

IMAGINÆRE REJSER IND I DE HELLIGE FORTÆLLINGER – MED ROMANOS MELODOS SOM REJSEFØRER

Uffe Holmsgaard Eriksen (uffeholmsgaard@gmail.com)
Professionshøjskolen University College Nordjylland

Abstract:

The Byzantine poet Romanos the Melodist (AD 485–560) retold biblical stories in a way which allowed his listeners to “enter” these stories and stand face to face with Mary, Jesus, the disciples and even Hell. In modern narratology this phenomenon is known as metalepsis. In this article, the retold biblical stories in the hymns of Romanos are analysed with a focus on different kinds of metalepsis where the poet crosses the time and place of the told, addresses his characters or lets them speak words that have a double relevance: both for their interlocutors in the storyworld and the listeners listening to Romanos’ hymns.

Key words:

Romanos Melodos, kontakion, hymn, narratology, metalepsis

Når en tekst har forladt en forfatters hånd, lever den sit eget liv på fortolkningens vilkår. Det gælder ikke mindst Bibelen. I den er fortællinger overleveret fra en tid, hvor forfatterne var tæt(tere) på de begivenheder og episoder, de fortæller om, uagtet om de fandt sted eller var fantasifulde påfund. Allerede tidligt i kristendommens historie fornemmede teologer de vanskeligheder, der var forbundet med at være på afstand i tid og sted fra den tid, hvor de bibelske tekster blev

til, og eksegesen blev den disciplin, der søgte at trænge ind i teksten, slå bro over den brede grøft mellem da og nu og komme tæt på de personer, teksterne taler om, især Jesus Kristus. Prædikener og hymner blev de liturgisk-pædagogiske former, man omsatte resultatet af det eksegetiske arbejde i. I denne artikel vil jeg fokusere på hymnedigteren Romanos Melodos (ca. 485–560 e.Kr.) og hans hymner, de såkaldte *kontakier*, hvor han søgte genfortælle og udlægge bibelske historier, som om tilhørerne var til stede, mens det skete. Efter en kort introduktion til ham og hans værk følger en ganske kort redegørelse for det metodiske greb i denne artikel. Derefter skal vi med forskellige eksempler fra kontakierne følge med Romanos til grotten, hvor Jesus blev født, til Oliebjerget lige inden himmelfarten og på en tur med patriarken Josef ned i hans nye "palads", cisternen, som brødrene smed ham i. Gennem nærlæsning og ved hjælp af værktøjer fra narratologien, vil jeg vise, hvordan Romanos tager sine tilhørere med på imaginære rejser ind i bibelske landskaber, hvor de møder syndere, disciple og Herren selv.

Romanos og kontakiet

Vi ved i virkeligheden meget lidt om den historiske person Romanos, da vi kun kender ham gennem hans værker og meget senere vita. Men han levede i 500 tallet, kom sandsynligvis fra Syrien og var diakon og kirkesanger.¹ Han skrev hymner i forskellige genrer, men er mest

* Analyserne i denne artikel bygger på den forskning, jeg udførte under et to-årigt postdoc-projekt finansieret af Carlsbergfondet i Danmark, og jeg vil gerne takke fondet for økonomiske støtte til min postdoc. Mit projekt, "Entering the Sacred Stories – Performance and Participation in Early Byzantine Liturgical Texts", var en del af et større projekt ved Uppsala Universitet, "Text and Narrative in Byzantium", som var dedikeret til narratologiske læsninger af byzantinske tekster. Jeg vil gerne takke professor Ingela Nilsson (Uppsala Universitet) for at have inviteret mig med i samarbejdet og ikke mindst for at have fåt lov at være en del af et meget stimulerende og inspirerende akademisk miljø sammen med forskningsgruppen.

¹ For en kort, generel introduktion til Romanos og kontakiet, se Uffe Holmsgaard Eriksen, "En julehymne fra Byzans", *Hymnologi – Nordisk Tidsskrift* 3–4 (2017), 107–127 (108–110). For en grundig gennemgang af kilderne i originalsprog og fransk oversættelse, se José Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris: Éditions Beauchesne 1977, 159–198.

kendt for sine kontakier.² Et kontakion er en lang hymne, hvor poeten ofte genfortæller en bibelsk fortælling.³ I mange af Romanos' hymner bliver de genfortalt som en slags små dramaer, hvor de bibelske personer taler i monolog og dialog.⁴ De fleste af Romanos' kontakier er mellem 18–24 strofer lange, og hvert kontakion har en indledningsstrofe (prooimium), som præsenterer hymnens tema og dens refræn.⁵ Refrænet bliver gentaget efter hver strofe og de fleste forskere formoder, at dette refræn blev sunget af enten et kor eller menigheden

² Både med hensyn til form og indhold på kontakiet er det generelt antaget, at Romanos, især på grund af sin syriske baggrund, var meget inspireret af Efraim Syrereren. Det har dog været omdiskuteret, i hvor høj grad han direkte lånte fra Efraim, se f.eks. Sarah Gador-Whyte, *Theology and Poetry in Early Byzantium. The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge: Cambridge University Press 2017, 11–13 for en oversigt over debatten.

³ Under Romanos' navn er der overleveret et julestichera (egentlig strofer, der synges mellem vers fra Psalteret) og et digt med ellevestavelser ("kata stichon"), men det er omdiskuteret, om de er autentiske. Se José Grodidier de Matons, *Romanos le Mélode. Hymnes*, V, Paris: Éditions du Cerf 1981, 501–511 og 527–535 (herefter Grodidier de Matons, *Hymnes*), som regner teksterne for autentiske. For det modsatte synspunkt, se Paul Maas & Constantine Trypanis, *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica Dubia*, Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1970, XIII–XIV. For en generel introduktion til den byzantinske hymnografi og de forskellige genrer, se Stig Simeon Frøyskov, "Greek Hymnody", *The Canterbury Dictionary of Hymnology*, Canterbury Press (uden årstal) <http://www.hymnology.co.uk/greek-hymnody> [set 7. marts 2018]. Frøyskov uddyber endvidere genrene og deres liturgiske sammenhæng i artiklerne "Byzantine Rite", "Rite of Constantinople" og "Rite of Jerusalem" i samme leksikon. For en introduktion til byzantinske hymnegener i deres musikalske sammenhæng, se Christian Troelsgård, *Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press 2011.

⁴ Jeg har behandlet den dramatiske dimension udførligt i min afhandling *Drama in the Kontakia of Romanos the Melodist. A Narratological Analysis of Four Kontakia*, Aarhus: Graduate School of Arts 2013 (upubliceret afhandling) og senest i min artikel "Dramatic narratives and recognition in the kontakia of Romanos the Melodist", i: Ch. Messis, M. Mullett & I. Nilsson (red.), *Storytelling in Byzantium. Narratological Approaches to Byzantine Texts and Images*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Byzantina Upsaliensia, Uppsala: Uppsala University Press 2018, 91–110.

⁵ Den sydafrikanske patristiker, Jan Barkhuizen, har analyseret indledningsstrofen med henblik på at afdække de kompositoriske principper i "Romanos the Melodist and the Composition of His Hymns: Prooimion and Final Strophe", *Hellenika* 40 (1989), 62–77.

ved en vigiliiegudstjeneste.⁶ Jeg vender tilbage til det med refrænet senere.⁷ Mange forskere har kaldt kontakierne for "sungne prædikener",⁸ men der er snarere tale om netop hymner, som kan have lange homiletiske passager, frem for egentlige prædikener i gængs forstand. Fokus i denne artikel vil derfor ikke ligge på homiletiske problemstillinger, men snarere på litterære teknikker, som tjener et teologisk formål: at kaste lys over en kendt fortælling og at etablere et guddommeligt nærvær.

Som hjælp i analysen af de litterære teknikker benytter jeg narratologien.⁹ Jeg vil særligt opholde mig ved den litterære teknik, der er ble-

⁶ Tidligere mente man, baseret på hymnernes forekomst i meget senere liturgiske manuskripter, at kontakierne blev fremført ved morgengudstjenesten, *orthros*, se f.eks. Christian Thodberg, "Indledning" i: A. M. Aagaard, *Alle vort livs mysterier. Oldkirkelige prædikener i oversættelse*, Frederiksberg: Forlaget ANIS, 1992. Men både Grosdidier de Matons og Alexander Lingas har påvist på baggrund af tekstinterne og -eksterne indicier, at kontakierne oprindeligt blev sunget til de store festvigilier og ved blev med at blive sunget sådan i Konstantinopel frem til korsfarernes belejring af byen, se Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode*, 48–65, og Alexander Lingas, "The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople", i: C. C. Akentiev, *Liturgy, Architecture, and Art in the Byzantine World: Papers of the XVIII International Byzantine Congress (Moscow, 8–15 August 1991) and Other Essays Dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff*, Skt. Petersborg: Publications of the St. Petersburg Society for Byzantine and Slavic Studies, 1995, 50–57.

⁷ Thomas Arentzen har for nylig skrevet om refrænets funktion og dets skiftende betydning i en af hymnerne om de ti brudepiger, se "Voices Intervoven: Refrains and Vocal Participation in the Kontakia" *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 66 (2016), 1–10. Se også Gador-Whyte, *Theology and Poetry*, 33–35 og 172–179.

⁸ Det er nærmest den gængse definition, og eksemplerne er legio, f.eks. på dansk Thodberg, "Indledning", 18. Thomas Arentzen har med rette kritiseret, at kontakierne kaldes prædikener – forskellen ligger først og fremmest i kontakiernes meget stramme form og det faktum, at det gang på gang siges i kontakierne, at de synges, se Thomas Arentzen, *The Virgin in Song. Mary and the Poetry of Romanos the Melodist*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2017, 10–11.

⁹ Narratologien blev formuleret som disciplin blandt franske strukturalister i 1960'erne, der på baggrund af lingvistik og semiotik analyserede fortællingers strukturer og semantik, særligt den moderne og postmoderne roman. I dag er narratologien en fast del af den metodiske værktøjskasse blandt litteraturhistorikere og inden for bibelsk eksegese. Dog bliver narratologien, ligesom med megen anden moderne teori, stadig mødt med skepsis af traditionelle historikere og især byzantinister. Problemstillingen er fyndigt fremstillet i forordet til Messis, Mullett & Nilsson, *Storytelling in Byzantium*, 1–5. Her

vet kaldt *metalepsis*, for at beskrive og analysere et fænomen, som optræder flere gange hos Romanos.¹⁰ Jeg vil ikke gå i detaljer med teorien bag; kort sagt er *metalepsis* i moderne litteraturteori et begreb, man anvender, når f.eks. en forfatter begynder at tale med sine karakterer i fortællingen eller omvendt, eller når det fortalte univers typisk i fiktive fortællinger pludselig bliver åbent som fiktivt og konstrueret.¹¹ Det sker f.eks. hvis en person i en film pludselig kigger

argumenterer de også for, at narratologien må justeres i mødet med andre litterære epoker og samfund. Mit arbejde med narratologiske analyser af Romanos' kontakier bidrager også dobbelt: på den ene side til den byzantinske hymnologi og hymnologi generelt ved at anvende moderne teori til at kaste lys over særlige litterære fænomener i hymnerne, som kan sammenlignes med andre tider og perioders hymnografi, på den anden side til narratologien ved at nuancere og videreudvikle teorien om *metalepsis* under iagttagelse af, hvordan fænomenet arter sig anderledes i en byzantinsk religiøs diskurs i forhold til en postmoderne roman.

¹⁰ Generelt anvender jeg navnet Romanos, når jeg taler om forfatteren til kontakierne, som står bag konstruktionen, men også som den "stemme", der taler i teksterne. Jeg'et i kontakierne er dog ikke selvbiografisk, men åbent for at enhver forsanger kan synge på vegne af dette jeg, som det i øvrigt også gælder megen sungen poesi, f.eks. salmerne i de skandinaviske salmebøger. For en grundig diskussion af forfatterspørgsmålet og jeg'et i Romanos' kontakier, se Derek Krueger, *Writing and Holiness. The Practice of Authorship in the Early Christian East*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004, 172–174, og idem, *Liturgical Subjects. Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2014, 29–33. Se også min artikel "Giv mig, Gud, en salmetunge" i: K. H. Johansen & J. B. Rønkilde, *En gudstjeneste – mange perspektiver*, København: Forlaget Anis 2013, 187–209 (193–198) om "jeg" og "vi" i salmerne fra *Den Danske Salmebog*.

¹¹ Det er den nyligt afdøde, franske litteraturforsker Gérard Genette, der "annekterede" begrebet fra den klassiske retorik og har defineret den narrative *metalepsis* som "any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse (...), [that] produces an effect of strangeness that is either comical (...) or fantastic" (i Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Ithaca: Cornell University Press 1980, 234–235 [oprindeligt udgivet på fransk som *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil 1972, 244]). Ud over de to effekter, som Genette rigtigtnok påpeger, at *metalepsis* kan virke enten komisk eller fantasifuld, så mener jeg, at brugen af *metalepsis* i *religiøse* tekster har en dybere, mystagogisk funktion, idet religiøse tekster og ritualer, hvor grænserne mellem fortællingens verden og ritualet overskrides, netop har som funktion at skabe et møde med det guddommelige, som jeg også kommer ind på til sidst i denne artikel. Genette forklarer baggrunden for denne

direkte ind i kameraet og lader til at tale til seeren. Et godt moderne eksempel er Netflix-serien "House of Cards".¹² Her taler Kevin Spaceys karakter, Frank Underwood, indimellem med seerne og afslører sine hemmeligheder og beskidte tricks – tilsyneladende uden at de andre karakterer ved, at han kan tale via denne hemmelige kanal. Jeg vil med andre ord kigge på tilfælde i Romanos' hymner, hvor hans genfortællinger på en måde bliver åbnet, og menigheden får mulighed

annektering i bogen *Metalepse. De la figure à la fiction*, Paris: Éditions du Seuil 2004, 7–16. Blandt alle Genettes mange indflydelsesrige narratologiske termer som ekstra/intradiegetisk, analepsis, prolepsis og transtekstualitet, har metalepsis været lidt længere tid om at slå igennem. Dog er der de senere år kommet flere bøger, der er dedikerede til studiet af disse paradoksale "indbrud" i fortællinger, ikke mindst Julian Hanebeck *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression* (Narratologia 56), Berlin: De Gruyter 2017. En gruppe forskere inden for studiet af oldtiden, antikken og senantikken har undersøgt brugen af metalepsis i tekster og skulpturer i U. E. Eisen & P. v. Möllendorff, *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (Narratologia 39), Berlin: De Gruyter 2013 – se i øvrigt min anmeldelse af bogen i PNA 32 (2017), 143–147. For en bred og grundig introduktion til begrebet, se John Pier, "Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)" i: P. Hühn et al. (red.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> [set 4 september 2018].

¹² Det gælder både den oprindelige, britiske version af *House of Cards* fra 1990, hvor karakteren hedder Francis Urquhart (spillet af Ian Richardson), såvel som Netflix-versionen, der opnåede enorm popularitet, da den første gang rullede over skærmen i 2013. Interessant nok gælder det ikke i bogen, der danner forlæg for både den engelske og den amerikanske serie, skrevet af Michael Dobbs. I forlængelse af #MeToo-bevægelsen, blev skuespilleren Kevin Spacey fyret fra sjette og sidste sæson på grund af mange anklager om sexchikane. I en vis forstand udgør denne triste historie også en form for metalepsis, da virkelighedens begivenheder – at Spacey blev fyret – førte til ændringer i fiktionens univers, idet karakteren Frank Underwood dermed måtte skrives ud af den sidste sæson som død under mystiske omstændigheder. Når Urquhart/Underwood taler til kameraet, direkte til fjernsynsseerne, så skaber det en illusion om, at han taler lige nu og her, mens man ser serien, selvom man som seer jo godt ved, at serien er filmet og redigeret lang tid før, man ser den. Denne teknik, som er en form for metalepsis, kaldes inden for studiet af drama for en "aside" og blev hyppigt benyttet af William Shakespeare, se f.eks. <https://literarydevices.net/aside/> [set 4. september 2018]. Om den amerikanske Netflix-serie se [en.wikipedia.org/wiki/House_of_Cards_\(U.S._TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Cards_(U.S._TV_series)) [set 4. september 2018] og om den engelske [en.wikipedia.org/wiki/House_of_Cards_\(UK_TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Cards_(UK_TV_series)) [set 4. september 2018].

for at træde ind i dem i deres forestillingsevne.¹³

Jeg vil nu gå over til at præsentere forskellige eksempler. Først vil jeg kigge på eksempler, der har med *tid og sted* at gøre. Derefter skal vi se eksempler på skifte i *person*, hvor de fortalte karakterer fra at omtales i tredje person pludselig tiltales i anden person. Og endelig skal vi se eksempler på noget, som Homer-forskeren Irene de Jong har kaldt "dobbelt relevans"¹⁴ – at noget siges i fortællingen, hvilket har én relevans og betydning i fortællingens verden og en anden uden for for-

¹³ På sin vis siger jeg på ingen måde noget nyt. Det, at Romanos lader sine tilhørere "træde ind" i de hellige fortællinger, har været påpeget mange gange i forskningen. Andrew Louth definerer f.eks. kontakiet som en form for "liturgical storytelling. In each case, an event, as related in the Scriptures and celebrated in the Liturgy, is retold in such a way as to enable those who hear it to enter into it" i sit indledningskapitel "An Introduction to Christian Mystery" i: E. Lash, *St. Romanos the Melodist. Kontakia. On the Life of Christ*, New York: HarperCollins 1995, xvi, mens Georgia Frank benytter sig af teaterterminologi, når hun hævder, at "Romanos unleashed sensory dramas that would breach what actors today might call the 'fourth wall,' the expectation that the audience is nonexistent to the performers on stage", se Georgia Frank, "Romanos and the Night Vigil in the Sixth Century", i D. Krueger (red.), *Byzantine Christianity, A People's History of Christianity* vol. 3, Minneapolis: Fortress Press 2010, 59–78 (61). Også Christian Thodberg havde tidligt øje for dette sammenfald mellem tekstens fortid og liturgiens nutid i Byzantinsk hymnografi, se Christian Thodberg, "Liturgi og kirkesang i den græske kirke", i: *Dansk Kirkesangs Årsskrift* (1956), 5–37 (9–15) og Thodberg, "Indledning", 26. Se også Arentzen, *The Virgin in Song*, 130–131 og Gador-Whyte, *Theology and Poetry*, 147–152, især 150, hvor Gador-Whyte skriver "It is possible to see many parallels both with ancient drama and modern narrative techniques in film and literature (...) But, unlike that of the tragediean or the modern film-maker, Romanos' invitation is not simply dramatic; it is most importantly theological. Through it he emphasizes the present reality of the new creation: Gospel events take place 'now'".

¹⁴ Irene de Jong, "Metalepsis and Embedded Speech in Pindaric and Bacchylidean Myth", i: Eisen & v. Möllendorff, *Über die Grenze*, 97–118 (103): "the myths of epinician odes, in particular the longer ones, sometimes contain (direct and indirect) speeches of heroes or gods. Occasionally, such embedded speeches spoken by a character in the myth are relevant not only to his interlocutor in the past but also to the victor of the present. Or, to put it slightly exaggeratedly, a victor may feel that he is addressed by a mythical character". Thomas Arentzen påpeger en lignende metalepsis i et af Romanos' andre fødselskontakier (SC 11), hvor Maria i strofe 2 virker til at tale direkte til Romanos' tilhørere, Arentzen, *The Virgin in Song*, 131. Jeg har oversat denne hymne til dansk i Eriksen, "En julehymne fra Byzans", 116–120.

tællingen, i mine eksempler hos den gudstjenestefejrende menighed, som lytter til Romanos' genfortællinger.¹⁵

"I dag" og "kom lad os se" – sammenfald mellem tid og sted

Ofte finder vi gamle hymner både på græsk og latin, som indledes med "i dag" – henholdsvis *σήμερον* og *hodie* på originalsprogene. Velkendt er f.eks. den latinske juleantifon *Hodie Christus natus est*.¹⁶ Det er klart, at der er tale om en slags billedsprog,¹⁷ for der menes jo ikke, at begivenheden, der fejres, f.eks. Jesu fødsel, finder sted den dag, man synger hymnen. Snarere er det en forkortet måde at sige "I dag, på denne samme dag for mange hundrede år siden, blev Kristus født". Og samtidig er måske en pointe, at begivenheden alligevel gentages og finder sted på ny.

Romanos' mest berømte hymne, hans fødselskontakion, som synges 25. december, åbner på denne måde:

I dag føder Jomfruen den, som er over alt, der er,

¹⁵ Jeg har valgt denne inddeling i person–sted–tid og dobbelt relevans i stedet for gængse definitioner af opad- hhv. nedadstigende metalepser (*descending/ascending metalepsis*, se f.eks. Pier, "Metalepsis", afsnit 14–15.) Inspirationen til at definere metalepsis i disse deiktiske kategorier har jeg fra Ole Davidsen, "Den liturgiske hymne: Et udkast til bestemmelsen af salmen som hellig tekst", i: O. Davidsen (red), *Litteraturen og det hellige*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2005, 144–163.

¹⁶ Antifonen går tilbage til middelalderen. I dag synges den ved vesper juledag som antifon til Magnificat, se f.eks. *The Liber Usualis*, New York: Desclee Company 1961, 413. I protestantiske kirker i Danmark synges ofte en moderne tonesættelse af Niels la Cour baseret på den gregorianske melodi som motet i juledagene (Niels la Cour, *3 Mottetti Latini* 1982, København: Edition Egtved 1982). Christian Troelsgård har undersøgt forekomsten af hymner med "hodie" og "σήμερον" i den græsk-byzantinske og den latinsk-katolske tradition, og konkluderer, at de højst sandsynligt har samme udspring i stationsliturgien i Jerusalem i 300-tallet og særligt kredser om Kristi fødsel og Epifani-tiden, se Christian Troelsgård, "Σήμερον and Hodie Chants in Byzantine and Western Tradition" *Cahiers de l'institut du moyen-âge grec et latin* 60 (1990), 3–46 (6–7 om *Hodie Christus natus est* og 39–40).

¹⁷ Billedsprog dækker her retorikkens troper som metaforer, metonymier, allegori osv., hvor man overfører ét ords mange betydningspotentialer på et andet ord, se f.eks. Kirsten Nielsen, *Der flammer en ild. Guds billeder i nyere danske salmer*, Frederiksberg: Aros Forlag 2007, 19–20.

og jorden frembyder grotten til ham, som ingen kommer nær
Engle og hyrder lovpriser sammen
og vismænd finder vej med stjerneflammen.
Thi for os er født
en lille gut, før alle tider Gud¹⁸

Hymnen åbner med et "i dag", σήμερον, efterfulgt af en kondenseret fødselsberetning. Her er alle verber i nutid, bort set fra det sidste "er født". Romanos skaber på den måde en samtidighed med de begivenheder, som er omtalt i fødselsberetningerne i Matthæus og Lukas og den nutid, den situation som han oprindeligt fremførte hymnen ved i 500-tallet. Men ikke nok med det, teksten bærer bortset fra det græske sprog igen direkte henvisninger til en nøjere historisk kontekst, og derfor kan hymnen i princippet hver eneste gang den læses og synges 25. december aktualisere denne samtidighed. Det er enhver læser eller sangers samtidighed, når den fremføres.

Et andet eksempel er fra en hymne skrevet til fejringen af Kristi dåb 6. januar. I dette kontakion genfortæller Romanos historien om Kristi dåb med konstante referencer til dåbsterminologi fra den tidlige kirke. Også denne hymne åbner med et "i dag":

¹⁸ Ἡ παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκει, / καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει / ἄγγελοι μετὰ ποιμένων δοξολογοῦσι, / μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρου ὁδοιποροῦσι / δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη / παιδίον νέον, ὁ πρὸ αἰῶνων Θεός. Romanos Melodos, *Hymne* 10.pr., i: Romanos le Mélode, *Hymnes*, introduction, texte critique, traduction et notes par José Grosdidier de Matons, vol. 1–5 (Sources Chrésiennes 99, 110, 114, 128, 283), Paris: Éditions du Cerf, 1964–1981. Min oversættelse af denne indledningsstrofe blev bragt i Grundtvigsk Forums juleblad *Glædelig Jul*, M. Frank & E. Westergaard (red.), 113. årgang 2015, 22–25, hvor jeg har redegjort for oversættelsesvalg. Her har jeg dog ændret fra "bringer nær" til "frembyder" efter forslag fra Thomas Arentzen. Det er svært at få det præcise paradoks frem, som også udtrykkes klangligt i τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει. Teksten følger ellers den græske original med få afvigelser. Hele hymnen findes i dansk oversættelse af Christian Thodberg hos Aagaard, *Alle vort livs mysterier*, 101–116, på norsk i Thomas Arentzen, "'Kom og ta del!' Romanos' Julehymne og dens liturgiske kontekst", *Norsk Teologisk Tidsskrift* 1 07:2 (2006), 122–137, til svensk af Hjalmar Gullberg, *Romanos: Julhymn, ett nyfött barn, av evighet Gud. Tolkning och inledning av Hjalmar Gullberg*, Skellefteå: Artos 1994, samt til finsk af Johannes Seppälä, *Romanos Melodos: Kristuksen syntymän kontaktion*, Joensuu: Ortokirja 1983.

I dag kom du til syne for hele verden
 og dit lys, Herre, er blevet sat som et tegn på os,
 som med kendskab synger til dig:
 "Du er kommet, du er kommet til syne, det lys, som ingen
 kommer nær"¹⁹

I denne strofe er verberne i aorist og markerer noget, der *er* sket, men der er stadig en samtidighed, fordi det er sket "i dag", den selvsamme dag hvor hymnen skal synges.

De to eksempler jeg har givet har med tiden at gøre. Romanos kan også blande *stederne* sammen. I fødselshymnen ser vi det allerede i første strofe. Her siger Romanos til sin menighed:

Betlehem har åbnet Eden, kom, lad os se!
 ...
 lad os skynde os hen til det sted, hvor han blev født
 en lille gut, før alle tider Gud²⁰

¹⁹ Ἐπεφάνης σήμερον τῇ οἰκουμένῃ / Καὶ τὸ φῶς σου, κύριε, ἐσημειώθη ἐφ' ἡμᾶς, / ἐν ἐπιγνώσει ὑμνούντων σε · "Ἦλθε, ἐφάνης / Τὸ φῶς τὸ ἀπρόσιτον", Romanos, *Hymne* 16.pr. I denne hymne gentages også epitetet ἀπρόσιτος, som Romanos brugte i den første fødselshymne, se foregående note. Hvor omkvædet højest sandsynligt blev sunget af et kor eller hele menigheden, så blev strofen sunget af en forsanger (og oprindeligt sikkert Romanos selv) på vegne af hele menigheden. Derfor kan Romanos tale om, at Lyset er sat som tegn "for os", nemlig i dåben, som hele hymnen kredser omkring – både Kristi dåb og menighedens. Ydermere er der et signal, eller en allusion, til den festdag, som hymnen højest sandsynligt var skrevet til at blive fremført på, nemlig Epifani-dagen 6. januar, hvor hymnen senere er placeret i de liturgiske manuskripter, se Grosdidier de Matons, *Hymnes II*, 234. Selvom festdagen på græsk også kaldes τὰ ἅγια Θεοφάνια eller τὰ ἅγια Φῶτα (de hellige Lys), så anvendes også ordet ἐπιφάνεια, det samme ord i verbalform som Romanos åbner hymnen med. Et lignende signal finder vi i en af opstandelseshymnerne, når Helvede taler om "opstandelse", som jeg kommer ind på senere i denne artikel. Om epifanidagen, se også Krueger, *Liturgical Subjects*, 81–84.

²⁰ Τὴν Ἐδέμ Βηθλεέμ ἠνοιξε, δεῦτε ἴδωμεν (...) / διὰ τοῦτο πρὸς τοῦτο ἐπειχθῶμεν ποῦ ἐτέχθη / παιδίον νέον, ὁ πρὸ αἰώνων Θεός, Romanos, *Hymne* 10.1.1,9–10. På sin vis knyttes fortid og nutid også sammen med ordene Eden (fortid, Paradiset) og Betlehem (evangeliets nutid, hvor Kristus fødes). På græsk rimer ordene, idet Eden ender på -em (Ἐδέμ) ligesom Betlehem (Βηθλεέμ). På den måde knyttes en endnu stærkere forbindelse mellem de to steder. Samtidig peger forbindelsen mod en fremtid for alle troende,

Selvom Romanos og menigheden er et bestemt *sted*, i et kirkerum, hvor de fejrer gudstjeneste, så drages de ind i fortællingens sted ved at forestille sig, at de er *i grotten*, hvor Kristus blev født.²¹ På den måde mindskes afstanden mellem Bibelens fortid og sted og menighedens nutid og sted. De kommer helt tæt på de begivenheder og steder, de hører om i evangelierne.

At det netop er en indre rejse ind i fortællingen og i forestillingen, kan vi se tydeligt i Romanos' hymne til Himmelfarten. I den første strofe siger han:

Vi dødelige, lad vores syn og sanser
flyve hen til himlens porte.
Lad os forestille os, at vi står på Oliebjerget
og iagttager Forløseren²²

hvor adgangen til Paradiset var lukket og spærret af Keruberne med flammesværd (1 Mos 3,24). Derudover fungerer stederne i sammenhængen som metonymer for Kristi forløsergerning – det er hans fødsel i Betlehem og hans død og opstandelse, der åbner op for adgangen til Paradis. Romanos får på den måde sagt utroligt meget med ganske få ord.

²¹ Her forudsætter jeg, at hymnerne var skrevet til og blev fremført i en bestemt liturgisk sammenhæng, nemlig nattevigilien før de store fester i 500-tallet, se note 6. Oprindeligt blev de sikkert skrevet, indstuderet og fremført af Romanos og et kor ved en af de kirker, han ifølge meget senere vita var tilknyttet, Theotokos-kirken i Kyrou-distriktet eller Blachernae-kirken i Konstantinopel, se f.eks. Arentzen, *The Virgin in Song*, 1. Det udelukker på ingen måde, at kontakierne kunne fremføres i andre kirker, af andre sangere og til andre festligheder. Manuskripterne vidner om, at nogle kontakier fik flere forskellige placeringer i kirkeåret. Nogle af koblingerne mellem Bibelens tid og sted og fremførelsens tid og sted kan også finde sted uden for den tiltænkte liturgiske kontekst. Det er fuldt ud muligt at følge med Romanos på en indre rejse til Oliebjerget blot ved indre, stillelæsning i dag i oversættelse. Dog forsvinder en del liturgiske allusioner og signaler, hvis kontakierne tages ud af den liturgiske kontekst.

²² πετάσωμεν τὰς ὄψεις ὁμοῦ καὶ τὰς αἰσθήσεις / ἐπὶ τὰς οὐρανίους πύλας οἱ θνητοί / νομίσωμεν εἶναι τοῦ ἐλαιῶνος εἰς ὄρος / καὶ ἀτενίζειν τῷ λυτρομένῳ, Romanos, *Hymne* 48.1.5–8. Jeg har i min afhandling argumenteret med denne strofe for, at kontakierne med al sandsynlighed ikke blev fremført som liturgisk teater, fordi Romanos netop her siger, at det er noget, menigheden skal forestille sig for det indre øje, Eriksen, *Drama in the Kontakia*, 68–71.

I denne strofe henvender Romanos sig til menigheden og opfordrer dem til at bruge deres forestillingsevne til at flyve en tur til Oliebjerget. Selvom menigheden fysisk er tilstede i en liturgisk kontekst i en kirkebygning, så skal de for deres indre øje forestille sig, at de står lige ved siden af Kristus og hører, hvad han siger til sine disciple. Omkvædet i denne hymne er "Jeg tager ikke afsked med jer. Jeg er med jer altid og ingen er imod jer". I genfortællingen af himmelfartsberetningen²³ fokuserer Romanos på, at disciplene ikke forstår, hvordan Kristus kan fare til himmels og stadig være hos dem.²⁴ Det går til sidst op for dem, men indirekte belærer Romanos også sine tilhørere om, at Kristus på den måde også er til stede hos alle. Igen mindskes afstanden mellem fortid og nutid og mellem Gud og menneske, mellem himmel og jord – først og fremmest i tilhørernes forestillingsevne, men også i den liturgiske fejring i nadveren, selvom dette ikke tematiseres direkte i denne hymne, men i mange andre hymner, f.eks. hymnen om den fortabte søn.

Hymnen om den fortabte søn er nok et af de mest komplekse af kontakierne. Her opererer Romanos med intet mindre end tre niveauer, som hele tiden flettes sammen. Først er der lignelsen om den fortabte søn, som hele tiden udlægges som en allegori på både Kristus og nadveren. I hymnen lader Romanos faderen i lignelsen, som samtidig er Faderen med stort F i himlen, udlægge og forklare lignelsen, og den kalv, som skal slagtes i lignelsen, er Kristus, som også er slagtet for menigheden på alterbordet. Vi har altså flere metalepser på spil her: Faderen (Gud Fader) udlægger den lignelse, han selv er en fortalt figur i som fader til den fortabte søn. Det er ikke kun en metalepse mellem lignelsen og dens typologiske tolkning – faderen træder så at sige ud af sin lignelse og kommenterer den som Gud Fader – der er også en metaleptisk forbindelse eller overskridelse, da både lignelsens kalv og

²³ I sin genfortælling af himmelfarten sætter Romanos perikoperne i Luk 24,50–53 og ApG 1,1–12 sammen. I min afhandling har jeg analyseret hele kontakion, se Eriksen, *Drama in the Kontakia*, 125–147.

²⁴ Bevægelsen fra ikke at forstå til at forstå er det element, der primært driver plottet i Romanos' kontakier. Her minder kontakierne meget om epos og tragedie, hvor man ofte finder genkendelsescener, hvor manglende forståelse/genkendelse er udgangspunktet for scenens dramatiske forløb. Dette tema har jeg udfoldet mere udførligt i Eriksen, "Dramatic Narratives and Recognition", 99–107, og det danner baggrunden for hele min afhandling.

Kristus forbindes direkte med nadveren, som menigheden skal fejre. Det kommer tydeligt til udtryk, når englene, som har lyttet til Faderens udlægning af lignelsen, synger et udvidet *Trisagion*:

”Hellig er du, Fader, som har fundet velbehag
i den rene kalv, som nu ofres for os.
Hellig er også din Søn,
som frivilligt ofres som en lydefri kalv,
og som helliggør dem, der døbes,
ved døbefontens kraft.

Hellig er også Ånden,
som han giver til dem, der tror”²⁵

Denne strofe fungerer på flere planer, og hermed foregriber jeg den såkaldte ”dobbelte relevans”, som jeg vender tilbage til nedenfor. Inden for Romanos’ genfortælling, hvor lignelse og udlægning smelter sammen, synger englene denne helligsang. Men den så at sige synges ud af genfortællingen og ind i menighedens nutid. Uanset om kontakiet oprindeligt blev fremført i en liturgisk kontekst, hvor der indgik nadver eller ej, så ville englernes helligsang nok lede tilhørernes tanker hen på det liturgiske *Trisagion*,²⁶ som blev indført i liturgien i 400-tallet i katekumenernes liturgi, og helligsangen fra Es 6,3 og Åb 4,8, som ofte

²⁵ “Ἅγιος εἶ, πάτερ, ὁ εὐδοκήσας / τοῦ σφαγιασθῆναι ὑπὲρ τῶν ἀνθρώπων νυνὶ / τὸν μόσχον τὸν ἀκήρατον· ἅγιος ἔστι δὲ καὶ ὁ υἱός σου / ἐκῶν θυόμενος ὡς μόσχος ἄσπιλος, / ὃς καὶ ἀγιάζει τοὺς βαπτιζομένους / ἐν τῇ δυνάμει τῆς κολυμβήθρας· / τὸ πνεῦμα πάλιν ἅγιον / ὃ δίδωσι τοῖς πιστεύουσιν, Romanos, *Hymne* 28.11.5–13.

²⁶ Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος ἰσχυρός, Ἅγιος ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς (”Hellige Gud, Hellige [og] Stærke, Hellige [og] Udødelige, forbarm dig over os”), som begyndte som en processionshymne (troparion) i Konstantinopel. Fra og med 6. århundrede blev den en fast del af katekumenernes liturgi, hvor den blev sunget efter evangelielæsningen, se f.eks. Robert Taft, ”Trisagion”, i: *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (red.), vol. III, Oxford: Oxford University Press 1991, 2121, og St Germanos of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, The Greek Text with Translation, Introduction and Commentary by Paul Meyendorff, New York: St Vladimir’s Seminary Press 1984, 19 (det korresponderende sted i den græske tekst kap. 24, side 74).

omtales ved sit latinske navn, *Sanctus*, der indgår i nadverliturgien.²⁷ Udlægningen af kalven som Kristus der ofres, ville også lede tankerne hen på nadveren, ligesom dåben meget klart omtales. Inde fra Romanos' konstruerede, fikcionaliserede²⁸ genfortælling tales der dermed in-

²⁷ Det gælder både den tidlige Basilios-anafora og Chrysostomos-anaforaen, se f.eks. Bent Flemming Nielsen, *På den første dag. Kirkens liturgi. Oldtid og middelalder*, København: Forlaget Eksistensen, 226–241. *Sanctus*-ledet menes at være indført i nadverliturgien i 300-tallet og det tidligste vidnesbyrd Serapion af Thumis' nadverbøn, ibid. 233–235. Der er dog ikke enighed i forskningen om baggrunden for *sanctus*-leddets indførelse i nadveren. Tidligere har forskere som Gregory Dix peget på, at baggrunden skulle findes i en origenistisk-anagogisk tolkning, hvor den himmelske lovsang mødes med den jordiske i nadveren, mens Paul Bradshaw og Maxwell E. Johnson mener, at *Sanctus* allerede var indført i den tidlige dåbsliturgi, ibid. 236–237.

²⁸ Med fikcionalisering mener jeg ikke, at de bibelske personer, Gud og englene opfattes som påfund og ren fiktion, men at deres taler i Romanos' genfortællinger er opdigtede af ham. De inviterer til at forestille sig, hvad Jesus, Maria, Peter, Gud Fader og andre hellige personer ville sige i den givne situation. Sådant beskrives også den retoriske øvelse og det stilmiddel, som det hævdes, at Romanos benyttede sig af, *ethopoieia*, hos senantikke retorikere; se f.eks. Hermogenes, *Progymnasmata*. Se endvidere Gador-Whyte, *Theology and Poetry*, 32–33 og 169–179 og Karl-Heinz Uthemann, "Forms of Communication in the Homilies of Severian of Gabala: A Contribution to the Reception of the Diatribe as a Method of Exposition", i: M. B. Cunningham & P. Allen, *Preacher and Audience. Studies in Early Christian and Byzantine Homilies (A New History of the Sermon vol. 1)*, Köln: Brill 1998, 139–177 (172–173): "Yet if we are to approach the preachers of late antiquity appropriately, then we need to provide an answer to the question, what consciousness of God and biblical figures a speech delivered at that time in a liturgical context presupposed (...) the liturgy makes present or actualises God's past salvific deeds. The homily thus becomes incorporated into an event in which God himself is encountered". Dette gælder også for hymner og Romanos' kontakier. At talerne, dialogerne er opdigtede ses ikke kun af førnævnte Himmelfartshymne, hvor Romanos opfordrer sine tilhørere til at forestille sig, at de står ved siden af Jesus og disciplene på Oliebjerget. Ofte siger Romanos eksplicit, at han nu vil fortælle noget, han forestiller sig (ὡς οἶμαι), at en bibelsk person sagde, eller at personen sagde "noget lignende" (τοιαῦτα), se Robert J. Schork, "Dramatic Dimension in Byzantine Hymns", *Studia Patristica* 6 (1966), 271–279 (278 n. 1–2). Schork brugte disse eksempler til at afvise, at kontakierne blev fremført som teater, men argumentet gælder i endnu højere grad for, at Romanos betjente sig af *fikcionalisering*, som defineres som "not the act of turning something nonfictive into something fictive but the act of signaling fictionality" i Henrik Nielsen, James Phelan & Richard Walsh, "Fictionality As Rhetoric: A response to Paul

direkte til tilhørerne – når englens synger om en ”kalv, som ofres for os” kan menigheden også høre sig inkluderet i dette ”os”, og de kan også se sig talt blandt dem ”der døbes” og som dermed ”helliggøres”. Selvom englens sang bliver sunget til Gud Fader inden i Romanos’ genfortælling, så åbnes grænsen mellem genfortællingens verden og menighedens verden uden for genfortællingen på klem, når de hører, hvad englens synger om, nemlig ritualer menigheden kender og har deltaget i, deres dåb og nadver.

Samtidig reflekterer strofen også den liturgiske teologi, der var under udvikling fra De Apostolske Fædre (f.eks. 1 Clemensbrev 35) og frem til Ps-Dionysios Areopagitten i 4–500-tallet, hvor den jordiske liturgi i kirkerummet afspejler den himmelske liturgi, og hvor *Trisagion* er en afspejling af englens evige lovsang.²⁹ Romanos åbner i sin strofe op for et møde mellem himmel og jord, hvor englens taler direkte ind i den jordiske gudstjenestes rum.

Denne slags metalepse er naturligvis et spørgsmål om fortolkning – jeg vælger at læse og fortolke englens helligsang i genfortællingen som en subtil overskridelse mellem fortælling og virkelighed. Og denne slags metalepser er tætte på allusioner³⁰ – man kunne kalde henvisningerne til helligsangen, dåben og nadveren for liturgiske allusioner; men så fanger det for mig at se ikke det afgørende, at disse henvisninger eller allusioner finder sted inden for rammerne af en genfortælling, hvor fortællingens univers overskrides, eller hvor der i al fald sættes en dør på klem mellem de to verdener.

Hvor de foregående eksempler har vist sammenfald mellem forskellige tider og steder, skal de følgende vise skifte i personlige steder. Jeg kalder det for ”indbrud i fortællingen”. Her bevæger vi os fra omtale af fortalte karakterer i tredje person til direkte tiltale af de samme karakterer i anden person. Det er dette træk, der minder mest

Dawson”, *Narrative* 23:1 (2015), 101–111 (105). Se også Louise Brix Jacobsen et al, *Fiktionalitet*, Frederiksberg: Samfundslitteratur 2013, 29–45 (43–44). Derek Krueger har for nylig skrevet om Romanos’ brug af fikcionalitet, se Derek Krueger, ”Narrativity and Invention in the Hymns of Romanos the Melodist”, i: K. de Temmerman, K. Staat & J. v. Pelt, *Fictionality in Late Antique Hagiography* (under udgivelse).

²⁹ Se Paul Meyendorffs oversigt i St Germanos, *The On the Divine Liturgy*, 23–39.

³⁰ Se diskussionen hos Ruurd Nauta, ”Metalepsis and Metapoetics in Latin Poetry”, i: Eisen & v. Möllendorff, *Über die Grenze*, 223–256 (223–230).

om moderne eksempler på metalepsis i bøger og film, hvor forfatteren griber ind i og manipulerer med sin fortælling ved f.eks. at tale direkte til sine karakterer.

”Indbrud” – forfatteren træder ind i sin fortælling

Hos Romanos finder vi flere eksempler på apostrofer, dvs. tale til de karakterer, han fortæller en historie om.³¹ Men fordi karaktererne ikke svarer tilbage på denne tiltale, så regner jeg dem ikke for egentlige indbrud i fortællingen eller metalepser.³² Romanos fingerer med andre ord ikke en samtale med sin karakter, men udtrykker en følelsesmæssig reaktion på karakterens handlinger i en tiltale, som karakteren så at sige ikke kan eller skal høre.

Dog er der eksempler på, at karaktererne hører efter og svarer igen – og dermed en metalepse – f.eks. i et af Romanos’ mange kontakier om nedfarten til dødsriget og opstandelsen. I de fleste af hans nedfartshymner er der lange, underholdende dialoger mellem Djævelen og Helvede, som er personificeret, ligesom i Efraim Syrerens nisibenske hymner og i Nikodemusevangeliet.³³ De to underjordiske kumpaner diskuterer ivrigt konsekvenserne af, at Kristus er kommet ned til dem. I en af hymnerne lægger Romanos ud med sige, at den eneste, der virkelig ved, hvad der skete ved nedfarten, er Helvede selv:

Ingen, min Frelser, kender virkelig din vej til Helvede, undtagen Helvede.

Han var i stand til at forstå Din kraft ud fra det, han så, og ud fra det, han led.

³¹ Se Gador-Whyte, *Theology and Poetry*, 188–193, hvor hun behandler apostrofen hos Romanos udførligt.

³² Se diskussionen hos Jacqueline Klooster, ”Apostrophe in Homer, Apollonius and Callimachus”, i: Eisen & v. Möllendorff, 151–173 (156–157).

³³ Se Uffe Holmsgaard Eriksen, ”Hooked on Concealing: The Descent to Hell in Doctrine and Drama”, i: E. Mortensen & S. G. Saxkjær, *Revealing and Concealing in Antiquity. Textual and Archaeological Approaches to Secrecy* (Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity XIII), Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2015, 39–51 (40–44).

Ham vil jeg derfor spørge som den første om, hvad der skete
...³⁴

og han fortsætter så med at spørge:

Fortæl mig som den første, Helvede, min slægts evige fjende:
hvordan kunne du holde på ham, som længtes efter min slægt, i
graven?³⁵

Det hører Helvede, og han er helt udmattet i sit svar til Romanos:

”Vil du, menneske, belæres af mig om, hvordan min morder
kom ned til mig?
Jeg er helt opløst og har ikke kraft til at råbe til dig; for jeg er
stadig helt rundt på gulvet!”³⁶

Og meget typisk for Romanos, lader han Helvede udtrykke sin forbløf-
felse med tyk, dramatisk ironi:

”De kalder den dag, hvor jeg faldt, for ’Opstandelse’!
De holder fest for den tid, hvor jeg gik til grunde! Ak og ve!
Hvad jeg dog måtte lide!”³⁷

Her ser vi en antitetisk bevægelse: Helvede kan ikke forstå, at den dag,
hvor han faldt *ned*, der fejrer folket *op*standelse, og at de kan feste for
hans tilintetgørelse. Denne antitetiske parallelisme er meget typisk for
Romanos,³⁸ og det er også den dramatiske ironi, der her sættes i spil:

³⁴ Τὴν ὁδὸν σου, σωτήρ μου, τὴν εἰς Αἴδην οὐδεὶς ἔγνω σαφῶς, [εἰ] μὴ ὁ Αἴδης / ἠδυνήθη γὰρ ἀφ’ ὧν εἶδεν, ἀφ’ ὧν ἔπαθεν, μαθεῖν σου τὴν δύναμιν / αὐτὸν οὖν πρῶτον θέλω ἐρωτῆσαι [ὅ τι] γέγονε, Romanos, *Hymne* 42.1.1–3.

³⁵ Εἰπὲ οὖν πρῶτος, Αἴδη, ὁ ἀεὶ ἐχθρὸς τοῦ γένους μου, / πῶς εἶχες ἐν τῷ τάφῳ τὸν ποθήσαντα τὸ γένος μου; *ibid.* 2.3.

³⁶ Ὑπ’ ἐμοῦ θέλεις, ἄνερ, διδαχθῆναι πῶς ἐμοὶ κατεπέβη ὁ φονεὺς μου; / Διαλέλυμαι καὶ οὐκ ἰσχύω σοι [ἐρεῦξα]σθαι· ἀκμὴν γὰρ τεθάμβημαι, *ibid.* 3.1–2.

³⁷ ἀνάστασιν καλοῦσι τὴν ἡμέραν μ[ου] τῆς] πτώσεως, / πανήγυριν τελοῦσι τὸν καιρὸν τῆς ἀπωλεί[ας] μου· οἴμοι οἴμοι, τί ἔπαθον, *ibid.* 12.3–4.

³⁸ Denne antitese har jeg analyseret som plot og tema i artiklen ”Hooked on Concealing”, 47–51.

Romanos og hans menighed ved godt, hvad opstandelsens virkelige betydning og fejring gælder, at den er den allervigtigste fejring af netop Helvede og Dødens fald, mens Helvede bliver til en tragikomisk figur, som udstiller sin uvidenhed. Ud over at der er tale om et indbrud i en fortælling fra forfatteren, så er der også her tale om dobbelt relevans: Helvede forstår ikke betydningen af opstandelse – ἀνάστασις som der står i den græske tekst – hvorimod menigheden uden for fortællingen hører Helvede tale om noget, der vil være særdeles kendt for dem, nemlig påskens centrale tema og navnet på den liturgiske fejring.

Nu har jeg allerede flere gange taget hul på eksempler på det, jeg kalder ”dobbelt relevans”. Her til sidst vil jeg give nogle korte eksempler på disse subtile åbninger mellem den fortalte verden og tilhørernes verden.

Romanos skrev i alt to hymner om patriarken Josef. Den ene er lang og fortæller hele Josefs historie fra 1 Mosebog 37–46 over hele 40 strofer – det er det længste af Romanos’ kontakier. Den anden hymne er kortere, men helt og holdent dedikeret til at udfolde 1 Mos 39,7–22, historien om fru Potifars forsøg på at forføre Josef.³⁹ Romanos-forskeren Robert Schork har funderet over, om denne anden hymne, der især lægger vægt på Josefs standhaftighed og dydighed mod en vild og liderlig kvinde mon var en slags fyrstespejl og udstak retningslinjer til kejser Justinian. Hvis Prokopios af Caesareas *Hemmelige historie (Anekdotata)* på nogen måde rummer nogen sandhed, så kunne hymnen være Romanos’ indirekte kommentar til kejserparrets eskapader, ifølge Schork, selvom han indrømmer at det blot er spekulation.⁴⁰ Hvor der i

³⁹ Jan Barkhuizen har i to artikler især analyseret de atletiske metaforer i denne hymne, se Jan Barkhuizen ”Romanos’ Encomium on Joseph: portrait of an athlete”, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 40 (1990), 91–106 og idem, ”Romanos Melodos, ‘On the temptation of Joseph’. A study in his use of imagery”, *Acta Patristica et Byzantina* 1 (1990), 1–31. Se også Robert J. Schork, *Sacred Song from Byzantine Pulpit: Romanos the Melodist*, Gainesville: University Presses of Florida 1995, 23–25.

⁴⁰ Schork, *Sacred Song*, 160–162. Vi finder dog flere andre forfattere, som anvender Josef som idealet for en leder i samtiden: Theoderiks sekretær, Cassiodorus, skriver om Josef som forbillede for den kejserlige præfekt (f.eks. i *Var.* 8.20.3), mens Priscian af Caesarea, der var latinlærer i Konstantinopel i 500-tallet, sammenligner kejser Anastasios den første med Josef i hyldestdigtet *De laude Anastasii imperatoris*, 208–217. Jeg vil gerne takke

hymnen om Josef og Potifars hustru kan være tale om en slags fyrstespejl,⁴¹ så rummer den første hymne en meget tydeligere invitation til at sammenligne den byzantinske kejser med Josef.

Romanos fortæller flere gange, at den kjortel, Josef bærer, er purpurfarvet (f.eks. st. 6,5; 15,8; 34,8). Der står ikke noget om kjortlens farve i 1 Mosebog, men det er velkendt, at romerske og byzantinske kejsere netop bar purpurfarvede kjortler.⁴² Den purpurfarvede kjortel er dog ikke den eneste antydning. I strofe 6 er Romanos nået til at genfortælle historien om, hvordan Josefs brødre smider ham i en cisterne og farver hans kjortel med blod. Han fortæller, at brødrene ser ham komme løbende og planlægger at gøre det af med ham. De siger til hinanden:

”Godt (...), der kom ’kongen’!⁴³
Lad os dyppe hans purpurfarvede kjortel i blod.
Han skal påbegynde sin procession til de dødes portel!”

Men Ruben følte medlidenhed og overbeviste de andre om at kaste ham [Josef]
i cisternen, han som råbte: ”Ak,
er dette nu mit kongelige palads!”⁴⁴

José Grosdidier de Matons gør i noterne til sin udgave opmærksom på, at det græske ord, hvilket jeg her har oversat med ”procession”, er

ph.d.-studerende Raf Praet ved universitetet i Groningen for disse referencer, som jeg dog i skrivende stund ikke har haft tid til at undersøge nærmere.

⁴¹ Der findes et byzantinske ”fyrstespejl” fra 500-tallet, diakonen Agapetos’ *Ekthesis*, men heri findes ingen referencer til Josef, se *Byzantinische Fürstenspiegel. Agapetos, Theophylakt von Ochrid, Thomas Magister*, übersetzt und erläutert von Wilhelm Blum (Bibliothek der griechischen Literatur 14), Stuttgart: Anton Hiersemann 1981, 59–96.

⁴² Denne skik går tilbage til romerriget, se f.eks. Judith Herrin, *Byzantium. The Surprising Life of a Medieval Empire*, London: Penguin Books 2008, 185.

⁴³ Kan også oversættes ”Velkommen, Konge!”, således Grosdidier de Matons, *Hymnes I*, 209.

⁴⁴ ”Καλῶς, φασίν, ἦλθεν ὁ βασιλεύς / βᾶψωμεν αἵματι αὐτοῦ τὴν πορφυρίδα / ἐγκαινίσει πρόκενσον ἐν πύλαις νεκρῶν.” / Ρουβίμ δὲ συναλαγῶν πάντας πείσας ῥίπτει αὐτὸν / ἐν τῷ λάκκῳ βοῶντα. ”Οἱμοὶ τῆς βασιλείας / τοῦτο νῦν ἐστὶ το παλάτιον;” Romanos, *Hymne 5.6.4–9*.

πρόκενσον. Det er i byzantinsk tid et bestemt begreb anvendt om kejserens ceremonielle procession fra ét palads til et andet.⁴⁵ Når Josef også ironisk kalder cisternen for sit nye palads, er der en helt klar leg med terminologi, der hører til kejserdømmet. Der er tale om dobbelt relevans, fordi brødrene i genfortællingen lægger en anden betydning i ordet πρόκενσον end det, tilhørerne uden for fortællingen forstår ved det. Og det er samtidig dramatisk ironi, når brødrene nedladende kalder ham for konge, for de ved ikke på dette tidspunkt, at deres gerning faktisk skal ende med at gøre Josef til deres konge i Egypten, et tema, som Romanos udnytter al dramatisk potentiale til i resten af hymnen.

Det sidste eksempel, jeg vil give, er fra hymnen om den syndige kvinde, som salvede Jesus i farisæeren Simons hus.⁴⁶ Romanos væver flere liturgiske referencer ind i genfortællingen, og i f.eks. strofe 6 kommer disse liturgiske referencer fra den syndige kvinde, når Romanos videregiver hendes indre tanker. Hun siger til sig selv:

”Jeg vil gøre farisæerens hus til et oplysningssted,
for dér skal jeg vaske mine synder væk”⁴⁷

Der er mange flere af disse liturgiske referencer, som kredser omkring dåben, men det interessante er, at den syndige kvinde taler om et oplysningssted, hvor hun skal blive oplyst.⁴⁸ På græsk er det ordet φωτιστήριο, som også betyder et dåbsbassin. Et sådant dåbsbassin fandtes jo strengt taget slet ikke på den tid i første århundrede, hvor besøget i farisæerens hus fandt sted ifølge evangelierne. Alligevel taler den syndige kvinde i Romanos' genfortælling fra evangeliets tid ind i

⁴⁵ Grosdidier de Matons, *Hymnes I*, 209 n. 4.

⁴⁶ Romanos genfortæller her en blanding af Matt 26,6–16 og Luk 7,36–50, dog med betragtelige udvidelser, bl.a. en underholdende samtale mellem den syndige kvinde og en parfumesælger. Christian Thodberg har oversat kontakiet til dansk i Aagaard, *Alle vort livs mysterier*, 174–185. Se også Thomas Arentzen, ”Skjønnheten og skjøgen: Romanos' hymne om synderinnen som salver Jesus” i: S. Rise & K.-W. Sæther, Trondheim: Akademia 2013, 145–159.

⁴⁷ φωτιστήριο ποιήσω τὴν οἰκίαν τοῦ Φαρισαίου / ἐκεῖ γὰρ ἀποπλύνομαι τὰς ἁμαρτίας μου, Romanos, *Hymne 21.6.6–7*

⁴⁸ Se f.eks. Lashs kommentar til hymnen i Lash, *St. Romanos the Melodist*, 79 n. 9. Se også Thodberg, ”Indledning”, 26–27.

tilhørernes tid om et sted og en bygning, som de vil genkende som et dåbsbassin.

Dette sammenfald mellem tid og sted og den dobbelte relevans bliver endnu mere tydelig hen mod slutningen af hymnen. Omkvædet i hymnen er "mine gerningers smuds", og disse ord lægges i munden på den syndige kvinde. Hun beder om, at hun må blive befriet fra sine gerningers smuds, det udsvævende liv hun har levet hidtil. Til sidst i hymnen fortæller Romanos, hvordan Kristus irettesætter farisæeren Simon. Han skal gøre som den syndige kvinde, forklarer Kristus:

"Se på skøgen foran dig, som ligesom kirken råber:
'Jeg forsager og blæser på mine gerningers smuds'"⁴⁹

I disse få sætninger sker der utroligt meget. Først og fremmest gentages henvisningen til dåben, da verberne "forsage" (ἀποτάσσομαι) og "blæse på" (ἐμφυσάω) blev anvendt ved dåben – man skulle forsage Satan og hans gerninger ved at "blæse" og spytte på dem.⁵⁰ For det andet, så taler Kristus inde fra genfortællingen, fra evangeliets tid og sted, pludselig om kirken. Igen fandtes kirken strengt taget ikke på den tid, evangelisterne taler om; ifølge traditionen opstår kirken jo først med Helligåndens komme pinsedag. Det er, som om Kristus taler direkte ind i Romanos' tilhøreres verden fra den bibelske fortid. For det tredje, så blev omkvædene i kontakierne som sagt højest sandsynligt sunget af netop menigheden. Disse omkvæd er i genfortællingen ofte lagt i munden på karaktererne og ved at synge med på omkvædene spiller menigheden for et kort øjeblik rollen som karakteren; eller i hvert fald lægger de stemme til deres udsagn, og det er også en form for metalepsis. I det citat, jeg lige har givet, er det fra en performativ synsvinkel endnu mere interessant. På den ene side siger Kristus, at den syndige kvinde, skøgen, udråber omkvædet, som menigheden så lægger stemme til. Men samtidig siger han, lige inden menigheden stemmer i på omkvædet, at hun råber *ligesom kirken*. Kristus taler både om, hvad skøgen gør, og hvad kirken, menigheden, skal til at gøre.

⁴⁹ ἴδε τὴν πόρνην ἣν βλέπεις καθάπερ τὴν ἐκκλησίαν / βοῶσαν Ἐποτάσσομαι, ἐμφυσῶσα / τῷ βορβόρῳ τῶν ἔργων μου", Romanos, *Hymne* 21.17.9–10.

⁵⁰ Se Grosdidier de Matons, *Hymnes III*, 29 n. 1 og Lash, *St. Romanos the Melodist*, 79 n. 7 og s. 245, hvor Lash dog bruger det nuværende ortodokse dåbsritual som eksempel.

Han bliver nærmest en slags instruktør inde fra genfortællingens univers, som pludselig instruerer menigheden i, hvad de skal gøre: De skal synge "jeg forsager og blæser på mine gerningers smuds" – og samtidig siger han jo også selv sætningen, da han citerer den syndige kvinde. Der er med andre ord et komplekst sammenfald af roller og udsagn og udsigelser på færde.⁵¹ Og med hensyn til metalepsis, så er der nærmest tale om et sammenfald mellem både tid, sted, person og en dobbelt relevans.

Jeg har i de eksempler, jeg har givet, ønsket at påpege noget essentielt i det, vi kunne kalde Romanos' poetik, nemlig brugen af metalepsis. Hvad betyder dette for vores forståelse af poetiske prædikener og hymner? Jeg mener, brugen af metalepsis på samme måde som poetisk billedsprog rummer et erfarings- og erkendelsespotentialer, som det rationelle sprog ikke kan udtrykke på samme måde. Her er det erkendelse ved at komme helt tæt på begivenhederne, stå ved siden af disciplene på oliebjergene eller høre Kristus tale fra farisæerens hus og erfare det hele selv. Det er en måde at forkynde på, som ikke stiller sig over for teksten og kommenterer den, men går ind i den og forsøger at forstå den indefra. Ved at træde ind i fortællingen og invitere på imaginære rejser til de steder, hvor begivenhederne oprindeligt fandt sted, kan Romanos skabe et møde med bibelens personer og med Gud selv; i visse tilfælde virker det endda, som om Gud taler gennem Romanos direkte til tilhørerne. På den måde er Romanos' poetiske hymner i egentligste forstand teologi.

⁵¹ Jeg medgiver gerne, at Christian Thodberg har formuleret det meget mere fyndigt og kort: "Omkvædet 'mine gerningers sump' binder fortid og nutid sammen, for bønner om befrielsen fra forvikletheden i de syndige gerninger er synderindens og hver kristens stadige bøn", Thodberg, "Indledning", 27.