

DET LEVANDE NUET

Om perception och *enargeia* i bysantinska och svenska ekfraser ägnade ortodoxa ikoner och kyrkorum

av Helena Bodin

Bodin (1964) är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hon disputerade 2002 med avhandlingen *Hjalmar Gullberg och bysantinismen* och arbetar för närvarande med två olika projekt: en studie av hur Bysans representerats i svensk och finlandssvensk litteratur och kultur under 1950- och 60-talen, samt en intermedial studie av bysantinsk och svensk litteratur med arbetsnamnet »Ekfraser och ikon«.

De senaste decennierna har flera kontextualiserande och perceptionsinriktade studier av bysantinska ekfraser, särskilt med ortodoxt kristna ikoner och kyrkorum som motiv, gjorts inom den internationella bysantinologins område (eng. *Byzantine Studies*). Dessa ekfraser, som skrevs på grekiska för mellan 600 och 1600 år sedan, ingår emellertid inte bland de litteraturhistoriska texter som är allmänt kända för västeuropeiska litteraturvetare, som till exempel ekfrasen av Akilles sköld i *Iliaden*. Mer bekanta är – åtminstone i vissa fall – de texter ur den svenska litteraturen som liksom de bysantinska ekfraserna ägnats ortodoxa ikoner och kyrkorum. Relationen mellan exempelvis Gunnar Ekelöfs, Lars Gyllenstens eller Ingemar Leckius texter och de ortodoxa ikonerna har belysts i flera litteraturvetenskapliga studier med komparativ interartiell eller intermedial inriktning, varvid särskilt ikonernas estetik och teologi uppmärksammas. Det rör sig om ekfrasstudier, där man utgått från det sena 1900-talets definitioner och teoribildning. Man har använt James A. W. Heffernans definition av ekfrasen som »en verbal representation av en visuell representation«, och man har analyserat relationen mellan text och bild i ekfrasen med hjälp av exempelvis Roland Barthes, A. S. Beckers eller Hans Lunds terminologi.¹

Vad man däremot inte har gjort i de svenska studierna är att återknyta till hur ekfrasen fungerade under bysantinsk tid (ca 325–1453), då den var en mycket produktiv retorisk och litterär form som gärna behandlade ortodoxt kristna ikoner – det vill säga fristående ikoner – eller, då ikoner finns i många olika utföranden, mosaiker, fresker eller ortodoxa kyrkorum. Jag kommer här att behandla ett litet urval av bysantinska ekfraser samt några moderna svenska texter, för att belysa och diskutera ekfrasens verkningsmedel och möjligheter. Syftet är att pröva den bysantinologiska forskningens nyvunna förståelse av den bysantinska ekfrasens syfte och funktion på några svenska texter med

ortodoxa ikoner och kyrkorum som motiv. Meningen är inte att genomföra ytterligare en komparativ studie mellan text och bild. Ur ett vidare semiotiskt grundat, intermedialt perspektiv blir det däremot viktigt att återkoppla till ikonestetiken för att se hur de retoriska och litterära grepp som kännetecknar den bysantinska ekfrasen samverkar med den bildsyn, estetik och teologi som ligger till grund för ikonernas utformning. Därmed vill jag introducera en läsart för den moderna ekfrastiska texten, som betonar dialogicitet och det dynamiska samspelet mellan läsare, betraktare och motiv.

De exempel som tas upp här utgörs av några ofta diskuterade bysantinska ekfraser och svenska lyrik- och prosatexter, vilka har grupperats kring olika ikonografier: Gudsmodern med barnet och Kristus Pantokrator, samt kring olika kyrkorum, så som det kejsrerliga Gudsmoderskapellet respektive Hagia Sofia i Konstantinopel och Galla Placidias gravkapell i Ravenna. Men först görs en inledande översikt över forskningen om bysantinska ekfraser, där jag vill nämna något om tidigare problem, visa på de senaste studiernas rön, och – där det är motiverat – även kort säga något om ikonernas formspråk och estetik.

Ekfrasen och ikonkonsten

Under hela 1900-talet har forskningen om bysantinska ekfraser stått i naturlig kontakt med den antika retoriken och dess användning och definitioner av ekfrasen, som var giltiga även under bysantinsk tid, genom de senantika handböckerna, som inte enbart talar om ekfraser av bilder eller konstverk utan också om ekfraser av exempelvis händelser, personer, platser, städer och strider.² Inom bysantinologin har man använt de grekiska termerna, som *ekfrasis* och *enargeia*, utan att behöva översätta dem, alltså på ett mer direkt men också mer oproblematiserat sätt än inom litteraturvetenskapliga och intermediala studier.

Länge var studiet av de bysantinska ekfraserna nära knutet till det nya intresse för ikonkonsten som uppstod i samband med att flera av de främsta kyrkorna från bysantinsk tid i Istanbul restaurerades. Med hjälp av ekfraserna, som uppfattades som beskrivningar och gärna användes som konstvetenskapliga källtexter, försökte man identifiera och rekonstruera de nyfunna, tidigare okända ikonerna, och när text och bild inte stämde ansåg man sig ibland nödsakad att korrigera antingen ekfrasen eller ikonerna. Det här snävt komparativa tillvägagångssättet har visat sig leda till missvisande tolkningar av återfunna ikoner och troligen även till brister i förståelsen av ikoner och kyrkor som för alltid har gått förlorade.³

Som Tomas Hägg uppmärksammat är det tankeväckande att ekfrasen som retorisk och litterär uttrycksform förblivit förhållandevis konstant, även då de konstnärliga och ideologiska förutsättningarna för dess motiv växlat över tid. De bysantinska ekfraserna liknar på alla sätt sina antika litterära förebilder, medan bildkonstens former och uttryck i hög grad förändrats under samma period, inte minst genom att de fått nya och kristna premisser. Hade man enbart de bysantinska ekfraserna att gå efter, skriver Hägg, »kunde man föreställa sig att den bysantinska konsten såg likadan ut som den antika, bortsett från motiven«.⁴

Men till skillnad från exempelvis den antika skulpturkonsten är den bysantinska konsten framför allt tvådimensionell. Ikonerna är särskilt utformade för att fungera i de välvda rummen i de bysantinska kyrkorna med dess många kupoler och absider, vilket påverkar till exempel proportionerna i de avbildade människokropparna. Inom ikonkonsten används också medvetet ett omvänt perspektiv och ibland även ett inifrånperspektiv, två perspektiv som båda gör att betraktaren fritt kan röra sig inför bilden och även vrida sig hela varv i det bildklädda rummet. Vidare används ett konventionellt, överenskommet, bild- och formspråk, som inte är omedelbart begripligt för betrakta-

ren, utan kräver tolkning och kunskap för att förstås som avsett. Detta är några av de drag som skiljer den bysantinska ikonkonsten från den antika konsten.⁵

Ekfrasens *enargeia*

Som Ruth Webb och Liz James i flera studier visat, innebär synen på ekfrasen som en beskrivning, möjlig att använda som konstvetenskaplig källa, en missuppfattning av ekfrasens syfte och funktion under bysantinsk tid.⁶ Av de antika och senantika handböckerna framgår att kriteriet på den bysantinska ekfrasen inte var dess föremål utan dess inriktning på *enargeia*, ett svåröversatt begrepp, som innebär att ekfrasen i ord klart och åskådligt skulle levandegöra exempelvis en viss ikon eller den kyrka som skulle invigas, så att även den som inte var närvarande men i efterhand tog del av ekfrasen skulle kunna känna det som om han var där, på plats. I ekfrasen fanns också utrymme för att tolka intentioner och innebörder, och genom att den alltid framfördes för en publik eller församling ingick den i ett retoriskt sammanhang där talarens syfte tydligt framgick för åhörarna.⁷

Vad Webb och James nu särskilt betonar är att de bysantinska ekfraserna syftar till att återge betraktarens *perception* av ekfrasens föremål, hans upplevelser och sinnesintryck. De har också lyft fram de narrativa, gestaltande och levandegörande dragen i ekfraserna som mycket väsentliga. Ekfrasen är alltså inte någon neutral eller strikt beskrivning, inskärper de.⁸ Dess syfte är att göra motivet levande för åhöraren eller läsaren, något som i sig tjänar andra, överordnade retoriska syften och måste studeras i sin kontext.⁹ I ett liturgiskt sammanhang innebar det att ekfrasen ofta framfördes inom en *homilia* (predikan), att den gärna hade ett didaktiskt syfte – att undervisa om kristen tro – och att det var ikonernas teologiska innebörd som uttolkades.

Ekfrasen bör alltså enligt Webb och James uppmärksammas i enlighet med sin ursprung-

liga funktion, inte bara i relation till eventuella förlagor, och den detaljerade komparationen mellan text och bild blir då av mindre intresse. Men det åskådliga levandegörande – *enargeia* – som är det centrala för ekfrasen, måste ändå sättas i relation till ikonkonstens estetik. De strikt mimetiska aspekterna är där av grundläggande betydelse, men än viktigare är sådana aspekter som har att göra med betraktarens perception av ikonerna.

Ekfrasens inriktning på åskådlighet och levandegörande verkar snarast förstärkas av den bildsyn som ligger till grund för ikonkonstens teologi och estetik. Precis som evangelierna förmedlar ikonkonsten ögonvittnenas traditioner, och ikonens utförande och innebörd bygger både på likhet med och närhet till den heliga person som avbildas: likhet i det att dess avbildning av en viss person ska vara porträttlik (återge vissa identifierande kännetecken), och närhet i det att avbildningen förmedlar närvaron av och mötet med den avbildade personen. Detta uppnås genom att ikonerna målas under bön och enligt traditionell teknik, att den har invigts som ett heligt föremål samt att betraktaren närmar sig ikonerna i vördnad och i bön till den eller de personer som avbildas. För att ett sådant möte ska kunna ske är det viktigt att betraktaren kan möta den avbildades blick, varför ikonkonsten enbart avbildar personer frontalt eller i halvprofil. Inriktningen på att levandegöra bilderna för åhöraren och att göra betraktaren till en deltagare i bilderna finns med andra ord såväl inom den bysantinska ekfrasen som inom ikonkonsten.

Kontexten och perceptionen

Under början av 2000-talet har så de bysantinska ekfraserna återigen fått stor betydelse, men nu framför allt för kontextualiserande och perceptionsinriktade konstvetenskapliga undersökningar.¹⁰ Man har därmed kunnat göra upp med

bysantinologins tidigare fragmentarisering och musealisering av ikonkonsten.¹¹ Flera studier har ägnats åt ikonkonstens liturgiska funktioner och teologiska innebörder, liksom åt samspelet mellan ikonkonsten, ekfrasen och olika rumsliga och arkitektoniska effekter i de bysantinska kyrkorumen.¹² Särskilt har uppmärksamats hur man i Bysans och inom ikonkonsten främst intresserade sig för de egenskaper som har med färgens lyster att göra, medan det i vår tid är en annan egenskap hos färgen, nämligen kulören, som vi fäster mest vikt vid. Mosaikernas mångfärgade små glasbitar, *tesserae*, och guldets som används i ikonkonsten är material som är alldeles särskilt väl lämpade för den här inriktningen på just lyster och glans. Därigenom skapas en upplevd föränderlighet och livaktighet i bilderna, vilket är av stor betydelse för ikonernas estetik. Också ljusförhållandena i rummet spelar roll: både ljuset i rummet, från vaxljus och oljelampor, och ljusinsläppet utifrån, som har olika karaktär vid olika tider på dygnet. Betraktaren kan också själv, genom att röra sig i kyrkorummet, påverka sina upplevelser av ljusspelet i valven och ikonerna.¹³

Genom att betona kontextens och perceptionens betydelse har forskningen om den bysantinska ekfrasen och ikonkonsten närmast sig det helhetsperspektiv som under alla tider varit det enda giltiga för ortodoxa kyrko- och gudstjänstbesökare. I det liturgiska allkonstverk som en ortodox gudstjänst utgör samverkar inte heller enbart ord och bild utan även dofter, smaker, sånger, beröringar, dräkter, processioner och olika rörelser i rummet.

De svenska texter som här kommer att behandlas har till skillnad från de bysantinska ekfraserna aldrig varit avsedda för eller haft någon funktion inom ett ortodoxt liturgiskt sammanhang. De har som regel inte heller framförts muntligt för åhörare, så som de bysantinska ekfraserna, utan blivit lästa som lyrik eller som prosa i avsnitt ur reseskildringar och romaner. Inte heller har jag kunnat finna något som styrker att dessa svenska författare tagit del av just

bysantinska ekfraser för att få inspiration eller finna förlagor. Däremot förefaller det som att de författare som närmat sig den bysantinska, ortodoxt kristna traditionen har arbetat utifrån ett sådant helhetsperspektiv som beskrivits ovan, mer eller mindre initierat och medvetet.¹⁴ Den nya förståelsen av de bysantinska ekfraserna ur ett kontextuellt och perceptionsinriktat perspektiv blir därför intressant att pröva också mot dessa senare litterära texter med motiv ur den ortodoxt kristna traditionen.

Jungfruns välkomnande gest

Ett ofta diskuterat exempel på en bysantinsk ekfras är den som framfördes av patriark Fotios i hans *homilia* i samband med invigningen av Gudsmoedersmosaikerna i Hagia Sofias absid år 867.

Med en sådan välkomnande gest gläder oss bilden av Jungfruns gestalt! [---]

Så gläder, tröstar och stärker oss Jungfruns behagfullhet även i bildframställningar: en jungfrulig mor som till vår gemensamma frälsning bär vår gemensamma skapare i form av ett litet barn som lutar sig emot henne, detta försynens stora och utsågliga mysterium! En jungfrulig mor med en blick som är både jungfrulig och moderlig, som i odelad form delar sin vilja mellan bägge egenskaperna och inte förringar någondera delen för dess ofullkomlighets skull. Som en återspeglning av himmelsk inspiration har målarens konst åstadkommit en avbildning med sådan naturtrogen exakthet. Liksom av innerlig kärlek vänder hon i medkänsla blicken mot den nyfödde. Men liksom om hon försökte anpassa sitt sinnestillstånd till det opassionerade och överjordiska hos barnet och vara både oberörd och lugn, bär hon ett ansiktsuttryck som liknar barnets. Man kunde tro att hon inte skulle vägra tala ens om någon frågade hur hon både kan vara jungfru och ha fött ett barn, så kroppsliga har hennes läppar blivit tack vare färgerna: man kan tro att de bara är hoppessade och tysta som i mysterierna men att deras tystnad ingalunda är utan liv, och att hennes gestalt inte heller får sin skönhet genom efterbildning utan att hon är den verkliga ur bilden.¹⁵

Ur ett komparativt och korrigerande perspektiv har man här haft synpunkter på överensstämmelsen mellan ekfrasen och mosaiken. De återkommande frågorna har gällt dels huruvida den ursprungliga mosaiken egentligen framställde Gudsmoedern sittande eller stående, dels varifrån patriark Fotios hämtar all den ömhet, närhet och förmåga att tala och röra sig hos Gudsmoedern, som han gestaltar i sin ekfras.¹⁶ Nutida betraktare har svårt att se dessa egenskaper i den – som man tycker – stelt framåtblickande avbildningen av Gudsmoedern med barnet. Men att försöka återskapa detaljerna i mosaikens utformning genom att studera ekfrasen leder fel, vilket påpekats i flera studier, och det av skäl som har både med kontexten och perceptionen att göra.

Ett skäl är att mosaiken är placerad längst fram i det enorma kyrkorummet och längst upp i absiden, det vill säga på mycket hög höjd, och den framställer Gudsmoedern i en frontal position sittande med barnet på knäet – båda blickar framåt, eller något åt sidan. Den är utformad för att ses på stort avstånd, snett nerifrån golvet, eller tvärsöver det väldiga kyrkorummet från läktarna, ur olika vinklar beroende på var betraktaren befinner sig. De flesta fotografier ger i stället en närbild av ikonerna, tagen rakt framifrån i höjd med motivet, och förmår inte återge absidens välvda form, vilket ger ett väsentligt annat intryck än det man får på plats.

Ett annat skäl är att den här ekfrasen – som brukligt var – ingick i patriark Fotios *homilia*, och dess syfte var inte att så korrekt som möjligt beskriva den bild som gudstjänstdeltagarna själva kunde se längst fram i absiden, utan att ge teologiska argument för ikonernas förmåga att i färger, former och olika material förmedla närvaron av den avbildade heliga personen, här Gudsmoedern. Det patriark Fotios gör i sin ekfras är en tolkning. Han gestaltar den teologiska innebörd han ser i bilden av Gudsmoedern med barnet – att denna naturtroget (inte symboliskt) avbildade kvinna var samtidigt mor och jungfru, samtidigt kroppslig och helig – en pa-

radox av största betydelse för tron på inkarnationen, på att Gud blivit människa.¹⁷

Patriark Fotios nämner i sin ekfras Jungfruns välkomnande gest, att hon bär barnet som lutar sig mot henne, att hon i medkänsla vänder blicken mot den nyfödde men samtidigt är både oberörd och lugn, och hur hon inte skulle våga tala ens om hon fick närgångna frågor. Den bysantinska ekfrasens strävan att åskådligt levandegöra ikonerna är tydlig. Ekfrasen skapar en dynamisk situation, som kännetecknas av rörlighet samt av kontakten och möjligheten till dialog, såväl mellan de i ikonerna avbildade personerna som mellan den avbildade personen och betraktaren.

Det levande nuet

Med dessa aspekter i minnet vill jag pröva att läsa en av Östen Sjöstrands dikter i *På återvägen från Jasna Góra* (1987) som en ekfras. Den saknar titel men inleds med orden »Du ser henne inte i profil« och ägnas en ursprungligen bysantinsk Gudsmodersikon av Hodigitria-typ (Väglederskan), vilken återges i närbild, besku- ren, på diktsamlingens omslag. Just denna ikon kallas Vår fru av Częstochowa och är av det slag som benämns den Svarta Madonnan. Den finns i det katolska klostret Jasna Góra i Polen, där den visas för besökare och pilgrimer under en procedur där en ridå dras upp under det att trumpetfanfarer ljuder. Ikonen har en lång historia, är rik på legender, tillerkänns undergö- rande förmåga och är ett älskat pilgrims mål.

Du ser henne inte i profil.
I jämnhöjd med det Absoluta,
i jämnhöjd med den bruna jorden,
ser hon med sina allvetande bruna ögon
rätt fram, ser tvärs genom oss,
med det ännu undrande barnet
på sin vänstra arm: så liten mun hon har!

Jag sänker *min* blick
och känner frihetens pris
i de av svärd rispade kinderna
och halsen.

Hennes blick är fästad
(om också i en dimma)
hitom pannån
av cypressstrå: den Heliga Familjens Bord
i Nasaret. Hon ler inte.

Men hon ser också mig
bland miljoner människor,
oräkneliga släktled,
betraktar mig oavvänt,
tills jag helt plötsligt
förlorar mina vanliga hållpunkter

[---]¹⁸

I diktens första del, som citerats här, nämns flera av just denna Gudsmodersikons kännetecken och historia – barnet på armen, de bruna ögonen, »de av svärd rispade kinderna«, att dess pannå anses vara gjord av den heliga familjens bord i cypressstrå. Även andra formuleringar anknyter till ikonkonstens särskilda formspråk: att avbildningen inte är gjord i profil, att ögonen blickar rätt fram och att munnen är liten. Samtidigt innebär vissa uttryck tolkningar som inte utan vidare går att belägga i ikonens bild, som till exempel att de bruna ögonen är »allvetande« eller att barnet är »ännu undrande« – här är det betraktarens intryck som återges.

I början av dikten gestaltas också ett utbyte av blickar mellan betraktaren och ikonens Gudsmoder.¹⁹ Dikten inleds med ett du-tilltal: »Du ser henne inte i profil.« Här ses ikonerna ur betraktarens perspektiv, men det rör sig till en början om en betraktare som i sin tur ses utifrån. Några rader längre fram har duet förskjutits till att inkludera också oss, då det sägs att Gudsmodern ser »rätt fram, ser tvärs genom oss«. Nästa steg blir att ett jag uppträder inför Gudsmoderns blick: »Jag sänker *min* blick«. Det sägs även att barnet sitter på hennes vänstra arm, vilket innebär att bilden beskrivs ur ett perspektiv inifrån ikonerna.

Här finns också en formulering som bäst förstås ur ikonens omvända perspektiv: »Hennes blick är fästad / [---] / hitom pannån«. Gudsmodern ser ut ur bilden och överskrider bildplanet med sin blick, som har lång räckvidd och möter diktjagets, betraktarens, blick: »Men hon ser

också mig«, »betraktar mig oavvänt«. Diktens betraktande jag etableras då dikten glider mellan betraktarens perspektiv och ikonens omvända perspektiv, i mötet med Gudsmoderns blick, vilket också gör att diktjaget känner vad *hon* känner, i kindens och halsens rispor.

I mittpartiet av dikten leder så mötet med Gudsmoderns blick till att diktjaget rycks långt bort i både tid och rum och erfar inte bara andra känselintryck utan också oväntade hörsel- och synintryck, från Konstantinopels högljudda hamnkvarter, från tvåhundralets egyptiska öken dit Paulus av Tebe, den förste eremiten, flydde, och från egyptisk högkultur under drottning Hatshepsuts regering. Intrycken förefaller länkas till varandra genom en associationskedja som går från munkorden i Jasna Góra, vilken lever i Paulus av Tebes efterföljd, via den egyptiska staden Thebe, och vidare till faraonernas tid och tempelkult.²⁰

Detta ögonblick försiggår »just på tröskeln mellan väst och öst« och rymmer en gräns- eller övergångsupplevelse av stor vikt. Det är då som diktjaget ser »den lika urbilden«. Här görs också en viktig precisering – »inte som i en spegel, / men i ett fönster – «, det vill säga, inte så som Paulus sagt att vi nu ser, »såsom i en spegel« (1 Kor 13:12), utan »i ett fönster«. Fönstret är en av flera etablerade metaforer för ikonerna, som ofta kallas 'ett fönster mot himlen'. Så faller ridån, ikonerna döljs och urbilderna försvinner. Men att den försvinner, i »det bildlösa tysta«, framställs samtidigt som själva förutsättningen för att den igen ska kunna bli synlig. Sinnena och uppfattningsförmågan i »det levande nuet« i Sjöstrands dikt omgärdas av, beror av och göms i bildlöshet, tystnad och glömska. Dikten fortsätter:

[---]
Så gömmer glömskan
det levande nuet,
den enda stunden.

Varken rörelserna eller känslorna i den här dikten, varken mötet mellan Gudsmoderns och

betraktarens blickar eller associationskedjan som far iväg genom tid och rum går att förstå som en beskrivning i ord av ikonens bild. Utifrån kunskapen om den bysantinska ekfrasens inriktning på att åskådligt levandegöra sitt motiv och att återge betraktarens sinnesintryck, upplevelse och tolkning av det, är det däremot givande att förstå dikten som en ekfras i egen rätt. På liknande sätt som en bysantinsk ekfras syftade till att göra motivet levande för åhöraren, ger Sjöstrands dikt läsaren »det levande nuet«, den stund då ikonerna »i verklighet« blir synliga.

Som om man trätt in i själva himlen

Samme patriark Fotios som framförde ekfrasen av Gudsmoderns mosaiken i Hagia Sofia har också skrivit en annan ofta citerad och diskuterad bysantinsk ekfras. Den dateras till början av 860-talet och framfördes ursprungligen i en *homilia* med anledning av att Gudsmodernskapellet i det kejserliga palatset i Konstantinopel hade byggts om.²¹ Rundvandringen, *periegesis*, var en vanlig ram för ekfrasen under bysantinsk tid,²² och den retoriska rundvandring som görs här – inom *homilian* – inleds i kyrkans atrium, dess förgård, varefter man kommer in i själva kyrkorummet:

Men när man med knapp nöd lyckats slita sig från detta och tittar in i själva kyrkan, med vilken stor glädje och samtidigt oro och häpnad fylls man icke då? Som om man trätt in i själva himlen, utan att någon hindrade en från något håll, och omstrålades av en skönhet som i många former och från alla håll blinkade emot en som stjärnor, så fylls man hel och hållen av den yttersta häpnad. Det tycks som om det är omgivningen som är i extas och kyrkan själv som virvlar runt: ty genom att betraktaren själv grips av svindel och befinner sig i oavbruten rörelse i alla riktningar, vilket han tvingas till av det omgivande skådespelets brokiga mångfald, upplever han att hans eget tillstånd i själva verket kännetecknar det betraktade.²³

Här gestaltas rörelser och känslor – glädje, oro, häpnad och extas. Beträktaren vet till slut inte om det är han själv eller byggnaden som svindlar och virvlar runt. Ekfrasen förmedlar betraktarens upplevelse och sinnesintryck av kyrkorummet, samtidigt som den tolkar rummet så som traditionen och konstnären avsett, det vill säga som ett uttryck för himmelsk skönhet. Kyrkorummet och dess utsmyckning framställs också som ett pågående 'skådespel' – »det omgivande skådespelets brokiga mångfald« – alltså som en pågående föreställning snarare än som avbildande konst. I det här skådespelet deltar betraktaren, på så vis att han själv precis som den kyrka han befinner sig i grips av svindel och tycks virvla runt.

En sentida skildring av ett bysantinskt kyrkorum återfinns i en av Artur Lundkvists historiska romaner, *Tvivla, korsfarare!* (1972).²⁴ Den berättar om en svensk korsfarare, Eskil Knutson, som anslutit sig till det första korsståget, till Peter Eremitens skaror. Året bör alltså vara 1096. Här skildras hur Eskil för första gången stiger in i Hagia Sofia, hur han förundras av dess enorma valv och tycker sig möta Guds blick i en målad bild.

Liksom patriark Fotios i sin *homilia* lät betraktaren företa en rundvandring i det kejserliga Gudsmoderskapellet får vi i Lundkvists roman följa Eskils upplevelse av katedralen Hagia Sofia utifrån och in:

Hagia Sofia, det betyder den Heliga Vishetens kyrka, reser sig likt ett underverk, en himmelsdröm i vit sten, en koloss som verkar på samma gång lätt och tung, som en upptornad bölja med skummande krön. Inne i den är det först och sist själva utrymmet som tar andan ifrån besökaren, det är otroligt att man är omsluten av stenmurar och ändå har detta svindelhöga valv uppöver sig, nästan ett andra himlavalv.

Det högsta träd skulle därinne ha krympt till en obetydlighet, fåglar kunde ha flugit omkring där obehindrat. När Eskil böjer huvudet bakåt och ser dit upp i höjden har han svårt för att tro att han inte verkligen ser ända in i himlen, att det inte är anblicken av Gud själv han möter utan en målad bild.

Första gången står han där som fastnaglad vid golvet, med skälvande knän. Står som blottställd inför Guds ansikte där det vänds ner mot honom, möter hans blick, fäster sina ögon i hans. Guds ansikte är stort, han ser det som stort och i verkligheten måste det vara enormt, så högt däruppe i kupolen. Det lyser bländande nästan som en sol, i en gloria av strålar. Det är strängt men också milt, som hade det lika nära till den straffande vreden och den barmhärtiga medkänslan. Aldrig hade Eskil kunnat tro att en bild, en målad bild kunde besitta en sådan makt.²⁵

På håll beskrivs kyrkan som en stelnad rörelse: »som en upptornad bölja med skummande krön«. Liksom i patriark Fotios ekfras liknas kyrkan både utifrån och inifrån vid himlen – »en himmelsdröm«, »ett andra himlavalv«, och Eskil »ser ända in i himlen«. Även betraktarens svindelkänsla och häpnad är gemensam för de båda texterna.

Det följande stycket ur det ovan citerade avsnittet ur Lundkvists roman gäller Eskils möte med Guds blick. Även om det aldrig sägs explicit, bör det av allt att döma röra sig om en ikon i kyrkans kupol av det slag som kallas »Kristus Pantokrator«, och som avbildar Kristus som Allhärskare. Det är Eskils intryck och upplevelser som nämns först och sist i det här avsnittet. Han har svårt att tro att det inte är anblicken av Gud själv han möter, han känner skräck (står »som fastnaglad vid golvet med skälvande knän«, »som blottställd«), och han erfar att detta är en bild som besitter makt. När Eskil upplever hur Guds ansikte »vänds ner mot honom, möter hans blick, fäster sina ögon i hans«, glider perspektivet mot ikonens omvända perspektiv, liksom i Sjöstrands dikt från Jasna Góra. Den egentliga beskrivningen av ikonen, Guds ansikte, är ytterst knapp och stannar vid att ansiktet är stort. I stället fästs särskild uppmärksamhet vid dess lyskraft, på liknande sätt som man i Bysans kunde bortse från kulören men särskilt intresserade sig för färgernas lyster och glans samt olika ljusfenomen: »Det lyser bländande nästan som en sol, i en gloria av strålar.« Därefter tolkas ansiktets

uttryck: »Det är strängt men också milt, som hade det lika nära till den straffande vreden och den barmhärtiga medkänslan.«

Det finns flera andra bysantinska ekfraser och svenska dikter som liksom Lundkvists text gestaltar olika intryck av mötet med blicken i en Kristus Pantokrator-ikon.²⁶ Ett av de bysantinska exemplen är Nikolaos Mesarites ekfras från 1100-talet av Heliga Apostlakyrkan i Konstantinopel, där hela spekrat av möjligheter nämns. Ögonen kan uppfattas som »gladlynta och tillgängliga« och blicken är då »vänlig« och präglad av »mildhet«. Men ögonen kan också uppfattas som »ondskefulla och svårtillgängliga och avvisande«, och ansiktet som »vilt, skrämmande, hänsynslöst och fullt av hårdhet«.²⁷ I dikten »Till Magna Græcia« (1958) skriver Hjalmar Gullberg om Kristus Pantokrator-ikonen att »Ingen mans pupiller / uthärdar mosaikens blick«, och han uppfattar en »kobrablick av hett och kallt«.²⁸ I Ingemar Leckius dikt »Det yttersta mötet« (1989), som är präglad av en stilla extas i mötet med Kristus Pantokrator-ikonen, sägs det: »Någon ser på oss med oföränderlig blick«.²⁹

Relationen mellan text och bild blir här dynamisk, det vill säga föränderlig beroende på situation och betraktare, och även dialogisk genom den kontakt som uppstår i mötet mellan blickarna hos den avbildade Pantokratorn och betraktaren. Det är ingen mening med att söka efter Kristus Pantokrator-ikoner med olika uttryck i blicken, för att på så vis hitta en bild som överensstämmer med texten. Att det centrala i den bysantinska ekfrasen är just betraktarens sinnesintryck och tolkning av bilden, och att dessa kan växla beroende på person, sinnesstämning och omgivning, blir mycket tydligt hos Mesarites. Även de svenska texterna med samma ikonmotiv och egenskaper vinner på att läsas som ekfraser i bysantinsk mening, med hela den öppenhet de rymmer i sin tolkning av ikonen.

Just patriark Fotios ekfras av det kejserliga Gudsmoderskapellet är också intressant att

jämföra med ett avsnitt ur Fredrika Bremers dagboksanteckningar från hennes fem år långa resa till »gamla världen«, till »Söder- och Österland«, då hon bland många andra platser även besökte Konstantinopel.³⁰ Hagia Sofia var vid den tiden ännu en fungerande moské, men efter stora bekymmer lyckades Bremer ändå få följa med en grupp in. En söndag i juli 1859 fick hon så se »Ajiá Sophia«:

I Sophia-kyrkan hvälfver sig allt omkring en enda stor tanke, den allt måste tjena, och hvilken genast anslår syn och sinne med klarhet och kraft. Storhet och enhet, majestät och harmoni – se der den idé, omkring hvilken kyrkan hvälfver sig. Allt deruti tjenar till att framhålla densamma, de sköna pelarne från templen i Ephesus och från Solens tempel i Baalbeck, bärande dess cirkelrunda hvalf; de öppna, hvälfda gallerierna högre upp i dess fyra hörn; de stora majestätiska hvalfven; choren i öster och vester; gallerierna i norr och söder, – allt omger det stora, fria, af ingen pelare uppehållna eller afbrutna rummet, öfver hvilket sväfvar den underbart lätta, sköna kupolen, genom hvars krans af fönster ljuset inströmmar, upplysande hela rymden harmoniskt och skönt! Huru nedifrån den dunkla grunden – der de hedniska templens mörkröda och gröna kolonner stå i dyster skugga (men så sköna ändå) – allt stiger, allt höjer sig, allvarligt i färger och former, men likväl ju högre ju friare, ju gladare ända till hvalfvet, ur hvars högsta höjd Guds ljus instrålar – jag ville att jag kunde låta er skåda detta, såsom jag skådade det, känna det såsom jag kände det!³¹

Liksom patriark Fotios är Bremer inriktad på att tolka byggnadens tanke och idé, inte på att beskriva ett konstverk. Att hon själv är helt klar över sin avsikt visar hennes inledning till anteckningarna från Hagia Sofia: »Jag skall därför ej orda om Ajiá Sophia såsom konstverk, endast säga några ord om det intryck eller den bild, som detta tempel bland jordens tempel för alltid lemnat kvar i min själ.«³² Hennes förklaring ligger mycket nära den bysantinska ekfrasens inriktning på en åskådlig och levandegörande framställning, på *enargeia*. Liksom i den bysantinska ekfrasen framställs här också själva rummet och dess material som att det är i rörelse och bär på känslor: »allt stiger, allt höjer

sig, allvarligt i färger och former, men likväl ju högre ju friare, ju gladare ända till hvalfvet, ur hvars högsta höjd Guds ljus instrålar».

Själen förborgade färger

Från Galla Placidias överdådigt rikt mosaikklädda gravkapell i Ravenna i nordöstra Italien, ett område som länge var orienterat österut mot Bysans, finns flera svenska dikter. Här vill jag ta upp Östen Sjöstrands »Från Ravenna« (1955), Gunnar Ekelöfs »Galla Placidia« (1955) och Ella Hillbäcks »Kärlek och död i Bysans« (1956).³³ Kapellet är ytterst litet, med små fönstergluggar med alabasterrutor, och rymmer tre stora sarkofager.

De bysantinska ekfraserna satte perceptionen av föremålet i centrum, och de här tre dikterna visar tydligt på samma tendens. Sjöstrands dikt fokuserar på hörselsinnet – på ljudet, hörseln och örat: »Var sten en hemlig hörfläck / ett födelseord i den dövide döden«. I Ekelöfs dikt står synsinnet i centrum – ljuset, synen och ögat: »Ditt ögas levandegjorda insida, din själs / livmoder av aldrig födda bilder önskelevande«. I Hillbäcks dikt, slutligen, gäller det känselsinnet – rummet, känseln och kroppen: »Min kropp får plats att vila i ditt allvar, / i din glädjesvalka.« Bildspråket i dikterna är mycket konkret. I Sjöstrands dikt får kapellets murar göra tjänst som en trumhinna, i Ekelöfs dikt framställs hela kapellet som ett öga upplevt inifrån, och i Hillbäcks dikt tar diktjagets kropp gestalt av det rum som omger den. Som vi ska se är det i dessa dikter inte enbart bildens motiv, det som bilden avbildar eller representerar som är intressant, utan även bildens fysiska existens, dess material och konstnärliga teknik, dess plats och utformning i rummet får en mycket viktig funktion.

Det historiska och geografiska sammanhanget är reducerat till i det närmaste ingenting i de här dikterna och märks främst i rubrikerna.

Mer renodlat mimetiska aspekter – beskrivningar av mosaikernas bildmotiv – underordnas betraktarens sinnesintryck av färg, ljus, ljud, doft, svalka och rörelse, liksom i de bysantinska ekfraserna. Flera olika motiv från mosaikerna går visserligen enkelt att identifiera i dikterna, till exempel Kristus som den gode herden samt hjortarna, stjärnorna, korset, fruktgirlanderna och korgarna i Hillbäcks dikt, eller duvorna, ibland fåglarna, som dricker och som återfinns i alla dikterna. Men det är tydligt att det utmärkande för de här dikterna ligger i gestaltningen av de sinnesintryck mosaikerna åstadkommer, i deras levandegörande av kapellet och dess utsmyckning, i deras *enargeia*. I dikterna pågår också rörelser som an knyter såväl till den bysantinska ekfrasens inriktning på ett åskådligt levandegörande som till den bysantinska synen på färgernas förmåga att skapa livaktighet genom sin lyster och glans. Härnäst vill jag därför undersöka hur dikterna använder sig av kapellets välvda rum, av mosaiktekniken och av mosaikens färger och ljusspel.

Från Ravenna

[---]

Två fåglar dricker ur samma källa
komna ur grymhetens luft
ur mardrömmens levande öken,
till fridens kalk ...

Själen förborgade färger
Var sten en hemlig hörfläck
ett födelseord i den dövide döden
Guldet en färg!

likt den blå bereder den rum
åt de krossades hjärtan
skapar dem åter med bit efter bit
med ton efter ton
till förtröstan och frid.

Den sträckta murens förklarande ljus!

En trumhinna att uppfatta undret
bland pansrade ekon,
och vindarnas ändlösa sus.

[---]

I Sjöstrands dikt uppfattas inte muren som statisk eller stängd utan framställs som »sträckt« och bärare av ett »förklarande ljus«. Liksom en »trumhinna« kan den ta emot vibrationer

och signaler, »uppfatta undret« i en omgivning av »pansrade ekon, / och vindarnas ändlösa sus«. Mosaikbitarna, *tesserae*, framställs som »hörfläck[ar]« och som »födelseord i den dövide döden«. Här finns också handlingar och rörelser: fåglarna dricker ur källan och är »komna«, har just kommit, från »grymhetens luft«. Till och med färgerna – den blå och guldet – handlar och gör: de bereder rum åt och återskapar de krossades hjärtan »bit efter bit« och »ton efter ton«.

Galla Placidia

Hur kom de in genom den trånga porten
de grova ryggåskistorna i alabasterdunklet
En ingång ingen utgång
Och väktaren stänger dörren
en sommareftermiddag mellan tre och sju
den bästa timmen för dina svaga ögon
Då träder det som en gång fanns
på bottnen av dem fram, de små cellerna tänds
stavcellerna, av det ljus de fångat
en gång genom de starrblinda fönstren
och återger i stenminne vad du i livet ville se:
Två duvor drickande av livets vatten ur en skål
och den apostel vars bild är en örn
lögande sig i din kärlek till det nattliga blå
eller stigande ur badet mot evigt gröna valv:
Ditt ögas levandegjorda insida, din själs
livmoder av aldrig födda bilder önskelevande
släckta i samma stund som dörren åter öppnas
för vårt ljus

I Ekelöfs dikt liknas hela kapellet vid insidan av ett öga och mosaikernas *tesserae* vid ögats stavceller, medan fönstren med sina alabasterrutor är »starrblinda«. Två olika sorters ljus förekommer. I »alabasterdunklet«, när dörren till kapellet stängts, finns endast det ljus som mosaikerna bevarat och fortsätter att glimma av, även då ingen annan ljuskälla finns. Det som i dikten kallas »vårt ljus« är det dagsljus utifrån, som tränger in i kapellet när dörren ut öppnas. Då bryts den föreställning, under vilken mosaikernas *tesserae* (ögats celler) återger i stenminne vad du i livet ville se« – en rad pågående skeenden och rörelser, de två duvorna »drickande«, örnen »lögande sig« eller »stigande ur badet«.

Färgerna nyanseras som »det nattliga blå« och som »evigt gröna valv«, och de framställs som målet för örnens rörelser. Ekelöf använder i slutet av dikten också uttrycken »levandegjord« och »önskelevande«, uttryck som utmärkt väl återger innebörden i grekiskans *enargeia*.

Kärlek och död i Bysans

Min rymd av sten, du har överflödat trädet
men inte kvävt det. Livsgrönt står klipplandskapet
vaktat av den gode herden. Du är inte grund:
Min kropp får plats att vila i ditt allvar,
i din glädjesvalka. Jag har fått plats
med fötternas bäge duvor: som dina hjortar
drickande ur trons källa. Huvudet får rum
att långsamt förnimma din djupblå rund.
Glansen av dina stjärnor från en bortvänd sol av guld.
Korset och fruktgirlanderna från runda korgar.

Jag vill det gyllene. En doft av skörd och sommar
i ditt universum, krympt till nattens grotta.
O sovrum för mitt hjärta! Ett duvblått fågelrede
mattgyllene i ljuset, vaktat av sin unge herde.

I Hillbäcks dikt framställs kapellet som en »rymd av sten«, och det gäller här att rymmas väl, att få plats; stenen har »inte kvävt« trädet, kroppen »får plats« här, och huvudet »får rum«. Rörelserna i dikten är genomgripande och ständiga; till och med stenen »har överflödat trädet«. I slutet av dikten kallas det lilla gravkappellets rum för »universum«, »grotta«, »sovrum« och »fågelrede«, och en svindlande implosion sker när universum framställs som »krympt till nattens grotta«.

I dikten finns ett tydligt jag med en kropp med fötter, huvud, hjärta och en vilja och förmåga till känslor av allvar och glädje, förmåga att känna temperaturer (svalka) och att förnimma dofter och färgers glans. Visserligen viljar kroppen i rummet, men det är en vila som framställs som en aktivitet. Den »förnimmer«, »vill« och känner dofter. De färger som nämns är liksom i Ekelöfs dikt nyanserade, såsom »livsgrönt«, »djupblå«, »duvblått«. Särskilt frekventa är »glans«, »guld«, »det gyllene«, och »mattgyllene«. Färgen är också föremål för jagets längtan: »Jag vill det gyllene.«

Betoningen ligger något olika i de här tre dikterna, men alla förmedlar de sinnesintryck och tolkningar av kapellets rum ur ett inifrån-perspektiv. Särskilt tydligt görs det i Ekelöfs och Hillbäcks dikter. Själva mosaiktekniken – att genom småbitar sätta samman större helheter – används också som grund för dikternas bildspråk, framför allt i Sjöstrands och Ekelöfs dikter, där mosaikens *tesserae* liknas vid hörfläckar respektive ögats stavceller. Färgerna som förekommer i dikterna deltar i de rörelser som pågår och är ofta målet för de önskningar eller viljor som gestaltas. Sjöstrands, Ekelöfs och Hillbäcks dikter ägnade Galla Placidias gravkapell låter sig alltså läsas utifrån kunskapen om den bysantinska ekfrasens inriktning på att sätta perceptionen i centrum, och även utifrån kunskapen om färgernas och ljusspelets viktiga roll inom den bysantinska estetiken, med rikt resultat.

Dynamiskt samspel

Alla dessa ekfraser som ägnats ortodoxa ikoner och kyrkorum, både de bysantinska och de svenska, »säger ut« (gr. *ek-phrazein*) det ständigt föränderliga och dynamiska samspelet mellan ikonerna, kyrkorummet och den deltagande betraktaren. Betraktaren dras med i de skeenden som skapas i och av kyrkorummet, av dess ljusförhållanden och mosaikernas färgspel, och blir så en deltagare, som kan möta blicken hos den person ikonerna avbildar och även gå i dialog med honom eller henne. Som Liz James framhållit bör ikonerna i ett ortodox kyrkorum därför inte ses som tavlor på en ut-

ställning utan hellre som en postmodern installation, som på olika sätt beror av betraktarens deltagande i den.³⁴ I ekfrasen gestaltas så de rörelser och händelser som betraktaren uppfattar i ikonerna, hans sinnesintryck och tolkningar av dem.

I analyserna ovan har vi sett flera exempel på att det en bild (här en ikon eller ett mosaikklätt kyrkorum) förmedlar inte enbart är det den föreställer eller representerar i form av en avbildning. Den kan förmedla ljudintryck, rumsupplevelser, känslor av värme eller beröring, dofter, rörelser och händelser som tillsammans bildar en berättelse. Den kan också ge upphov till en tolkning eller ett personligt gensvar från betraktaren. Under bysantinsk tid kunde allt detta förmedlas i ord genom ekfraserna. Det står dock klart att det finns påtagliga skillnader mellan de bysantinska och svenska ekfraserna vad gäller framförandepraxis, kontext och syfte. Men varken de bysantinska eller svenska ekfraserna bör enbart studeras med den bildbeskrivande aspekten i fokus. De vinner alla på att läsas och förstås i den mening och på det sätt som Webb och James argumenterat för i sina studier av den bysantinska ekfrasen. Det finns också intressanta beröringspunkter mellan de bysantinologiska ekfrasstudierna och aktuella intermediala studier, i de fall då dynamiska och dialogiska kvaliteter i ekfraserna betonas. Även det som »sägs ut« men som inte mimetiskt går att avbilda – sinnesintryck av alla slag, rörelser och berättelser, tolkningar och själva rumsupplevelsen – framkommer genom denna läsart i såväl de bysantinska som de här behandlade svenska ekfraserna.

1. Några exempel är Annette Fryd, *Ekfraser: Gunnar Ekelöfs billedbeskrivande digte*, København: Museum Tusulanum, 1999; Johan Stenström, *Med fantasins eld: Ingemar Leckius och bilden*, Nora: Nya Doxa, 2002, s. 294–323; Camilla Brudin Borg, *Skuggspel: Mellan bildkritik och ikonestetik i Lars Gyllenstens författarskap*, diss. Göteborg, Skellefteå: Norma, 2005.
2. Liz James & Ruth Webb, »'To understand ultimate things and enter secret places': Ekphrasis and art in Byzantium«, *Art History* 14, 1991:1, s. 6; Ruth Webb, »Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre«, *Word & Image* 15, 1999:1, s. 11 ff.
3. Liz James, »Introduction: Art and text in Byzantium«, i Liz James (red.), *Art and Text*

- in *Byzantine Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 3 f.
4. Tomas Hägg, »Konstverksekfrasen som litterär genre och konstvetenskaplig källa«, i Elisabeth Piltz (red.), *Bysans och Norden: Akta för Nordiska forskarkursen i bysantinsk konstvetenskap 1986*, Acta Universitatis Upsaliensis Figura, Nova Series 23, Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1989, s. 48.
 5. För ikonens semiotik, estetik och teologi, se Boris Uspensky, *The Semiotics of the Russian Icon*, PdR Press Publications in Semiotics of Art 3, Lisse: The Peter de Ridder Press, 1976, samt Leonid Ouspensky, *Ikonens teologi*, övers. Göran Ståhl, Skellefteå: Artos, 2000.
 6. Se James & Webb, »'To understand ultimate things and enter secret places'«, 1991, s. 1–17; Webb, »Ekphrasis ancient and modern«, 1999, s. 7–18; James, »Introduction: Art and text in Byzantium«, 2007, s. 3 f. Ruth Webb (1999, s. 10) framhåller att detta är en sentida definition av ekfrasen, etablerad vid mitten av 1900-talet av Leo Spitzer, och som därför blir historiskt felaktig då den tillämpas på de bysantinska ekfraserna.
 7. Webb, »Ekphrasis ancient and modern«, 1999, s. 11 ff.
 8. James & Webb, »'To understand ultimate things and enter secret places'«, 1991, s. 1–17.
 9. Ruth Webb, »The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphrasis of Church Buildings«, *Dumbarton Oaks Papers* 53, 1999, s. 64.
 10. Se Robert s. Nelson, »To Say and to See. Ekphrasis and Vision in Byzantium«, i Robert s. Nelson (red.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 143–168.
 11. Se Robert s. Nelson, »The Discourse of Icons, Then and Now«, *Art History* 12, 1989:2, s. 144–157.
 12. Se Robert Ousterhout, »The Holy Space: Architecture and the Liturgy«, i Linda Safran (red.), *Heaven on Earth: Art and the Church in Byzantium*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1998, s. 81–120, samt Webb, »The Aesthetics of Sacred Space«, 1999, s. 59–74.
 13. Se Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art*, New York: Clarendon Press, 1996, samt »Color and Meaning in Byzantium«, *Journal of Early Christian Studies* 11, 2003:2, s. 223–233.
 14. Se Ingemar Leckius, »Bilderna av det heliga« [1989], i Stenström, *Med fantasins eld*, 2002, s. 134–138. För Östen Sjöstrand, se Sture Linnér, »Bysans i svensk litteratur«, *Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala, Årsbok 1994*, s. 89 ff. För Gunnar Ekelöf, se Helena Bodin, »'I put my trust in nothingness.' On Orthodox icons, the poetry of Gunnar Ekelöf and his visit to Istanbul in 1965«, *Five Essays on Icons*, Swedish Research Institute in Istanbul Papers 1, Stockholm & Istanbul 2005, s. 87–109.
 15. Patriark Fotios, »ur Homilia XVII:2«, övers. Jan Olof Rosenqvist, *Bysantinsk antologi: Texter från tusen år i svensk översättning*, Skellefteå: Norma, 2005, s. 136.
 16. Anthony Cutler, »The Virgin on the Walls«, *Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1975, s. 133, not 134; Hägg, »Konstverksekfrasen som litterär genre och konstvetenskaplig källa«, *Bysans och Norden*, 1989, s. 37 f.
 17. Jfr Bente Küllerich & Hjalmar Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*, Oslo: Grøndahl Dreyer, 1998, s. 281 ff; Liz James, »Senses and sensibility in Byzantium«, *Art History* 27, 2004:4, s. 531 f.
 18. Östen Sjöstrand, [»Du ser henne inte i profil...«], *På återvägen från Jasna Góra: Dikter*, Stockholm: Bonniers, 1987.
 19. I dikten kallas ikonens Gudsmoder enbart »hon«, utom vid ett tillfälle då »den Svarta Madonnans kapell« nämns. Dikten nämner heller aldrig att det rör sig om en ikon, en avbildning.
 20. Se Sjöstrands egen not till dikten, *På återvägen från Jasna Góra*, 1987, s. 69.
 21. Hägg, »Konstverksekfrasen som litterär genre och konstvetenskaplig källa«, 1989, s. 44.
 22. Webb, »The Aesthetics of Sacred Space«, 1999, s. 65 f.
 23. Patriark Fotios, »ur Homilia X«, övers. Tomas Hägg, »Konstverksekfrasen som litterär genre och konstvetenskaplig källa«, 1989, s. 44.
 24. Jfr Linnér, »Bysans i svensk litteratur«, 1994, s. 78 f.

25. Artur Lundkvist, *Tvivla, korsfarare! En sannolik berättelse*, Stockholm: Bonniers 1972, s. 133.
26. För en diskussion av Mesarites och Gullbergs texter, se Helena Bodin, *Hjalmar Gullberg och bysantinismen: »som paradoxer i tid och rum«*, diss. Stockholms universitet 2002, Skellefteå: Norma 2002, s. 140 ff. För Leckius dikt, se Stenström, *Med fantasins eld*, 2002, s. 310 ff.
27. Nikolaos Mesarites, »Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople«, XIV:3–5, Greek Text Edited with Translation, Commentary, and Introduction by Glanville Downey, *Transactions of the American Philosophical Society. New Series*, Vol. 47:6, Philadelphia 1957, s. 854–924. Sv. övers. Folke Sandgren, citerad ur Bodin, *Hjalmar Gullberg och bysantinismen*, 2002, s. 144.
28. Hjalmar Gullberg, »Till Magna Græcia«, *Terziner i konstens tid*, Stockholm: Norstedts, 1958.
29. Ingemar Leckius, »Det yttersta mötet«, *Vid terebinträdet: Dikter*, Stockholm: Bonniers, 1989.
30. Sture Linnér, *Fredrika Bremer i Grekland*, Stockholm: Bonniers, 1965, s. 13–21, samt Linnér, »Bysans i svensk litteratur«, 1994, s. 64 ff.
31. Fredrika Bremer, *Lifvet i gamla världen: Dagboks-anteckningar under resor i Söder- och Österland. Fjerde delen. Palestina och Turkiet*, Stockholm: Bonniers, 1861, s. 256, »Söndagen den 17 juli«.
32. Ibid.
33. Östen Sjöstrand, »Från Ravenna«, *Främmande mörker, främmande ljus*, Stockholm: Bonniers, 1955; Gunnar Ekelöf, »Galla Placidia«, *Stroutnes*, Stockholm: Bonniers, 1955; Ella Hillbäck, »Kärlek och död i Bysans«, *Det älskansvärda: Dikter*, Stockholm: Bonniers, 1956. Alla tre dikterna finns presenterade av Ingegerd Blomstrand, *Lyriskt museum: Modern svensk poesi inspirerad av bildkonst från alla tider och länder*, Lund: Gleerup, 1974, s. 38–44. För Ekelöfs dikt, se även Reidar Ekner, *I den havandes liv: Essäer om Gunnar Ekelöf*, Stockholm: Bonniers, 1967, s. 113–127.
34. James, »Senses and sensibility in Byzantium«, 2004, s. 524.