2008) Political-historical survey, 1204–1453. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, s. 280–294.
- Lasareff, Victor (1938) Studies in the iconography of the Virgin. *The Art Bulletin* 20: 1, s. 26–65.
- Lazarev, Viktor Nikotič ([1983] 1997) *The Russian Icon: From its Origin to the Sixteenth Century*. Collegeville, MN: Liturgical Press.
- Levin, Eve Rebecca (1983) The role and status of women in medieval Novgorod (Russia). Ann Arbor, MI: ProQuest Dissertations Publishing.
- Levin, Eve Rebecca (1991) Childbirth in pre-Petrine Russia: canon law and popular traditions. *Russia’s Women: Accomodation, Resistance, Transformations*, 44–59.
- Maguire, Henry (2005) Byzantine domestic art as evidence for the early cult of the Virgin. *Images of the Mother of God*, s. 183–193.
- Maguire, Henry (2011) Body, clothing, metaphor: the Virgin in early Byzantine art. *The Cult of the Mother of God in Byzantium*, s. 39–51.
- Majeska, George (2009) Rus’ and the Byzantine Empire. *A Companion to Russian History*, s. 51–65.
- Martin, Janet (2007) *Medieval Russia 980–1584*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, Janet (2009) The first East Slavic state. *A Companion to Russian History*, s. 34–50.
- Mathews, Thomas F. og Norman Muller (2005) Isis and Mary in early icons. *Images of the Mother of God*, s. 3–11.
- Morgan, David (2005) *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley, CA: University of California Press.

Mtholyoke.edu. Women in Medieval Russia.

<https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/eurst/medievalrussia.html> (25.03.2018).

Mørstad, Erik (2000) *Visuell analyse: metode og skriveråd*. Oslo: abstrakt forlag.

oca.org. Icon of the Mother of God of Tolga. <https://oca.org/saints/lives/2007/08/08/102240-icon-of-the-mother-of-god-of-tolga> (03.02.2018)

Ostrowski, Donald (2009) The Mongols and Rus': eight paradigms. *A Companion to Russian History*, s. 66–86.

Ouspensky, Leonid (1955) *The Meaning of Icons*. Olten: URS Graf-Verlag.

Ouspensky, Leonid (1992a) *Theology of the Icon*. Volume I. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press.

Ouspensky, Leonid (1992b) *Theology of the Icon*. Volume II. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press.

The Oxford Handbook of Byzantine Studies. [Red.] Elizabeth Jeffreys, John Haldon og Robin Cormack. Oxford 2008: Oxford University Press.

The Oxford Handbook of Religion and Emotion. [Red.] John Corrigan. Oxford 2008: Oxford University Press.

Oxfordreference.com. Timeline: Byzantine Empire.

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191737558.timeline.0001> (31.03.2018).

Pentcheva, Bissera V. (2006) *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Pitarakis, Brigitte (2005) Female piety in context: understanding developments in private devotional practices. *Images of the Mother of God*, s. 153–166.

Pushkareva, N. L. (1991) Women in the medieval Russian family of the tenth through fifteenth centuries. *Russia's Women: Accomodation, Resistance, Transformation*, s. 29–43.

Raphael, Melissa (2008) Gender. *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, s. 181–199.

Revolvy.com. Theotokos of Tolga. <https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Theotokos%20of%20Tolga> (03.02.2018).

Roduvera.wordpress.com. Rod and Rozhanitsy. <https://roduvera.wordpress.com/a-slavic-pantheon/rod-and-rozhanitsy/> (31.03.2018).

Rumyantseva, V. S. (1988) The Orthodox Church in the 15th and 16th centuries. *The Russian Orthodox Church: 10th to 20th Centuries*, s. 57–80.

Russianicons.wordpress.com (06.05.2018).

The Russian Orthodox Church. Translated by Doris Bradbury. Moskva 1982: Progress Publishers.

The Russian Orthodox Church: 10th to 20th Centuries. [Red.] Alexander Preobrazhensky. Moskva 1988: Progress Publishers.

- Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation*. [Red.] Barbara Evans Clements, Barbara Alpern Engel og Christine D. Worobec. Berkeley 1991: University of California Press.
- Shchapov, Ya. N. (1988) Christianity and the Church in the 12th–14th centuries. *The Russian Orthodox Church: 10th to 20th Centuries*, s. 36–56.
- Den store danske. Akathistos.
http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Gr%C3%A6skkatolsk_liturgi/Akathistos (04.05.2018).
- Den store danske. Avarer.
http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Folkeslag/Asiatiske,_mellem%20stlige_og_kaukasiske_folkeslag/avarer (04.05.2018).
- Den store danske. Gammeltroende.
http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Gr%C3%A6ske_og_orientalske_kirker/gammeltroende (04.05.2018).
- Den store danske. Goter.
http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Diverse_historie/Folkevandringstiden/goter (06.05.2018).
- Den store danske. Hesychasme. http://denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Kirkehistorie/hesychasme (04.05.2018).
- Strezova, Anita (2014) *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*. Canberra: ANU Press.
- Stuart, John (2002) Icons, iconography. *The Blackwell Dictionary of Eastern Christianity*, s. 243–247.
- Teteriatnikov, Natalia (1991) The role of the devotional image in the religious rife of Pre-Mongol Rus. *Christianity and the Arts in Russia*, s. 30–45.
- Tikkanen, Johan Jakob (1916) *Madonnabildens historia och den kristna konstuppfattningen*. Stockholm: C. E. Fritzes Bokförlags Aktiebolag.
- Tradigo, Alfredo (2006) *The Mother of God: Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*. Los Angeles, CA: The J. Paul Getty Museum.
- Tsironis, Niki (2005) From poetry to liturgy: the cult of the Virgin in the Middle Byzantine era. *Images of the Mother of God*, s. 91–102.
- Tsironis, Niki (2011) Emotion and the senses in Marian homilies of the Middle Byzantine period. *The Cult of the Mother of God in Byzantium*, s. 179–196.
- Vassilaki, Maria (2008) Icons. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, s. 758–769.
- Weaver, Dorothy C. (2011) Shifting agency: male clergy, female believers, and the role of icons. *Material Religion* [Internet], 7:3, s. 394–419, DOI: 10.2752/175183411X13172844496019 (04.05.2018)
- Wikipedia.org. Acheiropoíeta. <https://en.wikipedia.org/wiki/Acheiropoieteta> (06.05.2018).

Wikipedia.org. Feodorovskaya Icon of the Mother of God.

https://en.wikipedia.org/wiki/Feodorovskaya_Icon_of_the_Mother_of_God (04.05.2018)

Wolf, Gerhard (2005) Icons and sites: cult images of the Virgin in mediaeval Rome. *Images of the Mother of God*, s. 23–49.

Worobec, Christine D. (1991) Accomodation and resistance. *Russia's Women: Accomodation, Resistance, Transformation*, s. 17–28.

Worobec, Christine D. (2016) Russian Orthodoxy and women's spirituality in imperial Russia. *Ohio Slavic Papers* [Internet], vol. 10, s. 355–388. (04.05.2018)