

# Romerske mirakler og kronede madonnabilder

Anne Eriksen

Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo.  
anne.eriksen@ikos.uio.no

## Abstract

In 1792 the engraver P.L. Bombelli published a large collection of pictures and narratives about Roman madonnas that had been adorned with a golden crown. Since the early seventeenth century, such crowns had been distributed annually to images of the Madonna that enjoyed great popularity and were reputed to have worked miracles. The stories were not new when Bombelli published them. His main sources were other books, written for theological and / or antiquarian purposes and many of them in the period of the counter-Reformation.

The article investigates the miracle narratives. What kinds of miracles do the images work, and how are they presented? Particular attention is given to the way everyday detail is used in building up narratives about sudden and extraordinary events breaking with the laws of nature as well as with a normal experience of the world. The argument is that the information about specific Roman topography, social structure and cultural patterns is vital to make the stories credible, as well as to emphasize the exceptional character of the events. The Bakhtinian notion of the chronotope is employed to investigate how the narratives fuse the spatial and the temporal dimension. History – the Roman experience of living in a very ancient city – is a resource in this specific chronotope, endowing Roman landscape and everyday life with a temporal dimension that makes miracles possible.

## Keywords:

- *Eighteenth century Rome*
- *crowned madonnas*
- *miracle narratives*
- *chronotope*
- *P.L. Bombelli*

En serie underlige hendelser fant sted i bydelen Monti i Roma våren 1580. Grunnen begynte å riste kraftig, først under noen bygninger som tilhørte familien Attavanti. Snart spredte rystelsene seg til nabobygningene og var så sterke at leieboerne ville si opp og flytte – de var overbevist om at onde ånder hjemsøkte stedet. Lyder hørtes også i høylåven ved siden av, og da arbeideren Giampietro slo sigden sin i veggen, sa en klagende stemme «se hva du gjør, ikke skad meg».

Først da den hellige jomfru viste seg for to kvinner ble mysteriet løst og alt falt til ro på nytt. Attavanti-familiens skrekkslagne, men fromme guvernante Laura hadde et syn der jomfruen sa til henne at hun ikke skulle være redd og sørge for at den gamle låven ble satt i stand. I en annen visjon fikk den blinde kvinnen Anastasia vite at det fantes et madonnabilde i denne låven. Sammen med en ledsager oppsøkte hun stedet og fant straks et gammelt bilde av madonnaen

med barnet. Både jomfruen og barnet var påført store sår fra Giampietros sigd. Den blinde kysset det gjenfunne bildet og badet det i tårer. Straks fikk hun synet tilbake. Da nyheten ble kjent var tilstrømningen stor av fromme mennesker som søkte bildets hjelp. Også paven, Gregor XIII, oppsøkte bildet som han først ville gi til en nonneorden i nærheten. Men istedet lot han reise en kirke for bildet der det var blitt funnet. De mange fromme gavene som bildet mottok, er årsaken til denne kirkens rike utstyr og utsmykninger. I 1632 ble bildet kronet og fikk sin egen festdag til minne om de mirakuløse hendelsene (Bombelli 1792, bd. 1: 3–8).

Dette er hovedtrekkene i en av fortellingene i Pietro Bombellis *Raccolta delle immagini della BMA Vergine ornate della corona d'oro dal R.mo capitolo di San Pietro*, eller «Samling av madonnabilder utsmykket med gullkrone av Peterskirkens kapittelforsam-

ling». Verket, som består av fire bind, ble publisert i 1792. Etter hvert bilde av en madonna som er blitt kronet, følger «korte opplysninger» som Bombelli kaller det. Disse tekstene strekker seg ofte over flere sider og forteller om tradisjoner knyttet til bildet. Ikke minst skildres merkelige hendelser og mirakuløse helbredelser, slik som i fortellingen ovenfor. Det er disse mirakelfortellingene som skal undersøkes nærmere her. Hva slags mirakler er det som skildres, og hvordan fremstilles den lokale virkeligheten der de foregår? (For ytterligere opplysninger om Romas Mariabilder og -altere, se f.eks. Rufini 1853; Gittarrelli 2008; Cardilli 1990; 2000).

Mirakler dreier seg om at overnaturlige krefter brått opphever eller bryter med vanlige naturlover (Selberg 2006:65; 2011). For å bli til mirakelfortellinger må disse hendelsene i tillegg settes inn en narrativ struktur. De må ha begynnelse, midte og slutt, inneholde et plot der tidsrekkefølgen formidler en årsakssammenheng. De må

*Kirken Santa Maria dei Monti på et stikk av G. Vasi fra 1700-tallet. Idag går den brede og tungt trafikkerte gaten via Cavour foran kirken.*



også gjerne inneholde en evaluering, enten som del av fremstillingen eller som en avsluttende refleksjon (Bennett 1987; Eriksen og Selberg 2006:168; Nylund Skog 2006:15). Det er ikke vanskelig å se at den innledende fortellingen om Mariabildet oppfyller disse kriteriene. Det overnaturlige griper først inn i form av mystiske rystelser, lyder og til slutt stemmen som høres i låven. Dette er begynnelsen på det narrative plottet: noe uvanlig er i ferd med å skje. Ideen om at overnaturlige krefter står bak introduseres først ved de skremte leieboerne som vil flytte fordi de tror det dreier seg om demoner. De to kvinnenes Mariavisjoner representerer en annen tolkning av hendelsene, samtidig som de driver fortellingen videre: Den blinde kvinnen insisterer på å bli fulgt til låven der hun finner bildet som viser seg å ha blitt skadet. Som belønning får hun synet tilbake. Med dette er mysteriet løst og plottet avsluttet. De påfølgende opplysningene om tilstrømningen av folk, planene om å flytte bildet og de rike gavene til kirken der bildet likevel blir værende, representerer alle sammen konkluderende vurderinger av hendelsene og deres betydning.

I tillegg til alt dette må imidlertid mirakelfortellinger også ha en setting, en kontekst (Bauman 1982; Tarkka 1993:169). Det er det uventedes og uvanliges forankring i og kontrast mot det velkjente og hverdagslige som gir miraklene mening og fortellingene spenning og vitalitet. Miraklene må lokaliseres til konkrete og spesifikke sammenhenger. Ett av trekkene som skiller sagn og eventyr fra hverandre er nettopp at plasseringen av de merkelige hendelsene som det fortelles om, foregår på helt ulik måte. Eventyrhelten drar ut i verden, ofte over i en fortrollet verden, og møter det overnaturlige der (Lühti 1982:4–10; Eriksen og Selberg 2006:173–174). I sagnene bryter derimot det overnaturlige inn i hverdagens og det velkjentes verden.

Fremheving av sted, aktører og kanskje også tidspunkt på døgnet eller året, er del av sagnets arbeid med å skape troverdighet rundt det som fortelles, samtidig som det tjener til bygge opp denne kontrasten mellom det velkjente og det uventede og overnaturlige. Sagnet insisterer på at det som fortelles ikke er fantasi, spekulasjon eller drøm, det er sant og står til troende. Mye energi brukes på å referere til spesifikke detaljer som understreker at *dette* har faktisk hendt, på *dette* stedet og under akkurat *disse* forholdene. Samtidig skiller hendelsene som beskrives seg markant fra slikt som vanligvis skjer i den virkeligheten der de finner sted. Sagnets ofte detaljerte skildringer av tid, sted, aktører og andre konkrete detaljer spiller dermed en dobbeltrolle: På den ene side bidrar de til å skape troverdighet gjennom å presentere en gjenkjennbar og hverdagslig scene, fylt av forhold som kan tas for gitt. På den andre siden bidrar de samme opplysningene til å øke spenningen og høyne kontrasten mot det uventede og overnaturlige som plutselig griper inn.

Disse motsetningene skal undersøkes nærmere her. Hvordan brukes konkrete og spesifikke forhold i Romas topografi og sosiale landskap til å skape både troverdighet og spenning? Hvordan balanseres det velkjente og det uventede mot hverandre? Og hva er det egentlig som er velkjent og hva fremstilles som uventet i disse fortellingene om mirakuløse bilder i Roma? Med et begrep fra Mikhail Bakhtin er det de romerske mirakelfortellingenes kronotop som skal studeres. I litterær sammenheng definerer Bakhtin selv dette begrepet som en omhyggelig og artistisk bevisst sammen-smelting av tid og sted til et konkret hele. Kronotopen danner det narrative rommet der en fortelling foregår og gir den dermed dets særpreg. Bakhtin understreker også at kronotopen er sjangerdefinerende og undersøker hvordan tre romanformer, som kan

føres tilbake til antikken, representerer tre svært ulike kronotoper. Han argumenterer også for at disse tre formene har satt dype spor i europeisk litteratur. Opp mot disse formene setter han også folkløse, som Bakhtin mener representerer en enhetlig og felles kronotop (Bakhtin 1981:84–86). I sin diskusjon av Bakhtins ideer argumenterer Camilla Asplund Ingemark derimot for at ulike folkloristiske sjangre og fortellingstyper kjennetegnes ved egne og spesifikke kronotoper. Selv har hun arbeidet med bergtakingssagn og det som hun kaller «fortryllesens kronotop» (*the chronotope of enchantment*, Ingemark 2006). Denne artikkelen vil bygge videre på Ingemarks arbeid i undersøkelsene av mirakelfortellingenes kronotop. Hvordan foregår sammenflettingen av tid og sted i fortellingene om Romas hellige Mariabilder, og hvordan skaper dette et narrativt rom der mirakler kan finne sted?

### **Bombelli og de kronede madonnabildene**

Den mest umiddelbare konteksten for mirakelfortellingene er verket de inngår i, Pietro Bombellis fire bind om Romas kronede madonnaer. Bombelli selv omtaler arbeidet som en fromhetshandling, der han stiller sitt håndverk som gravør i religionens og ganske særlig Mariakultens tjeneste. Pietro Leone Bombelli (1737–1809) var maler og tegner og arbeidet først og fremst med religiøse motiver. Han var særlig kjent for kopperstikk som reproduerte andre kunstneres arbeider. Bokverket omtaler totalt 120 Mariabilder, som alle presenteres på den samme måten. Først kommer kobberstikket, som også angir bildets navn og plasseringssted. Deretter følger en tekst som vanligvis strekker seg over to til fire sider. Her er det tradisjoner og hendelser knyttet til bildet som presenteres, mens bildet selv ikke beskrives nærmere. Derimot avsluttes hver tekst med presis informasjon om original-

bildets størrelse, samt om dato og år for kroningen av det. Denne skjematisk presentasjonen skaper en form for serialitet, den formidler at bildene og fortellingene hører sammen, de er av samme art og har prinsipielt samme budskap. Samtidig indikerer de nøyaktige opplysningene om bildenes mål at Bombelli (eller hans assistenter) i hvert tilfelle har oppsøkt originalbildet og gjort grundige studier av det. Mange av bildene er fresker som befinner seg i eller utenpå kirker og som det ikke ville vært mulig å flytte til Bombellis verksted. På denne måten representerer stikkene et betydelig «feltarbeid».

Det gjør også de ledsagende tekstene, som Bombelli fremhever som sine egne. Samtidig viser noter og referanser at han i stor grad bygger på allerede publiserte arbeider. Flere av disse kildene var antikvariske oversiktsverk som fungerte som guidebøker og religiøse veivisere til byens «skatter» og «merkverdigheter». De hadde dermed relativt stor spredning, og fortellingene de inneholdt må kunne regnes som velkjente – iallfall hos et lesende og lærd publikum. Blant de viktigste eldre forfatterne som Bombelli viser til, er Fioravante Martinelli og Ottavio Panciroli. Begge hadde publisert sine verker tidlig på 1600-tallet. Et nyere arbeid var jesuittermunken Concezio Caroccis firebinds verk fra 1729. Hver uke hadde ett av Romas Mariabilder dannet utgangspunkt for Caroccis lørdagspreken i il Gesù. Prekensamlingen som han publiserte inneholdt både opplysninger om bildene og sterke oppfordringer til å holde fast ved kulten av Den hellige jomfru. Bombelli viser også ofte til Carlo Bartolomeo Piazzas oversikter over fromme stiftelser, legater og institusjoner i Roma fra 1690-årene. I tillegg bygger han på kardinal Cesare Baronios store kirkehistorie som ble gitt ut i tolv bind fra 1598 til 1607 og som regnes som et

hovedverk i den katolske kirkens svar på den protestantiske reformasjonens kritikk.

At Bombelli i så stor grad baserer seg på noe eldre litteratur, har flere konsekvenser. For det første må altså mange av historiene han presenterer, formodes å være velkjente for hans publikum. Bombellis verk presenterte ikke nytt stoff. For det andre fører det til at fortellingene i stor grad refererer til perioden da de fleste kildetekstene er blitt til, det vil si tiden fra siste del av 1500-tallet til midten av 1600-tallet. En konsekvens av dette er igjen at mange av dem direkte eller mer indirekte refererer til motreformasjons teologi og fromhetspraksiser. De kan forstås som ytringer i en omfattende europeisk diskusjon der katolske teologer og lærde forsvarte helgenkult generelt og kulten av Den hellige jomfru spesielt. Caroccis verk danner i denne sammenhengen et bindeledd mellom motreformasjons Mariakult og 1700-tallets. Ikke minst gjennom jesuittenes arbeid representerte 1700-tallet en inderliggjort Mariakult, blant annet med sterk vekt på Marias hjerte, hennes sorger og lidelse. Bombellis arbeid skriver seg inn i en tradisjon med lang kontinuitet.

Det samme gjelder en annen av de faktorene som setter rammene for Bombellis verk, nemlig selve skikken med å krone bilder. Denne praksisen ble formalisert i 1636, da adelsmannen Alessandro Sforza opprettet et legat som skulle forvaltes av Peterskirkens kapittelforsamling. Bestemmelsene slo fast at legatets årlige avkastning skulle brukes til å krone de eldste, mest søkte og mest mirakuløse bildene av Maria og eventuelt barnet hun holdt i fanget. Hvert år skulle to eller tre kroner deles ut, først til bilder i Roma og deretter til bilder i andre byer (Bombelli 1792, bd. 1:3). Kroningene hadde begynt allerede i 1631, da Sforza tok initiativ til at den såkalte «febermadonnaen», som befinner seg i Peterskirken, ble smykket med en krone.

Dette bildet er også det første som omtales i Bombellis verk. Til denne madonnaen knytter han ikke fortellinger om spesifikke hendelser, men sier bare at den er kjent for å kunne helbrede feber og er mye søkt av troende. Kroningen av febermadonnaen er også den første posten i den oversikten som finnes i arkivet til Peterskirkens kapittelforsamling. Listen over kroninger er ført kontinuerlig fra 1634 og til 1924. Arkivet inneholder også en del beskrivelser og henvendelser angående bilder som ble kronet.<sup>1</sup> Bombelli henviser til dette arkivet i enkelte tilfeller, men synes bare i liten grad å bruke det som primærkilde. Rekkfølgen i arbeidet hans er heller ikke diktert av tidspunkt eller -rekkefølge for kroningene, slik tilfellet er i kapittelforsamlingens liste. Selv om Bombelli selv refererer til Sforza-legatet og kroningstradisjonen som det skapte som en viktig rammefaktor for sitt eget verk, synes altså materialet hans i langt større grad å være hentet fra andre allerede publiserte arbeider.

### Romersk landskap

I all hovedsak er det motreformasjons bylandskap Bombelli skildrer, også som konsekvens av kildebruken. Perioden fra slutten av 1500-tallet og til omkring 1650 var preget av sterke paver som ville gjenreise Romas gamle prakt og samtidig gjøre byen til et landemerke for motreformasjons teologiske program. Monumentale gater og plasser som ennå preger byen, ble utformet i denne perioden: via Sistina fra Sta Maria Maggiore til Trinitá de' Monti, fontenen med Mosesfiguren ved Quirinalhøyden, Petersplassen med obelisken, Lateranpalasset og plassen med obelisken, piazza

1. Kapittelforsamlingens arkiv er i dag en del av Vatikanbibliotekets arkivseksjon. Se [http://www.mss.vatlib.it/arch\\_guii/console?service=detail&id=1162](http://www.mss.vatlib.it/arch_guii/console?service=detail&id=1162)

Navona med fontenene, Triton-fontenen på piazza Barberini. Også mange av Romas mest storslåtte kirker er fra samme tid, som eksempelvis Sant' Ignazio, Sant' Andrea della Valle, Santa Maria della Vittoria og Chiesa Nuova. Blant de litt mindre er altså også Santa Maria ai Monti, som ble påbegynt i 1580, til minne om funnet av det mirakuløse bildet. Mange av de nye kirkene hadde direkte tilknytning til jesuitterordenen og andre av motreformasjonens sentrale aktører. Både arkitektur og utsmykninger kan sees som en form for materialisert teologi, med vekt på å fremheve den katolske kirkens religiøse og historiske autoritet.

Til tross for byggeaktiviteten var Roma i denne perioden likevel langt mindre i utstrekning enn det byen hadde vært i sin storhetstid i antikken. Det var ikke før den ble hovedstad i det samlede Italia fra 1871 at Roma begynte å vokse slik at den igjen fylte området innenfor de gamle bymurene (Bartoccini 1985). På den tiden de fleste av Bombellis fortellinger stammer fra, hadde byen mange områder som tidligere hadde vært deler av en tett bystruktur, men som nå lå ubebygget og forlatt. De kunne være fylt av ruiner eller andre spor etter svunnen storhet, være tatt i bruk til jordbruk og haver, eller simpelthen ligge brakk. I mange hundre år var *Campo Vaccino* – kumarka – det lokale navnet på området ved Forum. Over hele byen var det slik at ruiner, bygningsrester, inskripsjoner og kanskje hele skulpturer skjulte seg under gress og torv. Bygningsarbeider, veiprosjekter eller andre tiltak som medførte graving åpenbarte jevnlig slike materielle deler av en fortidig virkelighet. Alle i byen visste at det forholdt seg slik, men langt færre hadde presis kunnskap om hva som kunne ventes funnet hvor.

Jordbruk ble drevet også på markene utenfor byen. Malaria var imidlertid en endemisk sykdom på den romerske campag-

naen, og for å unngå den smittebærende myggen pleide landarbeiderne å søke tilflukt i byen om natten. Store høylåver innenfor bymurene fungerte som nattely. Også dyr og jordbruksprodukter ble i stor grad hentet inn til byen, som dermed ble rik på fjøs, staller og ulike former for løer og magasinbygg. På den ene siden trakk den gamle bymuren med sine monumentale porter en fast grense mellom by og land, på den andre siden var denne grensen samtidig ganske porøs. Også inne i byen fantes det store haver og dyrket mark, og hytter, skur og landbruksbygninger var reist over restene av antikke anlegg og strukturer. Både dyrene og den dyrkbare jorden i og utenfor byen var i hovedsak eid av velstående romerske slekter eller av kirke og religiøse ordener. Til tross for at de bodde i en stor by, var den romerske adelen dermed lenge en jordbruksadel. Slektsboligen kunne være ett av Romas bypalass, anlegg som også inneholdt bygninger knyttet til landbruksdriften, mens den økonomiske basisen i stor grad var jordbruket som ble drevet utenfor bymurene. Landbruksarbeiderne var hovedsakelig leiearbeidere som ikke eide eller drev egen jord, og som ofte inngikk i husholdet på samme måte som tjenestefolkene i byboligen (Giuntella 1971; Bartoccini 1985). Både arbeidsfolk og tjenere hadde ofte en langvarig, mer eller mindre formalisert tilknytning til den ene eller andre av adelsfamiliene og husholdet deres.

Adelsfamiliene dominerte byen ikke bare sosialt, men også i konkret, geografisk forstand. Gjennom middelalderen hadde mektige slekter som lå i stadig krig med hverandre, mer eller mindre okkupert de ulike delene av Roma. Antikke anlegg, eller restene av dem, ble i mange tilfeller gjort om til veritable festninger for de ulike adelslektene (Majanlahti 2006). Disse borgerkrigs-lignende tilstandene avtok etter at paven vendte tilbake fra sitt eksil i Avignon i 1377.

Samtidig fikk kirken og de religiøse institusjonene større innflytelse. Skikken med at bestemte slekter dominerte ulike deler av Roma kom likevel til å fortsette lenge.

Det er dette landskapet som danner scenen for fortellingen om funnet av det mirakuløse bildet og for svært mange andre av historiene i Bombellis verk. Det har både fysiske og sosiale dimensjoner og det former både hendelsene og betydningen de kan få. På Bombellis egen tid hadde forholdene endret seg, men ikke til det ugjenkjennelige. Roma var fremdeles en by av ruiner, dyrket mark og haver. Den sosiale strukturen var fortsatt dominert av hierarkiske patron-klient-relasjoner og av de allestedsnærværende religiøse institusjonene (Giuntella 1971).

Det er ikke vanskelig å finne igjen mange av disse trekkene i fortellingen om det mirakuløse bildet i Monti. Stedet der bildet ble funnet – og der grunnen først begynte å

riste – var et kompleks av bygninger som tilhørte familien Attavanti. Bombelli omtaler dem som en florentinsk adelsfamilie som hadde kommet til Roma i pave Eugenius IVs tid, det vil si før 1447. En av bygningene i komplekset var altså en låve der blant annet landarbeideren Giampietro holdt til. Låven var fylt med høy, og tjente muligens også som bolig eller sovested for Giampietro og andre arbeidsfolk, slik Romas store høylåver ofte gjorde. I tillegg huset Attavanti-komplekset antagelig flere andre boliger. De to mennene som sa opp og ville flytte fordi de fryktet at onde ånder stod bak levenet, omtales begge som leieboere, muligens med egne familier. Nok en person med tilknytning til Attavanti-slekten og antagelig med noe høyere sosial status var Laura, som gis tittelen guvernante og dessuten omtales som en «dame» og som meget from. Ingen av disse personene har noe etternavn i teksten, men fremstår ganske enkelt som deler av Attavanti-husholdet. Bare den blinde kvinnen og hennes navnløse ledsagerske kommer utenfra. På denne måten inneholder fortellingen tilstrekkelig detaljerte og konkrete opplysninger til at de som leste Bombellis fortelling (eller hadde lest bøkene han hentet fortellingen fra) ville kunne forstå og plassere de mirakuløse hendelsene i en helt spesifikk lokal kontekst som var både sosial og topografisk. Etersom kirken ble bygget på stedet og bildet fremdeles kunne ses der (slik det fremdeles kan), fikk mirakelfortellingen også preg av å være et opphavssagn. Det forklarer hvorfor kirken ligger akkurat der den gjør og forteller historien bak det kronede bildet som henger over alteret.



*Mariabildet fra Monti-kirken med gullkrone. Skrått over bildet går det fremdeles noen dype striper som viser huggene bildet skal ha fått da det ble funnet. Foto: Wikipedia.*

### Miraklene

Mange av elementene i fortellingen om Mariabildet i bydelen Monti kan finnes igjen i andre deler av Bombellis samling. Et

grunnleggende fellestrekk er at alle bildene som inngår i samlingen er forstått som mirakuløse. Dette var ett av kriteriene for at et bilde skulle bli kronet, og dermed også del av den definerende rammen for Bombellis arbeid. I en del tilfeller beskrives dette likevel bare i generelle vendinger. Det kan sies at bildet «var mye søkt», at det gav «store velsignelser» eller «rike gaver», uten at hendelsene spesifiseres nærmere. Her kan det se ut til å være en veletablert praksis at troende og trengende søker bildet, ber ved det og legger igjen lys, blomster og eventuelt andre gaver. Andre fortellinger går mer detaljert inn på hvordan denne praksisen først oppstod, slik tilfellet var med Montimadonnaen. Her skildres dermed mer konkret hendelser som ofte er av mirakuløs art.

Mirakelfortellingene som er knyttet til bildene i Bombellis verk har et enhetlig preg som ikke bare skyldes fremstillingsformens serialitet. De kretser rundt et avgrenset utvalg av motiver og utgjør på denne måten en relativt fast fortellertradisjon. Direkte og indirekte fremgår det samtidig at bildene og fortellingene om dem har inngått i en tradisjon av religiøse praksiser. Bildene ble oppsøkt av bønnfallende og troende som tente lys og gav gaver i tillit til at bildet ville hjelpe også dem. Fortellertradisjonen og praksisene har dermed bekreftet hverandre gjensidig. I det følgende skal de viktigste fortellermotivene presenteres. Her legges det vekt på at fortellingene ikke bare kan sees som en tradisjon, men også mer spesifikt som et intertekstuellet nettverk: De er bundet til hverandre i en vev av gjensidige referanser. Dette nettverket gir mening til det enkelte bildet og den enkelte fortellingen, og plasserer samtidig hvert bilde inn i en større sammenheng av mening, forventning og religiøse praksiser. Det representerer en fortolkningsnøkkel som gir grunnlag for både gjenkjennelse og forventning, og som

skaper et rom for forhandling, autorisering og kreativitet i møtet med nye bilder og fortellinger.

Fortellingene om hvordan bildene fikk ry for å være mirakuløse faller hovedsakelig i to grupper: helbredelser og redning fra ulykker. Den første typen, helbredelsene, har en tydelig gjenklang av Bibelens helbredelsesfortellinger, som utgjør den sentrale tradisjonslinjen i kristne mirakelfortellinger (Selberg 2011:58–59). Her møter vi blinde som ser – slik som i fortellingen om Montimadonnaen – og lamme som får førligheten tilbake. Blant de nyere innslagene i Bombellis bok er fortellingen om en blind mann som søkte ly under et gammelt hvelv i et smug i Trastevere. Steinene i denne ruinen begynte imidlertid å rase ned, og forskrekket løp han ut av skjulestedet sitt. Da fikk han se at bak steinene skjulte det seg et lysende og strålende vakkert bilde av Maria med barnet på fanget. «Lys, lys!» ropte mannen og løp ut på gaten, ute av seg av glede over å ha fått synet igjen. Ryktet om hendelsen spredte seg med lynets hastighet i hele byen, og snart strømmet det til både blinde, halte og lamme som også søkte helbredelse. Denne hendelsen skal ha funnet sted tidlig i 1730, og fransiskanermunkene, som nettopp hadde overtatt kirken San Salvatore like i nærheten, tok straks initiativ til at bildet ble flyttet dit (Bombelli 1792, bd. 4:144–146). En langt eldre historie som har mange av de samme motivene knyttes til et bilde som hang på en forfallen port ved San Biagio della Tinta. Daglig ble det søkt av en blind mann, som fromt bad om å få synet igjen, men som også – som Tobias – hadde forsonet seg med sin skjebne. En dag ble han like vel bønhørt! Igjen spredte ryet seg raskt, og folk strømmet til. Også dette bildet ble flyttet og befinner seg nå i kirken Santa Maria in Posterula i bydelen Ponte, skriver Bombelli. Denne hendelsen fant sted i 1573, men bildet ble ikke kronet før



nesten hundre år senere (Bombelli 1792, bd. 1:137–139). Denne kirken finnes ikke lenger, men bildet i dag henger i redemptoristenes kirke San Alfonso på Esquilinhøyden, og har fremdeles stor kult (Eriksen 2005).

Også andre helbredeshistorier har klare bibelske referanser. Ved en beskjeden trapp utenfor et hus i Trastevere fantes det et Mariabilde der en fattig enke bad for sin sønn. Han kunne ikke bruke bena, men slepte seg avgårde langs bakken. Miraklet skjedd: Hennes sønn reiste seg og var frisk! Denne hendelsen fant sted i 1592, og da det like etter ble bygget en kirke på stedet, ble bildet saget ned av vegg og flyttet dit (Bombelli 1792, bd. 3:15–18). I San Lorenzo in Lucina var det en stakkars mann som ikke kunne stå på bena og derfor brukte krykker, som i 1596 fikk øye på et Mariabilde da han kom inn til vesper. Han henvendte seg til bildet med en bønn – og reiste seg, kastet krykkene og ropte «miracolo!» Igjen forteller Bombelli at hendelsen hadde mange vitner og at ordet om det spredte seg raskt (Bombelli 1792, bd. 3:35–36). En lignende hendelse skal ha funnet sted i 1713, ved San Pietro in Montorio. I klosteret ved siden av denne kirken fantes det et gammelt bilde ved foten av en trapp. Foran bildet holdt nonnene alltid en lampe brennende. En av nonnene lå for døden, og hadde allerede mottatt den siste olje. Søsteren som pleiet henne kom imidlertid til å tenke på bildet, og lot noe av oljen fra lampen hentes. Den døende ble salvet i pannen og på de syke delene av kroppen. Og den døende åpnet øynene, kledte seg, hoppet ut av sengen og løp jublende til kirken der de andre nonnene var samlet. De jublet, de sang og neste dag gikk hele klosteret i prosesjon til bildet ved lampen. Snart strømmet det også til folk fra hele byen. Paven, Clemens XI, lot bildet flytte til

kirken, og det ble kronet i 1717 (Bombelli 1792, bd. 2:71–74).

Enda mer tallrike enn helbredelsene er de mirakuløse redningene. Her er variasjonen i hendelser også større. Barn blir reddet fra å drukne i elva og fra å falle ned trappen eller ut av vinduet. Uskyldig dømte blir reddet fra dødsstraff. Branner slukkes og pestepidemier avsluttes gjennom Marias inngripen. Et typisk eksempel er knyttet til et Mariabilde i Santo Spirito, like ved Peterskirken. Her siterer Bombelli et dokument som finnes i arkivet til Peterskirkens kapittelforsamling, og som er signert av en notar. Det har altså en offisiell status og form. Dokumentet refererer til flere mirakler knyttet til bildet. En av historiene gjelder «kone til Pietro Antonio Carubini» – en formulering som antyder at det er Carubini selv som har snakket med notaren, snarere enn hun som opplevde dette: Mens hun holdt på med husarbeidet lekte det lille barnebarnet hennes i leiligheten og hoppet ganske voldsomt fra stol til stol. Da den lille jenta nådde frem til trappen så hun seg ikke for, og falt på hodet ned alle etasjene, helt ned til utgangsdøren i gården. Den forskrekkede bestemoren løp etter, mens hun grep om et perlekjede hun bar om halsen og lovet å gi det til Mariabildet hos nonnene i Santo Spirito dersom barnet overlevde. Da hun nådde ned fant hun jenta bevisstløs og forslått, men det viste seg snart at barnet var friskt og uskadd. Både bestemoren og naboene takket Mariabildet for den mirakuløse redningen. Men løftet ble glemt, og bestemoren beholdt perlekjedet sitt. Straffen fra Gud var hard. Hun ble grepet av en dødelig sykdom. Først på dødsleiet husket hun på løftet og bad om at perlene hennes måtte bli bragt til Mariabildet. Dermed kunne hun dø i fred og med visshet om å ha sonet sin synd (Bombelli 1792, bd. 2:155–158). Denne hendelsen fant sted samme år som bildet ble kronet, det vil si i 1686.

Denne fortellingen introduserer også et annet nokså vanlig motiv. De mirakuløse bildene representerer sterke krefter, og de kan både hevne og straffe. I fortellingene om bestemorens perlekjede er det Gud som er den straffende makten. I andre fortellinger kan det derimot være bildet selv. Mariabildet i kirken San Giovanni dei Fiorentini hang opprinnelig på en mur utenfor kirken. Dette bildet ble skadet da en mann gikk løs på det med en bocciakule: Rasende over å ha tapt ballspillet kastet han en av kulene mot bildet, slik at Maria fikk et stort merke nedenfor det høyre øyet. Mannen mistet umiddelbart førligheten i armen som hadde kastet. Fortvilet over sin egen misgjerning og straffen for den, bad han om Marias tilgivelse. Etter førti dager var armen god igjen, og folk strømmet til det mirakuløse bildet. Denne hendelsen fant sted i 1648, og bildet ble kronet – og flyttet inn i kirken – samme år (Bombelli 1792, bd. 1:51–54). Både her og i den innledende

fortellingen om madonnaen i Attavanti-låven i Monti fremstår bildet nesten som et levende vesen. Skader på bildet, både hugget fra sigden i den første fortellingen og bocciakulen i det siste eksemplet, sårer ikke bare bildet, men Maria selv. Landarbeideren med sigden ble ikke straffet for kuttene han påførte Maria og barnet på fanget, men hennes klagende rop formidlet at hun følte smerten ved dem. Også andre fortellinger fremstiller bildene som levende vesen med en egen vilje og egne krefter. Den såkalte Santa Maria del Pianto – gråtens Maria – ble vitne til en slåsskamp der en mann stakk en annen med kniv. Liggende på gaten under bildet bad den døende Maria om tilgivelse for morderen. Folk som hadde strømmet til så hvordan bildets øyne ble fylt av tårer. Dette bildet ble ikke kronet før i 1643, mens den mirakuløse hendelsen skal ha funnet sted allerede i 1546 (Bombelli 1792, bd. 1:43–47).

Også bildet med tilnavnet «del pozzo» –

*Med sin store kuppel og sine høye murer ruver San Giovanni dei Fiorentini på bredden av Tiberen. Kirken var lenge et populært motiv for prospektmalere. Her et bilde av H.F. van Lint fra 1739. Foto: Wikipedia.*



fra brønnen – i kirken Santa Maria in Via hadde sterke krefter i seg. Denne hendelsen skal ha funnet sted allerede i 1256, og representerer dermed en av de aller eldste fortellingene i Bombellis verk. Ved boligen til kardinal Pietro Capocci fantes det en stallbrønn, og «av en eller annen grunn», som Bombelli skriver, fant en av tjenerne på å kaste et Mariabilde i vannet. Ikke før hadde bildet truffet vannflaten før brønnen flommet så kraftig over at hestene i stallen var nær ved å drukne. Bildet selv fløt ovenpå vannmassene, men lot seg ikke fange inn. Først da kardinalen trådte til og bad en bønn, ble det mulig å gripe bildet og henge det tilbake på plass. Da historien kom paven for øre, bestemte han at stallen skulle gjøres om til kirke. Bombelli kan fortelle at vannet i brønnen fremdeles hadde helbredende kraft på hans tid (Bombelli 1792, bd. 1:47–51). Kroningen av bildet fant sted i 1646, og Bombelli har hentet sin fortelling fra dokumentet som ble satt opp av en notar ved denne anledningen.

### Miraklenes kronotop

Miraklene i Bombellis fortellinger er altså plassert inn i et konkret fysisk og sosialt landskap. Alle fortellingene er knyttet til spesifikke bilder i navngitte kirker omkring i byen. Bombelli forteller som regel også hvor i kirken bildet befinner seg, og i enkelte tilfeller refererer han til inskripsjoner og tavler ved siden av bildet, der hendelsene eller iallfall dato for kroningen er omtalt. Den romerske topografien som presenteres i fortellingene er i tillegg fylt med hverdagslige forhold og hendelser som det er lett å kjenne seg igjen i. Det dreier seg om husarbeid, pass av barn, stell av hester og – riktignok mer dramatisk – bocciaspill, slåsskamper og knivstikking. Selv om hovedpersonene i mange tilfeller ikke er navngitt, presenteres de alltid som konkrete enkelt-

mennesker engasjert i velkjente og nokså vanlige aktiviteter og arbeidsoppgaver. Til noen av bildene er det knyttet fortellinger om pestepidemier som på mirakuløst vis ble stoppet, eller om hjelp i krigssituasjoner. Men flertallet av dem som mottar hjelp fra Mariabildene er ikke befolkningen eller byen som kollektiv størrelse, men enkeltindivider. Ofte plasseres de inn i en familie-sammenheng, og omtales som ektefeller, foreldre og barn. Som regel tilhører de også de lavere sosiale lagene i byen, altså arbeidere, tjenerskap og småborgere.

Samtidig er det altså i denne velkjente og hverdagslige virkeligheten at sterke, overnaturlige krefter plutselig bryter gjennom og gjør seg kraftig gjeldende – slik som vannet i kardinal Capoccis stallbrønn helt konkret illustrerte. Dermed blir miraklene og de merkelige hendelsene direkte knyttet til de hverdagslige oppgavene og aktivitetene som aktørene er opptatt med. Marias inngripen og hjelp dreier seg på denne måten om svært konkrete forhold. Likevel berører hendelsene også ofte mer overordnede religiøse tematikker og spørsmål. Dette ble tydelig i helbredelseshistoriene, med deres klare bibelske gjenklang. Men også for eksempel fortellingene om han som kastet en bocciakule mot Mariabildet, eller hun som glemte løftet hun hadde avlagt og beholdt perlekjedet, tematiserer fundamentalt religiøse spørsmål om synd, soning, tilgivelse og frelse.

En forståelse av mirakelfortellingenes kronotop må ta utgangspunkt i hvordan det hverdagslige og konkrete blir et omdreiningspunkt. På den ene siden muliggjør det gjenkjennelse og troverdighet. På den andre siden skaper det også den scenen der det overnaturlige og mirakuløse kan gjøre seg gjeldende. En avgjørende faktor for å binde disse to aspektene sammen og få omdreiningerne til å fungere i Bombellis fortellinger, er tiden eller historien. Den romerske topografien der de overnaturlige hendelsene finner

sted, har også en viktig tidsdimensjon som skaper en kronotop der fortiden er mer enn bare en bakgrunn for hendelsene. I Bombellis fortellinger er tiden, eller mer spesifikt fortiden, et aktivt element som muliggjør sammenbindingen mellom det hverdagslige og det mirakuløse, mellom det velkjent og det uventede.

Tidsdimensjonen fremheves i den konsekvente angivelsen av tidspunktene for både de mirakuløse hendelsene og den påfølgende kroningen. I enkelte tilfeller er det et spenn på flere hundre år mellom disse to tidspunktene. Plasseringen i tid kommer også frem ved at Bombelli er omhyggelig med å oppgi hvem som var pave da hendelsene fant sted, og beklager det de gangene han ikke er i stand til å gi slik informasjon. Men like viktig for mirakelfortellingenes kronotop er vissheten om å leve i en svært gammel by som også er et gjennomgående trekk. Hus og bygninger har ofte vært noe annet før enn de er nå. Materialer fra eldre bygninger er blitt gjenbrukt, ruiner og rester av gamle anlegg stikker fram mange steder. Søylar, skulpturer og annen utsmykning er blitt flyttet rundt, fragmenter er tatt i bruk på nytt både av praktiske, estetiske og andre grunner (Christian 2010). Byen har et tidsdyp som ofte får en helt konkret og fysisk side. Graves det i bakken dukker det raskt frem rester av eldre bygg og konstruksjoner. Fortiden finnes i jorden, under gater og plasser, i murer og vegger. På samme måte som de overnaturlige kreftene kan den når som helst bryte inn i det nåtidige hverdagslivet.

Den første av de tre romanformene som Bakhtin analyserer i sitt essay kaller han for den greske eventyr-romanen. Dens typiske struktur dreier seg om et ungt elskende par som forhindres i å få hverandre på grunn av en rekke uventede og eventyrlige hendelser. Bakhtin påpeker at disse hendelsene, som fører til stadig nye forviklinger, hindringer

og intriger, gjerne introduseres med uttrykk som «plutselig», «overraskende», «helt uventet», «øyeblikkelig», «... og neste dag». Han understreker også at disse hendelsene foregår i en form for eventyr-tid, som er frikoplet både fra vanlig kronologisk tid og fra karakterenes egen biografi. Til tross for at alle de dramatiske episodene må ha tatt tid, blir ikke de involverte figurene verken eldre eller annerledes av alt de går gjennom. Eventyr-tiden er en «fremmed» tid, et mellomrom og en åpning til en annen verden. Den følger sine egne regler, men den setter ingen spor, den forandrer ingenting (Bakhtin 1981:86–90).

Også mirakelfortellingenes kronotop er basert på en slik «annen» tid som brått og uventet bryter inn og gjør seg gjeldende. Også denne tiden har et visst eventyrpreg, i den forstand at naturlover brytes, og ting ofte viser seg å være noe annet enn man har trodd. Samtidig skiller mirakelfortellingenes kronotop seg fra eventyrromanenes på viktige punkter. For det første er hendelsene konsekvensrike. De bringer store og vesentlige forandringer og de setter dype spor. Bylandskapet endres på varig måte ved at bilder flyttes og kirker bygges. Enda viktigere er endringene som menneskene selv gjennomgår. Delvis er disse endringene svært konkrete og fysiske: Blinde ser, lamme reiser seg og går. I tillegg er de religiøse og eksistensielle. Fortellingenes aktører blir bragt til anger og til erkjennelse av sine forpliktelser overfor gud. Bakhtin argumenterer for at kronotopen er definerende for hvordan mennesker kan fremstilles. Eventyrromanens skikkelser endres ikke av hendelsene de utsettes for. Mirakelfortellingenes figurer gjennomgår en transformasjon.

For det andre er den tiden som plutselig bryter inn, en grunnleggende historisk tid. Igjen er den innledende fortellingen om Mariabildet i Monti et godt eksempel. Også

her bryter de underfulle hendelsene plutselig og uventet inn. Men disse hendelsene er hjemmehørende i fortiden. Det er den som bryter inn. Allerede i fortellingens innledning sier Bombelli at låvebygningen tidligere hadde vært del av et kloster som tilhørte klarissene, og at bildet kanskje hadde hengt i deres matsal. Selv om bildet viser seg mirakuløst fordi det både agerer på egen hånd og helbreder den blinde, er det altså ingen overnaturlig grunn til at det plutselig dukker opp. På samme måte som veldig mange andre ting i Roma har Attavanti-familiens låve vært noe annet tidligere. Oppdagelsen av dette er verken overraskende eller mirakuløs slik Bombelli fremstiller det, men tvert imot en nokså normal og vanlig hendelse.

Ikke alle bildene som Bombelli forteller om blir «funnet» på en like konkret måte som Monti-madonnaen. Derimot blir et flertall av dem plutselig funnet å være mirakuløse, det er fortellingenes gjennomgående hovedpoeng. Samtidig er det svært mange av bildene som omtales som «gamle». Det er også svært mange av dem som i utgangspunktet, når fortellingen begynner, befinner seg på avsides og uanselige steder – på en mur inn til vingården, under trappen, ved en gammel bygning eller en smal vei. De er forlatt og glemt, inntil de og den fortiden de helt konkret representerer, plutselig gjør seg gjeldende på nytt i det romerske dagliglivet.

Tidsdimensjonen i mirakelfortellingenes kronotop har altså form av en historisk tid, av en fortid som finnes alle steder i byen, men som av og til gjør seg gjeldende på en mer konkret og håndfast måte. Når fortiden bryter inn på denne måten kan mirakler finne sted og mennesker og menneskeliv endres. Fortellingene skildrer miraklene som overraskende og vidunderlige, samtidig som den tidsdimensjonen de så å si benytter seg av, fremstilles nøkternt og saklig. «Alle» i Roma vet at fortiden bokstavelig talt befinner seg like under dagliglivets overflate. At

den plutselig bryter inn, er ikke i seg selv verken mirakuløst, overraskende eller fantastisk. Derimot fungerer fortiden som en narrativ ressurs, den er grunnleggende med på å forme mirakelfortellingenes kronotop.

#### Litteratur

- Bakhtin, Mikhail 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin, University of Texas Press.
- Baronio, Cesare 1588–1607. *Annales ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198*, 12 vol. Roma.
- Bartoccini, Fiorella 1985. *Roma nell'Ottocento: Il tramonto della 'Città santa', nascita di una capitale* (= Storia di Roma, vol. XVI) 2 bd. Bologna, Cappelli.
- Bauman, Richard 1982. Conceptions of Folklore in the Development of Literary Semiotics. *Semiotica*, vol. 39, nr. 1/2, s. 1–20.
- Bennett, Gillian 1987. *Traditions of Belief: Women, Folklore and the Supernatural Today*. London, Penguin Books.
- Briggs, Charles og Richard Bauman 1992. Genre, Intertextuality and Social Power. *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 2, nr. 2, s. 131–72.
- Bombelli, Pietro 1792. *Raccolta delle immagini della Beatissima Vergine ornate della corona d'oro dal R.mo Capitolo di S. Pietro, con una breve ed esatta notizia di ciascuna immagine, data in luce da Pietro Bombelli, incisore*. Roma.
- Cardilli, Luisa (red.) 1990. *Edicole Sacre Romane. Un segno urbano da recuperare*. Roma, Palombi.
- Cardilli, Luisa (red.) 2000. *Per le Vie di Roma. Le Edicole Sacre*. Roma, Bonsignori editore.
- Carocci, Concezio 1729. *Il pellegrino guidato alla visita delle immagini più insigni della B.V.Maria in Roma, ovvero discorsi familiari sopra lemedesime, detti i*

- sabati nella chiesa del Gesù*. 4 vol. Roma, stamperia del Bernabó.
- Christian, Kathleen Wren 2010. *Empire Without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527*. Yale, Yale University Press.
- Eriksen, Anne og Anne Stensvold 2002. *Maria-kult og helgendyrkelse i moderne katolisisme*. Oslo, Pax forlag.
- Eriksen, Anne 2005. Our Lady of Perpetual Help. Invented Tradition and Devotional Success. *Journal of Folklore Research*, vol. 42, nr. 3, s. 295–321.
- Eriksen, Anne og Torunn Selberg 2006. *Tradisjon og fortelling. En innføring i folkloristikk*. Oslo, Pax forlag.
- Eriksen, Anne 2007. The Miracles that happened in Rome, *ARV*, vol. 63, s. 161–186.
- Gittarrelli, Sergio 2008. *Le edicole sacre di Roma. A passeggio per le vie di Roma alla scoperta delle 'madonnelle'*. Roma, Edizione ACM.
- Giuntella, Vittorio E. 1971. *Roma nel settecento* (= Storia di Roma, vol. XV). Bologna, Cappelli.
- Ingemark, Camilla Asplund 2006. The Chronotope of Enchantment. *Journal of Folklore Research*, vol. 43, nr. 1, s. 1–30.
- Lüthi, Max 1982. *The European Folktale. Form and Nature*. Bloomington, Indiana University Press.
- Majanlahti, Anthony 2006. *The Families Who Made Rome. A History and a Guide*. London, Pimlico.
- Martinelli, Fioravante 1653. *Roma ex ethnica sacra Sanctorum*. Roma, Inatij de Lazaris.
- Panciroli, Ottavio 1600. *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*. Roma, Luigi Zanetti.
- Piazza, Carlo Bartolomeo 1703. *La gerarchia cardinalizia*. Roma, stamperia del Bernabó.
- Piazza, Carlo Bartolomeo 1690–98. *Eusebiologio romano, ovvero della opere pie di Roma christiana et gentile*. 2 vol. Roma, D.A.Ercole.
- Rufini, Alessandro 1853. *Indicazioni delle Immagini di Maria Santissima collocate sulle mura esterne di taluni edifici dell'Alma città di Roma*. Roma, Giovanni Ferretti.
- Selberg, Torunn 2006. «Our Lord's Miracle». Talking About Working Wonders. I Kaivola-Bregenhøj Annikki, Barbro Klein og Ulf Palmentfelt (red.). *Narrating, Doing, Experiencing. Nordic Folkloristic Perspectives*. Helsinki, Finnish Literature Society, s. 64–78.
- Selberg, Torunn 2011. *Folkelig religiositet. Et kulturvitenskapelig perspektiv*. Oslo, Scandinavian Academic Press.
- Skog, Susanne Nylund 2002. *Ambivalenta upplevelser & mångtydiga berättelser. En etnologisk studie av barnafödande*. Stockholm, Stockholms universitet.
- Tarkka, Lotte 1993. Intertextuality, Rhetorics and the Interpretation of Oral Poetry: The Case of Archived Orality. I Anttonen, Pertti og Reimund Kvideland (red.). *Nordic Frontiers. Recent Issues in the Study of Traditional Culture in the Nordic Countries*. Åbo, Nordic Institute of Folklore, s. 165–193.