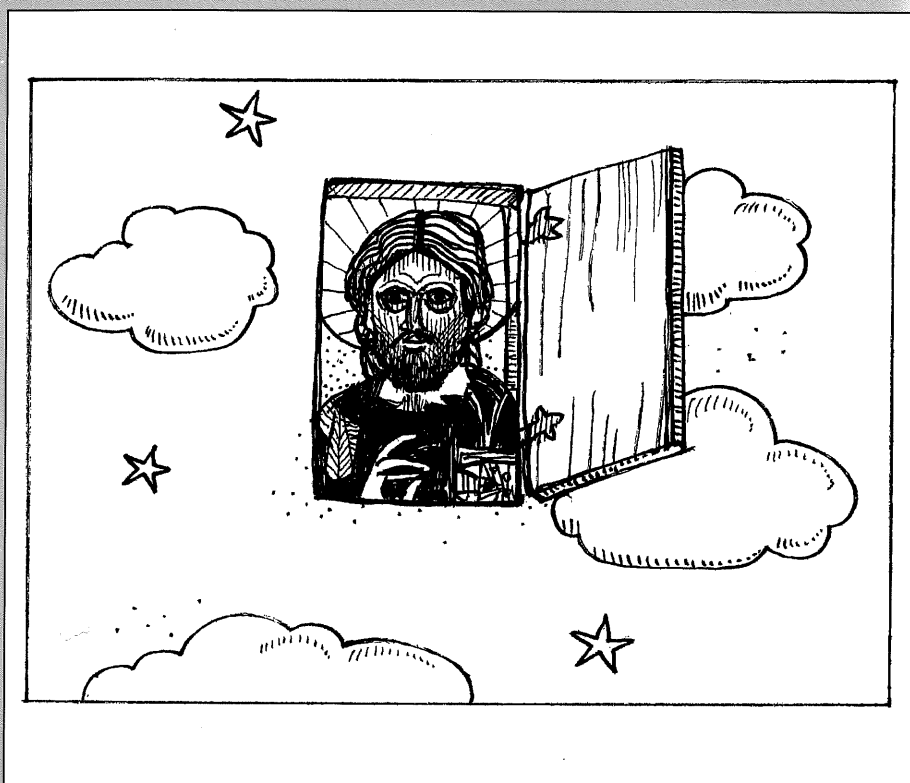


# RELIGION OG LIVSSYN

Tidsskrift for  
Religionslærerforeningen  
i Norge



Tema:

Bilder i religionsundervisningen

Årgang 5, 1993 nr.

2



## Religionsfaget endelig seg selv?

Reform 94 ruller videre med hurtigtogs fart. For å legge til rette for reformen foretok Odels-tinget 29. april å fjerne fritaksparagrafen i religionsfaget. Denne paragrafen sa at elever som hørte til ikke-kristne religionssamfunn kunne fritas for religion i videregående skole. Den kom inn i lovverket da lov om videregående skole ble behandlet i 1974 (En nærmere orientering om hva som hendte finnes i Religion og Livssyn nr 2/1989 i en artikkel av Jacob Aano). Denne fritaksparagrafen var etter manges mening en urimelighet i forhold til fagets nye stilling som allmenndannende orienteringsfag i den nye videregående skolen. Bl.a. foreslo RVO høsten 1990 at den burde oppheves.

Vi vil tro at denne endringen vil styrke faget. Å få elever inn med bakgrunn i andre religioner er uten tvil en berikelse for undervisningen om disse religionene. Samtidig må det være viktig at mennesker med annen kulturell og religiøs bakgrunn får en orientering om den religionen som har bidratt og bidrar til å forme norsk tradisjon og tenkemåte.

Ser vi saken fra skolesiden, betyr endringen at det ikke på lenger hefter noe «sært» ved faget – det er et skikkelig undervisningsfag som andre fag – og det blir ikke lenger komplikasjoner ved opptak til høyskolene for elever som eventuelt måtte være fritatt. Det er med andre ord all grunn til å ønske endringen velkommen.

Samtidig betyr endringen at kanskje må vi skjerpe vår fagdidaktikk. Hva betyr egentlig saklig undervisning om religioner? Hvordan få frem religionenes egenart og deres betydning – på godt og ondt? Denne debatten bør ikke forstumme ved at fritaksparagrafen blir fjernet!

bm

### RELIGION OG LIVSSYN

Organ for Religionslærerforeningen i Norge  
Nr. 2, 1993, 5. årgang

Redaksjonskomiteen:  
Bjørn Myhre (ansv.)  
Harald Skottene

Redaksjonsråd:  
Elisabeth Haakedal  
Otto Krogset  
Richard Natvig  
Dagfinn Rian  
Kari Vogt  
Svein Olaf Thorbjørnsen

Illustrasjon:  
Åsmund Risnes

Formgivning:  
John Jones

Det planlegges 4 nummer i 1993

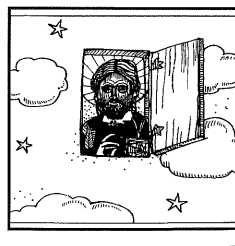
Tidsfrist for nr. 3, 1993:  
15. august

Trykk:  
Allservice A/S, Stavanger

Opplag dette nummer:  
600

Redaksjonens adresse:  
Religionslærerforeningen  
v/Bjørn Myhre  
Berg Videregående Skole  
John Colletts allé 106  
0870 Oslo

ISSN 0802-8214



## Innhold

<b>Leder</b>	<b>2</b>
<b>Foreningsnytt</b>	<b>4</b>
<b>Bjørn Myhre:</b> <i>Bildet i religionsundervisningen – noen fagdidaktiske tanker</i>	<b>5</b>
<b>Torstein Tollefsen:</b> <i>Ideen bak det ortodokse ikon</i>	<b>13</b>
<b>Siri Sande:</b> <i>Islam og billedkunsten</i>	<b>17</b>
<b>Estrid Hesselund:</b> <i>Livstreet – et metodisk opplegg omkring et bilde for ungdomsskole og videregående skole</i>	<b>23</b>
<b>Marit Hallset Svare:</b> <i>Kristus i ikontradisjonen – et lysbildeopplegg</i>	<b>30</b>



## Landsmøte 1993 – med mulighet for mangfoldig faglig oppdatering

Planene for landsmøtet 1993 tar stadig fastere form. Møtet blir torsdag 6. jan. 1994 kl. 17.00 på Menighetsfakultetet i forbindelse med kurset for religionslærere i videregående skole som nå er fastsatt til dagene ons 5. jan – fre 7. jan. Temaet på kurset skal være etikk – prinsipielt og didaktisk. Universitets faglig-pedagogiske er lagt til fredag 7. januar og forelesningene på denne kursdagen blir åpne slik at de inngår i den faglig-pedagogiske dagen. Den som ikke kan være tilstede på MF-kurset, men bare på landsmøtet, kan da dagen etter få en størst mulig vifte av tilbud for faglig oppdatering.

Etter landsmøtet – om kvelden den 6. jan. – planlegges en religionsfaglig relevant opplevelsessaften. **Så sett av dagen allerede nå!**

## Viktig endring for religionsfaget: Fritaksparagrafen opphevet

Den såkalte fritaksparagrafen for religionsfaget er nå opphevet, slik at religion i forbindelse med Reform 94 blir et fag som alle må ta for å få en fullverdig eksamen i videregående skole. Hører en altså til et ikke-kristent religiøst samfunn, må en nå ha faget religion i videregående skole. Når lovendringen blir

gjort gjeldende, er i skrivende stund uklart, men rundskriv vil sikkert komme i sin tur. Se kommentar i lederen.

## Erfaringer med ulike timeplanmodeller

Når nå religion har fått sine tre timer lagt til siste året (VK II), kan timeplanen legges på ulike måter: tre enkelttimer, en enkelttime og en dobbelttime, og endelig en trippelttime. Vi vil be medlemmene om å sende oss noen ord om sine erfaringer om denne saken. Det er sikkert mange som vil ha glede av å høre hva andre har opplevd her for eventuelt å satse dristigere et senere år eller la det være som umiddelbart kunne virke fristende! Ta altså pennen fatt!

**GLEM IKKE Å BETALE MEDLEMSKONTINGENTEN** – postgiroblanketter er sendt rundt. Det er den beste forsikring for å ha styret i aktivitet og bladet oppegående!

## Studiereise med Religionslærerforeningen

Studietur med Religionslærerforeningen våren 1993. Styret i foreningen er i ferd med undersøke muligheten for å arrangere **studietur våren 1994**. Vi tenker oss at turen går til Tyrkia med følgende temaer: Moderne is-

*Forts. side 12*

Bilder blir ofte ikke ofret den oppmerksomhet de burde ha i religionsfaget. Tilfanget av bilder er stort og i mange religioner og retninger spiller de en viktig rolle. I dette nummeret har vi samlet noen artikler omkring temaet. Mulighetene er mange og vi kan bare dekke en liten del av feltet. Den første artikkelen gir noen fagdidaktiske refleksjoner, dessuten noen konkrete forslag som kanskje kan oppmuntre til en viss metodisk eksperimentering.

*Bjørn Myhre:*

## Bildet i religionsundervisningen – noen fagdidaktiske tanker

### Bilde og tekst

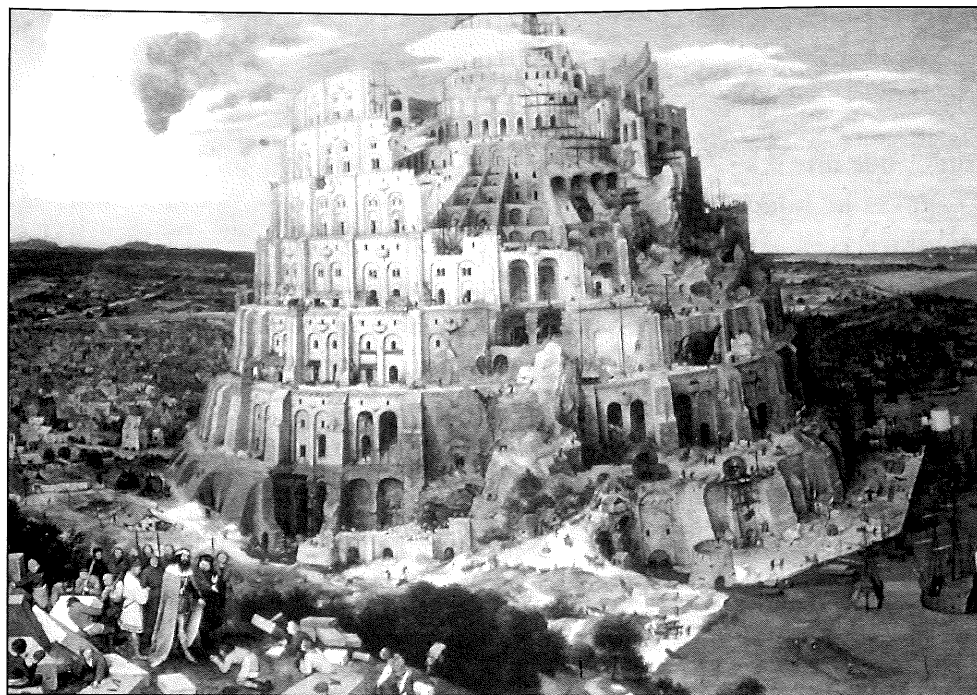
Billedanalyse har en tid vært på moten. Det har særlig vært mediaundervisningen som har lagt vekt på den. Og den har også fått en viss plass i norskundervisningen. Det har gjerne vært den avslørende funksjonen det har vært fokusert på, nemlig å vise hvordan bildet – og da gjerne avisbildet eller TV-bildet – blir brukt for å påvirke oss eller simpelthen lure oss. Språkbruksanalysen hadde også vekten her – noe en lett kunne se på språkbruken i lærebøkene – det dreidde seg mye om å kunne gjenkjenne språklige «knepper». Nå heter det gjerne virkemidler.

Både tekst og bilde har en lang historie som medier, men det er liten tvil om at det er billedmediet som har hatt den største folkelige berøringsflaten om en ser det i et større historisk perspektiv. Lesning som massefenomen er et relativt nytt fenomen, og er dessuten kanskje på tilbakegang..? I denne artikkelen

skal vi se litt på bruk av bilder i religionsfaget. Og det skal dessuten dreie seg om bilder fra det som noen kaller «kunstsfæren», altså ikke aktuelle reportasjebilder.

### Lærebøkene

Å bla i lærebøker i religion/kristendom/livssyn i dag gir fullstendig annet inntrykk enn i 60- og 70-årene når det gjelder bilder. Da var problemorientert undervisning på moten – og billedstoffet var derfor preget av det aktuelle, inntil det brått ikke var aktuelt lenger; det ble heller komisk: for hvem har langt hår når kort er på moten osv. Nå finner vi påfallende mange kunstbilder i disse bøkene – og det er neppe bare fordi forlagene regner med at de kan stå seg mot motens luner. Jeg har hatt anledning til å kikke igjennom lærebøker fra tysk språkområde, og tendensen har vært tydelig der i et tiår. Temaheftene med tekster fra teologer og rikssynsere er byttet ut



med (eller i hvert fall komplettert med) bøker spekket med kunstbilder – både fra klassisk og modernistisk tradisjon. Kunstbildenes renessanse i lærebøkene er også tydelig norskverkene – Elseths Liv og dikt fra 1978 kan vel sies å ha vært en trendsetter her.

#### «Skal vi nå se på gammel kunst, lærer?»

Uttalelsen er et autentisk sitat og reflekterer nok en oppfatning som er representativ hos mange (men ikke alle!) ungdommer. Men den minner oss om kunstens perifere posisjon i dagens samfunn. Det er likevel ikke så lenge siden det var annerledes. Blant det brave borgerskap var billedkunst og litteratur noen en fulgte med i. En ny bok av Ibsen var en sensasjon som en gjerne stod i kø i timer for å få tak i, for så å komme hjem for å få den lest høyt!! Helt fram til krigen fantes en bred offentlig kunstdebatt. Utstillinger og nye bøker hørte hjemme på førstesiden i Aftenposten. I dag er kunst noe for spesialistene, de som definerer seg innenfor «kunstsfæren» (Begrep benyttet i artikler om kunst i dag ved

kunsthistorikeren Gunnar Danbolt i Kirke og kultur nr. 2, 3 og 4/89), en lukket sirkel mellom kunstnere, kritikere, stipendkomiteer, museer, utdanningsinstitusjoner. Det er så vanskelig å forstå kunst, mener mange. Kunsthistorie grunnfag er minimum. Dessuten har det dannet seg en slags myte om at det er nødvendig med en egen medfødt evne, en slags musikalitet som forutsetning for å forstå kunst. Dette henger muligens sammen med det romantiske kunstsyn, der kunsteren gjerne ble forstått som en person med spesielle evner, den guddommelige lynavleder – men fremdeles med folket som mottaker. Idag vil nok endel hevde at lynene bare går fra sky til sky for aldri å nå det alminnelig jordiske. Og altså for å forstå noe av dette, må en derfor i dag ha en spesiell interesse, mener en del mennesker.

En kan stille spørsmål om kunsten er rammet av den samme sekularisering som religionen har vært (og er) utsatt for i vårt samfunn. Trond Berg Eriksen skriver i en artikkel (Før kunsten ble vare) at den del av borgerskapet

som ikke klarte å holde ut fornuftsdyrkelsen på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet, og som ikke hadde religionen som noe alternativ, lot i romantikkens tid kunsten innta religionens plass. Kunst og religion hadde på sett og vis en parallell funksjon hos ulike grupper. Men etter som tiden gikk, mistet både kunst og religion preg av å være folkeeie. Mange oppfatter derfor kunsten som en sektor i samfunnet – for de spesielt interesserte eller anlagte. På samme måte blir religionen også oppfattet hos endel mennesker.

En grundigere drøfting av forholdet mellom kunst og religion faller utenfor rammene her. Både historisk og tematisk er feltet enormt. Her skal vi bare gi et kort riss av en måte kunst kan forstås på som en del av begrunnelsen for bruk av bilder i religionsundervisningen.

#### Kunst og skjønnhet

Estetikk er gjerne definert som læren om det skjønne. Og kunsten som vi omgir oss med, skal være vakker. Huset arkitekten har tegnet og som vi skal bo i hver dag, skal også være vakkert. Litteraturen vi leser er *skjønnlitteratur* (selv om den ikke alltid er like skjønn!), diktene vi lærte utenat klinger vakkert i sinnet osv. Og vi snakker gjerne høystemt om en «estetisk-kunstnerisk dimensjon» eller måte å forholde seg til virkeligheten på, der «menneskene søker å oppdage og oppleve kvaliteter som gir resonans i deres sinn – kanskje hos objekter som fra en empirisk-deskriptiv synsvinkel oppløser seg i nøkterne data og relasjoner og som fra praktisk normativ synsvinkel må vurderes lavt» (P.W. Bøckmann i *Liv, fellesskap, tjeneste*). Og at skjønnheten «løfter», er det kanskje enkelte som vil si den dag i dag. Som eksempel på denne oppfatning om kunst som uttrykk for skjønnhetsidealer kan f.eks. være romantikkens kunst. Vi kan f.eks. tenke på «Brudeferden i Hardanger» eller I.C. Dahls bilde «Fra Stalheim». Det virkelige er idealisert, løftet opp i en (tindrende!) egen overnaturlig sfære,

det tilfeldige og atspredende er ordnet og vi fornemmer nettopp skjønnheten som noe i nærheten av det «opphøyd» religiøse, kfr. f.eks. hyrderomantikken hos Dahl, og enheten skjønnhet, kjærlighet, kirke hos Tiedeman og Gude.

Kunstsynet som her er antydnet har røtter tilbake til Platon. Gjennom skjønnhetsopplevelsen aner vi den fullkomne idéverdenen bak fenomenverdenens mer tilfeldige sammensatthet. Den gleden man opplever gjennom det vakre, er en form for gjenkjennelsesglede. For Platon var riktignok det unge legeme en viktigere kilde til denne gjenkjennelsesgleden enn kunsten (eros!), poenget er at det ikke er langt fra forelskelsesgleden og gleden over det vakre kunstverk – begge deler er spontan glede over møtet med det som er lagt ned i oss engang, men siden glemt. I følge Platon.

Den antydete oppfatning av kunst er neppe in i dagens postmodernisme. Men at den lever i dagligspråket (som antydnet) tyder kanskje på at den har et poeng om ikke annet.

#### Realisme og modernisme

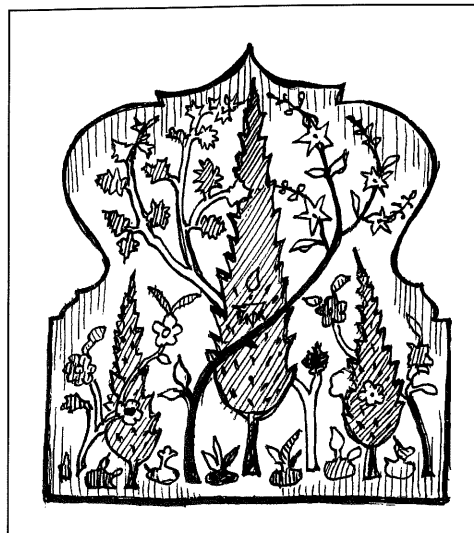
Etter romantikken har jo kravet om at kunsten skal være realistisk og gjerne også didaktisk, altså oppdragende, vært et gjentatt krav – ikke minst i Norge (poetokratiet, diverse sederlighetsdebatter, sosial(isme)realismen). I billedkunsten ble den egentlige realismen i forrige århundre av relativt kort varighet (Likevel var Erik Werenskiold aktiv til langt inn i vårt århundre med sin fotografiske gjengivelsestroskap). Fotografiet var på vei, og interessen for «hele det ubevidste Sjeleliv» var på full fart inn, og vi får nyromantikken med Sohlberg, Munch, Astrup. I vårt århundre blir det vanskeligere å fange tendensene, det surrer av navn – dadaisme, surrealisme, kubisme, eller er det kanskje bedre å bruke egenavn – Picasso, Kandinsky, Braque, Magritte, Modigliani, Rouault – hver har sin stil, hver har «forsket» i form og farge på sin måte. Modernismen kan (Danbolt)

oppfattes som paralleller til vitenskapen – begge fører erkjennelsens grenser videre ut. Hver kunstner har «sitt felt» som han forsker i – derfor er det lett å kjenne ham igjen på «stilen». Og en ting til: Forholdet til virkeligheten virker fjernt – omtrent like fjernt fra den daglige virkelighet som moderne fysikk kan virke.

#### Hvorfor beskjefte seg med kunst?

Den andre store fra Antikken, Aristoteles, var særlig opptatt av diktekunsten. Hans poetikk diskuteres stadig pånytt. De to vesentlige uttrykkene herfra er som kjent *mimesis* (etterligning) og *katharsis* (renselse). For Aristoteles skal diktningen (det dreier seg først og fremst om teatret) etterligne det virkelige livet, men i fortettet form. Møtet med tragedien skal så føre til en form for åndelig rennelse, en klarere frykt og en sterkere medlidenskap, etter å ha sett personenes fall. Etter Aristoteles kan kunsten da sies å være en hjelp til erkjennelse av livets grunnvilkår.

En liknende oppfatning kan gjøres gjeldende om det vi kunne kalle «avantgard-kulturen», kunsten som uttrykker det nye i tiden. Ser vi på utviklingen innen billedkunsten i forrige århundre, er forandringene lette å rubrisere til «retningene» romantikk, realisme, naturalisme, nyromantikk. Tar vi f.eks. romantikken i Norge, ser vi hvordan kunsten utløste noe latent i grupper i folket, de så plutselig landet på en ny måte. Vi minnes beskrivelser av det berømte tåblået i Christiania Theater i mars 1849, der Ole Bull spilte Seterjentens søndag, Andreas Munch leste sitt dikt Brudeferden i Hardanger, på bakgrunn av kulisser malt av Hans Gude og et brudefølge i båt på scenen arragnert av Tiedemann. Endelig «så» de Norge som det virkelige var, som de altså ikke hadde sett før. Ifølge Beyer i *Norsk litteraturhistorie* var jubelen stor og uten ironi. Men nokså fortsvinner gløden for nasjonalromantikken. Dens rekviem er på mange måter Peer Gynt fra 1867, der Ibsen bl.a. går løs på nasjonalt selvskrut og virkelighetsflukt. Eilert Sundts



Detalj fra dekorasjon i Tāj Makal.

data bidro også til at den nasjonalromantiske bonde ble byttet ut med noe ganske annet og realistisk. Realismen kommer med et nytt formspråk, og pånytt kommer fornemmelsen av at **dette** er virkelighetskunst – det er **slik** det er! Og romantikken er nå blitt opium for folket. Og tilsvarende for naturalismen – Kroghs usminkede bilder av tuberkuloseofre, av «Kampen for tilværelsen», fra Politilægens venteværelse osv, skaper ny erkjennelse hos folk.

Munchs bilder av det indre sjeleliv vekker uvilje til å begynne med – slik går det da ikke an å male, men anerkjennelsen og forståelsen kommer.

For å summere opp: Tiden og vanen sløver sansene, trangten til behag gjør at man i videste forstand snur bunken, man stivner og blir i det gamle, man ideologiseres i den forstand at ens oppfatninger ikke lenger stemmer overens med de faktiske forhold, en går med «falsk bevissthet». En skjønner ikke – som folket i En folkefiende – at en gjennomsnitts sannhet bare varer en 16–17 år... Kunstens funksjon er da å trenge igjennom dette panseret av sløvhet. Den skal ved nye og uvante virkemidler hjelpe oss til å **se pånytt**, til å se hvordan tingene virkelig er...

#### Hvorfor kunstbilder i religionsundervisningen?

Vi skal se på fire poenger:

1. Det første poenget gjelder det som allerede har vært nevnt ovenfor: kunstbildet kan hjelpe en til å se på en ny måte. Det kan være en hjelp til forståelse og erkjennelse av menneskelige og religiøse fenomener.
2. At kunsten er en viktig og i norsk skole forsømt del av kulturtradisjonen er det mange som er enige om. Det finnes ikke noe obligatorisk billedkunstfag (selv om noen nå mener om at kunsthistorie «må inn i skolen»), det gamle formingsfaget i grunnskolen var mer preget av elevenes egne kunstverker enn arbeid med de store kunstnere. Ettersom mange av de store verkene fra kunsthistorien som «alle bør kjenne» har religiøse (først og fremst bibelske) motiver, kan religionsfaget yte sin skjerv når det gjelder å gjøre noe av dette kjent – som en bieffekt av undervisningen. Noen nærmere begrunnelse for at elevene skal kjenne litt til denne tradisjonen skal jeg ikke gi her – likevel bare nevne at ett av stikkordene er «felles referanseramme».
3. Det tredje poenget kan kanskje oppfattes som en ren gimmick, men mange av de som knapt kunne tenke seg å ta ordet religion i sin munn, har respekt for kunst og kunstnere. Så religionslæreren får skaffe seg den autoritet han eller hun kan fra de kilder som er for hånden...
4. Det fjerde poenget er av didaktisk art og henger sammen med det foregående. Av og til kan en som fristes til å gå på jakt etter den store Universalløsningen på den gode undervisningens gåte. De fleste med erfaring vet at den ikke finnes. Didaktisk og metodisk arbeid er møysommelig sten-på-sten-arbeid, og det er mange forhold og komponenter i undervisningen som en må ha oppmerksomheten festet på samtidig. Noen lærere får følgende til: Timene blir små sporløp, de blir jakten på den lille skatten, eller det blir arbeidet med å avsløre en skurk eller bakmann

som ikke synes ved første øyekast. Kunstbilder byr på muligheter her – de er ikke umiddelbart tilgjengelige, en må arbeide med det, det byr på motstand som må overvinnes før en kan nå fram til dets hemmeligheter. Å «avsløre» hemmeligheten og å finne løsningen er i seg selv en belønning.

Resten av artikkelen skal gi noen eksempler på hvordan bildet kan brukes rent metodisk, dessuten noen få eksempler.

#### Bildet på ulike steder i undervisningsprosessen

Bilder kan brukes på mange måter i religionsundervisningen. Utgangspunktet må være at bildene eller bildet må inngå i et **opplegg**. Målet for opplegget vil styre valg av stoff og virkemidler. Det må da være viktig å ha klart for seg hvilken **funksjon** i opplegget bildet som en bruker skal ha. Bildet eller bilder kan brukes både til **motivasjon** om en har en slik fase tidlig i timen, det kan brukes som fremstilling av selve **hovedstoffet** som elevene skal arbeide med i det meste av timen, og det kan brukes som **illustrasjon**, der temaet settes inn i en annen og kanskje for elevene overraskende sammenheng. Stoffet kommer på den måten ut av sin foreløpige isolasjon i timen.

#### Selve billedstudiet

Det er viktig at en ikke er altfor rask i betraktningen av bildet. Elevene skal venne seg til å ta bildet alvorlig, bli skikkelig kjent med det, og de skal heller ikke blir for fort ferdig med det. En enkel måte er som følger: Elevene identifiserer noen enkelt-elementer i bildet. Dette gjør elevene alene. Deretter nevner hver elev i tur og orden, feks. rekkevis, **ett** av de elementene eller detaljene i bildet som han eller hun har merket seg. Det er forbudt å si noe som har vært sagt. Så ser en hvor langt en kommer. Dette fører til at elevene virkelig studerer bildet for ikke å være svarløs når turen kommer til dem. Først når det ikke lar seg gjøre å finne flere detalj-ele-

menter, oppfordres elevene til å skrive ned et forslag til tema for bildet, som så kort diskuteres i åpen klasse. Metoden har den fordelen at hele klassen aktiviseres. Alle tvinges til å lage forslag til hva de vil si, det er spennende hvor lenge en kan «se» ting i bildet, og den åpne diskusjonen i klassen begrenses til relativt kort tid. Det siste er viktig fordi religions-timene lett kan utarte til samtale eller diskusjon blant elevene i den mest taleføre delen av klassen og ofte pluss en ivrig lærer som kanskje synes det endelig «løsner» i denne klassen. Men de stille i landet får ikke tilstrekkelig oppmerksomhet og kjeder seg i beste fall. Metoden som her er nevnt passer ikke til alle bilder, bildet må her ha et minimum av kompleksitet.

#### Noen eksempler

Som eksempel på et bilde fra emnet Levende religioner som de fleste lærere antagelig kjenner, kan vi ta *Livets hjul*, der buddhismen er fremstilt i form av et slags sykkelhjul, med eker og felt og nav. En av utgavene er et tibetansk tempelmaleri som finnes på etnografisk museum i Oslo. Dette bildet er det laget et lysbildeprogram til som distribueres av Statens filmsentral. Dette bildet er velegnet som materiale til en **illustrasjonsfase** i undervisningen om denne religionen. Det vil altså lønne seg å betrakte dette bildet mot slutten av undervisningen om buddhismen. Hovedelementene fra Hinayana-buddhismen kjenner en lett igjen, men de fremtrer sammen med en rekke andre elementer som er typiske for Mahayanabuddhismen. Bildet egner seg nettopp godt til å gå på jakt etter detaljer i – for så til slutt å samle seg i en konklusjon med begrepet livets hjul som det sentrale.

Naturlig nok finner vi det rikeste billedtilfanget til temadelen kristendommen. Et av problemene i undervisningen om kristendommen er at elevene kan miste oversikten, dvs de får ikke tak i noen grunnlinje – noe som kan samle og lage en helhet av de temaene som tas opp.

En mulighet for å innlede en slik grunnlinje

kan være å betrakte Leonardo da Vincis bilde Nattverden. Bildet befinner seg i spisesalen i et kloster i Milano, og er et murmaleri som dekker det meste av den ene kortveggen. Elevene har gjerne vært borti det før, og noen vet også at det er kjent for sitt perspektiv. Da den tyske dikteren Goethe besøkte klosteret for å ta bildet i øyesyn, la han merke til at utstyret på bordet på bildet var av samme type som munkene hadde på sine bord. Dessuten la han merke til at spisebordene var oppstilt i hestesko med åpning mot bildeveggen. Perspektivet gjør at bildespisesalen med Jesus og disiplene utgjør en utvidelse av den faktiske spisesalen og slik at bordet med bildet lukker hesteskolen og gjør den til en sirkel. Munkene sitter altså og spiser med Jesus og disiplene.

Hva er så kristendom i kortform? – her er en mulighet: Kristendom er fellesskap omkring Jesus, å sitte til bords med Jesus og disiplene.

Et annet interessant bilde med samme tema er en av fastedukene fra det tyske MISEREOR (katolsk utgave av Kirkens Nødhjelp, se også forøvrig Estrid Hessellunds artikkel i dette nummeret). Jeg tenker på en fra Kamerun (se svart-hvittgjengivelsen). Dette bildet er rikt på detaljer og kan studeres slik som det er skissert ovenfor. Det dreier seg om en kristendomsforståelse som har grodd fram på bakgrunn av afrikansk livsforståelse – se f.eks. maskene som representerer de døde («fedrene»), samtidig som syndsbegrepet er mer kollektivt forstått her enn ofte hos oss. Vi ser Jesus i forskjellige livssammenhenger (Jesus er kledd i rødt): Han sitter rundt gryten og spiser med folk (det sentrale motivet). Rett under ser vi ham tromme dansen – et uttrykk for gleden over gudsrikets nærhet allerede i det jordiske livet. Hovedlinjen i nedre del av bildet går fra høyre mot venstre: en fødende kvinne, folk i forskjellige situasjoner der fremskaffelsen av mat er det viktige. Jesus bærer en sekk med korn («bær hverandres byrder»), og vi ser sorgen over den døde og gravene.



De loddrette kolonnene til høyre og til venstre viser hvordan synd og det onde har makt. Til venstre ovenfra (innenfor maskeringen): sykdom, korrupsjon (litt ekstra i lommen!), rusdrikkproblemet, kakaosekker – lave priser for det nasjonale hovedproduktet. På høyre side fra toppen: Det fremmedgjørende skolesystemet som fremdeles er preget av kolonimakten, storbytilflyttingen, student som fremmedgjort fra sin egen lokale kultur og tilhørighet, u-hjelp som ikke duger til annet enn å svekke landets egenproduksjon av mat. Jesus i rødt er også blant de døde (maskene), og igjen ser vi at temaet er fellesskap mellom mennesker, og mellom Kristus og menneskene. Og tilværelsen dreier seg om arbeidet for det daglige brød. Som nevnt gir også dette bildet en helhetsforståelse av kristendommen og egner seg som avslutning og oppsummering av denne delen av faget.

Noen eksempler på bilder som kan trekkes inn og motivere eller illustrere stoff på ulike steder inne kristendomsdelen:

Peter Brueghel: Babels tårn. Språkforvir-

ringen kommer fram ved mangelen på helhetlig arkitektur, på blandingen av forfall og nybygg. Kong Nimrod går fram nederst til venstre, folk bøyer seg, men han er uten makt, s. 6.

Mange av Marc Chagalls bilder har stoff fra bibelhistorien og innbyr til ulike tolkninger pga deres kompleksitet.

Picassos Guernica kan sees som et triptykon – altertavlebilde med midtfelt og to fløy-er – over ondskapens realitet.

Spørsmålet om virkelighetens beskaffenhet gir surrealistene stoff til. Magritte setter spørsmålsteget ved de fysiske lover (Stenen i luften). Salvatore (!) Dali som insisterer på sin galskap, viser også en totalt annerledes verden.

Hieronymus Bosch's marerittvirkelighet gir utvilsomt også stoff til en totalt annen virkelighetsforståelse enn den «opplyste» og vitenskapsforklarte forståelse som har preget nytiden. Dessuten – han var en aktet og anerkjent maler i sin samtid da man sloss om hans bilder! Han var yndlingsmaleren til spanskekongen Filip 2. fremfor El Greco.

Interessante tolkninger til de mest kjente bildene (f.eks. Kristus bærer koset, triptykonene Høyvognen, Lystenes have) finnes i romanen Størst blant dem av Carl Fr. Engelstad (1977).

Listen kunne gjøres mye lenger, bl.a. mangler eksempler fra Livssyn og etikk. Men vi lærere finner etter hvert egne favoritter og utvider vårt repertoire til undervis-

### Studiereise med Religions...

fra side 4

lam, i Paulus' fotspor, den ortodokse kirke. Vi har lurt litt på hva som er den beste tiden for et slikt arrangement. Først tenkte vi at den første uka av den to-uker lange vinterferien måtte være det ideelle. Fordi dette ikke gjelder hele landet, er det mye som tyder på at den første uka i mai passer. Det viser at svært mange skoler har heldagsprøver på denne tiden. Og dersom vi legger turen til

ningsbruk langsomt, men sikkert. Mulighetene er store, og det gjelder å bruke et lite, men sentralt utvalg.

**Bjørn Myhre, lektor ved Berg videregående skole, timelærer ved SLS. Adr. John Colletts alle 106, 0870 Oslo.**

denne uken, kan en kanskje påvirke prosessen for valg av tidspunkt for heldagsprøver. Vi har laget en slipp nedenfor. Kopier den eller klipp den ut (hvis du vil ødelegge baksiden) og send din reaksjon så fort som mulig til Jon Egeland, Elstadberget 35, 2080 Eidsvoll. Denne meningsyttringen er ikke bindende.

Jeg kan tenke meg å være med på studietur til Tyrkia .....

Jeg går inn for første uke i mai/første uke av vinterferien

Kommentar: .....

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Navn, adresse: .....

**Torstein Tollefsen:**

## Ideen bak det ortodokse ikon

Kommer man inn i et protestantisk hjem, vil man i liten grad finne religiøse bilder, og om man finner det vil de i liten grad være gjenstand for noen spesiell venerasjon.<sup>1</sup> Derimot vil man alltid finne en bibel. Kommer man inn i et ortodokst hjem vil man straks finne religiøse bilder, ikoner, og disse er omgitt med ærefrykt. Man vil også finne Bibelen, bønnebøker og annen religiøs litteratur. I et fjernsynsprogram for et par år siden ble en russisk kone spurt om familiens religiøse interesse, og hun svarte, forunderlig nok for en vesterlending, at i hennes familie hadde man alltid hatt ikoner. En nordmann hadde vel sagt at det har alltid vært en bibel i vårt hjem. Det spørsmål som melder seg på denne bakgrunn, er hva et ikon er, siden det kan ha en slik betydning for den religiøse mentalitet. I denne artikkelen skal jeg gi en kort redegjørelse for ideen bak det ortodokse ikon. Det er selvsagt umulig å yte full rettferdighet til dette store temaet i en kort artikkel, men spesielt interesserte kan henvises til den omfattende litteraturen om emnet.<sup>2</sup> Jeg skal gå inn på en formulering som vi finner om forholdet mellom ord og bilde i aktene fra Det syvende økumeniske konsil (år 787). Jeg skal videre ta for meg noen viktige oppfatninger om ikonets betydning fra de store forsvarere av det, Hellige Johannes Damaskenos (ca. år 675–ca. 749) og Hellige Theodor Studites (år 759–826). Til slutt skal jeg knytte ikonet til den liturgiske kontekst hvori det hører hjemme.

Ortodoks teologi opererer ikke innenfor den vestlige og post-reformatoriske distinksjonen mellom Skriften og Tradisjonen. Tradisjonen er det fundamentale, Skriften er et uttrykk for denne, et nedskrevet vitnesbyrd om Kirkens opprinnelige tro. Det er av denne grunn ikke mulig å stille opp Skriften som en høyere instans enn Kirken, som et eksternt

kriterium på hva sann kristendom er for noe. Snarere er det slik at Skriften bare lar seg forstå adekvat i Kirken, for så vidt som man lever med i Kirkens sakramentale liv. En nøyaktig presisering av hva Tradisjonen er for noe, er det ganske vanskelig å gi. Det skjelnes mellom Tradisjonen og tradisjoner. På den ene siden bærer Kirken med seg en stor mengde skikker, ordninger og oppfatninger som ikke er ansett for å ha allmengyldig eller evig karakter. På den annen side gis det en dogmatisk, liturgisk og kirkerettslig overlevering som nettopp er uttrykk for Tradisjonen, slik som Skriften er det. Man sier gjerne at Tradisjonen er Helligåndens liv i Kirken, men det er ikke umiddelbart innlysende hva dette skulle bety. For et medlem av Den ortodokse kirke er det ikke så vanskelig å forholde seg til denne ideen, og det er et poeng i den ortodokse påstand om at Ortodoksien ikke lar seg kjenne utenifra, bare innenifra, for så vidt som man deltar i Kirkens praksis. Vi står åpenbart overfor et mystisk kirkebegrep og et mystisk begrep om tradisjon.

I den ortodokse Tradisjon finner vi en likestilling mellom ord og bilde. Det syvende økumeniske konsil, som tar et oppgjør med ikonoklasmen, formulerer denne idé idet man sier at man bevarer alle Kirkens skrevne og uskrevne overleveringer (=Tradisjonen), uten å introdusere noe nytt. Én slik overlevering er at det tilvirkes ikonografiske framstillinger. Dette er i overensstemmelse med beretningen om den evangeliske forkynnelse, idet man hermed bekrefter at Ordets (Logos') menneskevorden (Inkarnasjonen) var en realitet (eg. «sannhet») og ikke noe imaginært. Ikonet gagnar oss på samme måte som den evangeliske forkynnelse, for det som gjensidig åpenbarer hverandre, nemlig ordet og bildet, er samtidig manifestasjoner av hverandre eller tilkjennegir hverandres mening.<sup>3</sup>

Dette lar oss forstå at for konsilets deltakere er forholdet mellom ord og bilde et gjensidig forhold. De to instanser forklarer hverandre gjensidig. Det er et opprinnelig forhold dem imellom, det ene kan ikke klare seg uten det andre. Det er dermed ikke forunderlig når det hevdes at det ikke introduseres noe nytt idet man fastslår ikonets betydning for Kirken. Det er følgelig bare konsekvent når en kirkelig tradisjon (ikke Tradisjonen – tror jeg) mener å kjenne evangelisten Lukas som den første ikonmaler. Han skal ha malt de grunnleggende typer ikoner av Gudfødernesken, Maria. Poenget er klart, nemlig at Lukas, som en ordets forkynner, også gir en ikonografisk framstilling av henne som sa «se, jeg er Herrens tjenerinne». Mysteriet med Guds Mor, hun som var Guds vei inn i de jordiske og legemlige forhold, åpenbares eller belyses i ikonet. Ikoner av Maria vitner også om forholdet mellom Kristus og Guds Mor. Hun framstilles som Hodegetria, Veiviseren til Kristus, og som Eleousa, Ømheten. Lukas skal også ha avbildet henne i bønn til Kristus. Dette ikonet er forbundet med det arrangement som kalles déesis, «bønn», hvori Maria og døperen Johannes plasseres på hver sin side i forhold til et Kristus-ikon.<sup>4</sup>

Ord og bilde konkurrerer ikke. Det kan imidlertid nå melde seg en annen misforståelse, nemlig den at ikonets funksjon bare er av pedagogisk art, som en illustrasjon til evangeliske sannheter. En nøyaktig lesning av konsilets uttalelse skulle egentlig være tilstrekkelig til å avvise denne forestillingen. Ikoner er hellige objekter. Konsilvedtaket fastslår i denne forbindelse at de skal være gjenstand for ærefrykt, de må ikke tilbes, men man skal vise dem «venerasjon».<sup>5</sup> Denne venerasjons karakter presiseres hos Johannes Damaskenos og Theodor Studites idet de skjelner mellom *tilbedelse* (latreía) som gis til Gud alene og de typer *venerasjon* (proskynesis) som gis til hellige personer, hellige objekter og ikoner.<sup>6</sup> De distinksjoner som utarbeides av disse to forfatterne lar seg oppsummere på følgende vis: Man tilber Gud alene. Et

ikon av Kristus må venereres, mens man tilber Kristus. Et ikon av Guds Mor, av en engel eller en helgen venereres, mens man venerer den avbildede person. Hellige objekter, f.eks. bibel, kors, kalk og diskos venereres.

Dersom man ikke deltar i en praksis hvori slike distinksjoner spiller en rolle, må man uvegerlig fornemme en viss forvirring når man presenteres for dem. Hva består egentlig skillet mellom tilbedelse og venerasjon i? Den ortodokse erfarer umiddelbart at den psykologiske akt og den eksistensielle betydning av en bestemt innstilling kvalifiseres ut fra sitt objekt.<sup>7</sup> Én ting er det å stå som en skrøpelig skapning innfor den forferdende og ubegripelige guddommelige realitet, en annen ting er det å stå overfor et ikon av et menneske, en av oss, men da en av oss som har fått del i guddommelig energi og er forvandlet ved Guds nåde. Det å stå innfor et Kristus-ikon er selvsagt meget spesielt. Han er en av oss, men av natur er han samtidig ikke en av oss. Dette kaller på mange typer respons hos den troende: Takknemligheten for Inkarnasjonen, ærefrykten for den guddommelige majestet som er skjult i hans kjødelige framtreddelse. Man kysser ikonet med dyp hengivelse og retter sin tilbedelse mot ham som framstilles i det.

For Johannes Damaskenos og Theodor Studites er det en pedagogisk funksjon knyttet til ikonet. Men dette er ikke den funksjon som ovenfor ble avvist. Ikonet skal ikke bare illustrere evangeliske beretninger. Det er i denne forbindelse tre momenter av viktighet å peke på: 1) Kristus-ikonet er et vitnesbyrd om Inkarnasjonens realitet.<sup>8</sup> 2) Kristus-ikonet vitner om at materien ikke er foraktelig.<sup>9</sup> 3) Ikonene vitner generelt om den teologiske idé at mennesket og skaperverket har et mål, nemlig guddommeliggjørelse.<sup>10</sup> Via ikonet skal mennesket i sin begrensede jordiske væren bli istand til å forstå frelseshusholdningens mening. På grunn av vår skrøpelig- het er vi avhengige av symboler og bilder for å fatte den guddommelige dimensjon. Ikonet, sammen med den liturgiske praksis og



ordets forkynnelse, er innrettet for å lede mennesket til forening med Gud.

Det syvende økumeniske konsil fastslår at ikoner skal settes opp i kirker, i hjem og på offentlige steder.<sup>11</sup> Ikonet knyttes til bønne- og gudstjenestelivet. Kirkerommet er et hellig sted.<sup>12</sup> Å tre inn i en kirke er å tre inn i et symbolsk og forherliget kosmos. Den arkitektoniske utforming av kirkerommet har fått mange fortolkninger. Skip og helligdom kan symbolisere den skapte og den uskapte virkelighet eller den jordiske og den himmelske skapning.<sup>13</sup> Gjennom historien har ikoner og andre gjenstander fått sin hierarkiske plassering i kirkerommet, slik at selve rommet leder sinnet hen mot det gjenløste kosmos slik dette er guddommelig ordnet. Den liturgiske feiring og lesningen av ordet bidrar på sin måte til å føre de troende til fellesskapet med Gud.

Et symbol er i denne forbindelse ikke løstrevet fra den virkelighet det er et symbol for. Dette fører til at f.eks. ikonet i sin sammenheng deltar i den avbildede persons nåde og

kraft.<sup>14</sup> Den hellige person som framstilles blir nærværende i og med sitt ikon. Dette blir spesielt tydelig i bruken av såkalte fest-ikoner. I kirkeårets høytider blir festenes tema framstilt for øret gjennom de tekster som leses og synges. Samtidig finner man juleikonet, påske-ikonet, pinse-ikonet osv. plassert sentralt i kirken. Dette skjer ikke bare for å minne om det som engang har hendt. Det bidrar til å framvirke en realitet. Begivenhetene som feires finner sted i kirkens midte. Riktignok skjer ikke dette under de samme fysiske betingelsene som begivenhetene engang fant sted under. Det er ikke en rekonstruksjon som utføres, men hendelsen er den samme idet den er en forklart begivenhet i sin tidløse gyldighet. Særlig sterkt virker i dette perspektivet gudstjenesten for Kristi gravleggelse fredag kveld i Den stille uke. Man bærer en ikonografisk framstilling av den døde Kristus (epitafiet) ut av helligdommen og plasserer den i skipet, hvor de troende tilber den døde og pynter hans grav med



blomster. I forbindelse med denne seremonien ser man dessuten klart at én seremoni ikke kan løsrives fra andre. Den rette forståelse av gravens sorg oppnås bare om man deltar i gudstjenestelivets helhet. Med palmegrener i hendene har de troende hyllet Kristus ved inntoget i Jerusalem. Med bedrøvelse har man hørt de tolv evangelier om lidelsen. Med sorg pyntes graven og tilbes den døde. Med forventning i hjertet ser man ut over sorgen som om en stund, om et døgnns tid, omskiftes til glede i oppstandelsens lysfest. Natt til første påskedag bæres oppstandelsesikonet inn under jubel: Kristus er oppstanden! Han er sannelig oppstanden!

Av dette kan vi se hvilken betydning ikonet har i det liturgiske liv. Det bringer de troende i forhold til de evangeliske realiteter. I denne praksis finner vi ikonets teologiske idé, det er et evangelisk virkemiddel. Det bringer mennesket til frelse.

#### Noter:

<sup>1</sup> «Venerasjon» er muligens en term som virker fremmed. Med «venerasjon» menes *aktelse* eller en spesiell form for *ærefrykt* som rettes mot hellige objekter. Det må skjernes mellom dette og den type tilbedelse som er rettet mot Gud alene.

<sup>2</sup> Jeg vil bare henvise til den litteratur som nevnes i notene. Man bør spesielt merke seg Leonid Ouspenskys bok og Ouspensky/Loskys bok i note 3. De er spesielt viktige.

<sup>3</sup> For gresk og latinsk tekst samt engelsk oversettelse, se *Decrees of the Ecumenical Councils*, vol. I, English Editor Norman P. Tanner, 1990, side 135. En del av konsilets akter samt dets definisjon er oversatt av Daniel J. Sahas og foreligger i boken *Icon and Logos*, Toronto 1986, repr. 1988.

<sup>4</sup> Se Leonid Ouspensky: *Theology of the Icon*, New York 1978. Man bør i forbindelse med disse ikontypene konsultere V. Lossky og L. Ouspensky: *The Meaning of Icons*, New York 1983. En storslått *déesis* finnes på galleriet i Hagia Sofia i Istanbul. Arrangementet er gjennom historien videreutviklet,

slik at en rekke hellige personer er plassert på hver side av Kristus.

<sup>5</sup> Se konsilets definisjon i sin helhet hos Tanner side 133–137, hos Sahas side 176–180.

<sup>6</sup> Johannes Damaskenos: *De sacris imaginibus orationes* 3, 27 ff., jfr. 1, 8 (siste setning), Theodor Studites: *Antiiretica adversus iconomachos*, 1, 19; 2, 12 ff.; 2, 27 ff. Begge tekstene er oversatt til engelsk: St. John of Damascus: *On the Divine Images*, New York 1980 og St. Theodore the Studite: *On the Holy Icons*, New York 1981.

<sup>7</sup> Jfr. Johannes Damaskenos 1, 14.

<sup>8</sup> Hos Johannes ligger denne ideen bak alt han skriver mot ikonoklastene, se f.eks. 1, 22. For Theodors vedkommende bør man studere hans tredje gjendrivelse.

<sup>9</sup> Dette framheves særlig hos Johannes, se 1, 15–16; 2, 13–14—jfr. 2, 19.

<sup>10</sup> Også dette framheves sterkere av Johannes, se henvisningene i forrige note. Jfr. forøvrig 2, 11, men merk i særdeleshet 3, 17. Se også definisjonen fra Det syvende økumeniske konsil, hvor samme tanke understrekes.

<sup>11</sup> Se definisjonen.

<sup>12</sup> Jfr. til dette Hellige Germanos av Konstantinopels bok om Liturgien. Gresk tekst og engelsk oversettelse er tilgjengelig i St. Germanos of Constantinople: *On the Divine Liturgy*, New York 1984.

<sup>13</sup> Se i denne forbindelse Maximos Bekjennerens *Mystagogia*, f.eks. i oversettelsen St. Maximus the Confessor: *The Church, the Liturgy and the Soul of Man*, St. Bede's Publications 1982.

<sup>14</sup> Jfr. Johannes Damaskenos 1, 19 og Theodor Studites 1, 8–9. Johannes gir i denne forbindelse også en begrunnelse for bruken av relikvier.

**Torstein Tollefsen, mag.art. Universitetslærer i filosofi, medl. av Den ortodokse kirke i Norge, adr. Filosofisk institutt, boks 1020 Blindern, 0315 Oslo.**

**Siri Sande:**

## Islam og billedkunsten

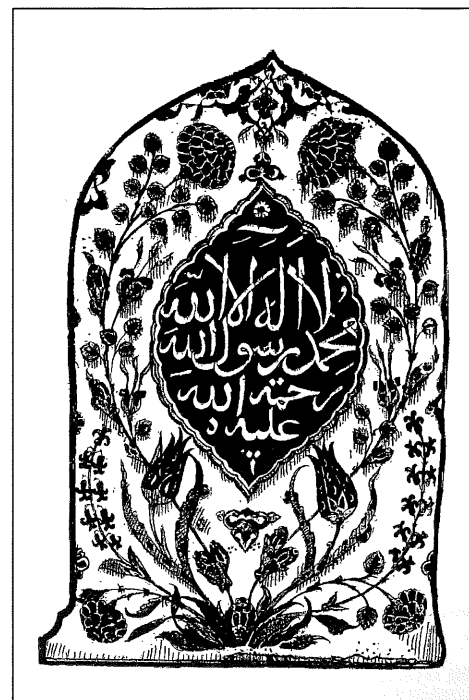
### Billedforbudet i 2. Mosebok

Jødedommen, kristendommen og islam har i mange henseender felles røtter, og de tre religionene har også påvirket hverandre gjensidig i de århundrer de har eksistert side om side i Midt-Østen og middelhavsområdet. Det er derfor vanskelig å omtale islams syn på billedkunsten uten å komme inn på hva de to andre religionene mener om dette emnet.

«Du skal ikke gjøre deg noe utskåret bilde eller noen avbildning av det som er oppe i himmelen eller av det som er nede på jorden eller av det som er i vannet nedenfor» (2. Mos. 20, 4). Dette er som bekjent 2. bud i Moseloven, eller kanskje det ikke er så bekjent i et land hvor størstedelen av befolkningen er lutheranere. Jeg husker i hvert fall at i Luthers lille katekismus, som jeg leste i skoletiden, var det annet bud fjernet, og i stedet var det 10. bud delt i to forat antallet stadig skulle være ti. Egentlig er det litt merkelig når man tanker på at reformasjonen i Norge medførte sterke ikonoklastiske (billedfiendlige) tendenser. Store deler av den norske middelalderkunsten ble ødelagt eller kastet på dyngen, og mange steder tillot man bare altertavler med teksten til Fadervår malt på.

Bakgrunnen for Moselovens 2. bud er redsel for avgudsdyrkelse, for det å fremstille Guds skaperverk i billedform kunne føre til at man dyrket skapningen i stedet for Skaperen. Det første Moses så da han kom ned fra Sinai berg med lovens tavler, var at israelittene i hans fravær hadde laget en gullkalv som de tilbad. I raseri knuste Moses både lovtavler og gullkalven, og slik sett kan man si at det 2. bud var det første av budene som ble satt ut i praksis.

Jødene har gjennom sin historie vært meget omhyggelige med å overholde det 2. bud, og derfor finnes det relativt få eksempler på jødisk billedkunst som viser levende



Trosbekjennelsen. Tyrkisk teglsten, 17. århundre.

vesener. Under innflytelse fra gresk-romersk kunst begynte en del jøder likevel å innta en mer avslappet holdning. Fra senantikken er det bevart flere mosaikkgulv med avbildninger av levende vesener i synagoger i Palestina-området. I det 6. årh. e.Kr. synes det imidlertid å ha inntruffet en reaksjon og et omslag i retning en helt abstrakt kunst. Man har tolket dette slik at jødene vendte tilbake til sine forfedres tradisjoner etterat de ble utsatt for kraftig forfølgelse under den bysantinske keiser Justinian I's regjering (527–565), noe som ble sett på som en straff fra Gud fordi de hadde forlatt forfedrenes skikker og blant annet utsmykket sine synagoger med bilder. Da islam oppstod, var jødene etter alt å dømme fiendtlig innstilt til billedkunst, og de av dem som

konverterte til islam, beholdt rimeligvis dette synet.

Mens jødene som eget folk i eget land hadde kunnet utvikle sine tradisjoner basert på Moseloven, ble kristendommen til innenfor det romerske imperium, og etter kort tid var de fleste medlemmene av den nye religionen ikke jøder, men folk av gresk-romersk opprinnelse som ikke hadde motforestillinger mot billedkunst. Likevel finner vi ikke sikre kristne billedframstillinger før i 2. årh., så enten har den aller eldste kristne kirke ikke hatt noen kunst, eller også har denne vært så nøytral at den ikke kan gjenkjennes. Selv etterat en rik billedkunst hadde utviklet seg innen den kristne verden, hadde kunsten mange motstandere. De polemiserende særlig mot framstillinger av Kristus, mens tilhengerne av bilder repliserte at når Treenighetens annen person var blitt inkarnert i kjødet så det var mulig å oppfatte Ham med sansene, da måtte det også være mulig å framstille Ham billedlig. I så fall kunne man heller ikke ha innvendinger mot å framstille andre levende vesener.

#### Den bysantinske ikonoklasmen

Islams store seiere i det 7. årh. kom naturlig nok som en fullstendig overraskelse på den kristne verden, og i den del som ble muslimenes nærmeste nabo, det bysantinske keiserrike, begynte debatten om religiøs billedkunst å blusse opp igjen. I likhet med de jødene som var blitt forfulgt under Justinian I var det en del kristne som mente at islams seier var Guds straff fordi man hadde utsmykket Guds hus med bilder. Da den arabiske kaliffen Yazid II (720–741) gikk til voldsomt angrep på billedkunsten innenfor kalifatets område (han lot ødelegge sekulære dekorasjoner som statuer i offentlige bad, og forgrep seg også på kristne kirker), vakte dette reaksjon i Bysans, ikke mot Yazids prinsipper, men tvert imot for dem. Keiser Leo III (717–741) forbød i 725 alle religiøse billedframstillinger, noe som gav støtet til den bysantinske ikonoklasmen, en strid både på

det politiske og det religiøse plan som først endte i 843, da de billedvennlige kreftene fikk overtaket. De støttet seg på de ovennevnte argumenter om Kristi inkarnasjon, men presiserte at man ikke kunne framstille Gud Fader, nettopp fordi Han ikke var blitt inkarnert. Det å framstille Faderen som en gammel mann med skjegg, slik Michelangelo gjorde det i Det sixtinske kapell, er altså en senere «tilsnikelse» (modellen har man tatt fra «Den gamle av dage» i Daniels bok).

Da islam raskt utbredte seg fra den arabiske halvøy til Middelhavsområdet, kom den nye religionens tilhengere i kontakt med billedfiendtlige jøder og med kristne som var splittet i synet på religiøse billedframstillinger. Hva synet på framstilling av guddommen angikk, var islam på linje med jødedommen. Dette er av noen blitt tolket som en påvirkning av jøder, som i en viss periode konverterte til islam i store mengder, men man behøver ikke å postulere en slik årsak. Når jøder og muslimer har felles syn på billedlig framstilling av gud, skyldes det at de ikke aksepterer inkarnasjonen. Gud er bare en person, et rent åndelig vesen som mennesket ikke kan oppfatte med sine sanser, og følgelig blir det ikke aktuelt å framstille Ham.

#### Ordet forble Ord

«Ordet ble kjød», heter det i Johannes-evangeliet (1, 14). I følge islam ble Ordet ikke kjød, men forble Ord, nemlig Koranen. Denne er for muslimer ikke bare en hellig bok, men rent bokstavelig Guds Ord, som ble formidlet til profeten Muhammed gjennom noe som betegnes som «den hellige ånd» eller «den trofaste ånd», hvilket etter tradisjonell oppfatning tolkes som erkeengelen Gabriel. Ut fra dette synet sier det seg selv at den som resiterer eller skriver Koranen, kommer Gud spesielt nær. Derfor får også det medium Ordet ble formidlet gjennom, det arabiske språk og den arabiske skrift, en egen hellighet. Folkeslag som gikk over til islam, som f.eks. perserne og tyrkerne, antok det arabiske alfabet, for på den måten kunne de resite-

re fra Koranen uten å ha lært arabisk. Akkurat som den katolske messe før i tiden var på latin uansett hvor i verden den ble holdt, så er arabisk det språk som muslimene bruker i religiøse sammenhenger. Oversettelser gir bare en blek av-glans, og derfor bør Koranen sees og høres i originalversjonen.

Stor vekt legges på at Ordet skal framstå så klart og vakkert som mulig, enten det resiteres eller skrives. Det å skrive blir i seg selv nesten en hellig handling (boktrykkerkunsten ble innført i den islamske verden nokså sent, og under heftige protester fra religiøst hold), og kalligrafi må derfor sies å være den kunstgren som tydeligst uttrykker islams egenart. De arabiske bokstavene skal virke ved sin egen skjønnhet, og budskapet skal ikke forkludres ved illustrasjoner. Dekoren i håndskrevne Koraner er derfor av abstrakt karakter og helt underordnet teksten.

Det samme gjelder for utsmykning av moskeer. Også har skal Ordet virke uforstyrret i form av innskrifter, hvis karakter han være så komplisert at den bare forstås av de innviede. Den arabiske skrift er uhyre fleksibel, og det finnes en mengde forskjellige dekorative skrifttyper som skaper variasjon. Skal man lese innskrifter i moskeer og på islamske kunstgjenstander generelt (lange friser med skrift et populært dekorasjonselement), er det ikke nok å kunne arabisk, man må også ha studert epigrafikk. Innskriftene i moskeer er gjerne plasert på fremtredende steder, f.eks. kan de innramme mihrab'en, nisjen som angir qibla, d.v.s. retningen mot Mekka som de troende vender seg mot under bønner.

Et karakteristisk innslag i islamsk arkitektur er de såkalte maqarna-dekorasjonene i kupler, hvelv og nisjer, som vi populært kaller «stalaktitthvelv», skjønt de polygonale, fasetterte elementene de består av, snarere minner om de formasjonene man finner i krystaller eller bienes vokskaker, f.eks. Det er blitt foreslått at maqarna-dekorasjonene symboliserer Guds skaperkraft og Hans opprettholdelse av universet, idet de på samme tid

er mangfoldige og strengt lovmessige (jfr. Yasser Tabbaa, «The maqarnas dome»; its origin and meaning, «Muqarnas», 3 (1985), s. 61 ff.).

Andre henspillinger på skaperverket finner vi i dekorasjoner basert på vegetabiliske former. Selv om framstillinger av levende vesener normalt er bannlyst i moskeer, danner planter et unntak, antagelig fordi de har vært oppfattet som mer «harmløse» enn framstillinger av mennesker eller fauna på den måten at de ikke frister til avgudsdyrkelse. Snarere fremkaller de tanken på Paradiset, som tenkes som en vakker hage. I en av de eldste bevarte moske-dekorasjoner overhodet, mosaikkene i Den store moske i Damaskus fra 690-årene, er plantene utført i en temmelig naturalistisk stil med røtter i hellenistisk kunst (kunstnerne skal ha vært kalt fra Bysans), og de veksler med framstillinger av fontener, paviljonger og andre arkitekturelementer, så man har inntrykk av å se et Paradis som står fullt ferdig og bare venter på å bli befolket. I senere islamsk kunst får vegetasjonen gjerne et mer abstrahert preg og danner regelmessige mønstre.

Viktige elementer i moske-arkitekturen er også romfølelsen og lyset, hva enten det er lampelys, eller dagslys som strømmer inn gjennom vinduene. I likhet med kirker kan moskeer ha vinduer av mangefarget glass som skifter i intensitet med solens gang. Den tradisjonelle kunstige belysningen bestod av oljelamper av glass, noe som vil ha gitt de trofaste assosiasjoner i retning av det berømte «Lysverset» i Koranen (24, 35), hvor Guds Lys nettopp sammenlignes med en slik lampe hvis lys skinner gjennom glass.

Som man ser, inneholder tradisjonell religiøs utsmykning henspillinger på Gud og Hans Ord, skaperverket og Paradiset, men dekorasjonene er meget mer diskrete enn de vi finner i f.eks. kirker, og detaljene er alltid underordnet helheten.

Abstrakte mønstre og vegetabiliske former, ofte omdannet til rene ornament, preger altså den delen av islamsk kunst som er

knyttet til gudsdyrkelsen. Men islam er ikke bare gudsdyrkelse, men en hel kultur, og hvordan forholder det seg når man lukker Koranen og beveger seg ut av moskeen? Da fremstår et mer variert og også mer konfliktfylt bilde enn det vi hittil har sett, for i motsetning til jødene, som stort sett har unngått levende vesener både i religiøse og sekulære dekorasjoner, har muslimene utviklet en rik sekulær billedkunst.

#### «Det islamske billedforbud»

Mens det har vært ansett som en selvfølge at Gud ikke skulle forsøkes fremstilt billedlig, og at den rene gudsdyrkelse i form av bønn og Koran-lesning ikke skulle forstyrres av fremstillinger av skaperverket, har det vært delte meninger om dette skaperverkets plass i den sekulære billedkunsten. Man snakker ofte om «det islamske billedforbud», men islam har ikke noe direkte forbud som kan sammenlignes med Moselovens 2. bud. Heller ikke er Koranen særlig opplysende med hensyn til billedkunst, så man må gå til tradisjonen, den såkalte hadith-litteraturen, for å få autoritative meninger på dette punktet.

En hadith (flertall: ahadith) er en uttalelse, gjerne overlevert gjennom flere ledd, om noe Profeten har sagt eller gjort. Hans handlinger og meninger er en rettesnor for alle muslimer, og offisielt er hadith-tradisjonen like viktig som Koranen når det gjelder å definere hva en muslim skal gjøre og ikke gjøre. Grovt sett kan man si at de tallrike hadither som er blitt samlet, faller i to hovedgrupper: de som omfatter det som er obligatorisk (enten påbudt eller forbudt) og de som omfatter det som ikke er obligatorisk, men som anbefales eller frarådes. Spørsmålet om fremstilling av levende vesener i billedkunsten faller innenfor sistnevnte gruppe, og de relevante hadither må sies å være negative idet de uttrykker en generell misbilligelse. En hadith sier f.eks. at den som avbilder levende vesener, på dommedag vil bli satt til å forsøke å blåse liv i disse. Hvis dette innebærer riktighet, kan det bli en god del blåsing

og pusting i den islamske leir på dommens dag, for det er mange kunstnere som ikke har fulgt denne advarselen.

Omfanget av levende vesener i kunsten kan variere fra en epoke til annen, og det er også etnisk betinget. Der hvor islam etablerte seg i områder som fra før hadde en rik billedkunst, som Iran og India, fikk de negative uttalelser om slik kunst liten effekt utenfor den strengt religiøse sfære. Dette er særlig markert i Iran, hvor mange pre-islamske kunstformer fortsatte nesten uten forandringer, hvor bilder til denne dag har spilt en viktig rolle, og hvor man kan finne spor av tradisjoner som ellers forbindes med gresk-romersk kunstoppfattelse. Åpenbart har f.eks. den antikke ide om identitet mellom portrett og modell holdt seg i Iran. I Philip Mansels bok «Sultans in Splendour» (London 1988) kan man på s. 82 se et fotografi fra omkring 1900, etter stilen å dømme, som viser muhlah'er i ferd med å gjøre reverens for sjahens portrett, som står på en trone omgitt av dignitærer som om det var han selv som var til stede. Omtrent på samme måte må embetsmennene i det gamle Rom ha æret keiserens bilde. Så sent som i januar i år kunne man lese i avisen om en tysker som var blitt arrestert for å ha ringeaktet avdøde ayatollah Khomeini, naturligvis ikke direkte, men ved å fornærme hans bilde («Dagbladet» 27/1 1993). Også i offisielle sammenhanger ser man Khomeinis bilde, som ofte opptrer som garant idet hans etterfølgere ved makten lar seg avbilde under et stort Khomeini-portrett mens de forkynner sitt budskap til folket. Et så sterkt forhold til bilder er ellers uvanlig i den islamske verden, for stort sett har man tatt konsekvensen av at de er omstridt. Derfor har det utviklet seg den praksis at kunstverker med levende vesener vanligvis ikke oppstilles offentlig, men henvises til den private sfære.

Utsagnet om at islam er billedfiendtlig innehar nok riktighet når man leser de negative uttalelser om bilder i hadith-tradisjonen, men man kan med like stor rett hevde at

islam har et meget liberalt syn på bilder siden de tillates trass i at mange er imot dem (Yazid II's ikonoklastiske eksesser var et unntak, ikke en regel).

I privatlivet kan billed-elskerne altså få utløp for sin trang, og hva som er privat, er et tøyelig begrep. Det er funnet rester av muslimske herskeres palasser med store veggmalerier og gulvmosaikker rikt utstyrt med figurer, og disse må ha vært sett av mange. Hvor utbredt slike monumentale dekorasjoner var, er vanskelig å avgjøre, for bare en forsvinnende liten del av islamsk sekulærarkitektur er bevart.

Skal vi studere islamsk maleri, må vi gå til bokmaleriet, og her finner vi illustrasjoner av alle mulige emner, naturligvis tilpasset bokens innhold. Fra et religionshistorisk synspunkt er bøker med religiøst innhold de mest interessante (de handler gjerne om livet til Profeten og andre fremtredende religiøse personligheter). De mest ærefryktingytende personer som Muhammed selv, hans første hustru Khadidsha eller hans svigersønn, kaliffen Ali, er gjerne avbildet uten at ansiktene er synlige; man virker tilbake fra å fremstille deres trekk. Ansiktene kan derfor bare være hvite felter, fullstendig dekket av et slør, eller hele hodet kan være innhyllet i ildsluer – det islamske motstykket til glorien i den kristne kunst. Dog finnes det unntak fra denne regelen også, selv Profeten blir noen ganger fremstilt med synlige ansiktstrekk.

Skulpturen er i den islamske kulturkrets omfattet med større betenkeligheter enn maleriet, vel fordi avgudsbilder tradisjonelt var statuer. En tilsvarende motvilje kan vi finne i den kristne kunstens tidlige faser, hvor skulptur stort sett var bannlyst. Bare i form av relieffer kunne den opptre på kirkenes yttermurer, hvor den med sin demoniske natur bidro til å holde onde ånder borte. Islam foretrekker også relieff fremfor fullplastisk skulptur. Sistnevnte er som regel omformet til en eller annet gjenstand som tjener et praktisk formål: således er de berømte løvestatuene i Alhambra vann-

spyere i et fonteneanlegg, og man finner f.eks. dørhammere og akvamaniler (vannkanner) utformet som virkelige dyr eller fabeldyr.

Mye islamsk kunst er det vi vil kalle brukskunst, og det var opp til bestillerne å velge hva for motiver de ville ha. I områder der folk er skeptisk innstilt til avbildninger av levende vesener, er den lokale kunst abstrakt, mens der hvor motforstillingene er få, kan den være dekorert med alle slags figurer.

I moderne tid er islams tradisjonelle holdning til bilder blitt utfordret idet vår verden oversvømmes av bilder fra presse, fjernsyn og film. Når man kan se på levende bilder på fjernsynet hele dagen, blir det selvsagt vanskeligere å forstå hvorfor man ikke kan omgi seg med livløse bilder også. Samtidig har vestlig og islamsk kunstsyn på mange måter nærmet seg hverandre i forbindelse med utbredelsen av abstrakt kunst i dette århundret. Den har gjort at man i Vesten har kommet til å oppvurdere islamsk kunst, som tidligere ofte ble avskrevet som «dekorasjon». Velstående og sofistikerte muslimer kan nåtildags kjøpe bilder av store non-figurative malere og således pryde sine hjem med malerkunstens mesterverker samtidig som de er tro mot hevdvunne islamske verdier. Det må dog bemerkes at smaken til folk flest er langt mindre sofistikert, og heller går i retning av «elg i solnedgang» (elgene er riktignok erstattet med hjorter). I stedet for malerier foretrekkes tepper, som er mer i overensstemmelse med tradisjonell utsmykning av hjemmet. Når man går gjennom en basar i Midt-Østen, kan man vanskelig unngå å bli konfrontert med tepper påtrykt motiver som «Hjortedyr i solnedgang», «Spanske danserinner», «Påfugler i hage» og andre favoritter.

Andre trekk som kan observeres, er en viss infiltrasjon av kristne motiver, som enten er omformet til islamsk smak eller misforstått. I sjia-muslimske områder er det populært med bilder av kaliffen Ali, som

åpenbart er inspirert av tradisjonelle Jesus-bilder i oljetrykk, selv om Ali-utgaven virker mer viril og dessuten sees på knallgrønn bakgrunn (grønt er islams farge). Dette må være et bevisst lån fra kristen ikonografi, men man kan også observere lån som er brukt i en helt ny kontekst: jeg har f.eks. sett i jordanske veikroer grelle oljetrykk-reproduksjoner av Leonardo da Vinci's berømte bilde «Den siste nattverd». Her har verten tydeligvis ment at et bilde som viser en gruppe menn benket om et veldekket bord vil passe godt inn i hans etablissement.

Også bønnerommet kan forandres av ny og påtrengende billedbruk. I mange storbyer, som f.eks. Kairo, kan man se de troende i bønn ute på gaten, hvor de ligger omgitt av

den moderne kommersialismens ikoner som brystfagre filmstjerner og «Marlboro-mannen». Dette er noen av mange eksempler på den moderne sivilisasjons inntrengen i den islamske sfære. Hele tiden blir det skapt nye situasjoner som muslimene må forholde seg til. Når det gjelder bilder, kan man kanskje gjette at de vil fortsette med den kompromissholdning de tradisjonelt har hatt til det fenomenet.

**Siri Sande, amanuensis ved Institutt for arkeologi, kunsthistorie og numismatikk. Adr. Fredriks gt. 3, 0164 Oslo.**

## METODIKK

**Estrid Hessellund:**

### Livstreet

**Et metodisk opplegg basert på livstre-bildet av Jaques Chery, beregnet på kristendoms- og religionsundervisning i ungdomsskolen og videregående skole (se side 24–25)**

#### Bildets «biografi»

Livstre-bildet stammer fra Haiti – et land på en liten øy i det Karibiske hav. En haitiansk kunstner, Jaques Chery, fikk i oppdrag å lage et billedteppe til en tysk fasteaksjon i 1982, og Kirkens Nødhjelp i Norge fikk i 1991 tillatelse til å gjenbruke ideen.

**Haiti** er et av verdens fattigste land, en liten republikk i Vestindia på knappe 28.000 km<sup>2</sup> med 5,2 mill innbyggere. Befolkningen er av afrikansk opprinnelse og taler kreolsk (offisielt språk er fransk). Columbus kom, som første europeer, til øya i 1492. Den ble da først gjenstand for spansk, senere fransk kolonisering. Inspirert av den franske revolusjon erklærte landet seg uavhengig i 1804. Etter amerikansk okkupasjon 1915–34 har det vært preget av familiediktaturer. Ett av dem, Duvalier-dynastiet frem til 1986, skapte et klima av angst og undertrykkelse hos befolkningen.

Et forsøk på demokratisk styreform i 1991 med president Aristide som leder, mislyktes p.g.a. et nytt militærkupp, og dette har ikke bedret situasjonen: Arbeidere har fortsatt ingen rettigheter, fagforeninger har vanskelige vilkår, opposisjonsledere fengsles. Derfor har tusenvis av mennesker fortsatt å flykte i små, primitive båter til Floridas kyst i USA, ofte med tragisk utgang.

Ca. 95 % av befolkningen er etterkommere

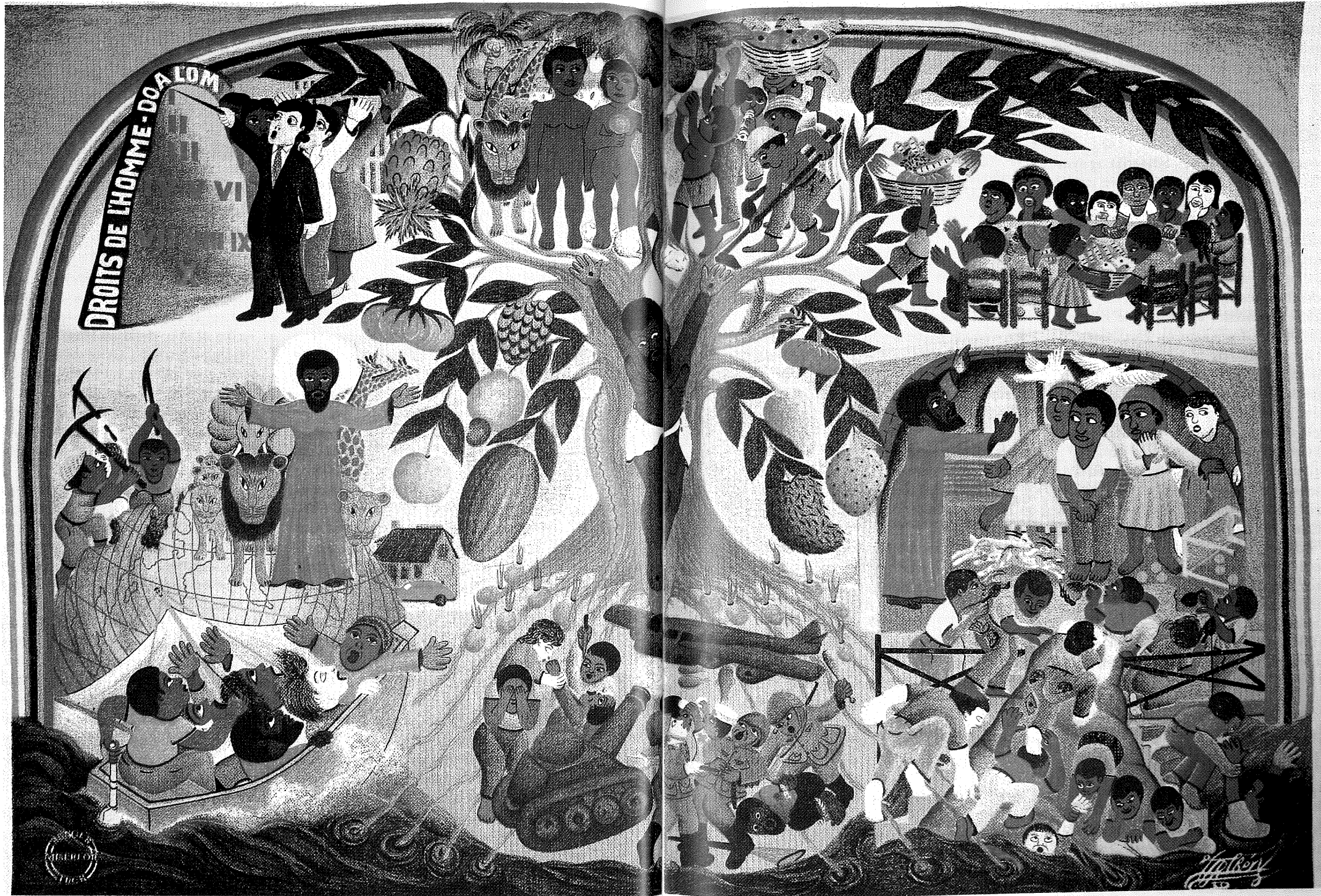
av afrikanske slaver, mens resten er mulatter av blandet europeisk og afrikansk herkomst. Jordbruket er viktigste næringsvei, men 3/4 av landet er ikke dyrkbart lenger p.g.a. trefelling og jorderosjon. Dette driver bøndene til byene eller utlandet, men som analfabeter (80 %) har de veldig små sjanser.

Av befolkningen tilhører 90 % den romersk-katolske kirke, 10 % er protestanter. Det religiøse livet har også fortsatt elementer av den tradisjonelle voodoo-kulten.

Til tross for politisk undertrykkelse og sosial nød har kunsten og kulturen holdt seg sterkt på Haiti. Folk er stolte av sine afrikanske røtter og har bl.a. bevart en levende muntlig tradisjon. Rikdommen i denne kulturelle arven viser seg også tydelig i den haitiske billedkunsten.

Kunstnerne regner seg blant de såkalt «primitive». På en spontan og uforfalsket måte gir deres bilder uttrykk for folkets religiøse erfaringer. De øser av historiens kilder, maler historiske og mytiske helter – og står ikke tilbake for å skildre dagliglivets virkelighet. Haitiansk kunst er en sammenkjedning av historie, mytologi, voodoo-kult og kristendom, alltid på leiting etter aner og forbilder i det gamle hjemlandet Afrika.

Kunstneren Jaques Chery (f. 1928) tilhører gruppen av «primitive» kunstnere. Som kristen er han fortrolig med de bibelske fortellingene, og han maler Bibelens verden med den fargerikdom og den livsnære verdens-



tolkning som vil bli forstått av folk på Haiti. Gjennom sin kunst vil han konfrontere dagens nære virkelighet, som haitianere og vi i vår del av verden opplever den, med den kristne tro.

## Bildets oppbygging

«Livstreet» er et fargerikt, billedrikt og symbolrikt bilde som kan gi fantasien noe å arbeide med og som kan gi mye å samtale om uten «fasit». Nedenfor gis noen veiledende kommentarer til hvert av enkeltbildene og noen spørsmål til samtale. Disse brukes etter behov og bør ikke i for stor grad styre den umiddelbare reaksjon og samtale.

Bildet inneholder egentlig hele Bibelens frelseshistorie fra Adam og Eva, videre til Jesu liv og død – og til forestillingen om en ny himmel og en ny jord. Men alt er sett på bakgrunn av det daglige livet på Haiti. Både folkets kulturelle arv og deres bitre sosiale virkelighet avspeiles på livstreet – men også deres livsglede og ukuelige håp.

Billedteppet er inndelt i 9 felt med hver sitt tema. De kan «leses» hver for seg, men danner også en helhet. Plasseringen av de 9 enkeltbildene er ikke tilfeldig. Det finns to sett «linjer», 3 lodrette og 3 vannrette, som krysser hverandre (fig.1). Der hvor linjene krysser oppstår et motiv, som samler de to linjers ideer til et bilde.

Rekkefølgen av enkeltbildene følger ikke noe fast mønster, så en kan fritt velge andre «lesemåter» enn den som her er foreslått.

## Gjennomgang og tolkningsmuligheter

(se fig.2)

### 1. Jesus og verden (i midten til venstre)

Jesus står på jordkloden med hendene utstrakt, sammen med villdyrene fra Paradiset. Bak ham ser vi et hus med tre og bil. Tre

2	6	9
1	4	8
3	5	7

Fig. 2

menn holder på å hakke jordkloden i stykker. Bildet viser «den nye Adam» som er blitt «Menneskesønn». Det viser også til Jesu fristelse – og vår fristelse – til å gå utenom lidelsen og velge makt og bekvemmelighet i stedet.

Bibelhenvisninger: Matt 4,1–11; Mark 1,12–15; Luk 4,1–13.

### Spørsmål til samtale:

- Hva tenker dere på når dere ser mennene som hakker på jordkloden?
- Hvorfor er huset og bilen tatt med på bildet?
- På hvilket annet bilde finner dere noen av de samme dyrene?

Ser dere noen sammenheng mellom disse to bildene?

### 2. De ti bud og menneskerettighetene

(øverst til venstre)

Flere mennesker står og peker på en stein der de 10 bud og ordet «menneskerettigheter» er hugget inn (på fransk og kreolsk, de to språk som tales i kunstnerens hjemland, Haiti).

De ti bud uttrykker Guds vilje og er en konsekvens av pakt mellom Gud og Israel. De bringes sammen med menneskerettighetene, fordi begge går ut på å beskytte menneskets verdighet mot overgrep.

Bibelhenvisninger: 2. Mos.20,1–17. Matt 22, 37–39.

### Spørsmål til samtale:

- Hva vil kunstneren si med de store åpne munnene til menneskene på bildet? Hva vil han si med at noen løfter hendene sine?
- Hvordan synes du sammenhengen er mellom første artikkel i menneskerettighetserklæringen og bibelens bud?
- 3. art. i menneskerettighetene lyder: «Enhver har rett til liv, frihet og personlig sikkerhet.» Hvilke bud synes du dette svarer med?

### 3. På flukt (nederst til venstre)

I våre dager undertrykkes Guds rettigheter og menneskets rettigheter. Kunstneren viser med bl.a dette bildet som er plassert på «mørkets og vantroens plan» (se fig.1), hvordan retten til et liv i frihet og et hjem ikke blir respektert. Mennesker på flukt, båtfolk, treffer man ikke bare mellom Haiti og USA, men også i Afrika, Mellom Østen, Europa....

Bibelhenvisninger: Matt.8,23–27

### Spørsmål til samtale:

- Hva er menneskene i båten redde for? Snakk også gjerne sammen om hva dere er redde for.
- Ser du at Jesus også er med i båten. Hvilken hjelp er det i det for de andre i båten?
- Er «faren over» for båtflyktningene dersom de kommer i land ett eller annet sted? Hvordan tar vi imot flyktninger som «strander» i vårt land? Har de noe å være redde for her hos oss?

### 4. Korstreet (i midten)

Bildets midtpunkt er Jesus som henger på korset, et stort «livstreet». Det har sine røtter i dødsriket, det ondes verden.

Han henger opphøyd som menneskesønnen på stammen ved siden av slangen som Moses hadde opphøyd i ørkenen (Joh. 3, 14–21).

Frøene i jorden er håpsteget midt i døds-mørket og viser til ordene om Jesus i Joh 12, 20–33.

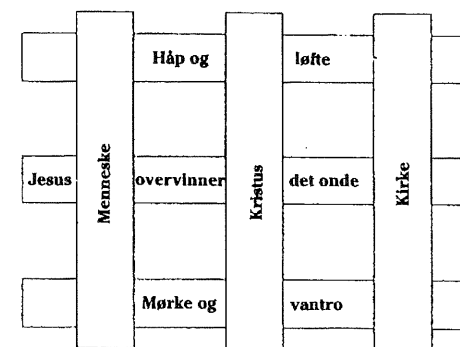


Fig. 1

Jesus er malt som haitianer. Det sier noe om at han gjør seg til ett med menneskers lidelser, også i dag.

Fruktene på treet: Ananas, sour-sop, zabrico, hoti-hiti eple, sapodilla, tomat, cashew-nøtter, appelsin, mango (forstørret).

Bibeltekster: I tillegg til tekstene ovenfor, Gal 5,16 – 26; Ap gj 5,30 og Gal 3,13–14.

### Spørsmål til samtale:

- Hva vil kunstneren si oss med at han lær så forskjellige frukter vokse på ett og samme tre?
- Hvordan kan et tre som er plantet i så dårlig jord (ondskapens mørke) bære så god frukt?
- Treets røtter, stamme, grener, blader og frukter brer seg ut over alle de andre bildene på teppet. Hva vil kunstneren si oss med det?
- På hvilken måte gjør Jesus seg til ett med menneskers lidelse i dag?

### 5. Ondskap (i midten nederst)

Ved treets røtter er det krig og ufred. Vi ser kampvogner og bombefly – men også en sykepleier. En soldat slår løs på en bakbundet Jesus.

Jesus overvinner det onde gjennom sin lidelse og oppstandelse. Likevel viser verden

seg fortsatt fra sine onde sider: Menneskene elsker mørket mer enn lyset (Joh.3,19). I dag kjenner mange mennesker dette mørke som: strid, krig, vold, angst, forfølgelse...

Bibelhenv.: Luk 22,47-53; Joh 3,14-23; Jes. 9,2-6.

*Spørsmål til samtale:*

- Hvordan tror du mennesker på Haiti opplever verdens ondskap?  
Hvordan oppleves den for deg? Er du selv med på å gjøre livet vondt og vanskelig for andre?
- Hvorfor tar ikke Jesus igjen når han blir slått og spyttet på?

**6. Paradiset** (i midten øverst)

Vi ser Adam og Eva sammen med ville dyr. Noen mennesker arbeider med å høste frukt og passe hagen, en spiller fløyte.

Håpsperspektivet (se fig.1), ligger i pakt-slutningen mellom Gud og Israel. Denne gjelder alle mennesker og alt det skapte. Håpet vises også i pakten med Noah (legg merke til regnbuen).

Chery lar paradiscenen omkranses av blader og frukter fra livstreet. Et uttrykk for at Jesu lidelse og oppstandelse rekker inn i nåtiden – og fremtiden?

Legg merke til at mennesker i arbeid hører med til den paradisiske tilstand – for kunstneren. Er det slik også for oss?

Bibelhenvisninger: 1.Mos 1-3; 1.Mos 9,8-17; Jesaja 11,6 ; Joh.Åp 21-22.

*Spørsmål til samtale:*

- På Haiti er det stor arbeidsledighet, mye større enn hos oss. Kan dette ha hatt betydning for kunstnerens paradisisbilde?
- Hvilke andre dyr enn villdyrene fra Afrika ses på bildet? Hva vil kunstneren si oss med måten disse dyrene er plassert på?

**7. Til topps** (nederst til høyre)

Her går det for seg en vill kamp for å komme til topps. Man trækker hensynsløst på hveran-

dre for selv å komme opp. De som er høyest oppe, jobber med å gjøre berget/tårnet enda høyere. To personer forsøker likevel å redde dem som er falt i vannet. To har helt oppgitt alt håp, de sitter bare og gråter.

Kunstneren viser nok både til fortellingen om Babelstårnet og til Israelfolket ført i fangenskap i Babel (1.Mos 11,1-9 ; 2.Krøn 36, 14-16). Dette sammenlignes med vår egen tids streben for å komme «på høyde» med Gud eller til topps i livet på bekostning av andre.

Klatresamfunnet er dødelig – både for jordkloden og for den fattige! Og fattigdom fører til miljøforringelse.

Bibelhenvisninger: I tillegg til tekstene ovenfor, Matt 20,25-27.

*Spørsmål til samtale:*

- Hva forteller dette bildet om måten vi lever på i dag?
- Hvordan påvirker den rike verdens handlingsmønstre både nåtidige og fremtids levevilkår for de fattige?
- Les teksten fra Matt 20. Hvorfor er det så vanskelig å være «de andres tjener»?
- Hva betyr det for oss at Jesus protesterte mot klatresamfunnet med de handlinger han valgte?

**8. Tempelrensningen** (i midten til høyre)

Jesus protesterer mot salgsbodene i tempelet. Bordene er veltet og dyrene løper forvirret omkring. Han blir spurt hvorfor han har makt til å gjøre det han gjør. Som svar sier han:» Riv ned dette tempelet, og jeg skal reise det opp på tre dager»(Joh 2,19). Jødene misforstår ham og tenker på tempelbygningen.

Kunstneren forstår nok «tempel» som det bibelske billedord for menighet.

Bibelhenvisning: Matt 21,12-13; Joh 2,13-22.

*Spørsmål til samtale:*

- Kjenner du til noen situasjoner i vår verden i dag hvor Jesus ville ha handlet som han gjorde da han veltet salgsbordene?

- Legg merke til Jesu hender. Hva sier han med de to håndbevegelsene? Hva er det han peker opp mot? Har det noen sammenheng med bildet ovenfor?

**9. Bordfelleskapet** (øverst til høyre)

Tolv mennesker sitter og spiser ved samme bord. De har forskjellig hudfarge og spiser fruktene som blir brakt dem fra livets tre. Jesus er også med.

Bordfelleskapet – nattverdfelleskapet – er sentralt for enhver menighet, i enhver gudstjeneste. Her samles alle i ett brorskap/søsterskap, der tittel, rase og stilling ikke lenger spiller noen rolle. Og her mottar man løftets og håpets «paradisfrukter».

Bibelhenvisninger: Luk 22,7-23; Jer 31,31-34; Joh 15,1 f.

*Spørsmål til samtale:*

- Menneskene på bildet er malt som barn. Hva tror du kunstneren vil si oss med det?
- Er det slik at i kirken, i menighetens fellesskap, der spiller ikke hudfarge, alder, kjønn eller tittel noen rolle ?

Dersom det ikke er slik – hva kan vi gjøre med det?

- Se på bibeltekstene fra profeten Jeremia og Johannesevangeliet. Finner dere noe i disse tekstene som gir håp?

Artikkelen er et bearbejdet opplegg ut fra heften «Livstret – et arbeidshefte for fasten» ved Sindre Eide og Estrid Hessellund. (Kirkens Nødhjelp 1991)

Bildet fins som teppe, trykt på kraftig bomullsstoff.

Fås kjøpt hos Kirkens Nødhjelp.  
Stor str. 194 x 280 cm (kr.500,-)  
Lille str. 82 x 120 cm (kr.100,-)

**Estrid Hessellund, adjunkt, er p.t. prosjektleder for kirkedagene 93, har bl.a. vært engasjert i u-landsarbeidet.**  
Adr.: Rudsvn. 22 G, 1351 Rud

## Kristus i ikontradisjon

Denne artikkelen er velvilligst «lånt» fra boka *Kristusbilder*, utgitt på Tapir forlag 1992. Boka samler en rekke interessante foredrag som ble holdt på etterutdanningskurset ved Religionshistorisk institutt ved Universitetet i Trondheim november 1992. Bildene er gjengivelser av farge-dias og finnes ikke i noen billedsamling lett tilgjengelig for lærere. Ikke desto mindre har vi tro på at artikkelen vil gi nyttige tips til lærere som vil bruke bilder de selv finner fram til fra ikontradisjonen.

Klasstrinn 3.kl i videregående skole  
Varighet ca 20 minutter  
Antall bilder 11

Mål – å illustrere tros lærestoffet  
– å trene opp eleven til å «lese»/ se bilder og kunst  
– å appellere til andre sanser enn de ord når

Jeg har valgt å la ikonene illustrere tros lærestoffet og ikke latt lysbilde serien være en del av gjennomgåelsen om Den ortodokse kirke i konfesjonskunnskapskomponenten. Å ta opp ikontradisjonen innen Den ortodokse kirke på en forsvarlig måte vil innebære blant annet å komme inn på hvordan ikonene fremstilles, ulike motivkretser og den plassen de har i fromhetslivet. Innenfor rammen av denne helgs kurs, vil det føre for langt. I vår sammenheng vil lysbilde serien altså ha som hovedmål å illustrere gjennomgått tros lærestoff om Jesus Kristus, og på den måten gi eleven en opplevelse ikke bare knyttet til ord.

Alle de fire lærebøkene i religion for den videregående skole som er kommet i løpet av de siste årene, har lagt stor vekt på illustrasjonsmaterialet. Spesielt for kristendommen har man valgt reproduksjon av kunst. Erfaringsmessig har elevene i liten grad vært

vant til å bruke illustrasjonsmaterialet, det har jevnt over fungert som «sidefyll», om ikke lærer eller elev har vært spesielt interessert. Å trene seg opp til å «lese» og se bilder tar tid, og trenger ikke bare være knyttet til ett fag. Gode bilder vil kunne være motive-rende, informerende og tankevekkende i alle fag.

### Kort generelt om ikoner

Selv om det ikke primært er ikonkunsten som er emnet, må man komme inn på det som særpreget/gjør et ikon forskjellig fra annen kunst. Kristen kunst har en meditatív eller kateketisk funksjon, i tillegg er ikonene en av de måtene Gud åpenbarer seg på, slik at ikonet opphever tiden og den som er fremstilt på ikonet er faktisk tilstede sammen med den troende under gudstjenesten eller andaktsstunden. Slik blir ikonet som et vindu inn i evigheten, og hele kirken er tilstede sammen i lovprisning og tilbedelse.

Ikonet har sin plass både i den troendes hjem, i det «røde hjørnet» hvor husets ikoner henger sammen med en brennende oljelampe; men også i kirkene. Her er ikonostasen, vegen mellom kirkeskipet og alterrommet, dekket av ikoner satt opp på en spesiell måte i 2–5 rekker. I vanlige greske kirker er det 2 rekker, mens russiske kirker i alle fall har 3 om ikke 4 rekker (Cavarnos 1980:22). I til-

legg vil det være både ikoner som fresker, mosaikker og eggtempera rundt om i kirken.

Kristus-ikon finner vi i ikonostasen, først i den nederste rekken, sør for Kongeporten – døra inn til alterrommet. Så i Deesis- (bønne) rekken hvor Maria, Johannes Døperen og helgnene står vendt i bønn foran Kristus Pantokrator – Allherskeren – i midten. I en fullt utbygd ikonostas vil neste rekke være Festdagrekken, 12 ikoner ialt, knyttet til viktige dager i kirkeåret, blant annet Jesu fødsel, presentasjonen i Tempelet, Jesu dåp, pinsen, men også møtet mellom den oppstandne Kristus og Thomas. I profetrekken er det vanligere å fremstille Gudsmors tegnet fra Jesaja 7.14 enn Jesaja selv: Maria med hendene løftet opp i bønnestilling med Jesus inne i en rund mandorla, på brystet hennes.

Det faste billedprogrammet i kirken ellers er – igjen konsentrert om Kristusfremstillinger – i kuppelen Kristus Pantokrator. Over apsen i alterrommet er Den tronstegne Gudsmor med Jesus på fanget og hun peker på han; apsen hvor tak og gulv møtes – dette ble møtestedet mellom himmel og jord (Cavarnos 1980:27). Under denne Mariafremstillingen finner vi Den guddommelige liturgi, med Jesus iført en biskops liturgiske klær assistert av engler, under dette nattverdsscenen hvor Jesus deler ut brød og vin til disiplene, igjen assistert av engler.

I inngangspartiet – nærmest vårt våpenhus – finner vi Læreren Kristus over døra inn til skipet. Kristus holder nå evangelieboka, åpnet på siden med «Jeg er døren. Den som går inn gjennom meg, skal bli frelst, og han skal gå inn og finne beite» (Joh. 10.9) eller «Jeg er verdens lys. Den som følger meg skal ikke vandre i mørket, men ha livets lys.» (Joh. 8.12)

Dette nokså faste billedprogrammet ble etablert i tiden etter ikonoklasmen i 843 og er gjennomført i alle ortodokse kirker, med bare mindre variasjoner.

Det som gjør et ikon til noe kvalitativt forskjellig fra et annet malt bilde, er ikke så mye selve teknikken kunstneren benytter seg

av, som kunstnerens mentale innstilling og holdning. For en ortodoks kan ikke et ekte ikon være malt av hvem som helst. Det må gjøres av en rettroende som har forberedt seg ved bønn, meditasjon og faste. Den russiske forfatteren Nikolai Leskov forteller i Den forseglede engelen (Leskov u.å.:96)

Når fromme kunstnere i gamle dager tok fatt på arbeidet med et hellig kunstverk, bad og fastet de først: Om betalingen var stor eller liten – arbeidet var det samme og slik som ærbødigheten for et opphøyet verk krevde det.

Et ikon er et kanonisk bilde og det er klare retningslinjer for hvordan det skal være. Tradisjonen forteller hvordan de hellige faktisk så ut, og ettersom den ikonet representerer faktisk er tilstede, er det også viktig at «bildet» likner. I ikonmalerhåndbøkene er ikke bare personens ytre beskrevet, men også karaktertrekk og særlige egenskaper. Holder man seg ikke noenlunde til retningslinjene vil ens egen rettroenhet (jmf. ortodoks) kunne bli trukket i tvil og en kan risikere å bli karakterisert som gudbespotter.

Et eksempel på hvor tro ikomalere har vært opp gjennom tidene til tradisjonen og urikonet, kommer godt fram når en ser på Peter og Paulus – som gjerne står sammen i en hjertelig omfavelse. I Vatikanmuseet finnes det en romersk medalje fra med dem fra det 2–3 århundre. Dette skulle underbygge Eusebius` (265 – 340) utsagn i «Kirkens historie», bok 7, kap.18 (Ouspensky 1982:25) om at han «har sett mange portretter av Frelseren, av Peter og Paulus, som er blitt bevart opp til våre dager» at det allerede den gangen var bilder av de hellige rundt i menighetene. Om man sammenligner portretteringen av Peter og Paulus på denne medaljen med ikoner malt mer enn tusen år senere vil man raskt oppdage at malerne har vært svært tro mot urikonet. Peter har et ganske rundt ansikt, kort krøllet hår og kortstusset, krøllet skjegg. Paulus har den samme karakteristiske hodeformen; høy panne og høyt hårfeste, et framskutt hakeparti og et noe lenger og mer



krøllete skjegg enn Peter. Om vi nå – for sammenlikningens skyld – ser på hvor tro våre egne kunstnere har vært mot tradisjonen i framstillingen av Olav den hellige, vil vi her se at det har vært noe anderledes. Harry Fett viser i sin bok endringene; de eldste portrettene viser en livsfjern guddom, på 1200-tallet fremstilles kirkens internasjonale helgenkonge i form av en nordisk viking – ung, høy og slank. 1400-tallet som preges av svartedøden, pessimisme og union med Danmark gir oss en gammel Olav med langt skjegg – nærmest en dommedagsprofet – før hanseatene tar han som sin skyttshelgen og blir nå «en av tidens nye chefstyper, ingen virkelighetsfjern forneker av økonomiske realiteter... tidens ideelle kjøpmann,... en vel avbalansert adelsmann, lensherre» (Fett 1938: 109–110).

Ikonene males på treplater som pusses, grunnes med kitt og kles med linduk før malingen -fargepulver blandet med eggeplomme – påføres treplaten; som fresker eller legges i mosaikk. Den ortodokse kirke tillater ikke skulpturen som uttrykksform.

Når ikonene er ferdige må de innvies før de kan tas i bruk. Dette kan enten foregå ved en enkel velsignelse eller en mer storslått seremoni med salving med myrra i kirken. Presten leser alltid «vi bønnfaller deg, vår konge, om å sende din hellige ånds nåde og din engel til dette ikonet slik at hvis noen ber til det, vil hans bønner bli hørt» (Galavaris 1981:20).

### Om lysbildeserien

Lysbildeserien har 11 bilder, og tar utgangspunkt i et ikon som tradisjonen regner tilbake til Jesus selv, så til profetrekken Jesajaprofeti, via Festdagsrekken med evangeliens Jesus til Pantokrator og avsluttes med Ømhetens Gudsmor.

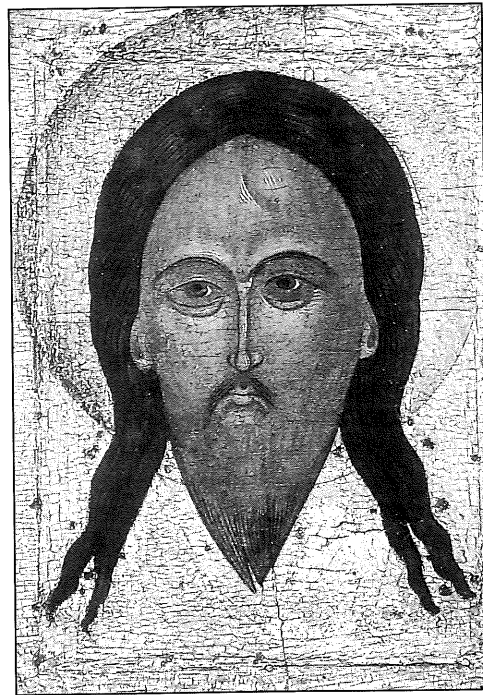
Erfaringsmessig er 10 – 12 lysbilder det elevene «rår med» i løpet av en time. Det gir tid til kommentering under veis og det er ikke flere bilder enn at elevene husker dem etterpå.



### 1. *Acheiropoeitos*

I Den ortodokse kirke knyttes ikontradisjonene helt tilbake til Jesus selv og til ikonet «Acheiropoeitos» – ikke-malt-av-menneskehånd. I vest er dette ikonet mer kjent som «Veronikas svetteduk». Det er to ulike tradisjoner – den ene forteller at Veronika ga Jesus tørkle sitt slik at han kunne tørke svetten på sin ferd til Golgata. Da han ga tilbake kledet, var det et avtrykk av ansiktet hans på det.

Den andre tradisjonen knytter seg til nav-



net som er mer brukt i Den ortodokse kirke, Bildet ikke malt av menneskehånd. Dette blir første gang nevnt i Addias doktrine. Addia var biskop i Edessa og døde i 541.

Tradisjonen forteller at Abgar V var konge i Edessa, et lite land mellom Eufrat og Tigris. Han var spedalsk – så da han fikk høre om Jesus og hans evner sendte han arkivaren sin, Hannan; til Jesus for å be han komme til Edessa og helbrede seg. Hannan kom ikke nær nok Jesus til å spørre ham, derfor klatret han opp på en stein for å se ham bedre og han prøvde å male Jesus uten større hell. Jesus så hvordan Hannan strevde. Han vasket ansiktet, tørket seg på et håndkle – og ansiktstrekken satt fast på tørkleet. Dette ga Jesus til Hannan sammen med et brev til Abgar hvor Jesus lover at når hans oppgave var fullført, ville han sende en disippel til Abgar. Da Abgar fikk bildet, ble han delvis bra. Fullstendig frisk ble han først da den hellige Thaddeus kom og omvendte ham til kristendommen etter Kristi himmelfart.

Abgar gjorde mye for å spre kristendommen blant sine landsmenn – den østsyriske kirke hevder å være grunnlagt av ham. Men allerede Abgars oldebarn gikk tilbake til de hedenske skikkene, og ville ødelegge ikonet. Det ble imidlertid reddet av en biskop som satte det sammen med en brennede oljelampe foran i en nisje som ble murt igjen. Først i 544–545 da perserkongen Chosroes beleiret Edessa, ble det funnet igjen, etter at det hadde åpenbart seg i en drøm for biskop Eulalius – fremdeles med oljelampen brennende. Og byen ble spart.

### 2. *Tegnets Gudsmor*

I stedet for å male Jesaja -i ortodoks tradisjon også kalt «Den femte evangelist» – velger man her å fremstille Immanuelsprofetiet. Her får vi realiseringen av profetiet: Maria med armene løftet i bønnestilling og med Kristus på brystet. Begge er inne i hver sin mandorla -glorie som omslutter hele skikkelsen, ikke bare hodet. Slik vises at Kristi menneskelige natur er uløselig knyttet til hans

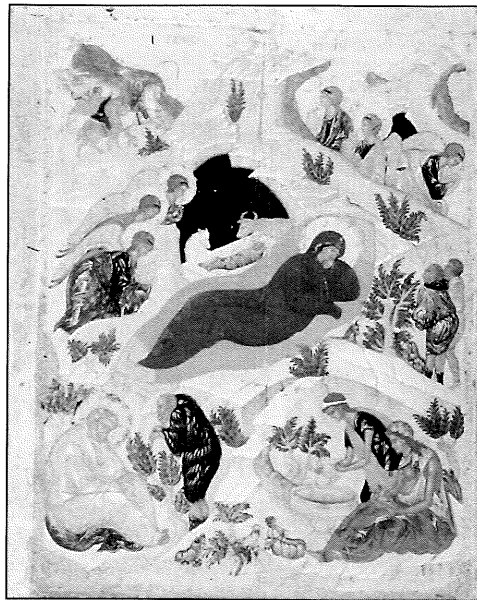


mor, mens den ære som blir Maria til del, er knyttet til Den guddommelige sønnen (Ouspensky 1982:77).

### 3. *Jesu fødsel*

I sentrum er Maria og Jesusbarnet. Scenen er ikke en stall slik vi er vant til, men ute under åpen himmel. Jesus, oxen og eselet har fått plass inne i en hule. Den svarte hulen peker på verdens synd og elendighet og minner oss samtidig om Dødsriket som lurer i bakgrunnen. Jesusbarnet er reivet, og det bringer tankene på liksvøpet og graven. Oksen og eselet er ikke nevnt i evangeliene, men i Jesaja 1.3 hvor det står «En okse kjenner sin eier, et esel sin Herres krybbe, men Israel kjenner ingen ting, mitt folk er uten forstand.» Maria er den nye Eva, det gjenskapte og fornyede folks mor. Hun blir Gudfødskens eller Gudsmor, som er den vanlige benevnelsen i Den ortodokse kirke. Hun ser som regel svært lite glad ut, for hun vet allerede hva som skal skje med sønnen. Maria ligger på et rødt teppe, noe som signaliserer at det egentlig foregår innendørs.

Gjeterne representerer den jødiske verden og kongene den hedenske. Englene har to



funksjoner – de som er vendt oppover priser Gud, og de som er vendt ned mot menneskene bringer Det gode budskapet. Stjernestrålene knytter forbindelsen med det himmelske.

I nedkanten av ikonet, vaskes Jesusbarnet for å vise at han var et lite barn som trenger stell og hjelp som alle barn gjør – og understreker den menneskelige siden ved ham. Josef sitter i motsatt hjørne og sturer. Djevelen står foran ham og prøver å så tvil – «er det virkelig slik Maria sier?» Josef representerer menneskehetens problemer med å forstå og akseptere det som går ut over fornufeten, det at Jesus Kristus ble født og døde for vår skyld. Maria kikker ofte ned til Josef – medlidende og vel vitende om hans problemer.

For å summere opp: Dette ikonet understreker både Jesu guddommelige og menneskelige natur. Det er en «gjenskapelsens fest» hvor hele skaperverket deltar; både planter og dyr, himmelske vesner og hele menneskeslekten.

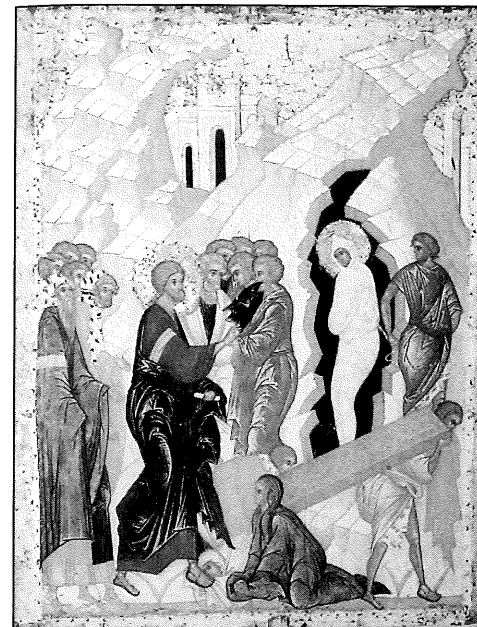
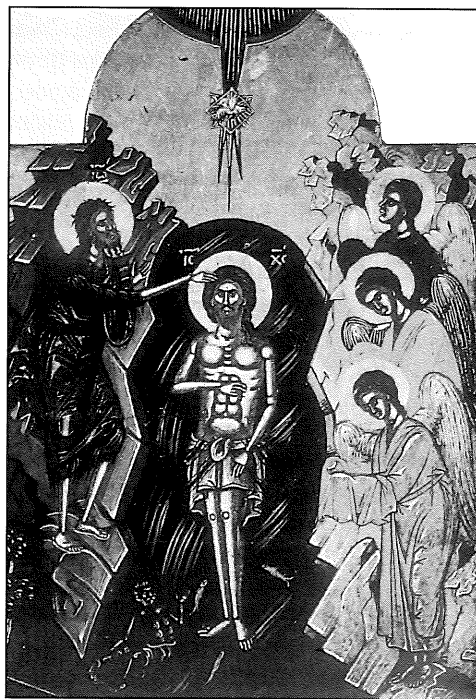
#### 4. Jesu dåp

Ikonet er en konkret gjengivelse av evangelieteksten, men hvor også engler i bønn og lovsprisning har fått plass.

En av kirkefedrene, Johannes Chrysostomos, 354 – 407, sier at «det er ikke den dagen Kristus ble født som burde kalles Epifani, men den dagen Han ble døpt. Det var ikke ved sin fødsel Han ble kjent for alle, men ved sin dåp. Før dåpsdagen var Han ikke kjent blant folk» (Ouspensky 1982:164).

En annen, Johannes Damascenus, 675–749, forklarer hvorfor Den hellige Ånd kommer i form av en due slik:»Akkurat som ved syndfloden da verden ble rensset fra synden ved oversvømmelser og duen brakte en olivenkvist til Noahs ark for å kunngjøre slutten på oversvømmelsen og at freden var kommet tilbake på jorda, slik er det også nå hvor Den hellige Ånd kommer ned i form av en due for å bekjentgjøre syndenes forlatelse og Guds miskunnhet. Der var det en olivenkvist, her er det Guds miskunnhet» (Ouspensky 1982:164).

Vannet er ikke lenger et symbol for døden, men for fødselen inn i et nytt liv. Dette forklarer hvorfor de fleste som er avbildet på dåpsscener, er fremstilt som barn – også Jesus.



#### 5. Jesus vekker opp Lasarus

Denne motivkretsen har utviklet seg fra det andre århundres utsmykning på sarkofager og i katakomber hvor vi bare finner Kristus og Lasarus, til dette ikonet hvor hele bibelberetningens persongalleri har fått plass.

Jesus – i sin vanlige klesdrakt før oppstandelsen rød, symbolet for mennesket, kjortel med blå, det guddommeliges farge, kappe over – byr at steinen foran graven skal fjernes, og Lasarus komme ut. Marta og Maria ligger foran Jesus på kne, bak dem kommer Lasarus ut – fremdeles svøpt i likklede, og han får hjelp av en mann til å fjerne det. Lasarus hadde ligget fire dager i graven, så den stramme liklukten gjør at de som er nærmest må holde seg for nesen. Bak Jesus står en flokk tilskuere, i undring over det de har vært vitner til.

Episoden med Lasarus skjer like før inntoget i Jerusalem, og dette knytter ortodoks liturgi sterkt sammen med Jesu egen oppstandelse, hvor det heter (Ouspensky 1982: 176) «O Christ our God, Thou didst raise up Lazarus from the dead, in order to give a pledge for the Universal Ressurrection before

Thy Passion; wherefore we, like the children, carry the symbols of victory, and cry to Thee, the Vanquisher of Death: Hosianna in the highest; blessed is he that cometh in the name of the Lord.»

#### 6. Forklaringen på Tabor

Denne episoden finner vi referert i 2 Pet 1. 16–18, og ifølge ortodoks tradisjon heter det i festdagens liturgi at «Jesus åpenbarte seg ut fra disiplenes kapasitet» (Ouspensky 1982: 211). Episoden feires 6.august og synes å ha lange tradisjoner i kirken; allerede den hellige Helena skal ha bygget en kirke på Taborfjellet i 326. Et stort antall bevarte prekner over denne teksten gjør det naturlig å tro at markeringen i øst går tilbake til før det åttende århundre. I vest har episoden vært feiret andre søndag i fasten siden antikken, men ble flyttet til 6.august midt på 900-tallet.

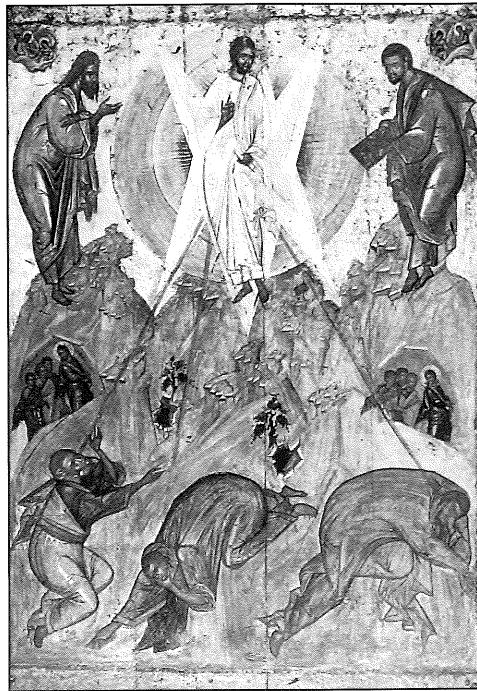
Ikonene fremstiller hendelsen så godt som alltid slik at Peter kneler, støtter seg med venstre hånd, mens han prøver å skygge for det skarpe lyset med høyre. Johannes – alltid i midten – ramler forover og snur seg vekk fra lyset. Jakob prøver å flykte fra lyset, snubler og faller bakover. Kristus selv står på fjelltoppen i skinnende hvit klesdrakt, og snakker med Moses og Elia.

Skyen fremstilles gjennom den geometriske figuren – ofte et hexameter – innenfor mandorlaen. De tre strålene som peker ned på hver sin disippel, representerer Treenigheten. Moses holder vanligvis Lovtavlen eller en bok, mens Elia alltid er en gammel mann med langt hår.

Johannes Chrysostomos gir tre grunner til at Moses og Elia er med i denne teksten (Ouspensky 1982:211):

- 1) De representerer begge Loven og profetene
- 2) Begge hadde et hemmelig syn av Gud, den ene på Sinaifjellet, den andre på Karmel.
- 3) Moses representerer de døde, mens Elia som ble tatt opp til himmelen i en ildvogn, står for de levende.

Denne siste tolkningen understrekes spe-



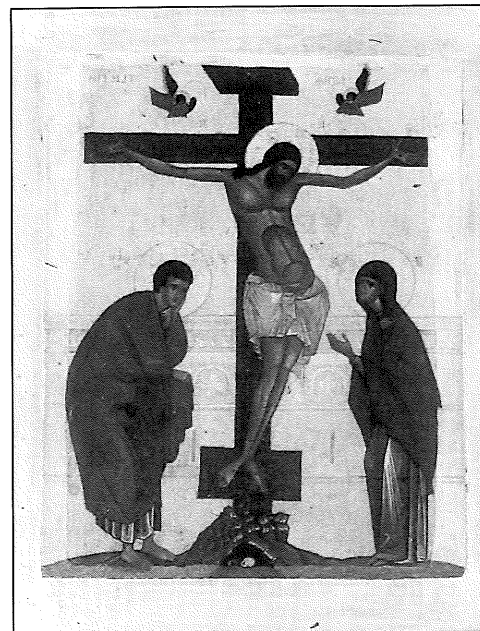
sielt i liturgiske tekster, men også fra tid til annen i ikonografien ved å la Moses stige opp av graven og Elia komme ut av skyen. Slik tydeliggjøres ikonets budskap, nemlig at Kristus er herre over de levende så vel som over de døde. Basilius den store, 330–379, kaller dette «an anticipation of His glorious Second Coming» (Ouspensky 1982:212).

### 7. Korsfestelsen

Fram til skismaet i 1054 som førte til splittelsen mellom Den katolske kirke og Den ortodokse kirke, ble hovedsakelig korsfestelsescenen i vest fremstilt med en levende, kledd, rolig, triumferende Kristus, mens østkirken valgte den døde Kristus, bare iført et lendelede og med bøyd hode.

Kristi kropp er bøyd mot høyre, mot Maria. Aniktet viser at han bærer lidelsen med verdighet, nesten så mye at det ser ut som om han sover...

Maria står til høyre for korset, og trekker kappen tettere rundt seg med venstre hånd, mens hun peker opp mot Kristus med den



høyre. Det virker som om hun henvender seg til Johannes som står på den andre siden av korset, bøyd framover mens han holder for øynene i synet av sin døde mester. Longinos står bak Johannes, med den høyre hånden hevet til å korse seg, og med fingrene klare til velsignelse.

Videre ser vi at korset står over et svart hull med en hodeskalle i, jmf Joh.19.17. Johannes Chrysostomos refererer at ifølge enkelte ble Adam begravet på Golgata. Slik blir ikonet primært et seiers-ikon, nemlig seieren over død og Dødsriket, hvor Den nye Adam løser ut Den første Adam med sitt blod.

### 8. Ned til Dødsriket

I Den ortodokse kirke inngår ikke Jesu oppstandelse i rekken av de 12 festdagene – for oppstandelsen overskygger alt annet i kirken, og uten den ville det ikke vært noen kirke.

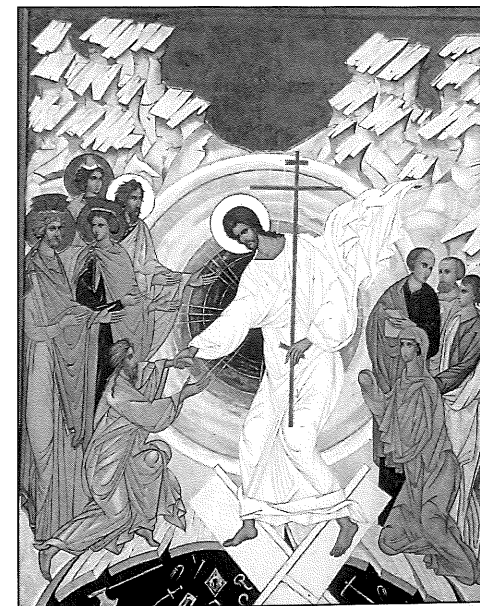
Ortodoks ikontradisjon illustrerer heller ikke hendelsen, fordi verken evangeliene eller kirketradisjonen forteller hvordan det skjedde. Man lar istedet ikon med kvinnene ved graven eller Jesus på vei ned til Dødsri-

ket representere Oppstandelsen, den første en historisk fremstilling, den andre en symbolsk. Her skal vi se nærmere på den siste typen.

Hendelsen går for seg nede i jorda, i Dødsriket, fremstilt som en svart avgrunn. Johannes av Damaskus sier (Ouspensky 1982:187) at «selv om Jesus døde som en mann og hans hellige sjel forlot hans rene legeme, forble hans guddommelighet uskillelig fra begge – jeg mener både sjel og legeme.» Det er altså ikke som fange Jesus kommer til Dødsriket, men som dets frigjørere; ikke som en slave, men som livets Herre. Derfor er Jesus kledd i en gylden kledning, den pre-eksistentes drakt.

Nede i Dødsriket sitter Satan, ofte sammen med brudte kjeder og lenker som binder ham selv – og spiker og nøkler, for å vise at Dødsrikets makt nå er brutt.

I sin venstre hånd holder Jesus enten en bokrull eller et kors, med den høyre hjelper han Adam opp. På den andre siden av hullet ned i avgrunnen, løftes Eva opp på kne, i bønn, med Moses og Lovtavlene i bakgrunnen. Bak Adam ser vi Kong David og Kong Salomo og hodet til Døperen Johannes som



titter fram bak dem igjen. Det er Adams sjel som frigjøres her, og med den alle som venter i tro på Jesu komme.

### 9. Kristi Himmelfart

Vi avslutter gjennomgangen av festdagsrekken med Kristi Himmelfart-ikonet. I dette ikonet fullføres frelsesprosessen som startet med Jesu fødsel, videre over pasjonen, Jesu død og oppstandelse.

Evangeliene forteller at hendelsen fant sted på Oljeberget, derfor ser vi ofte at Maria med følge står på en fjelltopp, med ett eller flere trær rundt seg. Kristus selv sitter inne i en mandorla laget av flere sirkler for å symbolisere de høye himler. Mandorlaen omkranses av engler, som her er uttrykk for Kristi storhet. De to englene som står bak Maria derimot, har den vanlige englefunksjonen – som budbringere.

Ved første øyekast er det ikke Kristus som står i fokus på dette ikonet, men hans mor omkranset av apostlene og engler. Dette viser den ortodokse forståelsen av evangelietekstene, nemlig «etableringen og defineringen av kirkens rolle og betydning i verden og dets forbindelse og forhold til Gud» (Ouspensky 1982:194).

Marias tilstedeværelse har ikke noe tekstbelegg, men tilhører tradisjonen. Hun er plassert rett under Kristus og – i motsetning til de rundt henne – står hun urørlig. Gruppens bevegelser uttrykker det mangfold av språk og måter som fins for å formidle budskapet videre. Maria ses på som en personifisering av kirken, og når hun her står med armene løftet i bønn, sier hun dermed hvordan kirkens forhold til Gud skal være.

Denne gruppen representerer Frelserens arv – kirken han etterlot seg; derfor er gruppen i forgrunnen av ikonet. At man her ikke bare mener de som faktisk var tilstede ved den historiske hendelsen, men at det menes hele kirken opp gjennom tiden understrekes ved at Paulus – som iallefall ikke var tilstede på den historiske dagen – her står foran til venstre.

### 10. Pantokrator Allherskeren

Vi har nå beveget oss over i bønnerekken – Deesis. Midt i denne raden er Pantokrator-ikonet – enten stående, sittende på tronen, eller at bare overkroppen vises. Kristus har et alvorlig, majestetisk, men mildt uttrykk. I venstre hånd holder han evangelieboken åpen slik at den troende kan lese ett eller et par vers. Akkurat hvilke vers vil variere fra ikon til ikon. Fingrene på høyre hånd har han i den rituelle velsignelsesstillingen.

Sitter Kristus på tronen, er denne inne i en mandorla, med kjeruber og engler rundt. De fire evangelistenes symboler er i hvert sitt hjørne for å minne om at Det gode budskapet skal ut til alle de fire verdenshjørnene. Kristus selv er kledd i en gylden kjortel – som står for det evige – av og til med en blå kappe over for virkelig å understreke det guddommelige.

### 11. Ømhetens Gudsmor, Vladimirskaia

Som avslutning la oss se på ett ikon fra en helt annen gruppe, nemlig Gudsmor-ikonene.

Maria er løftet opp over helgnerne fordi hun

er sentral i frelseshistorien, og hun har fått tilnavnet «Theotokos» – Gudfødtersken. Dette understreker den helt spesielle forbindelsen hun har med Jesus. Og mens resten av kirken venter på Kristi gjenkomst, er Maria allerede tatt opp til himmelen, som «et tegn på skapningens endelige helliggjørelse» (Ouspensky 1982:76) – og sitter nå ved sin sønns side.

Innen ikontradisjonen er det to hovedretninger av Gudsmor-ikoner; Hodigitria ikonene – den veivisende – og Eleusa ikonene – ømhetens Gudsmor. I begge gruppene sitter Maria med Jesus på fanget. Men det er ikke barnet Jesus Hodigitria holder på. Jesus representerer her visdommen, han velsigner den troende og holder en bokrull – igjen kledd i gylden kledning. Maria selv sitter rak og ser rett på tilskueren. Hun peker på sønnen med den høyre hånden som om hun presenterer sønnen, og viser den søkende veien til Livet, derfor navnet på denne gruppen som har sin bakgrunn i bysantinsk keiserportrett.

Eleusaikonene derimot, som vårt ikon er hentet fra, er gjennomsyret av ømheten mellom mor og sønn – og Marias sorg over den



lidelse som hun vet han må gjennom (Lk 2.35). Ømheten begrenses ikke bare til forholdet mor-sønn, men A.I. Anissimov sier at «From the pain of personal loss grief becomes transformed into compassion for the universal grief, into pain caused by the very fact that suffering exists as an inalienable element of the world's order» (Anissimov 1928:32).

Arseniew (Arseniew 1964:73) referer religionsfilosofen Kireevskys beskrivelse av bønn foran et Gudsmorikon – en beskrivelse som nok også ville kunne passet for Kristusikoner

En dag befant jeg meg i et kapell og så på det vidunderlige bilde av vår kjære Frue, mens jeg tenkte på den barnslige folketroen som ber foran henne. Flere kvinner og syke gubber bøyer seg, knelende og gjør korsets tegn til jorden. Med glødende tillit betrakter jeg ikonets hellige trekk og begynner å begripe mysteriet av denne vidunderlige kraft. Ja, det er ikke bare et brett med et bilde på ... mens i århundrer har strømmet av glødende bønner flytt over henne og hun har tatt imot skrikene fra de engstelige og ulykkelige sjelene. På denne måten ble hun fylt med en trosmakt som hun igjen utstråler for å bli gjenspeilet i de tryglendes hjerter. Hun har blitt til et levende organ, til berøringspunktet mellom Skaperen og menneskene. Og mens jeg tenker på alt dette, har jeg sett en gang til på disse gamle og på disse kvinner med sine barn som kastet seg ydmyket ned på jorda foran det hellige ikonet. Og da så jeg at Gudsmorens trekk var blitt levende. Hun så på disse gamle menneskene med kjærlighet og barmhjertighet ... da knelte jeg ned og ba ydmyket til henne.»

### Litteratur om ikoner

- \* I forbindelse med den store ikonutstillingen Galleri F 15 på Jeløya i sommer, ga de ut et hefte med nydelige fargereproduksjoner, men med lite tekst.
- \* Katolsk bokhandel i Stockholm distribuerer Material för Ikonstudier, tre hefter

med strektegninger og med en kort beskrivelse/kommentar til hvert motiv.

- \* Karin Ebeling-Håård har gitt ut heftet Ikonernas liv, Bokförlaget Pro Veritate, 1981, en kort og grei innføring.
  - \* Grunnbøker – av et litt større omfang – på engelsk og tysk
    - Cavaros, Constantine 1980: Orthodox Iconography, Belmont
    - Ouspensky, Leonid 1978: Theology of the Icon, Crestwood and Vladimir Lossky 1982: The meaning of Icons, Crestwood.
- Denne boken har mange reproduksjoner i farger og er en delikat bok å bla i!
- Rothemund, B 1966 Handbuch der Ikonkunst, Munchen

Nationalmuseet i Stockholm har en fin samling ikoner!

### Henvvisninger

- Anissimow A. I. 1928: Our Lady of Vladimir, Praha
- Arseniew N. von 1964: Die russische Frömmigkeit, Zurich
- Cavaros C. 1980: Orthodox Iconography, Belmont
- Fett H. 1938: Hellig Olav, Norges evige konge, Oslo
- Galavaris G 1981: The icon in the Life of the Church, Doctrine, Liturgy Devotion, Leiden
- Leskov N. u.å: Den forseglede engelen, u.s.
- Ouspensky L. and V. Lossky 1982: The Meaning of Icons, Crestwood.

**Marit Hallset Svare, lektor på Adolf Øiens skole i Trondheim (Trondheims økonomiske gymnas), underviser også ved ALS (arvtager etter pedagogisk seminar i Trondheim), dessuten ved Dronnings Mauds Minde. Adr: Adolf Øiens skole, Bispegt. 20, 7013 Trondheim.**