



Linnéuniversitetet

Kalmar Växjö

Självständigt arbete i konst- och
bildvetenskap, 15 hp

Rum, material, bild och kropp i bysantinsk iscensättning

En ikonologisk tolkning av Hagia Sofia-kyrkan i
Thessaloniki



Författare: Konstantinos Prodromou
Dahlqvist

Handledare: Linda Fagerström

Examinator: Lena Liepe

Lärosäte: Linnéuniversitetet

Termin: HT/2025

Ämne: Konst- och bildvetenskap

Nivå: III



Linnéuniversitetet
Kalmar Växjö



Abstrakt

Denna uppsats undersöker hur idén om helighet inom den ortodoxa kyrkan iscensätts genom den vertikala rumskompositionen i Hagia Sofia i Thessaloniki, från golv till kupol. Utgångspunkten är en konstvetenskaplig analys där konstvetaren Erwin Panofskys analysmodell kombineras med begrepp från visuell retorik för att synliggöra hur kyrkorummets estetiska strukturer kommunicerar med och påverkar betraktaren. Materialet analyseras genom fältstudier och en närläsning av kyrkorummets visuella och arkitektoniska element, med särskilt fokus på material, bildprogram, ljus och performativitet. Resultaten visar att kyrkorummet fungerar som en helhetestetik där rum, kropp och bild samverkar för att skapa erfarenhet av helig närvaro. Ljuset och mosaikerna framträder som aktiva aktörer som väcker känslor av aktning, medan ornamentik och symboler legitimerar både teologiska och politiska maktordningar. Genom den visuella retoriska dimensionen övertygar rummet sin betraktare via auktoritet, visuellt berättande och inbjudande till en deltagande visuell kultur.

Nyckelord

Hagia Sofia, Thessaloniki, bysantinsk konst, hagiografi, ikonologi, Panofskys analysmodell, visuell retorik, sakral ideologi

Tack

Jag vill rikta ett varmt tack till de präster och hagiografer i Thessaloniki som generöst delade med sig av sina kunskaper och erfarenheter kring den ortodoxa kyrkans symbolvärld. Ett särskilt tack går även till min handledare, Linda Fagerström, för hennes vägledning, konstruktiva kommentarer och stöd under arbetets gång. Slutligen vill jag uttrycka min tacksamhet till Linnéuniversitetet för att ha gett mig möjligheten att fördjupa mig i ett ämne som ligger mig nära både akademiskt och personligt.



Innehållsförteckning

1	Inledning	1
1.1	Bakgrund.....	1
1.2	Syfte och frågeställningar	3
1.3	Forskningsöversikt	4
1.4	Teoretiska utgångspunkter.....	9
1.4.1	Visuell kultur och bildens agens	9
1.4.2	Makt och ideologi i konstens funktion.....	10
1.4.3	Den visuella kulturens kontext.....	10
1.5	Metod.....	11
1.5.1	Panofskys analysmodell.....	11
1.5.2	Visuell retorik.....	13
1.5.3	Fältstudier.....	14
1.5.4	Urval.....	14
1.5.5	Etiska överväganden	15
1.5.6	Källor och källkritik	16
2	Analys	17
2.1	Pre-ikonografisk beskrivning.....	17
2.2	Ikonografisk analys	22
2.2.1	Den vertikala axeln som kosmologisk symbolik och hierarki	22
2.2.2	Ljuset som teologiskt medium.	23
2.2.3	Kupolens narrativa funktion.....	24
2.3	Ikonologisk tolkning.....	25
2.4	Visuell retorik	26
3	Resultat och diskussion	27
3.1	Helig närvaro genom den vertikala ordningen.....	28
3.2	Ljus, material och bild som medskapare av transcendens	30
3.3	Den vertikala kompositionens retoriska funktion: etos, logos, patos	30
4	Avslutande sammanfattning	31
	Referenser	33



1 Inledning

Mitt intresse för bysantinsk visuell kultur och konst har djupa rötter i min egen uppväxt. Som barn i norra Grekland, i en illitterat familj och ett hem utan böcker eller bilder, var mitt första möte med konst inte musealt eller skolmässigt, utan liturgiskt. Mina föräldrar var analfabeter, skolan var modest och traditionell där det saknades både bildmaterial och estetiska referenser i vardagen. Det var i byns kyrka som jag, för första gången, mötte bilder och fick estetiska upplevelser och erfarenheter, inte i form av religiös övertygelse, utan genom en visuell miljö där färger, former och uttryck väckte något i mig och formade ett tidigt bildseende.

Ikonerna var inte bara dekorationer. För mig som barn var de portaler till andra världar. Jag visste då inte att de hade en definierad teologisk och pedagogisk funktion samt en tydlig roll i det liturgiska rummet. I stället skapade jag egna berättelser, lät fantasins flöde formas av kompositionernas rytm och epik samt de blickar av alla representerade gestalter som mötte mig. Ikonernas placering i kyrkan kunde läsas som en sekvens, ett slags visuell berättelse eller bildserie, där varje bild tycktes fortsätta i nästa. Det rumsliga samspelet mellan bilderna, arkitekturen, röken från levande ljusen och rökelsekaren samt hymnerna från liturgin skapade en stark sinnlig och emotionell erfarenhet som jag inte kunde sätta ord på då, men som jag återvänder till i detta arbete.

Nu, som vuxen och konstvetarstudent, kan jag se hur det bysantinska kyrkorummet fungerar som en iscensatt helhet där bild, rum, form, ljud, rörelse och material samverkar. Det handlar inte endast om ikoner, utan om en helhet av estetiska uttryck som formar och riktar betraktarens upplevelse. Det är detta möte mellan rum, material, bild och kropp som jag nu vill undersöka.



1.1 Bakgrund

Den bysantinska sakrala visuella kulturen och konsten, som idag lever vidare genom den ortodoxa kyrkans estetiska traditioner, har sin grund i det östromerska imperiets utveckling och den bysantinska kulturens särprägel efter separationen från väst. I detta kulturella, politiska och teologiska sammanhang växte ett synsätt fram där bild och estetik inte betraktas som fristående konstformer i västerländsk mening, utan som en integrerad del av kyrkans liturgiska liv och andliga praktik. I ett heterogent rike med religion som en av få gemensamma nämnare, var en kodifierad sakral estetik ett verktyg för att skapa kollektiv identitet och därmed statlig assimilering.¹ Konstnärliga uttryck i den ortodoxa kyrkan uppfattas som förmedlare av gudomlig närvaro och inte som estetiska objekt i sig. Ikoner, kyrkoarkitektur, mosaiker, reliefer, textilier, olika attribut och hymnografi samverkar i vad som kan beskrivas som en helhetsetetik där varje element bär ett teologiskt syfte snarare än att vara till för visuell njutning eller individuell tolkning. Syftet är att synliggöra det osynliga, väcka fromhet och öppna betraktaren för det sakrala mysteriet.² Särskilt central är ikonerna som i den ortodoxa traditionen betraktas som visuell teologi och medium för relationell och situerad troskommunikation. Genom sin kodifierade form, fasta motiv/kompositioner och symboliska färgbruk blir ikonerna ett teologiskt skriftspråk snarare än ett uttryck för konstnärlig originalitet.³ Det språket benämns som *Hagiografi* från grekiskans *hagios* (helig) och *graphé* (skrift).⁴ När ikonerna tas ur sitt liturgiska sammanhang och placeras i exempelvis museer eller sekulära utställningar anses de ha förlorat sin funktion; de blir mållösa⁵ eftersom deras roll som bärare av det heliga i samband med liturgin har upphört.⁶ Det är inom denna teologiskt betingande förståelse av bild och

¹ Olof Thorsjö, *De bysantinska barbarerna*, (Linnéuniversitet, 2015). s. 15–18

² Spyridon Marinis, *To alfabηtári της αγιογραφίας*, [Ikonmåleriets alfabet], (Athens: Ekdoseis Grigori, 2018). s. 7–14

³ Georg Galavaris, *Ελληνική τέχνη – Βυζαντινή χειρόγραφη ζωγραφική*, [Grekisk konst – Bysantinskt manuskriptmåleri], (Athens: Ekdotiki Athinon, 1995). s.14–16

⁴ Nationalencyklopedin. <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/hagiografi>, (hämtad 2025-09-23).

⁵ Egen översättning (författaren använde ordet ”stumma”)

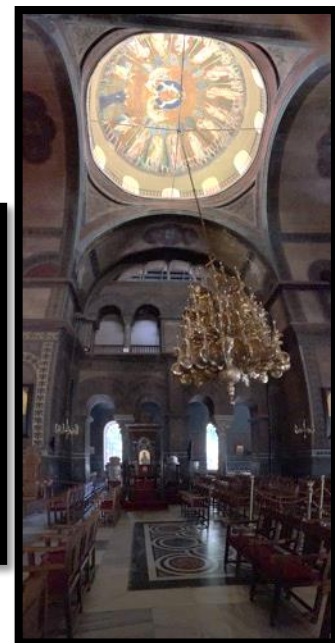
⁶ Marinis, *To alfabηtári της αγιογραφίας*, [Ikonmåleriets alfabet], s. 8



rum som bysantisk konst bör betraktas. Bysantinsk kyrklig konst ska ses som en rituell och kommunikativ praktik där estetik och tro sammanfaller.

Denna konst sträcker sig, som sagt, bortom det måleriska. Mosaiker, reliefer, arkitektoniska detaljer, textilier och liturgiska föremål ingår i ett sammanhållet estetiskt och rituellt system där varje del har sin specifika roll i det sakrala rummet. Bevistar man en gudstjänst i en ortodox kyrka blir det tydligt att de nämnda elementen är bärare av teologisk mening med pedagogisk funktion och performativa kvaliteter. Under mässans gång blir det uppenbart att de formar en rumslig dramaturgi där bild, kropp och rörelse samverkar i den liturgiska praktiken.

Under senare decennier har forskningen alltmer betonat den bysantinska sakrala konstens helhetskaraktär. Denna utveckling har öppnat för tolkningar av kyrkorummet som ett performativt system snarare än en samling objekt. Mot denna bakgrund framstår det som fruktbart att rikta uppmärksamheten mot hur helig närvaro iscensätts och upprätthålls i mötet mellan bild, rum och betraktare. Det är utifrån detta perspektiv som föreliggande studie tar sin utgångspunkt. Perspektivet konkretiseras genom en närstudie av Hagia Sofia i Thessaloniki där analysen fokuserar på kyrkorummets vertikala rumskomposition.





1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att undersöka hur helighet iscensätts genom den vertikala rumskompositionen i Hagia Sofias mittpunkt i Thessaloniki, från golv till kupol. Studien fokuserar på hur material, ljus och rymd samverkar i syfte att frammana erfarenhet av helig närvaro samt hur detta kan påverka betraktarens kroppsliga och visuella upplevelse av rummet. Studien gör inga anspråk på universella slutsatser, utan syftar till att belysa hur kroppsliga upplevelser av fenomenet kan tolkas.

Huvudfrågorna är:

1. Hur iscensätts helig närvaro genom den vertikala rumsliga ordningen i Hagia Sofias i Thessaloniki?
2. Hur samverkar ljus, material och bild i denna vertikala komposition för att skapa en upplevelse av transcendens?
3. Hur används den vertikala kompositionen som ett retoriskt medel för att påverka betraktarens kroppsliga och känslomässiga respons?



7

⁷ Hagia Sofia, 600-tal, Thessaloniki, Grekland



1.3 Forskningsöversikt

Bysantinsk sakral konst har under en längre tid betraktats som mer än enbart religiösa bilder och/eller andra föremål. Forskningen inom fältet har visat hur konst och estetik fungerar både som teologiska redskap och visuella uttryck för en kontextuell världssyn där en synlig och osynlig realitet existerar parallellt. Enligt kyrkohistorikern Tarald Rasmussen och religionsvetaren Einar Thomassen konstrueras den ortodoxkristna traditionen kring en dualistisk världsbild, där människan rör sig mellan en materiell och en andlig verklighet.⁸ I detta sammanhang förstås bysantinsk religiös konst inte som passiva representationer eller/och profana estetiska uttrycksformer, utan som portvalv till det andliga och gudomliga. I denna trosuppfattning, där två verkligheter samexisterar i synergi med varandra, materiella återgivningar blir kroppsliga ting som agerar broar till det sublima.⁹

Bysantinskt ikonmåleri är en central företeelse i den visuella omgivningen i ortodoxa kyrkorum och ett tydligt exempel på konst som ett teologiskt verktyg. Besöker man en ortodoxkyrka under pågående liturgi påträffar man ganska omgående ikonernas roll som aktiva medverkande i ceremoniella kontexter. De troende vidrör ikonerna, hänger votivgåvor på dem i form av både blommor, brev och amuletter, kysser dem och riktar sina blickar mot dem i samband med bön. Religionsfilosofen Ola Sigurdson belyser ytterligare varför ikoner intar en så central funktion inom den ortodoxa kyrkans rituella liv, genom att hänvisa till den tidiga bildteologen Theodoros Stoudites (759–826).¹⁰ Stoudites utvecklade ett teologiskt ramverk där ikonens betydelse inte enbart ligger i dess avbildande funktion, utan i dess relationella roll i det liturgiska samspelet mellan den jordiska och den himmelska verkligheten. Enligt honom är det endast Gud som tillbeds, men

⁸ Tarald Rasmussen & Einar Thomassen, *Kristendomen – en historisk introduktion*, (Lund: Studentlitteratur, 2007). s. 140

⁹ *Ibid.*, s. 141–142

¹⁰ Ola Sigurdson, *Himmelska kroppar*, (Johanneshov, 2014). s. 221–222



ikoner är föremål för *vörndnad* (proskynesis)¹¹ i den mening att denna vörndnad reflekteras tillbaka till den avbildade heliga gestalten, vilket förstärker deras närvaro i det liturgiska rummet.¹² Detta synsätt positionerar ikonerna som mer än passiva bilder. De blir aktiva agenter i en sakral kommunikation och dess rituella uttryck. De skapar en deltagande bildkultur.



Ikonmåleriets konventioner, bildrum och det betraktarum som det skapar i det ortodoxa kyrkorummet observeras likaså av den bulgariske forskaren Alexander Stoykov som har bidragit med ett begreppsligt ramverk för att förstå ikoners språk som en typ av visuell grammatik.¹³ I *Language of Space in Byzantine Iconography* urskiljer han två komponenter i ikonmåleriets struktur, nämligen den sceniska och den strukturella. Den förstnämnda avser motiv och figurativa element, medan den senare berör den spatiala och rituella organisationen av bilden.¹⁴ Stoykov betonar att detta visuella system är djupt teologiskt där varje placering, varje färg, varje proportion är

¹¹ En ceremoniell gest som uttrycker underkastelse och/eller vörndnad (se bilder på s. 5).

¹² Sigurdson, *Himmelska kroppar*, s. 219

¹³ Alexander Stoykov, *Language of Space in Byzantine Iconography*, (Sofia: East-West Publishin House, 2014).

¹⁴ *Ibid.*, s. 15–16



kodifierad för att uttrycka dogmer snarare än estetiska preferenser.¹⁵ Således blir konsten en del av ett rituellt språk, en slags sakramental syntax.

Ytterligare en infallsvinkel erbjuder konstvetaren David Freedberg i sin klassiska studie *The Power of Images*, där han visar hur bilder, särskilt religiösa sådana, inte bara tolkas utan upplevs fysiskt och affektivt.¹⁶ Freedberg diskuterar det "affektiva register" genom vilket bilder påverkar betraktaren, oavsett deras påstådda innehåll. Han hävdar att det är i betraktarens emotionella och kroppsliga reaktioner som bildens kraft blir synlig.¹⁷ Freedberg gör dessutom klart att bilder inte bara fungerar som påminnelser om något frånvarande utan verkar fysiskt och psykologiskt, ofta genom identifiering, begär, fruktan eller vördnad.¹⁸ Denna insikt är särskilt relevant för bysantinsk ikonografi, där bilden, som sagt, inte endast representerar, utan också anses förmedla närvaron av det heliga.



19

¹⁵ Ibid., s. 15

¹⁶ David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989). s. 1

¹⁷ Ibid., s. 25–26

¹⁸ Ibid., s. 13

¹⁹ En besökare i Hagia Sofia i Thessaloniki visar vördnad för ikonens motiv genom att kyssa själva föremålet.



Även forskaren Emeka C. Ekekes studie *Byzantine Religious Art and the Christian Church: An Historical Exploration*, lyfter fram hur bysantinsk konst inte enbart fungerar som visuell dekoration, utan som en aktiv och rituellt integrerad del av kyrkans teologi och liturgi. Enligt Ekeke utgör bildkonsten (främst i form av ikoner, mosaiker och fresker) ett visuellt språk som medierar det gudomliga snarare än att endast representera det. Ikonerna fungerar som "fönster mot det himmelska" och möjliggör för den jordiska församlingen att delta i det himmelska gudstjänstrummet tillsammans med helgon och änglar.²⁰ Helig dramaturgi uttrycks i hög grad genom den bysantinska kyrkans rumsliga struktur. Ett tydligt exempel är ikonostasen, den skärm som avgränsar altarrummet (nattvardsbordet) från församlingens del. Även om ikonostasen inte utgör fokus för denna studie, illustrerar den hur rum i bysantinska kyrkor fungerar som ett teologiskt språk och gestaltar relationen mellan synligt och osynligt (mänskligt och gudomligt).

Ikonostasen är inte bara en fysisk barriär utan också en symbolisk och visuell tröskel. Vidare betonar Ekeke vikten av materialitet och placering, där ikoner och heliga bilder placerades strategiskt i rummet för att framkalla vördnad, orientera kroppen och stödja den liturgiska handlingen.²¹ Detta visar hur konstnärliga uttryck och arkitektoniska element samspelar för att skapa en helig närvaro, där det visuella både vägleder och förkroppsligar den teologiska verkligheten. Denna konstnärliga och rumsliga samverkan påverkade inte enbart estetiken, utan formade även kyrkans teologi, riter och arkitektur. Ekeke understryker att konsten och rummet tillsammans inte bara uttryckte tro, utan också producerade den genom sin aktiva närvaro i gudstjänsten.²² Detta perspektiv är centralt i förståelsen av bysantinska kyrkorum som helhetsmiljöer, där konst, arkitektur och ritual inte kan förstås isolerat utan i sin ömsesidiga relation.

²⁰ Emeka C. Ekeke, "Byzantine Religious Art and the Christian Church: An Historical Exploration", *Anglisticum Journal (IJLLIS)*, vol. 3, no. 2 (2014): 30–37, s. 32–35

²¹ *Ibid.*, s. 32–34

²² *Ibid.*, s. 36–37



En annan forskningslinje som är särskilt relevant för denna uppsats presenteras av historikern och bysantinforskaren Paul Stephenson i artikeln *Byzantine Icons and Things*, där han diskuterar bysantinska föremål och ikoner som kroppsliga, sinnliga och teologiska bärare av helighet snarare än enbart konstverk. Artikeln bygger delvis på konstvetaren Bissera V. Pentchevas idé om den så kallade levande ikonen (living icon), där ikoner förstås som rituellt laddade objekt som samverkar med ljus, rörelse och betraktarens närvaro.²³ Författaren resonerar kring att ikoner upplevs som något levande genom sin fysiska närvaro i rummet och via samverkan med betraktarens kropp och perception. Stephenson diskuterar även hur fysiska objekt, som till exempel pilgrimsföremål, ansågs ha förmågan att lagra och förmedla helighet, inte i magisk bemärkelse, utan utifrån en teologisk föreställning om att vissa material och former lämpade sig särskilt väl för att närvara det gudomliga.²⁴ Detta perspektiv breddar förståelsen av bysantinsk konst som en teologisk och rumslig praktik där konstverkens materialitet, placering och visuella egenskaper samverkar för att möjliggöra en upplevelse av det heliga.

Den sakrala konstens performativitet berörs också i artikeln *Recent Approaches to Early Christian and Byzantine Iconography* där konstvetaren Lois Drewer granskar hur den ikonografiska forskningen har, under senare decennier, genomgått en metodologisk förnyelse.²⁵ Hon kritiserar den traditionella modellen där religiös konst enbart förstås som visuella tolkningar av texter med syfte att illustrera dogmer snarare än att påverka sinnenstryck och kroppslig erfarenhet. I stället visar hon hur forskning betonar konstens funktion i liturgin, dess spatiala placering och hur bilder upplevs i rörelse och rituell praktik.²⁶ Drewer lyfter även fram att forskningen idag i högre grad intresserar sig för hur konst verkar i relation

²³ Paul Stephenson, "Byzantine Icons and Things", *Oxford Art Journal*, Advance Access (June 16, 2016):1–5. doi:10.1093/oxartj/kcw003.

²⁴ Ibid., s. 4

²⁵ Lois Derwer, "Recent approaches to early christian and bysantine iconography", *Studies in Iconography*, Vol. 17, (1996). s. 1

²⁶ Ibid., s. 20



till betraktaren och den omgivande arkitekturen. Genom referenser till semiotiska och antropologiska betraktarperspektiv synliggör Drewer bildens aktiva roll och att bysantinsk konst inte bara uttrycker tro, utan också kan skapa affektiva erfarenheter.

Forskningen har tydliggjort hur bysantinsk visuell kultur fungerar som ett integrerat teologiskt och estetiskt system. Denna studie tar avstamp i denna förståelse men riktar blicken mot den relationella dimensionen, det vill säga hur konst, material och rum samverkar i syfte att frammana en upplevelse av helig närvaro. Med hänsyn till studiens fokus på helhetsestetiska och kroppsliga upplevelser har forskning om arkitektur ur ett retoriskt perspektiv inte inkluderats i det analytiska intresset, trots att ett sådant forskningsfält existerar.

1.4 Teoretiska utgångspunkter

Denna undersökning utgår från ett tvärvetenskapligt teoretiskt ramverk där samtida bildteori, visuell kultur och kritisk teori möts för att belysa hur bysantinsk sakral konst fungerar som ett visuellt och liturgiskt system.

1.4.1 Visuell kultur och bildens agens

Konstteoretikern och bildforskaren William John Thomas Mitchells teoribildning om bildens agens erbjuder en grund för att förstå religiösa bilder och kyrklig visuell kultur som aktiva snarare än passiva objekt. I stället för att endast fråga vad en bild²⁷ föreställer, föreslår Mitchell att vi frågar vad bilder gör, hur de handlar, talar eller till och med begär något av betraktaren.²⁸ Mitchell beskriver hur människor tenderar att tillskriva bilder en form av liv eller subjektivitet som kan liknas vid animism eller fetischism där betraktaren dras med, som författaren uttrycker det, magiska inställningar

²⁷ Författaren för ett mer avgränsat resonemang kring begreppet bild. I denna undersökning utgår jag från en vidare definition. Här används begreppet bild som en samlingskategori för olika visuella uttryck såsom bildframställningar, arkitektonisk form, ornamentik, rumsliga gestaltningar och dylikt som tillsammans konstituerar den estetiska och kommunikativa miljön i den ortodoxa kyrkans olika rum.

²⁸ William John Thomas Mitchell, *What Do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images*, (Chigago: University of Chicago Press, 2005).



till föremål.²⁹ Vidare resonerar Mitchell om att bilder uppvisar inte enbart en yta, utan något som ofta möter betraktaren med ett ansikte, en blick, och skapar därmed en känsla av att betraktaren själv blir sedd.³⁰ I ett bysantinskt kyrkorum aktualiseras denna tanke då ikoner, mosaiker, fresker och andra bildmässiga uttryck inte enbart representerar det gudomliga utan fungerar som kanaler för dess närvaro. Bilder och den visuella omgivningsmiljön blir delaktiga i liturgin och mottar en fysisk interaktion i form av bugande gester, fysisk beröring, kyssar samt donerande av votivgåvor. I detta sammanhang kan bildens agens förstås som ett sätt att forma betraktarens erfarenheter, upplevelser, känslor och tro.

1.4.2 Makt och ideologi i konstens funktion

Med inspiration från kritisk teori och framför allt Frankfurtskolans idéer, kan den bysantinska konsten ses som en del av ett ideologiskt ramverk. Filosofen Max Horkheimer framhåller att kunskap alltid är situerad och formad av subjektets relation till världen.³¹ Kyrkokonsten är inte neutral, utan speglar sociala och teologiska maktstrukturer. Den italienske teoretikern Antonio Gramsci bidrar ytterligare med sitt begrepp *kulturell hegemoni*, där kulturella uttryck medverkar till att forma normer som upplevs som naturliga.³² I detta ljus framstår den ortodoxa kyrkokonstens uttryck, kompositioner, symbolik och placering som en styrd ordning där kyrkans auktoritet manifesteras visuellt.

1.4.3 Den visuella kulturens kontext

Teoridningen inom visuell kultur, såsom den formuleras av professorn i bildpedagogik Yvonne Eriksson och konstvetaren samt bildpedagogen Anette Göthlund, erbjuder en värdefull utgångspunkt för att förstå hur bilder och andra visuella uttrycksformer verkar i sociala och kulturella

²⁹ Ibid., s. 40–41

³⁰ Ibid., s. 41

³¹ Max Horkheimer, *Critical Theory: Selected Essays*, (New York: Continuum, 2002). s. xiv

³² Michael.W. Cothren & Anne D'Allea, *Methods & Theories of Art History, 2021*, s. 72–73



sammanhang.³³ Författarna framhåller att den visuella kulturen genomsyrar vårt sätt att begrunda, känna/erfara och handla samt att bilder bör betraktas som aktiva deltagare i kulturskapande processer snarare än som enbart representationer.³⁴ I detta perspektiv blir bildanalys inte en fråga om att endast beskriva vad en bild föreställer utan också att undersöka vad den gör. Vilka handlingar, känslor och föreställningar den aktiverar i olika kontexter.³⁵ Hur *focalizer* skapas för att styra betraktarens seende och visuell läsordning.³⁶ Eriksson och Göthlund betonar dessutom vikten av att analysera bilder utifrån aspekten makt. Vilka röster och identiteter ges utrymme i den visuella kulturen? Vilka osynliggörs eller exkluderas?³⁷ De understryker att bildens mening alltid är relationell. Den uppstår i samspelet mellan bild, betraktare, rum och tid. Den kan därför inte förstås isolerat, utan måste tolkas i relation till de kulturella och materiella sammanhang där den produceras, distribueras och upplevs.³⁸ Detta synsätt är särskilt relevant för analyser av sakral konst, med tanke på alla resonemang om den sakrala estetikens funktion som en del av ett performativt och teologiskt rum som har nämnts tidigare.

1.5 Metod

1.5.1 Panofskys analysmodell

Denna uppsats använder konstvetaren Erwin Panofskys ikonologiska analysmodell som huvudsaklig metod. Panofskys tredelade modell erbjuder en systematisk väg för att analysera konst och rumsliga helheter som bär på flera lager av betydelser och lämpar sig väl för bysantinska kyrkor där bild, arkitektur och teologi samverkar i en integrerad helhetestetik.

³³ Yvonne Eriksson & Anette Göthlund, *Möten med bilder: att tolka visuella uttryck*, 2. Upp., (Lund: Studentlitteratur, 2012).

³⁴ *Ibid.*, s. 18–20

³⁵ *Ibid.*, s. 13–20

³⁶ Eriksson och Göthlund använder begreppet *focalizer* för att beskriva de bildmässiga eller narrativa aktörer som påverkar vart betraktarens blick riktas. *Ibid.*, s. 176

³⁷ *Ibid.*, s. 21–22

³⁸ *Ibid.*, s. 45–46



1. Preikonografisk analys

Den första nivån består av en skildrande analys där kyrkorummets formella och materiella element identifieras. Det handlar om en deskriptiv fas där konstens och platsens formella aspekter beskrivs utan tolkade inslag.³⁹ En ren och neutral beskrivning där det väsentliga är att identifiera element, motiv, material, komposition och dylikt.⁴⁰ Här beskrivs rummet (den aktuella kyrkans mittpunkt) från golv till kupol med fokus på den synliga ordningen och de visuella strukturer som det undersökande ämnet/platsen, sett som en komposition.

2. Ikonografisk analys

Här identifieras de visuella elementen inom deras historiska, religiösa och kulturella sammanhang. Relationen till konventioner, berättelser och symbolik klargörs.⁴¹ Här behövs det förförståelse/kunskaper inom bland annat historiska vetanden samt gällande sådana konventioner som styrde konstens, föremålens och platsens typologi i de epoker och kontexter som den skapades.⁴² Den ikonografiska analysen, i den aktuella uppsatsens kontext, baseras på samtal (öppna intervjuer) med en hagiograf och en ortodoxpräst och behandlar hur motiv, symboler och spatiala principer är knutna till den bysantinska traditionens teologiska berättelser samt hur rummet fungerar som ett medium för religiös mening. På denna nivå klarläggs också hur den vertikala rumsligheten förhåller sig till teologiska föreställningar om hierarki, kosmos (syn på världsordning) och transcendens.

³⁹ Michael W. Cothren & Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History* (London: 2021). s. 35–37

⁴⁰ Lars Olof Larsson, *Metoder i konsvetenskap*, 4., uppl., (Stockholm: Nordstedt, 2010). s. 68

⁴¹ Cothren & D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, s. 35–37

⁴² Larsson, *Metoder i konsvetenskap*, s. 68



3. Ikonologisk tolkning

Den tredje nivån syftar till att tolka hur den rumsliga, materiella, performativa och visuella ordningen i Hagia Sofias mittpunkt kan förstås som uttryck för bredare idéer om helighet, kropp och ideologiska strukturer. Detta kopplar analysen till ytterligare aspekter såsom trosföreställningar, maktordningar och/eller eventuella identitetsskapande processer.⁴³ Det handlar om en syntetisk tolkning som strävar efter att synliggöra betydelser som konstnärliga alster kan bära i relation till den specifika miljön och kultur som de alstrades inom.⁴⁴ Analysen gällande den ikonologiska tolkningen utgår inte från empiriska betraktarstudier, utan från den implikation av upplevelser som är inbyggd i rummets gestaltning. Det sätt på vilket rummet ”talar” till betraktaren och aktiverar ens kroppsliga och synliga deltagande.

1.5.2 Visuell retorik

Panofskys modell kompletteras med begreppen etos, logos och patos utifrån ett visuellt retoriskt perspektiv, för att tydliggöra hur kyrkorummets estetiska strukturer kommunicerar och påverkar kyrkobesökaren. Enligt bildteoretikerna Anders Carlsson och Thomas Koppfeldt, finns det tre sätt som ett visuellt språk kan skapa övertygelse på. Nämligen genom att generera förtroende, förståelse och känslor.⁴⁵ Begreppen etos, logos, patos beskriver de tre sätt på vilka en bild (i detta fall ett rum där bild, material, form, arkitektur och dylikt är element det består av) kan övertyga sin mottagare genom auktoritet, genom resonemang och genom känsla. Etos handlar om hur de visuella elementen förmedlar trovärdighet och auktoritet. Det handlar om människors behov av tillit och att ett budskap tas lättare emot om mottagaren tror på dess ”budbärare”.⁴⁶ I en bysantinsk kontext knyts etos till den heliga traditionen, de etablerade formerna och den teologiska

⁴³ Cothren & D’Alleva, *Methods & Theories of Art History*, s. 35–37

⁴⁴ Larsson, *Metoder i konsvetenskap*, s. 69

⁴⁵ Anders Carlsson & Thomas Koppfeldt, *Visuell retorik: bilden i reklam, nyheter och livsstilsmedia*, 1. Uppl., (Liber, 2008). s. 72

⁴⁶ *Ibid.*, s. 72–73



auktoriteten som ger legitimitet. Logos berör innebörden i det budskap eller den idé som kommuniceras visuellt. Det handlar om det faktiska meddelandet som ”argument” eller ”tanke”.⁴⁷ Patos syftar på den känslomässiga dimensionen i det visuella uttrycket. Om hur budskapet förmedlas och vilken respons det vill väcka hos mottagaren/betraktaren. Beroende på syfte kan ”patos-strategier” i estetiska uttrycksformer väcka känslor av till exempel fruktan, upprördhet, längtan, hopp, medlidande och dylikt.⁴⁸

Gällande min undersökning ger dessa tre begrepp, tillsammans, en möjlighet att analysera hur den heliga närvaron inte enbart representeras utan också kommuniceras och upplevs genom den aktuella undersökningsområdets visuella uttrycks retoriska dimension.

1.5.3 Fältstudier

Fältstudierna består av exkursioner till, platsobservation och fotografisk dokumentation av den aktuella kyrkans visuella miljöer och arkitektur, vid två olika tillfällen. I samband med dessa besök fördes även samtal/öppna intervjuer med hagiografen Konstantinos Antonis och prästen, fader Kallinikos, båda verksamma inom den ortodoxa kyrkan.⁴⁹ Dessa samtal och deras utsagor utgör inte en egen empirisk datainsamling, utan fungerar som kontextualiserade expertperspektiv gällande ikonografiska principer i samband med den ikonografiska analysen i uppsatsens analysdel.

1.5.4 Urval

Valet av Hagia Sofia i Thessaloniki motiveras av byggnadens autenticitet och kontinuitet som bysantinskt kyrkorum. Även om många senare nybysantinska byggnader har bevarat den bysantinska traditionen, har Hagia Sofia i Thessaloniki bevarat stora delar av sin ursprungliga arkitektoniska struktur, rumsliga organisation och visuella program. Kyrkan uppfördes under 600-talet i en tid då den bysantinska konstens teologiska och liturgiska

⁴⁷ Ibid., s. 78

⁴⁸ Ibid., s. 78–80

⁴⁹ Personlig kommunikation, Thessaloniki, 2025



principer hade etablerats. På så sätt får vi ett centralt exempel på autentiska uttryck för den bysantinska rumslogiken, där arkitektur, rum, bild, kropp och material samverkar i en teologisk motiverad helhet. Valet baseras också på byggnadens bevarandeskick och tillgänglighet.

1.5.5 Etiska överväganden

Denna uppsats behandlar ett sakralt och teologiskt präglad bild- och rumsmaterial och kräver därför ett medvetet etiskt förhållningssätt. Hagia Sofia i Thessaloniki betraktas här som en offentlig kulturmiljö och visuell arena i ett konstvetenskapligt sammanhang. Analysen utgår inte från ett religiöst ställningstagande, utan från ett konstvetenskapligt perspektiv. Det andliga och religiösa ses därmed som en del av den kulturella kontexten snarare än som föremål för värdering eller trosmässig tolkning. I detta sammanhang är det nödvändigt att reflektera över tolkningens etik om hur vetenskapliga utsagor om sakrala miljöer formuleras med respekt för deras kulturella och religiösa betydelse. Som filosofen och idéhistorikern Søren Kjörup framställer, kan kunskap om det förflutna aldrig vara helt objektiv eller entydig. Vad som är sant ur en viss synpunkt kan vara falskt ur en annan.⁵⁰ Olika beskrivningar av samma fenomen kan vara giltiga beroende på vilka frågor som ställs och därför bör tolkningar förstås som perspektivbundna snarare än definitiva.⁵¹ Denna uppsats gör således inga anspråk på att representera en slutgiltig sanning om det bysantinska kyrkorummet, utan presenterar en reflexiv tolkning utifrån en konstvetenskaplig synvinkel. Alla resonemang bör förstås i ljuset av en vetenskaplig distans och humanistisk tolkningsödmjukhet, där målet är att synliggöra visuella och kulturella strukturer och inte att fastslå trosmässiga sanningar.

⁵⁰ Søren Kjörup, *Människovetenskaperna: Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori* (Lund: Studentlitteratur, 2009). s. 124

⁵¹ *Ibid.*, s. 155



1.5.6 Källor och källkritik

Uppsatsen bygger på både primära, sekundära och tertiära källor. De primära källorna består av det visuella och arkitektoniska materialet i Hagia Sofia i Thessaloniki, som analyseras genom exkursion och fotografisk dokumentation. Kyrkorummet betraktas här som ett empiriskt material. Eftersom den största delen av analysen genomförs utifrån fotografier snarare än platsbesök beaktas begränsningar kopplade till ljusförhållanden, vinklar och restaureringar. Dessa källor är ändå relevanta då de möjliggör studiet av kyrkans centrala vertikalaxel och dess ikonografiska och arkitektoniska ordning

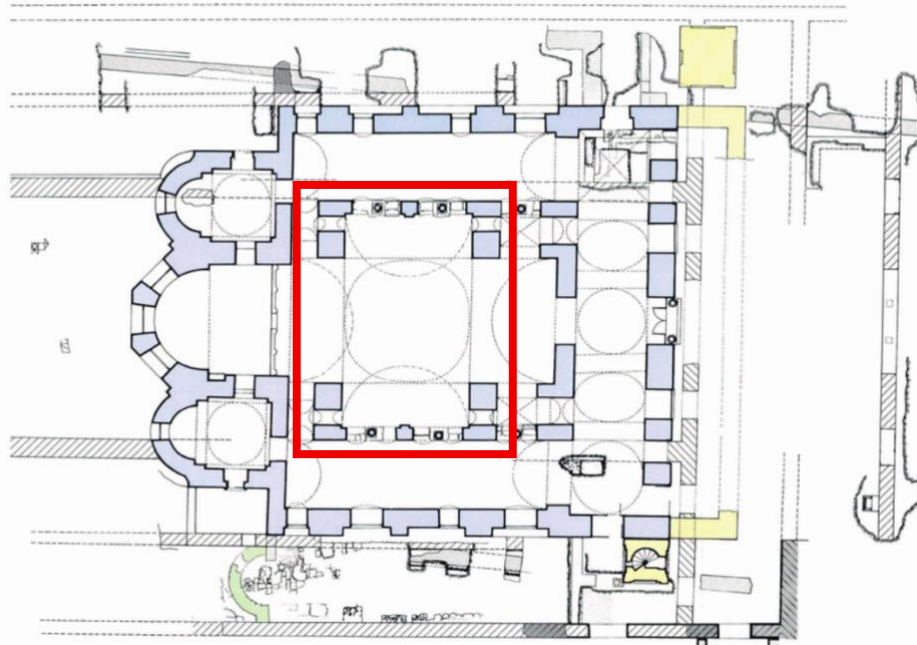
De sekundära källorna utgörs av vetenskapliga undersökningar/texter och artiklar som behandlar bysantinsk konst, teologi och rumslighet. Bland dessa finns historiska översikter, teoretiska studier av bildens funktion samt analyser av den bysantinska ikonens och arkitekturens teologiska dimension.

De primära källorna betraktas som autentiska återgivningar av kyrkans nuvarande skick men tolkas med medvetenheten om att bilder av sakrala rum alltid innebär ett urval. De sekundära källorna beaktas i analysen genom att betoningen läggs på det undersökande ämnets teologiska och performativa funktion snarare än dess estetiska form.

De tertiära källorna består av samtal med sakkunniga informanter och utgör ett kontextualiserande stöd i samband med den ikonografiska analysen. Deras utsagor bidrar med nödvändig sakkunskap för förståelsen av ikonografiska och liturgiska element. Samtalen har emellertid inte dokumenterats genom inspelning, vilket innebär en metodologisk och en källkritisk begränsning av materialets exakthet och reproducerbarhet. Informanternas utsagor har därmed används som vägledande tolkningsramar snarare än som direkt citerbart empiriskt material.

2 Analys

2.1 Pre-ikonografisk beskrivning



52

Den centrala vertikala axeln i Hagia Sofia i Thessaloniki löper från kyrkans marmorbelagda golv upp genom den öppna kupolen, där ljuset faller ned i ett sken. Golvytan består av ett geometriskt sammanfogade marmorfält (marmorintarsia) av cirklar, halvcirklar och rektanglar i nyanser av grått, grönt och rött/sienna. Intarsian bildar en inramning som markerar den centrala sektionen av golvet, som i övrigt är belagd med marmorplattor i varierande grå nyanser. Formerna går in i varandra och bildar linjer som skapar en till synes oändlig rörelse. Det polerade materialet reflekterar ljuset från sidofönster och kupolen.

I mellanrummet, mellan golv och tak, hänger en monumental ljuskrona, en så kallad choros, utförd i metall.⁵³ Ljuskronan är uppbyggd i flera nivåer och

⁵² Grundplan av Hagia Sofia i Thessaloniki, https://www.researchgate.net/figure/Plan-of-Hagia-Sophia-Blue-shading-indicates-the-Byzantine-foundation-phase-of-the_fig6_323669021, (hämtad: 2026-01-18), med egen röd markering som visar det undersökande området.

⁵³ Förekomsten av elektriska ljuskällor indikerar att ljuskronan inte är bevarad i sin ursprungliga form. Den kan emellertid förstås som en tidstroget gestaltad rekonstruktion, anpassad till samtida bruk men förankrad i traditionell formgivning.



består av skulpturala figurer i form av gripdjur som bär runda emblem. Gripdjur-figurerna bildar en rytmisk mönsterrapportering. Varje lager i konstruktionen är mindre i tvärmått och ljuskronan avslutas i sin övre del med en dubbelhövdad örn, placerad i centrum av kronans upphängning. Hela ljuskronan ger intryck av en strukturerad rörelse uppåt mot kupolen. Anordningens klotliknande helhetsform knyter visuellt samman det cirkulära golvmönster med kupolens runda form och skapar därigenom en tydlig vertikal kontinuitet i rummet. Samtidigt utgör den en visuell kontrast till golvet stilrena geometri genom sin rika ornamentik och metallens reflekterande yta. Ljuset från de många små lamporna eller ljuspunkterna sprids nedåt mot församlingen, men också uppåt mot kupolens gyllene mosaiker, vilket skapar reflektioner mellan ljus och metall i rummet.

Ovanför golvet och ljusringen reser sig fyra massiva pelare och bågar som bär upp kupolens arkitektur genom ett så kallad pendentiv-system där stora triangulära, böjda övergångsytor, förbinder den fyrkantiga basen med den runda kupolen. Dessa pendentivytor är dekorerade med dämpade kulörer och med palmettliknande ornament samt andra måleri- och stuckatur-utsirningar. Utrymmet mellan de norra och södra sidorna av anordningen består av arkader i två nivåer samt en mindre kolonnad högre upp. På första nivån, längst ner, kan betraktaren se släta kolonner (utan kannelyrer) med fot och kapital i en korintiskliknande utseende som bär upp valv i romersk stil.





Andra nivån består av en mindre, i skala, arkad med samma karaktärsdrag som arkaden under sig och avrundas uppåt med en ännu mindre kolonnad.



Storleksförhållandena skapar en illusion av avståndsperspektiv där anordningens höjd verkar avlägsnare utifrån betraktarens synvinkel än vad den egentliga arkitekturen fysiska utsträckning är.

Kupolen, genomborras av ett band av fönster runt basen. Genom dessa strömmar dagsljus in och reflekteras mot de visuella element som präglar den välvda insidan, där en mosaik i guldtoner täcker hela ytan. Ljuset skapar en illusion av att kupolen inte bärs av någon fysisk konstruktion utan tycks sväva ovanför rummet. Fönsterbandet fungerar som en ljuskran som förstärker mosaikens lyster och upplöser gränsen mellan den materiella strukturen och dess visuella uttryck.



I mosaiken framställs *Kristus i härlighet*,⁵⁴ omgiven av änglar, medan Jungfru Maria står under honom med båda armarna lyfta, öppna åt sidorna och med handflatorna vända framåt (orans-gest). Jungfru Maria är en av en rad gestalter som tillsammans med stiliserade växter och bumlingar bildar en figurativ fris i kupolens nedersta zonstråk. Hon intar en central position och på hennes båda sidor står två änglar som gör gester med var sin högerhand. Runt resterande del av frisen är de tolv apostlarna placerade, framställda i varierande poser. Vissa lyfter blicken upp mot Kristus, andra riktar den ned mot rummet och församlingen, medan några vänder sig mot varandra i gestikulerande hållningar. Tillsammans bildar figureerna, som sagt, en cirkulär komposition som omsluter kupolens bas och skapar en visuell länk mellan kupolens sfär ovanför och kyrkorummet nedanför.



55

Mellan Jesus och Jungfru Maria finns det en inskription från Apostlagärningarna 1:11 på koinegrekiska:⁵⁶

⁵⁴ Ett ikonografiskt motiv där Kristus framställs i helbild, omgiven av himmelska väsen, till skillnad från *Pantokrator* som är ett klassiskt motiv i kupoler vid ortodoxa kyrkor där Kristus avbildas i halvbild (bystformat) hållandes evangelieboken.

⁵⁵ Jungfru Marias orans-gest.

⁵⁶ Grekiskan som användes som det gemensamma samtalsspråket under hellenistisk tid.
<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/koine>, (hämtad: 2025-12-05)



*“Ἄνδρες Γαλιλαῖοι, τι ἐστήκατε ἐμβλέποντες εἰς τὸν οὐ(ρα)νόν; Οὗτος ὁ Ἰ(ησοῦ)ς ὁ ἀναληφθεὶς ἀφ’ ἡμῶν εἰς τὸν οὐ(ρα)νόν, οὕτως ἐλεύσεται, ὅν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐ(ρα)νόν”.*⁵⁷

Översättning:

”Galileiska män, varför står ni och ser mot himlen? Denne Jesus som har blivit upptagen från er till himlen, han skall komma igen just så som ni har sett honom fara upp till himlen.”⁵⁸

⁵⁷ <https://www.thessmemory.gr>, (hämtad: 2025-12-05)

⁵⁸ Översättning i <https://www.bibeln.se/bibel/B2000/ACT.1>, (hämtad: 2025-12-05)



2.2 Ikonografisk analys

2.2.1 Den vertikala axeln som kosmologisk symbolik och hierarki

Den centrala vertikala axeln som löper från golvets marmorintarsia upp genom ljuskronan till kupolen är både en arkitektonisk struktur och en kosmologisk symbol. Golvets geometri symboliserar jordens ordning samt den skapande och materiella världen där människan lever. De cirkulära mönstren antyder både kosmos och liturgins rörelser som en visuell karta över världen som placerats under kyrkans centrum.

Ljuskronan med sina gripdjur och emblem fungerar som en medlande sfär mellan det jordiska och det himmelska. Den avslutande dubbelhövdade örnen är ett maktsymboliskt tecken som refererar till religion och stat som en odelad organism.



Pelarna och pendentiven fungerar både som tekniska bärande element och som symboliska övergångar mellan världar. Deras form antyder att det fyrkantiga (jordiska) övergår i det cirkulära (himmelska). Den arkitektoniska övergången mellan fyrkant och cirkel är en symbol för en kosmos-förvandling där skapelsen leder till frälsning.

Kupolen, med sin gyllene mosaik och ljuskranz av fönster, utgör den yttersta sfären där Kristus manifesteras i härlighet.

2.2.2 Ljuset som teologiskt medium.

Ljuset spelar en avgörande roll i ikonografin. I en ortodox kyrklig kontext ses den inte enbart som ett fysiskt fenomen och/eller ett sätt att lysa upp rum. Den blir även en teologisk metafor för det gudomliga. Ljusringarna i ljuskronan fungerar som en symbolisk övergångszon mellan jord och himmel. I bysantinsk tradition är choros ett uttryck för ljusets gudomliga energi och samtidigt för kyrkans hierarkiska ordning.⁵⁹ Att ringen bär ljuspunkter som sprider ljus nedåt betyder också att makt och nåd förmedlas från ovan till människan. De gripdjursfigurerna som bär ringen är klassiska symboler för verksamhet och kejsarmakt, medan den dubbelhövdade örnen representerar imperiets och kyrkans gemensamma suveränitet, den så kallade *symphonia*⁶⁰ mellan världslig och andlig makt. Att örnen blickar åt två riktningar (öst och väst) kan också förstås som en metafor för den bysantinska kyrkans anspråk på universell räckvidd. Ringen, som bär ljuset, kan därmed tolkas som maktens instrument och ordningens förmedlare, placerad mellan det världsliga (golvet) och det gudomliga (kupolen).

Den illusion av svävande kupol som skapas av fönsterbandets ljusinsläpp, förstärker upplevelsen av transcendens. Kyrkorummet upplöses i en vision av himlen där den materiella konstruktionen förlorar sin tyngd och blir bärare av det immateriella ljuset. I bysantinsk teologi uppfattades detta som en

⁵⁹ https://orthodoxartsjournal.org/the-holy-ascension-choros/?utm_source=chatgpt.com, (hämtad: 2025-12-09)

⁶⁰ Grekiskt ord som betyder ”samklang” eller ”harmoni” och använts inom ortodoxa kyrkliga kontexter som term med innebörd ”överenskommelse”.



arkitektonisk metafor för inkarnationen. Alltså att det gudomliga manifesteras i det materiella utan att förlora sin transcendens. Ljuset fungerar alltså här som en ikonografisk figur. En representation av det så kallade *Phos Aprositon*, ett idiomatiskt uttryck för frasen *ljuset från det ouppnåeliga*, som för de troende innebär Guds närvaro i världen.

2.2.3 Kupolens narrativa funktion

Kupolmosaikerna med Kristi himmelfärd representerar himlens domän. Den högsta sfären i denna vertikala ikonografi, nämligen frälsningens rike. Motivet av Kristus i helbild, omgiven av änglar, skiljer sig från det mer traditionella Pantokrator-motivet som är det mest vanliga i bysantinska kupoler. Här betonas inte Kristus världshärskande roll utan hans eskatologiska dimension i mening av den återkommande Kristus som ska komma tillbaka såsom inskriptionen (Apg 1:11) predikar om.⁶¹ Denna inskription placerar kupolens bildprogram i ett narrativt sammanhang. Kristus representationen blir inte enbart en statisk teofani, utan en berättelse om himmelfärden och löftet om återkomst.

Jungfru Maria, som placeras under Kristus, i den klassiska orans-gesten med öppna armar, agerar som kyrkans personifikation, *Ecclesia*, ett begrepp som förekommer i Nya testamentet och betyder en gemenskap av ”utkallade” personer som har blivit kallade av Gud. I nygrekiskan används för beteckningen *kyrka*. Jungfru Marias centrala position markerar också hennes roll som gudaföderska (*Theotokos*), men även som den bedjande *Ecclesia* (kyrkan) som väntar på Kristi återkomst. De två änglarna vid hennes sida förstärker denna roll genom sina gester, som kan tolkas som tecken för tillbedjan.

De tolv apostlarna, placerade i frisen runt kupolens bas, utgör en cirkulär form som omsluter det himmelska rum som kupolen symboliserar. Deras varierande blickar och gester skapar en rörelse som binder samman det

⁶¹ Begreppet eskatologi handlar här om ”läran om tidens slut”, <https://evl.fi/sv/sanasto/eskatologi/> (hämtad: 2025-12-15)



himmelska med den jordiska liturgin som församlingen förväntas delta i. De fungerar som ögonvittnen till Kristi himmelsfärd, men också som företrädare för kyrkan på jorden.

2.3 Ikonologisk tolkning

Den vertikala mittaxeln i Hagia Sofia kan tolkas och förstås som en materiell teologi som vill ge en kosmologisk berättelse i tre register, jord, ordning och himmel, där varje zon uttrycker en särskild aspekt av den bysantinska världsbilden. Det är ett iscensatt argument om hur det gudomliga uppenbaras i världen. Allt i rummet, material, form, ljus, höjd, bild, deltar i ett sceniskt förlopp från det jordiska till det himmelska. Golvets horisontalitet och geometriska utformning kan tolkas som en representation av den materiella världens stabilitet och skapelsens grund, men också människans utgångspunkt som den plats varifrån kroppen upplever och blicken lotsas. Det är här människan står och rör sig, och härifrån påbörjas den kroppsliga rörelsens uppåt-strävan. Kolonner, pelare och pendentiv-system kan tolkas som förmedlande strukturer mellan människa och gud. Arkitekturen styr betraktarens blick uppåt och blir då en teologisk metafor för medling och uppstigning, där det fyrkantiga sättet som jorden är strukturerad efter (materia) gradvis upplöses i den cirkulära kupolen (andlighet). Ljusringarna i ljuskronan kan tolkas som modus/medium för en rituell och ideologisk aktör som sprider ljus men också auktoritet. Den markerar den hierarkiska ordningen och den kosmiska övergången men refererar även till den politiska styrningen (kejsaren då, staten idag) som en aktör som kyrkan aktualiserar som en maktfaktor över människan (dock under Gud). Griparna och örnen kan förstås som symboler som manifesterar tanken om ett hierarkiskt ordnat kosmos där kejsare och kyrka förvaltar heligheten men inte äger den.⁶² Ljuskronan hänger symboliskt under Kristus men över människan som den ordning som förbinder himmel och jord. Kupolen fullbordar dramaturgin och

⁶² Ordet *kejsare* ser jag i denna kontext som metonymi för nutida aspekter som har med makt och styrning att göra oavsett om det handlar om politisk, ideologisk, ekonomisk och dylik reglering.



utgör slutpunkten där frälsningens mål uppenbaras i form av Kristus i härlighet. Den framställer frälsningens rike där Kristus tronar ovanför världen. Ljuset som strömmar genom fönstren får, som sagt, kupolen att framstå som svävande vilket iscensätter föreställningen om den ”andra sidan”. Himlen är här inte avskild från världen utan närvarande i den genom ljuset. Ljusets rörelse, reflekterad i golvet, bruten i ljuskronans många metalliska ringar, koncentrerad i kupolens gyllene grund, skulle också kunna tolkas som en visualisering av idén om den andliga stigningen.

Ur ett ikonologiskt perspektiv framstår hela kompositionen som ett rumsligt argument där helighet förmedlas genom ordning, ordning genom ljus och ljus genom hierarki. Sammantaget iscensätter rummet en teologisk dramaturgi där människans blick leds från materia till ande, från kropp till transcendens.

2.4 Visuell retorik

Den ikonologiska tolkningen kan fördjupas ytterligare genom att ses även utifrån ett visuellt retoriskt perspektiv. Genom den retoriska diskursens begrepp, *etos*, *logos* och *patos* framträder dimensioner som handlar om hur rummets komposition inte enbart uttrycker teologiska idéer, utan även fungerar som övertygande visuellt formad argumentation riktad mot betraktaren.

Etos, som handlar om avsändarens trovärdighet och auktoritet, aktualiseras genom religiösa konventioner om att ortodoxa ikoner och dylika bildrepresentationer besitter helig status. Platsens historia samt åsynen på den bysantinska epoken/riket som något storslaget, är markörer för en tydlig institutionell kontinuiteten mellan kyrka och samhällelig styrning som i sin tur ger också etos (trovärdighet/auktoritet) i form av stabilitet och traditionens tyngd. Hela kyrkorummets hierarkiska uppbyggnad är också ytterligare en aspekt som bringar etos genom att skapa en känsla av just trovärdighet och auktoritet. Det symboliska i rummets vertikala struktur kan, inte minst gällande betraktare med religiösa övertygelser som är i samklang med den ortodoxa tros läran, skapa etos i form av helig pondus.



Logos, som handlar om det egentliga innehållet i budskapet i en kommunikationsprocess, framkommer i den narrativa struktur som ordnar rummet från golv till kupol. Golvets geometriska mönster, den ornamenterade chorozen/ljuskronan och den himmelska kupolscenen med Kristus upphöjda position, apostlarnas cirkulära ordning och jungfruns förmedlande gest, skulle kunna tolkas som en visuell argumentation där den liturgiska och kosmologiska ordningen förklaras genom arkitekturens och bildens inbördes relationer. Rummet ger därigenom ett visuellt svar på frågor om världens ordning med det heligas närvaro.

Patos handlar om sättet som avsändaren vill att mottagaren ska ta emot budskapet i en kommunikationsprocess. I detta fall skulle vi kunna påstå att patos aktiveras genom den dramaturgin och det iscensättandet som den vertikala strukturen utvecklar och som skapar kroppsliga relationer mellan betraktaren och den visuella omgivningsmiljön. Som det synliggjordes i den ikonografiska analysen och ikonologiska tolkningen ovan, ljuset som strömmar in genom kupolens fönsterband skapar ett uttryck av transcendens. Apostlarnas varierade blickar uppåt, nedåt och mot varandra, samt änglarnas och jungfruns gester av vördnad förstärker en känsla av delaktighet och kallelse. Dessa retoriska dimensioner tyder på att avsändaren vill att betraktaren, som står under kupolen, ska positioneras visuellt i relation till den himmelska scenen, inte som en passiv betraktare utan som deltagande i en känslomässigt laddad, liturgisk dramaturgi. Att genom patos skapa affekt skulle kunna ses som ett sätt att påverka betraktarens kroppsliga, emotionella och mentala engagemang.

3 Resultat och diskussion

Analysen visar att den aktuella kyrkans vertikala mittrumskomposition fungerar som en samlad estetisk och teologisk struktur där helighet iscensätts genom ett samspel mellan arkitektur, ljus, material, bild och performativitet. Undersökningen bekräftar att kyrkorummet inte är en passiv miljö utan en aktör som "talar" till betraktaren och "bjuder in" kyrkobesökaren att aktivt delta i liturgin via sin visuella omgivningsmiljö. Detta kan förstås i ljuset av



Mitchells teoribildning om bildens agens, där bilder och visuella uttryck tillskrivs en form av liv och förmåga att påverka betraktaren.⁶³ Här blir också Freedbergs resonemang om bildens affektiva kraft relevant vilket styrker synen på den sakrala konstens makt i dess förmåga att framkalla kroppsliga och emotionella reaktioner.⁶⁴ Den undersökta axeln framträder som ett betydelsebärande område i det aktuella kyrkorummet och utgör ett koncentrat av den bysantinska traditionens visuella teologi men också ett exempel på den ortodoxa kyrkans strävan till att skapa en kollektiv identitet. Församlingen, som står på golvet, styrs att blicka upp mot den vertikala strukturen som, med sin narrativa funktion, placerar betraktaren i en kosmisk gemenskap där kyrkan, imperiet och det gudomliga möts. Detta kan kopplas till Stoykovs begrepp om den sakrala konstens visuella grammatik, där varje element och placering är kodifierad för att uttrycka dogmer snarare än estetiska preferenser.⁶⁵

3.1 Helig närvaro genom den vertikala ordningen

Studien visar att idén om helig närvaro i Hagia Sofias mittpunkt iscensätts genom en konsekvent hierarkisk ordning där varje nivå i rummet fungerar som en visuell och teologisk länk till nästa. Detta bekräftar den forskningslinje som Ekeke lyfter fram där bysantinsk konst fungerar som ett aktivt medium för teologisk kommunikation och där konstens strategiska placering i rummet är tänkt att framkalla vördnad, orientera kroppen och stödja den liturgiska handlingen.⁶⁶ Golvet geometriska mönster markerar den jordiska sfären och fungerar som både orientering och avgränsning. Den monumentala chorsen, placerad i rummets mittzon, utgör en visuell och rumslig förbindelse mellan den profana, mänskliga nivån och den himmelska sfären ovanför. Dess ornamentik, gripfigurer och den dubbelhövdade örnen fungerar som symboliska markörer för ordning, makt och övergång. Just

⁶³ Mitchell, *What Do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images*, s. 40–41

⁶⁴ Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Responses*, s. 1, 13, 25–26

⁶⁵ Stoykov, *Language of Space in Byzantine Iconography*, s. 15–16

⁶⁶ Ekeke, "Byzantine Religious Art and the Christian Church: An Historical Exploration", *Anglisticum Journal (IJLLIS)*, vol. 3, no. 2 (2014): 30–37, s. 32–35



Ljus kronans utformning visar också hur dåtidens kejsarmakt (men även eventuell nutida politisk styrning) kan integreras i den sakrala estetiken. Detta kan även ses genom Gramscis begrepp *kulturell hegemoni*, alltså i att kulturella uttryck kan skapa normer som upplevs som legitima.⁶⁷ Hagia Sofia i Thessaloniki legitimerar på så sätt den bysantinska maktordningen genom att knyta den till den gudomliga hierarkin. Detta kan även ses utifrån ett nutida perspektiv. Kyrka och stat är i Grekland fortfarande nära sammanflätade. Kyrkans organisation, juridiska status och interna struktur regleras genom statlig politik och prästerskapet är avlönat av staten. Detta gör att Grekland skiljer sig från länder där en tydlig separation mellan religiösa institutioner och staten har genomförts.⁶⁸ De estetiska uttrycksformerna blir situerade och formade av kyrkans relation till världen något som också stämmer överens med Horkheimers kritiska teori angående betydelsen av att konst kan spegla sociala maktstrukturer.⁶⁹ Den aktuella kyrkans konst och arkitektur är i detta fall inte neutrala, utan speglar sociala och teologiska maktfaktorer.

Kupolen, i sin tur, framträder i analysen som rummets teologiska kulminationspunkt. Dess mosaik av Kristus i härlighet, jungfrun, apostlar och änglar bildar ett ikonografiskt panorama som befäster idén om gudomlig ordning. Tillsammans konstruerar dessa tre nivåer en vertikal axel som iscensätter helighet genom en gradvis rörelse från det materiella och jordiska till det immateriella och gudomliga. Iscensättningen visar på att föreställningar om helighet ska inte enbart visas, utan genom rummets struktur, göras, upplevas och aktiveras i relation till betraktarens kroppsliga position.

⁶⁷ Cothren & D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, s. 72–73

⁶⁸ <https://o-re-la.ulb.be/eu-countires/greece>, (hämtad: 2025-12-15)

⁶⁹ Horkheimer, *Critical Theory: Selected Essays*, s. xiv



3.2 Ljus, material och bild som medskapare av transcendens

Analysen visar på att transcendensen inte enbart produceras av ikonografiska motiv, utan i hög grad av aktörer med performativ roll i rummet, som till exempel ljuset. Det är noterat hur dagsljuset accentuerar kupolmosaikens guldtoner och visuellt lösgör arkitekturen från dess bärande konstruktion. Detta skapar intrycket av en svävande himmelssfär och förstärker känslan av att rummet öppnar sig mot en annan verklighet. Materialiteten, som till exempel marmorns grundstabilitet och metallens reflektioner, samverkar för att skapa en estetisk väv där idén om helighet upplevs som både närvarande och ouppnåelig samtidigt. Genom samverkan produceras en transcendens som är både sensorisk/multimodal och teologisk i bemärkelse av att den bär på ikonografiska budskap. Detta bekräftar tidigare forskning om bysantinsk konst som ett system där bild, arkitektur och material inte kan förstås var för sig, utan endast i sitt ömsesidiga beroende.⁷⁰

3.3 Den vertikala kompositionens retoriska funktion: etos, logos, patos

Analysen utifrån en visuell retorisk synvinkel visar att rummet fungerar även som ett retoriskt medium med en tydlig kommunikativ struktur i syfte att ”övertyga” betraktaren på flera nivåer. Etos etableras genom både historiska och konventionella aspekter samt av den aktuella bildorganisationens förmåga att agera som metaforer och metonymier. Kupolens ikonografi och symbolerna i chorozen som förankrar rummet i både sakral och institutionell auktoritet är ett tydligt paradigm på detta. Logos uttrycks genom en narrativ logik där en ordnad visuell vandring (blickens förflyttning från golv och ögonhöjdsnivå till kupolens illusion av en svävande himmelsk sfär) refererar till kosmologisk ordning och teologisk funktion. Patos aktiveras genom betraktarens kroppsliga relation till den undersökta strukturen där rummets och rymdens skala och illusioner, figurernas gester och blickar, samt ljusets

⁷⁰ Derwer, *Recent approaches to early christian and bysantine iconography*, Studies in Iconography, Vol. 17, (1996). s. 1



emotionella dimensioner, placerar betraktaren i en roll som medaktör i en religiös dialog. På så sätt skapas det en avsiktligt utformad teologisk och kommunikativ mekanism som genererar en deltagande visuell kultur och en retorisk dimension. Detta låter i samklang med Carlssons och Koppfeldts resonemang om hur visuella språk syftar till att övertyga genom att generera förtroende, förståelse och känslor.⁷¹

4 Avslutande sammanfattning

Denna studie har visat hur Hagia Sofia i Thessaloniki, genom sin vertikala rumskomposition, iscensätter en erfarenhet av helig närvaro. Genom att kombinera Panofskys ikonologiska analysmodell med begrepp från visuell retorik har det blivit möjligt att synliggöra hur arkitektur, material, ljus och bildprogram samverkar i ett performativt och estetiskt system. Kyrkorummet framträder inte som en samling objekt, utan som en helhetsestetik där varje element, från mosaiker och ornamentik till ljusets dramaturgi, bidrar till att forma betraktarens kroppsliga och emotionella respons.

Analysen har visat att den vertikala ordningen fungerar både kosmologiskt och retoriskt. Den artikulerar en hierarki mellan jordiskt och himmelskt, samtidigt som den försöker avsända budskap och övertyga betraktaren genom etos, logos och patos. Ljuset och bildprogrammet agerar som aktiva aktörer som inte enbart representerar det gudomliga, utan också förmedlar dess närvaro och legitimerar teologiska och politiska maktordningar. På så vis blir kyrkorummet en plats där helighet inte bara gestaltas utan också produceras i mötet mellan rum, kropp och bild.

Studien understryker därmed att bysantinsk sakral konst bör förstås som en integrerad del av liturgin och den religiösa ideologin, snarare än som isolerade konstverk. Hagia Sofia i Thessaloniki framträder som ett exempel på hur den ortodoxa kyrkans visuella kultur fungerar som ett retoriskt och teologiskt språk där estetiska strukturer inte bara uttrycker tro utan också

⁷¹ Carlsson & Koppfeldt, *Visuell retorik: bilden i reklam, nyheter och livsstilsmedia*, s. 72



formar den. Genom denna helhetsestetik blir kyrkorummet en iscensättning av idén om det heliga, ett möte mellan det synliga och det osynliga, där betraktaren inbjuds att delta i en visuell kultur som är lika mycket kroppslig som andlig.



Referenser

Carlsson A. & Koppfeldt T., *Visuell retorik: bilden i reklam, nyheter och livsstilsmedia*, 1. Uppl., Malmö: Liber, 2008.

Cothren M. W. & D'Alleva A., *Methods & Theories of Art History*, 3rd ed. London: Laurence King Publishing, 2021.

Drewer, L. *Studies in Iconography, Recent approaches to early christian and byzantine iconography*, Vol. 17, (1996): 1–65.

Ekeke, Emeka C. "Byzantine Religious Art and the Christian Church: An Historical Exploration." *Anlisticum Journal (IJLLIS)*, vol. 3, no. 2 (2014): 30–37.

Eriksson Yvonne & Göthlund Anette, *Möten med bilder: att tolka visuella uttryck*, 2. Uppl., Lund: Studentlitteratur, 2012.

Freedberg, D., *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Galavaris, G., *Ελληνική τέχνη – Βυζαντινή χειρόγραφη ζωγραφική*, [Grekisk konst – Bysantinsk manuskriptmåleri], Athens: Ekdotiki Athinon, 1995.

Horkheimer, M., *Critical Theory: Selected Essays*, trans. Matthew J. O'Connell, New York: Continuum, 2002.

Kjørup, S., *Människovetenskaperna: Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*, Lund: Studentlitteratur, 2009.

Larsson, L. O., *Metoder i konstvetenskap*, 4., uppl. Stockholm: Nordstedt, 2010.

Marinis, M., *Το αλφαβητάρι της αιογραφίας*, [Ikonmåleriets alfabet], Athens: Ekdoseis Grigori, 2018.



Mitchell, W. J. T., *What do pictures want?: the lives and loves of images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Sigurdson, O., *Himmelska kroppar inkarnation, blick, kroppslighet*, MTM, Johanneshov, 2014.

Stephenson, P. "Bysantin Icons and Things". *Oxford Art Journal*, Advance Access, (June 16, 2016):1–5. doi:10.1093/oxartj/kcw003.

Stoykov, A., *Language of Space in Byzantine Iconography*, Sofia: East-West Publishing House, 2014.

Thorsjö, O., *De bysantinska barbarerna: Den bysantinska konstruktionen av Barbaricum och dess följder för den bysantinska drömmen*, Linnéuniversitetet, 2015.

Otryckta källor:

Bibelsällskapet, www.bibeln.se

Evangelisk-Lutherska kyrkan i Finland, www.evl.fi

Liturgical Arts Journal, www.liturgicalartsjournal.com

Nationalencyklopedin, www.ne.se

Observatoire des Religions et de la Laïcité, www.o-re-la.ulb.be/eu-countries/greece

www.researchgate.net

www.thessmemory.gr