

# ITT GAMMELTT SØNDER REFFUIT ALTARKLÆDE

BILDENTEKSTILET – ET TAPT ANTEPENDIUM FRA NORSK MIDDELALDER?

© INGRID LUNNAN NØDSETH

MASTEROPPGAVE I KUNSTHISTORIE, HØSTEN 2012



Forside, omslag: Akvarell av Bildentekstilet, AM 371 fol.  
Foto: Fotografisk atelier v/ det Arnamagnæanske institutt, København.

# FORORD

Først av alt vil jeg gjerne takke veilederen min, Margrethe C. Stang, som introduserte meg for Peder Alfssøns akvarell, og som oppmuntret meg til å skrive masteroppgave om det tapte tekstilet. Takk for inspirerende, kritisk og innsiktsfull veiledning! Jeg vil også takke medstudenter og venner ved universitet i Trondheim og i York for tilbakemeldinger, faglige diskusjoner og nødvendige kaffepauser gjennom masterstudiet.

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg blant annet besøkt den Arnamagnæanske Samling ved Nordisk Forskningsintitutt, Københavns Universitet, hvor jeg vil takke de ansatte for bistand med å finne de originale manuskriptene, og for hjelp med fotografiene i ettertid. Jeg vil også takke Dr. Tim Ayers ved York University og dr. Emily Guerry (nå Oxford University) for inspirerende forelesninger, ekskursjoner og veiledning under studieoppholdet i York våren 2012. Professor Jan Ragnar Hagland ved NTNU fattet tidlig interesse for prosjektet mitt, og fortjener stor takk for å ha hjulpet meg med broderte runer og norrøne tekstfragmenter. Jeg vil også takke seniorkurator ved Nasjonalmuseet Anne Kjellberg, teknisk konservator ved Nationalmuseet i Danmark Else Østergaard og førstekurator ved Historiska Museet i Stockholm Mari-Louise Franzén for hjelp i arbeidet med å kartlegge det nordiske tekstilmaterialet, spesielt de broderte antependiene. Takk til Solfrid Myhre ved Randsfjordmuseene for svar på spørsmål om eierforholdene rundt Bilden i middelalderen. En stor takk til ansatte ved Universitetsbibliotekene ved NTNU for all hjelp med søk etter bøker her i landet og utenlands, deres hjelp har vært uvurderlig.

Sist men ikke minst: takk til familie og ”heiagjeng”, mamma og pappa, søster Marit og mannen min Pål. Dere har bidratt med tekstlesning, faglige diskusjoner og gode samtaler, vært med på roadtrips, museer og kirkebesøk, og det setter jeg stor pris på!

**Ingrid Lunnan Nødseth**

Trondheim, november 2012.





## Forkortelser

AM – Arnamagnæansk Håndskrift

DI – Diplomatarium Islandicum

DN – Diplomatarium Norvegicum

GNH – Gammelnorsk Homilieboek

KLNM – Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder

MD – Monumenta Danica

MW – Museum Wormianum



# INNHold

<b>1. INNLEDNING</b>	<b>1</b>
1.1 INTRODUKSJON TIL EMNET OG BAKGRUNNEN FOR PROSJEKTET.	1
1.2 FORSKNINGSSTATUS	2
1.3 PROBLEMSTILLING MED AVGRENSNING	5
1.4 KILDEMATERIALE	6
1.4.1 Ekfrase: akvarellen	7
1.4.2 Supplerende kilder og komparativt materiale	9
1.5 METODE OG OPPGAVENS STRUKTUR	9
<b>2. KILDEKRITIKK OG TEORETISK FORANKRING</b>	<b>13</b>
DEL 1: HISTORISK BAKGRUNN	13
2.1 OLE WORMS INNSAMLINGSPROSJEKT OG BILDEN TEKSTILETS ETTERLIV	13
2.2 OPPLYSNINGSTIDENS PROSJEKT	16
2.3 BILDET SOM MIDDEL OG IKKE SOM MÅL	18
2.3.1 Visuell kildekritikk	20
DEL 2: TEORETISK BAKGRUNN	24
2.4 ET SEMIOTISK UTGANGSPUNKT	24
2.5 IMAGO, HISTORIA OG MIDDELALDERENS BILDEFORSTÅELSE	29
2.6 KONKLUSJONER	31
<b>3. HISTORISKE OG VISUELLE RAMMER</b>	<b>35</b>
3.1 HADELAND PÅ 1100-TALLET OG BILDEN KIRKE	35
3.2 TEKST OG SKRIFTKULTUR	39
3.3 STAVKIRKE OG KIRKEROM	41
3.4 ANTEPENDIER OG KIRKETEKSTILER	42
3.4.1 Antependier i Norden	45
3.4.2 Itt gammelt Sønder reffuit Altarklæde	48
3.5 KONKLUSJONER	51
<b>4. MOTIVVERDEN: LØVEDYR OG JAKTSCENE</b>	<b>55</b>
4.1 BILDEANALYSE: FORM OG MENING	55
4.2 LØVEDYRET	59
4.2.1 Løver i kirkekunsten	60
4.2.2 Løvens symbolikk: bestiarier og heraldikk	62
4.3 JAKTMOTIVET	66

4.3.1 <i>Jaktmotivet i kirkekunsten</i>	66
4.3.2 <i>Litterære rammer: helgenlegender og bestiarier</i>	69
4.3.3 <i>Jaktmotivet som europeisk herskerikonografi</i>	72
4.4 RUNENE	73
4.4.2 <i>Runer i kirkekunsten</i>	74
4.4.3 <i>Tekst og bilde: tekstens ulike funksjoner i bildet</i>	75
4.5 DATERING AV BILDEN TEKSTILET	76
4.5 KONKLUSJONER	78
<b>5. MAKT OG MISKUNN</b>	<b>81</b>
5.1 MAKT – VERDSLIGE BUDSKAP I TEKSTILET	81
5.2 MISKUNN – RELIGIØSE BUDSKAP I TEKSTILET	83
5.3 POLYSEMI – EN SAMMENFATNING AV VERDSLIGE OG RELIGIØSE ASPEKTER	87
5.4 TEOLOGISKE OG SOSIALHISTORISKE TOLKNINGSRAMMER	90
5.4.1 <i>Et kollektivt trossamfunn med tradisjonalistisk forkynnelse</i>	91
5.4.2 <i>Helgenkult som maktpolitisk virkemiddel</i>	93
5.5 KONKLUSJONER	95
<b>6. AVSLUTNING</b>	<b>99</b>
LITTERATUR:	103
ILLUSTRASJONER:	113

APPENDIKS:

1. Worms beskrivelse av Bildentekstilet i MD
2. Tabell over middelalderens kirketekstiler til liturgisk bruk og utsmykning av alter og kirkerom
3. Soga om Placidus





# 1. INNLEDNING

Skal en danne seg et virkelig bilde av tekstilkunsten i Norge i middelalderen, er det ikke tilstrekkelig å studere det *bevarte materiale*.<sup>1</sup>

## 1.1 Introduksjon til emnet og bakgrunnen for prosjektet.

Denne masteroppgaven handler om et tapt tekstil fra norsk middelalder som jeg har valgt å betegne som Bildetekstilet, da det hørte til i Bilden kirke på Hadeland. Tekstilet må ha forsvunnet en gang rundt 1670, men det er kjent for oss i dag gjennom en akvarell, et tinnsnitt<sup>2</sup> og flere beskrivelser fra midten av 1600-tallet.<sup>3</sup> Utgangspunktet for oppgaven er at denne akvarellen ble gjenfunnet i de Arnamagnæanske Samlinger i København for noen år siden, og presentert på et symposium og i en påfølgende artikkel av Thomas Lassen:

Den farvelagte tegning, som nu er genfremdraget fra glemslen, giver kun en svak afglans af den oprindelige skønhed og pragt, men vidner om at alterklædet fra Bilden, må ha været et fornemt stykke, og en værdig repræsentant for den gammelnorske tekstilkunst.<sup>4</sup>

Akvarellen gjengir farger, figurer og rune bokstaver slik de kan ha vært i det opprinnelige Bildetekstilet (fig. 1 - 4). I kildene fra 1600-tallet (og i Lassens artikkel) beskrives tekstilet som et antependium, altså et tekstilt alterfrontale som dekket framsiden av alteret. Antependia som medium og kunstform må i middelalderen ha vært utbredt på lik linje med bemalte eller forgylte alterfrontaler i tre, men er i mye mindre grad bevart. I Norge har vi ingen slike antependia bevart

---

<sup>1</sup> Helen Engelstad: *Refil, bunad, tjeld: middelalderens billedtepper i Norge*, Oslo, 1952. 11.

<sup>2</sup> Et tinnsnitt er et relieffsnitt (høytrykk) hvor motivet skjæres ut i bløtt metall heller enn en treplate. Metallegeringen var en blanding av bly, tinn og antimon. Erik Moltke: *Skildring og kommentar*, København, 1958. 155.

<sup>3</sup> Bildetekstilet befant seg i Ole Worms museum i København på midten av 1600-tallet. Etter Worms død ble samlingene hans overført til det kongelige kunstkammer, men Bildetekstilet er ikke å finne hos de eldste registreringene der, eller i kunstkammerets katalog *Museum Regium* fra 1696. H. D. Schepele: *Museum Wormianum: dets forudsætninger og tilblivelse*, Odense, 1971. 366. Thomas Lassen: "Antependiet fra Bilden - en antikvarisk presentasjon," *Årbok for Hadeland* 2011. 58.

<sup>4</sup> Lassen, 2011.

som er eldre enn Nes-antependiet fra 1400-tallet.<sup>5</sup> Et sentralt spørsmål i arbeidet med Bildentekstilet er hvorvidt dette faktisk var et antependium, eller om vi kan se for oss andre funksjoner som refil (veggteppe). Det finnes ingen større, kunsthistoriske undersøkelser av dette unike materialet, som åpner for innsikt i en tekstiltradisjon som for det meste er tapt for oss i dag.

Så hvordan kan disse kildene brukes? Det eksisterer en lang tradisjon for å arbeide med tapt materiale innen andre humanistiske fag som arkeologi, historie og språkfag. Slike undersøkelser gir oss informasjon om perioder som preges av utstrakt kildemangel, men samtidig krever de et bevisst forhold til metode og kildekritikk. I 1952 åpnet Helen Engelstad boken *Refil, bunad, tjeld: middelalderens billedtepper i Norge* med sitatet som innleder dette kapittelet. Hennes oppfordring om å ikke kun ta utgangspunkt i det bevarte materialet har ledet meg gjennom arbeidet med Bildentekstilet, med et mål om å bidra til kunnskapen om det Engelstad beskriver som ” et virkelig bilde av tekstilkunsten i Norge i middelalderen”.<sup>6</sup>

## 1.2 Forskningsstatus

Flere kunsthistorikere har kjent til akvarellen og har nevnt det tapte tekstilet i sine arbeider fra første halvdel av 1900-tallet, blant disse Anders Bugge og Harry Fett. I *Norges kirker i middelalderen* beskrev Fett Bildentekstilet som et brodert antependium uten videre diskusjon og fremhevet særlig løvens romanske ”ornamentikk”.<sup>7</sup> Anders Bugge foreslo også en datering til siste halvdel av 1100-tallet basert på ”løvens form”. Bugge gjorde seg i tillegg noen tanker rundt meningsinnholdet i det tapte tekstilet:

Meningen med billedene som smykker teppet er ikke helt klar. Det er således vanskelig å avgjøre om jaktscenen til venstre har symbolsk betydning, om den har motiv fra en myte eller legende, om den gjengir storfolks kjæreste adspredelse eller en bestemt tildragelse. Selvom man bare har en tegning av det, er teppet allikevel et interessant vitnesbyrd om den merkelige gammelnorske tekstilkunst som teller verker som Osebergvævningene, det broderte tapet fra Hølandets kirke og Baldisholteppet.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Helen Engelstad: *Messeklær og alterskrud: middelalderske paramenter i Norge*, Oslo, 1941. 143. Det er også funnet fragmenter under gulvet i Kaupanger stavkirke som kan stamme fra et antependium. Henrik von Achen: *Norske frontaler fra middelalderen i Bergen museum*, Bergen, 1996. 10.

<sup>6</sup> Engelstad, 1952. 11.

<sup>7</sup> Harry Fett et al.: *Norges kirker i middelalderen*, Kristiania, 1909. 42.

<sup>8</sup> Anders Bugge: "Kirkene i gammel og ny tid," i *Hadeland, Bygdenes Historie* Oslo, 1932. 269.



Engelstads *Messeklær og alterskrud: middelalderske paramenter i Norge* fra 1941 står fremdeles som det viktigste arbeidet om norske liturgiske tekstiler fra middelalderen. I diskusjonen av antependia henviste også Engelstad til Bildentekstilet. På denne tida sto stilanalysen sterkt, og spørsmål rundt proveniens, verksteder og stilistiske forbindelser var sentrale i kunsthistorisk forskning. Med denne bakgrunnen slo Engelstad fast at man ikke kunne foreta noen kunsthistorisk analyse med utgangspunkt i den bevarte akvarellen eller tinnsnittet: "Antependiet er nu forsvunnet, og gjengivelsen er så fortegnat at den vanskelig lar seg stilistisk bestemme".<sup>9</sup> Etter dette virker det som om Bildentekstilet ble utdefinert, det nevnes for eksempel ikke i Marta Hoffmanns gjennomgang av det norske tekstilmaterialet fra middelalderen i *Norsk Kunsthistorie*.<sup>10</sup> Den danske middelalderarkeologen som gjenfant akvarellen i de Arnamagnæanske Samlinger, Thomas W. Lassen, har stått for den nyeste publikasjonen på Bildenantependiet.<sup>11</sup> Det dermed Lassens fortjeneste at dette tapte tekstilet nå igjen får en plass i den norske og nordiske kunsthistorien.

Dagens kunsthistoriske praksis åpner for nye innfallsvinkler utover "stilistisk bestemmelse".<sup>12</sup> I løpet av siste halvdel av 1900-tallet så faget en dreining mot spørsmål rundt meningsinnhold, ikonografi og resepsjon.<sup>13</sup> Disse strategiene har i løpet av de siste tiårene dannet utgangspunktet for store nylesninger av sentrale emner i middelalderkunsten, som de bemalte alterfrontalene og stavkirkeskurden.<sup>14</sup> Når det gjelder kirketekstilene, og da tenker jeg både på liturgiske paramenter og refiler, står fremdeles Engelstads arbeider fra 1940- og 1950-tallet som hovedverkene på området.

---

<sup>9</sup> Engelstad, 1941. 19.

<sup>10</sup> Martha Hoffmann: "Tekstil," i *Høymiddelalder og Hansatid* red. Hans-Emil Lidén, *Norges Kunsthistorie*, Oslo 1981.

<sup>11</sup> Jeg tenker her på den tidligere nevnte artikkelen i *Hadelands Årbok*, Lassen, 2011.

<sup>12</sup> For en diskusjon av stilbegrepet i dagens kunsthistoriske praksis, se for eksempel: Kristin Bliksrud Aavitsland: "En blandet fornøyelse: Stilbegrepet i dagens kunsthistoriske praksis," *Kunsthistorisk tidsskrift* 74, no. 1, 2005 Erla B. Hohler: "Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri," i Oslo, 2008.

<sup>13</sup> For en god introduksjon til den menings- og innholdsorienterte delen av kunsthistorien, se kapittel 5 "Mechanisms of Meaning" i Donald Preziosi: *The Art of art history*, Oxford, 2009. 215 – 219. Videre omfatter kapittelet artikler fra Erwin Panofsky, Hubert Damisch, Mieke Bal og Norman Bryson, og Stephen Bann. Resepsjon i forhold til middelalderkunst diskuteres bla.a. hos Madeline Harrison Caviness: "Reception of Images by Medieval Viewers," i *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, red. Conrad Rudolph, 2010. 65 – 85.

<sup>14</sup> Unn Plahter: *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*, London, 2004. Margrethe C. Stang, "Paintings, patronage and popular piety: Norwegian altar frontals and society c. 1250-1350" (Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 2009). Erla B. Hohler: *Vol. 1: Part 1: Studies ; Part 2: Plates*, Oslo, 1999.

En årsak til mangelen på forskningsinteresse kan være den lave og fragmenterte bevaringsgraden som preger tekstilmaterialet. Samtidig inkluderer dette materialet unike kunstverk også i en større felles-europeisk sammenheng, som Baldisholteppet og Høylandsteppet (fig. 8 og 9).<sup>15</sup> Mangelen på kunsthistorisk interesse for middelaldertekstilene kan også knyttes til tekstilforskningen som et område med lavere status enn maleri og skulpturer. Tekstiler har tradisjonelt vært assosiert med kvinnearbeid og husflid, og det var kvinnelige forskere som hovedsakelig sto for 1900-tallets publikasjoner på middelaldertekstiler i Norden, blant disse Helen Engelstad, og Agnes Branting og senere Margareta Nockert i Sverige.<sup>16</sup>

Som jeg går nærmere inn på i den teoretiske bakgrunnen i kapittel 2, snakket man ikke om kunst og kunsthåndverk i middelalderen. De visuelle uttrykkene som i dag ville blitt beskrevet som kunsthåndverk, som for eksempel tekstiler, gullsmedkunst, og utskjæringer i elfenben og hvalrosstann, var svært høyt ansett i middelalderen.<sup>17</sup> Tekstiler var både kostbare og arbeidskrevende, og de flotteste antependiene var utsmykket med gullbroderier og påbroderte mynter og perler (se fig. 21 og 22).<sup>18</sup> De hadde dermed en taktilitet og tredimensjonalitet som vanskelig kan oppnås gjennom maleriet. Mange malte alterfrontaler og veggmalerier etterlignet tekstilenes draperinger og overflater.<sup>19</sup> Det kan dermed argumenteres for at broderte tekstiler og bildetepper i middelalderen hadde en svært høy status.

---

<sup>15</sup> Baldisholteppet er en vevd i globelinteknikk. Engelstad daterer teppet til 1150 – 1200. Engelstad, 1952. 59. Hoffmann foreslår en datering til ut på 1200-tallet. Hoffmann, 1981. 317. C14-datering slår fast at tekstilet ble vevd mellom 1040 og 1190. Det er ikke noe i bildeframstillingen som motsier en slik datering. Margareta Nockert og Göran Possnert: *Att datera textilier*, Stockholm, 2002. 92. Høylandsteppet er brodert på lin med kontursøm og smøyg. Engelstad daterer tekstilet til 1100-tallet, sannsynligvis mot slutten av århundret. Engelstad, 1952. 71. Hoffmann regner første halvdel av 1200-tallet som mer sannsynlig. Hoffmann, 1981. 339.

<sup>16</sup> De representerte en forskningspraksis som fokuserte på tekstile teknikker, verksteder og proveniens. Engelstad, 1941. ; Engelstad, 1952. ; Agnes Branting og Andreas Lindblom: *Medeltida vävnader och broderier i Sverige*, Stockholm, 1997; Anne Marie Franzén og Margareta Nockert: *Prydnadssömmar under medeltiden*, Stockholm, 1997.

<sup>17</sup> Dette misforholdet mellom dagens moderne verkshierarki og middelalderens verksoppfattelse diskuteres av Håkon A. Andersen: *Kunsthåndverket i middelalderen*, Oslo, 1997. 7 -9.

<sup>18</sup> Kay Staniland: *Embroiderers*, London, 1991. 46. Se også kapittel fire "Svenska broderier med guld, silver, silke och pärlor" i Branting og Lindblom, 1997. 85 – 132.

<sup>19</sup> Et eksempel på slike middelalderske *trompe de l'oeil* er kalkmaleriene i Nes kirke, som etterligner drapert duk under brodert refil. Engelstad, 1952. 23.

### 1.3 Problemstilling med avgrensning

Som forskningshistorikken har vist, har ikke tekstilforskningen fremhevet middelaldertekstilenes status. Derfor er et mål for denne oppgaven å bidra til ny forståelse og interesse for kirketekstilene som viktige og meningsbærende kunstverk i middelalderens kirkerom og idéverden. Dette er en overordnet målsetning for arbeidet, som krever avgrensning og en klarere formulering av spesifikke problemstillinger. Den viktigste avgrensningen ligger i valg av studieobjekt. Gjennom kildene fra 1600-tallet vil jeg undersøke *Bildentekstilet*, et brodert tekstil som i middelalderen hang foran alteret i Bilden kirke på Hadeland. Tidsmessig forholder jeg med foreløpig til de dateringene som ble gjort av Fett, Bugge og Olsen, altså siste halvdel av 1100-tallet og kanskje også noe inn på 1200-tallet. Spørsmålet rundt datering av tekstilet drøftes videre i kapittel 4.<sup>20</sup> I arbeidet med Bildentekstilet vil jeg undersøke et bredt komparativt materiale, som avgrenses til Bildentekstiletets samtid (ca. 1150 – 1250) og geografisk til Norden, med unntak av Finland.<sup>21</sup> Jeg har forsøkt å unngå geografiske inndelinger som har utgangspunkt i den moderne nasjonalstaten til fordel for et transnasjonalt perspektiv slik det blant annet presenteres i nyere historieforskning.<sup>22</sup> Avgrensningene i tid og rom er ikke absolutte, det refereres også til annet materiale der det synes relevant.

Jeg er først og fremst interessert i motivene og meningsinnholdet i bildet, og tekstiletets status og rolle i kirkerommet, heller enn tekniske, håndverksmessige og stilistiske problemstillinger som tradisjonelt har kjennetegnet tekstilforskningen. Ut ifra oppgavens mål og avgrensninger, sammen med de begrensninger men også muligheter som ligger i kildematerialet, kan problemstillingen formuleres som: ”Med utgangspunkt i de bevarte kildene fra 1600-tallet, hvilke motiver og budskaper kan leses inn i Bildentekstilet innenfor de opprinnelige historiske og visuelle rammene?

---

<sup>20</sup> Se kapittel 4.5 Datering av Bildentekstilet.

<sup>21</sup> I denne sammenhengen tenker jeg Norden som dagens Norge, Sverige, Danmark og Island sammen med de områdene som tilhørte Nidarosprovinsen i middelalderen. Erkebispesetet som ble opprettet 1152/ 53 omfattet bispedømmene Nidaros, Bergen, Stavanger, Oslo, Hamar, Skålholt og Holar på Island, Gardar på Grønland, Færøyene, Orknøyene med Hjaltaland og Sudrøyene med Man. Ole Georg Moseng et al.: *Norsk Historie, 750-1537*, Oslo, 2007. 119. Mens alle disse områdene kan sies å ha tilhørt samme kulturelle og visuelle sfære i varierende grad, var Finland påvirket av Novgorod og tilhørte en litt annen kulturell kontekst (selv om også Sverige var sterkt tilstede i Finland under middelalderen).

<sup>22</sup> Randi Bjørshol Wærdahl: *Norges konges rike og hans skattland*, Trondheim, 2006.

Ut ifra tekstilets form, meningsinnhold og rolle i kirkerommet, i hvilken grad kan vi anslå at det ble laget som og brukt som et antependium i Bilden kirke?”

## 1.4 Kildemateriale

Et grunnleggende problem i arbeidet med Bildentekstilet er at tekstilet i seg selv ikke eksisterer lenger, og vi må ta utgangspunkt i flere kilder fra 1600-tallet for å kunne si noe om bildets opprinnelige uttrykk og motivverden. Kildene til Bildentekstilet består av en akvarell fra 1627 som også inkluderer en kort beskrivelse (fig. 1 - 4), et tinnsnitt som ble publisert i MD i 1643 (fig. 5), og en lengre, latinsk beskrivelse fra samme bok (appendiks 1). Akvarellen ble laget av den norske legen og embetsmannen Peder Alfsson på oppdrag av Ole Worm, sannsynligvis *in situ* på Bilden gård på Hadeland. Alfsson noterte også en kort beskrivelse og sendte både akvarellen med beskrivelsen og selve tekstilet til Worms museum i København. Tinnsnittet ble laget i København som en del av forarbeidet til i 1643, og her publiserte også Worm sin beskrivelse:

Lengden er tre sjellandske alen, bredden en og en kvart: laget av mørkeblått klede, med ulike figurer brodert på i ulltråd i forskjellige farger. På den ene siden av inskripsjonen, en rytter sittende på en hvit hest, kledd i rød kappe og i hånden en lanse, som jager etter en gyllengul hjort stående midt i vannet, sint og jaget, fulgt av en gul hund. Samtidig angriper en ørn med mangefargede fjær en mann som har falt på nesen (nese-grus) med nebbet sitt. Ved føttene til hjorten kan sees en elv hvor en (mann) med grønn kjortel fisker med et kuleformet redskap: her kan man se grønne fisker, gyllengule, røde, flekkete og ål-lignende. Den andre siden av inskripsjonen fylles av et dyr, hodet ligner på en løve, skjønt den har halsen til en hest, utstyrt med mange farger, men resten av kroppen fremstiller en løve, foruten at kroppen er grønn, med rød hale. Rundt dette monstrum en sirkelform av ulike bøyninger, hvor stammen er grønn, grenene røde og gyllengule. Bokstavene i inskripsjonen er på samme måte utført i forskjellige farger.<sup>23</sup>

Alle kildene er altså fra midten av 1600-tallet, over 450 år etter at Bildentekstilet ble laget. Kildene, og tekstilet de beskriver, tilhører dermed vidt forskjellige kulturelle og historiske kontekster. Kildesituasjonen er en metodologisk utfordring i arbeidet med Bildentekstilet, både fordi vi må ta utgangspunkt i et kildemateriale fra 1600-tallet, og i den lave og ujevne bevaringsgraden hos middelaldertekstilene. I tillegg, eller kanskje nettopp derfor, er det gjort lite kunsthistorisk forskning på dette materialet, og

---

<sup>23</sup> Min oversettelse. For originalteksten med kildehenvisning, se appendiks 1.

de store avhandlingene til Agnes Branting og Helen Engelstad på 1930- og 1940-tallet står fremdeles som hovedverk på området.<sup>24</sup> Mitt utgangspunkt har vært at avbildninger kan fungere som kilder for historisk og kunsthistorisk undersøkelse, så fremt man har en kritisk holdning til kildenes opprinnelige miljø og hvordan dette har påvirket deres utforming. Fordi lite er bevart, og det som er bevart ofte er fragmentarisk og slitt, vet vi lite om tekstilkunsten på 1100- og 1200-tallet. Derfor mener jeg den kunnskapen som ligger i avbildningene av Bildentekstilet være et verdifullt bidrag til vår kunnskap om denne tidens motivverden og kirketekstiler.

#### 1.4.1 Ekfrase:<sup>25</sup> akvarellen

Akvarellen fra 1627 er den mest sentrale kilden i denne oppgaven, den viser fargeholdningen og det figurative uttrykket slik det kan ha vært i Bildentekstilet på en friere måte enn tinnsnittet og beskrivelsene fra MD.<sup>26</sup> I dette underkapittelet vil jeg forsøke å beskrive bildet nærmere gjennom en ekfrase, eller verksbeskrivelse. Som Michael Baxandall påpeker i *Patterns of Intentions* vil en ekfrase aldri gjøre oss i stand til å reprodusere bildet.<sup>27</sup> De romlige forholdene, proporsjonene, og fargesekvensene kan vanskelig beskrives gjennom språket alene. Verksbeskrivelsen kan aldri bli en ren "oversettelse" fra bilde til tekst, men får form som min subjektive tolkning av de tegnene jeg trekker ut i møte med akvarellen. Lena Liepe har pekt på at ekfrasen på denne måten blir en maktutøving.<sup>28</sup> Er kunsthistorikeren bevisst sin egen

---

<sup>24</sup> Branting og Lindblom, 1997. (opprinnelig utgitt 1927). Engelstad, 1941.

<sup>25</sup> Begrepet beskrives på følgende måte i innledningen til første nummer av publikasjonen Ekfrase (2010): "Ordet er utledet fra det greske *ekphrazein*, som kan bety å fortelle, skildre, påpeke eller forklare – alle disse er handlinger som er nært forbundet med den fortolkende praksis som ligger til grunn for mye av den humanistiske grunn- forskningen. I retorikken peker ekfrasen mot en beskrivelse av, eller en kommentar til et visuelt objekt, som oftest et kunstverk. Ekfrasens deskriptive kraft skulle mane fram objektets egenart i dets fravær, og denne levendegjørende bevegelsen har bidratt til å skape en tradisjon for tenkning rundt forholdet mellom det verbale og det visuelle. Uavhengig av om det er en skulptur, et fotografi eller en film som er gjenstand for beskrivelsen, så dreier ekfrase seg om en begrepsliggjøring av visuelle opplevelser. Ekfrase er en prosess som innkapsler objektet i en språklig bevissthet, men uten å ødelegge det." Asbjørn Grønstad og Øyvind Vågnes: "Kjære leser," *Ekfrase* 1, no. 1, 2010. 2.

<sup>26</sup> For en kildekritisk diskusjon av akvarellen versus tinnsnittet, se kapittel 2.3.1.

<sup>27</sup> Michael Baxandall: *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven, Conn., 1985. 3.

<sup>28</sup> Lena Liepe: "Att göra det förflutna främmande" i Gunnar Danbolt, Henning Laugerud, og Lena Liepe, "Tegn, symbol og tolkning: om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder" (København, 2003). 174. Liepe viser til Susan Sontags beskrivelse av tolkningen som noe aggressivt, som avviser gestalten i det som uttolkes. Michael Ann Holly diskuterer den samme problematikken i kapittelet "Telling a Picture": "The act of interpretation, of course, always will be an appropriation, a

rolle som fortolker og maktutøver i ekfrasen, kan den like fullt være et nyttig verktøy i arbeidet med å komme nærmere motiver og meningsinnhold i bildet.

Akvarellen befinner seg nå i de Arnamagnaenske Samlinger i København, hvor jeg også har vært for å se manuskriptet med akvarellen *in situ*. Manuskriptsidene (akvarellen går over to sider i manuskriptet) akvarellen er tegnet ned på måler til sammen 33,7 x 21,5 cm.<sup>29</sup> Selve akvarellen dekker ikke hele flaten, det er et umalt felt øverst på begge sidene hvor beskrivelsen er notert. Akvarellen er delt inn i to bildefelt av omtrent samme størrelse, med den vertikale runeskriften som deling mellom disse. Denne har blitt forlenget med en horisontal ”utstikker” inn i det venstre feltet. I oppgaven brukes Magnus Olsens oversettelse av runene fra 1941: ”Loden merkte varet for Ragnhild, sin søsterdatter.”<sup>30</sup>

Det høyre feltet viser et dyr med slank, grønn kropp, lang hals og lite hode med små og oppstående ører. Beina er tynne, føttene er formet som fugle-klør, og høyre framfot er løftet. Halen svinger seg i en sirkel og ender i en bladformet haledusk. Dyrehalsen er dekket med små, overlappende felter i mørkerødt, grønt og okergult. Disse feltene minner om en skjell- eller fjærform. Det hvite hodet er frontaltstilt og har en svart strek over snuten. Figuren er plassert sentralt i feltet, omgitt av en buktende bladranke i grønt og rødt. Sidegreiner skyter ut fra bladstengelen og vrir seg ned og inn mot den i en oval form.

I det venstre feltet er det mange figurer som forestiller dyr og mennesker. Alle figurene er vendt mot venstre. I motsetning til dyret i høyre felt, hvor hodet er *en face*, er alle figurene fremstilt i profil. En mann med rød kjortel sitter på en hvit hest med rødt hode. Mannen holder tømmene til hesten med den ene hånden og holder et langt spyd i den andre. Spydet er rettet mot et stort gult dyr som ligner på en hjort. Denne står ute i vannet, med løftet hode og stort gevir. Bak eller over hjorten er en horisontalt plassert mannsfigur som gir inntrykk av å ligge. Han har hodet vendt ned mot hjorten og hendene samlet foran seg. Over denne figuren er det en fugl som synes å bykse heller enn å fly, hvor kroppen er dekt av samme mangefargede skjell/ fjærstruktur som halsen og brystet til dyret i høyre felt. Over rytteren er et gult, firfotet

---

forcing of the work to fit the interpreter.” Michael Ann Holly: *Past looking: historical imagination and the rhetoric of the image*, Ithaca, N.Y., 1996. 12.

<sup>29</sup> Kr Kaalund: *Katalog over den Arnamagnaenske Håndskriftsamling*, København, 1888. 294. (Håndskrift nr. 529).

<sup>30</sup> Magnus Olsen: *Norges innskifter med de yngre runer*, Oslo, 1941. 206. Se også kapittel 4.4 Runene.

dyr med avlang kropp og tynn hale. Hodet har snuteform og munnen er åpen som om den gleser eller bjeffer/ uler. Sammen kan disse figurene utgjøre en jaktscene.

I bildets nederste del er det en bølgende vannlinje som etablerer et felt hvor det er store, fiskelignende dyr i grønt, okergult og mørkerødt. Det ene har finner som heller ligner små menneskearmer. Det er også en ål/ slange som vender opp mot hjorten, og en udefinerbar trapesform i vannet. En krumrygget mann med grønn kjortel går i vannet og holder en sirkelformet gjenstand.

#### **1.4.2 Supplerende kilder og komparativt materiale**

Akvarellen blir hovedkilden i denne oppgaven, sammen med tinnsnittet og Worms beskrivelse fra MD. I kapittel 2 supplerer jeg med andre 1600-talls kilder som kan gi et bilde av miljøet rundt disse avbildningene, og som derfor blir viktige i kildekritikken. I tillegg til MD bidrar Worms museumskatalog *Museum Wormianum* (MW) til dette bildet. Alfssøns arbeider sammenlignes med de andre akvarellene fra AM 371 fol., og også opp mot arbeider fra andre runetegnere som jobbet for Worm, fra AM 370 fol. og AM 369 fol.

Et bredt komparativt materiale som blant annet inkluderer stavkirkeskurd, steinskulptur, døpefonter, smijernsarbeider, antependia og tekstiler, alterfrontaler, og segl og våpenskjold fra 1100- og 1200-tallet undersøkes i kapittel 4. I tillegg har jeg brukt litterære kilder som GNH, Kongespeilet, den islandske Physiologus AM 673a II 4to, sammen med flere versjoner av Placidus saga: AM 655 4to X, AM 655 4to IX og AM 673 4to m.fl. Som regel gjengis sitater i brødteksten på norsk med originalteksten (latin, norrønt osv.) i fotnoteapparatet. Når det gjelder den islandske Physiologus og Placidus saga har jeg valgt å sitere på originalspråket med norsk oversettelse i fotnoten. Jeg har ikke funnet tekstnære, norske oversettelser av disse MS, som blir sentrale i denne oppgaven. I forfatterens oversettelser fra tysk, latin, norrønt og islandsk har jeg fokusert på å få frem meningsinnholdet i originalteksten.

### **1.5 Metode og oppgavens struktur**

Opgaven preges av en metodologisk fleksibilitet som gjenspeiler de utfordringer som ligger i selve kildematerialet, både avbildningene fra 1600-tallet og komparativt materiale fra tekstilets samtid. Den er en kombinasjon av et kvalitativt dypdykk i ett

historisk objekt (Bildentekstilet), og en kvantitativ kartlegging av motivene gjennom undersøkelser av et bredt komparativt materiale som skissert i forrige underkapittel. Her må påpekes at sistnevnte undersøkelse ikke tar sikte på å gi et fullstendig bilde av alt komparativt materiale, og det er heller ikke snakk om direkte stilistiske forbilder. Ikonografien blir en del av dette arbeidet, slik den redegjøres for som en del av den teoretiske bakgrunnen i kapittel 2.<sup>31</sup> Den kvalitative analysen faller inn i en hermeneutisk tolkningstradisjon, og denne tolkningen har et semiotisk perspektiv som drøftes i Del 2: Teoretisk bakgrunn i kapittel 2.<sup>32</sup>

Oppgaven har fire hovedkapitler i tillegg til innledning og avslutning. Kapittel 2 legger grunnlaget for det videre arbeidet med Bildentekstilet gjennom en drøfting av den historiske og teoretiske bakgrunnen for prosjektet. I dette kapittelet ser jeg på Ole Worms museumsarbeid, Worms og Alfssøns forhold til bilder, og jeg diskuterer hvordan og i hvilken grad 1600-talls kildene kan brukes som kilder til det originale Bildentekstilet. I del 2 av dette kapittelet redegjør jeg for den teoretiske bakgrunnen for oppgaven.

Fra og med kapittel 3 forflytter oppgaven seg til Hadeland på 1100- og 1200-tallet, og jeg fokuserer på middelaldertekstilet med akvarellen som hovedkilde. Alle disse tre kapitlene kombinerer empiri og drøfting. I kapittel 3 skisseres de historiske og visuelle rammene rundt Bildentekstilet slik de kan ha forholdt seg i tekstilets samtid. I kapittel 4 gjør jeg først en innledende bildeanalyse som kan sees som en fortsettelse av ekfrasen her i innledningskapittelet. Deretter diskuteres tre grupper av hovedmotiver, løven, jaktmotivet og runene, opp mot et komparativt materiale. Avslutningsvis ser jeg igjen på dateringsspørsmålet. I kapittel 5 tar jeg funnene fra kapittel 4 et steg videre, og diskuterer disse opp mot bredere fortolkningsrammer som kan si noe om hvordan tekstilet fungerte i kirkerommet, og hvordan motivene kommuniserte med folket på Bilden og på Hadeland.

---

<sup>31</sup> Se spesielt 2.4 Et semiotisk utgangspunkt.

<sup>32</sup> Ibid.











## 2. KILDEKRITIKK OG TEORETISK FORANKRING

Images that can no longer be seen, only imagined, have been part of the history of art for a very long time.<sup>33</sup>

Hvordan skriver man om bilder som ikke finnes? Michael Ann Holly innleder *Past Looking* med å påpeke at bilder vi ikke lenger kan se, lenge har hatt en plass i kunsthistorien. De tapte bildene er en del av vår bevissthet, vi vet at de en gang utsmykket middelalderens kirkerom. Noen bilder, slik som Bildentekstilet, etterlot seg avtrykk som etablerer en forbindelse tilbake til det opprinnelige tekstilet i Bilden kirke. Formålet med dette kapittelet er å finne ut hvordan disse avtrykkene fungerer som kilder, gjennom en undersøkelse av den historiske bakgrunnen til disse avtrykkene og visuell kildekritikk. I del to av dette kapittelet skisseres den teoretiske bakgrunnen for prosjektet.

### *Del 1: Historisk bakgrunn*

#### 2.1 Ole Worms innsamlingsprosjekt og Bildentekstilets etterliv

Ole Worm (1588 – 1654) var en polyhistor, med professorater i filologi, filosofi, gresk, fysikk og medisin ved universitetet i København. Han regnes ofte som grunnleggeren av fagområdene runologi og arkeologi i Norden.<sup>34</sup> Fra begynnelsen av 1620-tallet arbeidet han med å samle inn objekter til sitt *Kunstkammer* i København. Slike kuriositetskabinetter ble populære blant overklassen i Europa fra siste halvdel av 1500-tallet. Utover 1600-tallet fikk mange av disse samlingene et stadig sterkere vitenskapelig preg.<sup>35</sup> Som en del av utdannelsen reiste Worm rundt i Europa på en dannelsesreise, *le grand tour*. Gjennom slike reiser knyttet man kontakter og ble en del av et større kunnskapsnettverk. Dette var avgjørende for etableringen av Worms Kunstkammer, hvor en stor del av gjenstandene ble ervervet gjennom stadig korrespondanse med vitenskapsmenn og samlere over hele Europa. Worm besøkte

---

<sup>33</sup> Holly, 1996. 1.

<sup>34</sup> L. Wimmer: "Worm, Ole," i *Dansk Biografisk Lexikon*, red. C. F. Bricka København, 1905. 191.

<sup>35</sup> Det tidligste kjente eksemplet er et Wunderkammer i Wien fra 1550. Valdimar Hafstein: "Bodies of Knowledge, Ole Worm & Collecting in Late renaissance Scandinavia," *Ethnologia Europaea, Journal of European Ethnology* vol. 33, no. 1, 2003. 6.

også flere samlinger i løpet av reisen, blant annet Ferrante Imperatos museum i Napoli. I Italia oppdaget han renessansens interesse for antikke innskrifter, og dette kan ha påvirket hans egen interesse for de nordiske oldtidsinnskriftene, runene.<sup>36</sup>

Worms undersøkelsesområde inkluderte Danmark (med Skåne), Norge, Færøyene og Island, og han var spesielt interessert i runesteiner og andre runeinnskrifter.<sup>37</sup> I 1643 publiserte han *Danicorum Monumentorum Libri Sex*, Danskenes monumenter i seks bind (MD).<sup>38</sup> Som en del av forarbeidet til disse bøkene, sendte Worm brev til alle biskopene i kongeriket i 1622, med detaljerte instruksjoner om hvordan man skulle samle inn og dokumentere informasjon om eventuelle runeinnskrifter i bispedømmet. Fra denne korrespondansen er det bevart et brev som forteller hvilke opplysninger Worm var interessert i. Biskopen i Stavanger hadde enda ikke sendt inn den etterspurte informasjonen, og i brevet fra 1638 purrer Worm på biskopen. Fra brevet kommer det frem at:

Det er en Ting, som jeg nu gerne vil bede dig om: At du ikke opsætter din lovede Hjælp med Indsamling og Beskrivelse af Mindesmærkerne i dit Stift. Jeg har besørget seks Bøger af dem, som jeg dels selv har samlet, og som dels mine Venner har tilsendt mig. Kansleren presser nu paa med Udgivelsen, som ogsaa ret hyppigt Breve fra Udlændinge tvinger mig til at fremskynde. Jeg vilde ønske, at ogsaa dit Navn sto at læse blandt Mindesmærkerne, og der er intet, som vil holde mig tilbage, naar jeg har faaet dine. De Bergensise har Biskop Dr. Paaske (salig Ihukommelse) sendt mig, fremragende tegnet. De Osloensiske Lægen Dr. Peder Alesius [Peder Alfsson], aftegnet af en Maler i livlige Farver. De Trondhjemske Hr. Biskop Schjelderup. Sagen vil være dig let at ordne, hvis du sender en eller anden ung Mand, helst en Student som er nogenlunde kyndig i at male, til Provster og Præster med din Anbefalingsskrivelse; saa vil de gerne for din Skyld skaffe ham det nødvendige til Rejsen, samt Kosten, og støtte ham med Hjælp og Bistand. Han skal optegne (1) Stedet, i hvilket Amt og Sogn, (2) Anbringelsen, med Øst, Vest o.s.v., (3) Størrelsen, i Henseende til Længde, Bredde, Tykkelse, (4) Han skal aftegne selve Mindesmærkets Udseende og Opbygning, (5) Han skal tilføje den Fortolkning, som ha kan faa, (6) Beboernes Beretninger derom, selv om de er sagnagtige, (7) Mindeværdige Ting, som er sket omkring dette Sted, samt hvorvidt det er andre Omstændigheder, hvorved vore Bestræbelser kan støttes.<sup>39</sup>

Brevet viser at Worms utsendinger hadde klare instruksjoner: de skulle notere seg sted, beliggenhet, objektets størrelse, egen fortolkning, lokale fortellinger om objektet og andre ”minneverdige” opplysninger. Det understrekes også at den som reiste ut på

---

<sup>36</sup> Ibid. 14.

<sup>37</sup> Ibid. 14.

<sup>38</sup> Ole Worm: *Danicorum monumentorum libri sex e spissis antiquitatum tenebris et in Dania ac Norvegia extantibus ruderibus eruti*, Hafniae, 1643.

<sup>39</sup> Ole Worm og H. D. Schepele: *1637-1643 (Nr. 622-1178)*, København, 1967; ibid. 55. Brev nr. 700, *Til Thomas Wegner i Stavanger*.

slike oppdrag måtte være ”nogenlunde kyndig” i å male. Vi må gå ut ifra at Peder Alfsson hadde lignende retningslinjer for sitt oppdrag i de ”Osloensiske” områder. I tillegg til informasjonen om hvordan innsamlingsarbeidet skulle foregå, bekrefter dette brevet også at Alfsson hadde sendt inn dokumentasjon, og at bildene i dette manuskriptet var ”aftegnet af en Maler i livlige Farver”. Worms brev sier imidlertid ingenting om hvorvidt denne maleren var Alfsson selv eller ikke.

Alfssøns nedtegnelser og akvareller fra reisen rundt på Østlandet i 1627 er bevart i den Arnamagnæanske Håndskriftsamling ved Københavns Universitet, som AM 371 fol. under tittelen:

Picturæ quarundam antiquitatum Norwegicarum, ex mandato Domini mei et magni Mæcenatis Christiani Frisii, serenissimi Regis Cancellarii Magnifici, Eqvitis aurati strenui etc. À Petro Adolpho canonico, et philosophiæ in Gymnasio Christianinensi, Lectore, Ao 1627 clectæ traditæ: et Ad Clarissimum virum, Doctorem Olaum Worm, Haffeniensis Academiæ professorem transmissæ.<sup>40</sup>

Tittelbladet på manuskriptet, som inneholder fjorten akvareller med beskrivelser, slår fast at disse maleriene ble samlet inn av Peder Alfsson (Petro Adolpho) i 1627.<sup>41</sup> Hvert minnesmerke er beskrevet av Alfsson på samme blad som akvarellene. Videre i denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i Alfsson som produsent også av selve akvarellene, men det kan ikke utelukkes at han hadde med seg en maler som lagde disse.<sup>42</sup>

Alfsson reiste også ut på *le grand tour* og studerte ved universiteter i Leiden, Padova, Orléans og Basel. Etter studiene arbeidet han som embetsmann i Norge, og ble i 1626 forlenet med kantors kanonikat ved Oslo Domkirke.<sup>43</sup> Året etter kom han til Hadeland for å dokumentere runeinnskrifter på oppdrag av Worm. Han lagde akvareller av runesteinene i kirkegårdsmuren på Granavollen, og her fikk han kanskje høre om antependiet i Bilden kirke. Sannsynligvis var det de broderte runene på teppet som gjorde det interessant for Worms innsamlingsprosjekt. Alfsson beskrev

---

<sup>40</sup> A.M. 371. fol. 1.

<sup>41</sup> A.M. 371 fol. er trykket i sin helhet med Alfssøns tekster i Erik Moltke: *Jon Skonvig og de andre runetegnere: et bidrag til runologiens historie i Danmark og Norge: Billeder og kildetext*, København, 1956. 217 – 234. De 14 monumentene som Alfsson dokumenterte i manuskriptet er: Dynnasteinen, runestein fra Gran 1, Gran 2, Gran 3, Kjos-innskriften, Bildentekstilet, runestein fra Tune, runestein fra Tose 1, Tose 2, runestein fra Houg, runestein fra Holm, helleristninger fra ”Quærnehed”, helleristninger fra Bråteberg 1 og Bråteberg 2.

<sup>42</sup> Erik Moltke har undersøkt Jon Skonvig og de andre runetegnerne som arbeidet på oppdrag av Ole Worm i forkant av MD, og han attribuerer akvarellene i AM 371 fol. til Alfsson selv. Ibid.16.

<sup>43</sup> Terje Bratberg: "Alfsson, Peder," i *Norsk biografisk leksikon, Abel - Bruusgaard*, red. Jon Gunnar Arntzen Oslo, 1999; ibid. 39.

Bilden kirke som et falleferdig kapell, og ikke lenger i bruk. Akvarellen ble mest sannsynlig utført *in situ*, og på samme ark er det notert en kort beskrivelse:

Itt gammeltt Sønder reffuit Altarklæde, huorpaa ere syd, wdj atskillige farffuer, disse figurer och Runebogstaffuer: Som fands wdj itt lidett øde Capell paa den Bondegaard Bilde, huilke klæde ieg och sender med denne afftegnelse.<sup>44</sup>

Tekstilet beskrives som et alterklede, og siden kirken var ute av bruk ved dette tidspunktet, er det sannsynlig at dette reflekterer en eldre tradisjon for dette tekstilet som et antependium. Diskusjonen rundt tekstilets benevning som antependium, kontra for eksempel et refil, gjenopptas i neste kapittel (3.2.2). Fra Alfssøns beskrivelse vet vi at Bildetekstilet ble sendt til Worm i København sammen med akvarellene.

## 2.2 Opplysningstidens prosjekt

Det er mange fellestrekk mellom Worm og Alfssøn, og de var begge med i et internasjonalt kunnskapsnettverk som vokste frem i brytningen mellom senrenessanse og moderne tid.<sup>45</sup> Begge hadde akademisk utdannelse, de arbeidet som leger og prester, men var samtidig engasjerte i vitenskapelig nybrottsarbeid. De arbeidet i en tid som var preget av konflikter mellom ulike natur- og verdensoppfatninger. Vitenskapsmenn som Galilei, Kepler, Harvey og Descartes utfordret det bestående, det førte til et paradigmeskifte man gjerne beskriver som begynnelsen på opplysningstiden. Med oppdagelsen av den nye verden begynte en intens utforskning og kartlegging som etter hvert gikk over i territorial ekspansjon og kolonialisme, og under Christian IV etablerte Danmark seg som en stat med oversjøiske ambisjoner.<sup>46</sup> Vitenskapsmannen fikk stadig større makt og status i et samfunn der kirken og konge/adel tidligere hadde hatt monopol på viten.<sup>47</sup>

Kirsten Hastrup har pekt på at opplysningstidens prosjekt i stor grad handlet om klassifikasjon.<sup>48</sup> Mennesket skulle underlegge seg verden, man reiste ut og begynte å tegne ned og dokumentere alt fra planter og dyr til språk og ulike

---

<sup>44</sup> AM. 371. fol.

<sup>45</sup> Her tenker jeg spesifikt på senrenessanse i Norden, hvor perioden i store trekk sammenfaller med Christian IVs regjeringstid (1588 – 1648).

<sup>46</sup> I 1616 ble det Ostindiske handelskompani opprettet, og i 1620 overtok Christian IV byen Trankebar i India og opprettet en handelsstasjon der. Yngvar Ustvedt: *Trankebar*, Oslo, 2001. 32 og 48.

<sup>47</sup> Kirsten Hastrup: *Viljen til viden: en humanistisk grundbog*, København, 1999. 22.

<sup>48</sup> *Ibid.* 41.

steinsorter.<sup>49</sup> Interessen for fortidsminner vokste frem i Italia under renessansen, men må i Norden sees i sammenheng med opplysningstiden og klassifiseringsprosjektet. Det var først da at arbeidet med fortidsminner ble vitenskapeliggjort. Utgangspunktet for all viten skulle være så nøytralt som mulig, og kunnskapen skulle tilegnes gjennom menneskelig erfaring. Som en del av dette prosjektet fikk Bildentekstilet et etterliv i Worms kunstkammer og publikasjoner.

Worms kunstkammer var en arena for vitenskapelige undersøkelser heller enn et kuriositetskabinett til forlystelse for de øvre sjiktene i samfunnet.<sup>50</sup> Samlingene var organisert etter et strengt naturvitenskapelig system.<sup>51</sup> Ved første øyekast kan det berømte kobbersticket som viser Worms museum fremstå som kaotisk og usystematisk (fig. 7). Camilla Mordhorst har imidlertid påvist at samlingen var organisert etter klassifiseringsmetoden i MW (1655). Worms katalog opererte med et klassifiseringshierarki bygget på naturens ”tre riker”; lavest er mineralriket, så planteriket og høyest i naturen er dyreriket. Katalogen hadde også en fjerde kategori, *artificialia*, menneskeskapte objekter. Disse var igjen klassifisert etter hvilket materiale de var laget av, altså de tre rikene. På bakveggen i museet hang blant annet ski, piler og bue, et krus, en modell av et skjelett, og en trerot som hadde vokst rundt en hestekjeve. Alle disse objektene var laget av tre og ble derfor plassert i samme kategori. Mordhorst mener denne inndelingsmodellen gjenspeiler hvordan undersøkelsen av materialer var grunnleggende for innsamling og forskning. Gjennom undersøkelser og eksperimenter utforsket Worm metodisk de ulike materialenes egenskaper. Worms museum var på den måten et ”laboratorium”, et sted for vitenskapelig arbeid og undervisning.<sup>52</sup>

Et viktig aspekt ved kuriositetskabinettet eller *Kunstkammeret* var katalogen. Den var et resultat av ønsket om å samle informasjon, klassifisere den og dokumentere den i bøker. Hundre år senere førte denne tankegangen til fremveksten av encyklopedier. Samtidig var katalogen en måte å nå ut til et bredere publikum på, og gi mennesker som ikke kunne besøke museet et bilde av samlingen. Dette ville

---

<sup>49</sup> Ibid. 21.

<sup>50</sup> Slike kuriositetskabinetter fungerte primært som underholdning og statussymboler, og var ofte innredet etter estetiske heller enn vitenskapelige prinsipper.

<sup>51</sup> H. D. Schepelern: "Natural Philosophers and Princely Collectors: Worm, Paludanus, and the Gottorp and Copenhagen Collections," i *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-century Europe*, red. O.R. Impney og A. MacGregor København, 1985. 127.

<sup>52</sup> Camilla Mordhorst: *Genstandsfortællinger*, København, 2009. 92. Se også Schepelern, 1985. 122.

igjen øke samlerens status og anseelse, hans “akademiske kapital”.<sup>53</sup> De siste femten årene av sitt liv arbeidet Worm med MW, med den fullstendige tittelen:

Museum Wormianum seu HISTORIA RERUM RARIORUM tam Naturalium, quam Artificialium, tam Domesticarum, quam Exoticarum, quæ Hafniæ Danicorum in ædibus Authoris servantur. *Adornata ab* OLAO WORM, MED. DOCT. &, in Regiâ Hafniensi Academiâ, olim Professore publico. *Variis & accuratis Iconibus illustrata.* AMSTELODAMI. Apud Ludovicum & Danielem Elzevirios. MDCLV.<sup>54</sup>

Den første utgaven kom ut i 1642, og var en kort oversikt over museets besittelser. En oppdatert versjon ble utgitt i 1645. Worms prosjekt var imidlertid mer ambisiøst enn en ren opprømsing av inventaret: “Det var Hensigten at skrive en “Historia”, altsaa ikke blot et Katalog eller en “Descriptio”, men en sammenhengende, ræsonnerende Redegørelse for Genstandene, deres Anvendelse og de videnskabelige Problemer, som de kan belyse.”<sup>55</sup> Worm døde av pest vinteren 1654, mens katalogen lå i trykken i Amsterdam, og den ble utgitt posthumt påfølgende år.

## 2.3 Bildet som middel og ikke som mål

Vitenskapelige illustrasjoner var en nødvendig og viktig del av katalogarbeidet tilknyttet de tidlige museene. Med trykkekunsten kom muligheten for reproduksjon av tekst og bilde, og allerede i 1461 ble det første tresnittet trykt som en bokillustrasjon. Denne utviklingen førte til et ønske om illustrasjon, heller enn dekorasjon i fagbøkene.<sup>56</sup> Tresnittet kunne enkelt settes inn i trykkformen og trykkes sammen med tekst på samme side.<sup>57</sup> Som negativ brukte man plater i langtre. Utskjæringen krevde nøyaktighet, man måtte følge treverkets årer og retninger. Metalsnitt, hvor negativet var i bløtt metall heller enn tre var å foretrekke fordi de var enklere og mer presise å

---

<sup>53</sup> Hafstein, 2003. 10.

<sup>54</sup> Schepelern, 1971. 206. En del av opplaget hadde trykkestedsangivelsen “LUGDUNI BATAVORUM, apud Iohannem Elzevirium, Acad. Typhographum”.

<sup>55</sup> Ibid. 207. Schepelern påpeker at MW verken er en ren katalog eller inventarieliste, men en ”ræsonnerende Fremstilling af Naturgenstande” i Worms samlinger. Ibid. 141.

<sup>56</sup> Med fagbøker mener jeg den voksende litteraturen på områder som naturfilosofi, anatomi, fysikk og astronomi.

<sup>57</sup> Cynthia M. Pyle: "Art as science: scientific illustration, 1490–1670 in drawing, woodcut and copper plate," *Endeavour* 24, no. 2, 2000. 74. , Relieff-trykk brukes på både tresnittet og bokstavene.



arbeide med.<sup>58</sup> Motivet skjæres ut i det bløte metallet, og slike metallsnitt var også reliefftrykk som passet inn i trykkformen slik tresnittet gjorde.<sup>59</sup>

Vitenskapelige illustrasjoner generelt, og reliefftrykk i tre eller metall spesielt, var dermed svært viktige for 1600-tallets samlere og vitenskapsmenn som Worm. Uten illustrasjoner ville katalogen mistet mye av sin verdi og formidlingsevne. Schepelern mener Worms forhold til bilder gjenspeiler hans interesse for vitenskapelige illustrasjoner: "Worms Forhold til Billedkunst ses i det hele taget ikke at være gaaet længre end til Bogillustrationer, og selv paa dette Felt har hans Hovedsigte været praktisk. Der kan tillægges ham nogen Andel i den stigende Interesse for illustrerte videnskapelige Værker, som spores i Danmark efter Ansættelsen af en Universitetskobberstikker i 1622."<sup>60</sup> Det var ikke bildets estetiske verdi, men heller dets vitenskapelige verdi som var viktig for Worm.<sup>61</sup>

Videre hevder Schepelern at "Billederne er et Middel, aldrig et Maal".<sup>62</sup> Deres funksjon var det viktigste. Worms venn Stephanius i Sorø skrev at han foretrakk tresnittet i stedet for kobbersticket, fordi det gjenga strekene renere, uten at lys og skygge ble blandet sammen. Det er mulig at Worm delte hans synspunkter, fordi kobberstikk i liten grad er blitt benyttet i MD og MW. Tresnitt var rimeligere og førte til en betydelig raskere og enklere trykkeprosess, så dette kan også være rent praktisk motivert. Schepelern mener Worm stort sett benyttet tresnitt. Erik Moltke har imidlertid vist, at de fleste trykkene i MD heller var metallsnitt i en plate av tinnlegering.<sup>63</sup> Tinnsnitt og feilfrie tresnitt gir et svært likt resultat, og det er vanskelig å se forskjell på de to. Moltke viser til et brev hvor Worm diskuterer priser for trykking av illustrasjoner: "Hvis du vil have dem i *tin* (in stanno), som mine billeder er (ut meae sunt icones) forlanger han 6 imperialer (...)"<sup>64</sup>

---

<sup>58</sup> For en redegjørelse av de ulike trykkteknikkene se Moltke, 1958. 156 – 159.

<sup>59</sup> Ibid. 158.

<sup>60</sup> Schepelern, 1971. 296.

<sup>61</sup> Ole Worm bestilte riktignok flere malerier av seg og sin familie. Mette Smed hevder imidlertid i artikkelen "Ole Worms slægtsportretter" at disse først og fremst hadde en verdi som statusmarkører snarere enn estetiske objekter. Worm bestilte for eksempel hundre mindre kobberstikk av sitt eget portrett for å dele ut sine bekjente. Det å gjøre portrettet sitt offentlig kjent var en måte å øke egen status på, en metode som ofte var brukt av kongelige og adelige i Worms samtid. Mette Smed: "Ole Worms slægtsportretter," i *Ole Worm – liv og Videnskab*, red. Steno Museet Århus, 2006. 42. Det er dermed ingen grunn til å mistro Schepelern når han beskriver Worm som del av en krets som var opptatt av bildets illustrerende kvaliteter, heller enn de estetiske.

<sup>62</sup> Schepelern, 1971. 322.

<sup>63</sup> Moltke, 1958. Se hele kapittel 7 "Teknik" for en diskusjon av tinnsnittene i MD.

<sup>64</sup> Ibid.155.

En vet ikke med sikkerhet hvem som lagde tinnsnittene i MD, men formskjæreren H. A. Greuyss som var ansatt ved universitetet i København fra 1640 og utover foreslåes av Schepelern.<sup>65</sup> Moltke hevder det ikke er noe som taler imot Schepelerns teori, men påpeker samtidig at den må sees som et tankeeksperiment, og at vi ikke kan vite helt sikkert hvem som står bak snittene.<sup>66</sup> Hvorvidt formskjæreren (Greuyss?) lagde tinnsnittet med modell i det faktiske Bildentekstilet, eller med modell i Alfssøns akvarell, er umulig å si. Men siden teppet *de facto* befant seg i København, og tinnsnittet med stor sannsynlighet ble utført ved Universitetet der, er det ikke umulig at han hadde originalen som modell. Det må ha vært tilfelle ved flere av de andre tinnsnittene, hvor det ikke eksisterte noen andre avbildninger på forhånd.

I den fullstendige tittelen til MW understrekes at verket inkluderer *variis et accuratis iconibus illustrata* (varierte og nøyaktige illustrerte ikoner, min oversettelse). Som Schepelern påpeker, er det påfallende at Worm bruker det latinske ordet *icon* i stedet for *imago* som ville vært mer vanlig. Han henviser til en tale Worm holdt under en innledende forelesning i fysikk i 1621, hvor Worm knytter *imago* til *imaginatio*, og advarer mot å la fantasien svare på spørsmål som skal besvares med sakkunnskap. Dermed hevder Schepelern at i tittelen: “(...) vilde altså Ordet “iconibus” aldeles ikke kunne erstattes med “imaginibus”. Bogens Billeder skal være nøjagtige Gengivelser som kaster lys over Genstandene og ikke tillader nogen Skygge, der kan forvirre Sanserne og hindre Sanhedens Erkendelse.”<sup>67</sup> For Worm var bildet altså først og fremst et middel, en vitenskapelig illustrasjon. Det skulle være en nøyaktig gjengivelse av virkeligheten, og være laget på en måte som ga en mest mulig objektiv erkjennelse av innholdet. Dette bildesyntet vil igjen påvirke hvordan akvarellen og tinnsnittet vurderes som historiske kilder.

### 2.3.1 Visuell kildekritikk

Historikeren Ottar Dahl hevder det grunnleggende kildekritiske spørsmålet er: ”I hvilken grad er denne kilde *brukbar* til å begrunne et bestemt problem vi vil undersøke?”.<sup>68</sup> I arbeidet med Bildentekstilet kan vi altså spørre, i hvilken grad

---

<sup>65</sup> Schepelern, 1971. 296.

<sup>66</sup> Se spesielt kap. 8 ”Hvem var Worms formsnidere?” i Moltke, 1958. 166 og utover. Se også Schepelern, 1971. 296.

<sup>67</sup> Schepelern, 1971. 323.

<sup>68</sup> Egil Børre Johnsen, Trond Berg Eriksen, og Knut Ljøgodt: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo, 1998. 240.

akvarellen og de andre 1600-talls kildene er brukbare til å kunne besvare problemstillinger knyttet til det originale tekstilets motivverden, meningsinnhold og tekstilets rolle i kirkerommet. Historieforskningen har tradisjonelt vurdert skriftlige kilder som mer pålitelige og vitenskapelige enn bilder.<sup>69</sup> Lena Liepe argumenterer for en revurdering av kunsten som historisk kildemateriale, hvor kunnskapspotensialet ligger i nettopp bildets visualitet.<sup>70</sup> Bildet har alltid en hovedkilde i kunsthistorien, men primært som et kunstverk som forklares ut ifra konteksten (se kontekstkritikken i teoridiskusjonen i dette kapitlet). Mindre undersøkt er bildets eget kunnskapspotensiale. Tradisjonelle kildekritiske spørsmål, som når, hvor, av hvem og hvorfor kilden (her: bildet) ble laget, er avgjørende for å kunne si noe om bildets instrumentelle kildeverdi.<sup>71</sup>

I dette kapitlet har vi undersøkt de sosiale og historiske rammene rundt akvarellen og tinnsnittet på 1600-tallet, og skissert et bilde på *når* og *hvor* disse ble laget. Vi har også sett på produsenter, altså *hvem* som laget bildene. Det viktigste spørsmålet i arbeidet med å komme nærmere bildenes kildeverdi må imidlertid være: *hvorfor* akvarellen og tinnsnittet ble laget. Jeg mener Schepelelær nærmer seg svaret på dette spørsmålet når han beskriver bildet som et middel, og ikke et mål. I dette ligger en vektlegging av bildets illustrerende egenskaper og vitenskapelige verdi. Det var et uttalt mål for Worm at bildene skulle illustrere virkeligheten, og ikke forlede sansene. Men selv om både Worm og Alfssøn hadde intensjoner om å gi en nøyaktig dokumentasjon av virkeligheten gjennom bildene sine, kan et bilde aldri være et helt nøytralt avtrykk av et annet bilde eller en annen virkelighet.<sup>72</sup>

Hovedkilden er akvarellen, og dens kompatibilitet kan undersøkes gjennom en komparativ analyse med den andre bevarte avbildningen av tekstilet: tinnsnittet. Her er flere elementer mer stilisert, for eksempel borden som danner en ramme rundt løvedyret. Mens akvarellen viser den med bånd og tynnere sidegreiner som skyter ut fra bladstengelen, viser tinnsnittet borden som en flat, homogen form. I tillegg virker den sammenklemt i bildeflaten, sammenlignet med akvarellen. Det er også stor

---

<sup>69</sup> Lars M. Andersson, Lars Berggren, og Ulf Zander: "Bildene som källa," i *Mer än tusen ord*, red. Lars Berggren, Ulf Zander, og Lars M. Andersson Lund, 2001. 9.

<sup>70</sup> Lena Liepe: "Konst som historisk källmaterial? Om bildets epistemologi.," i *Mer än tusen ord*, red. Lars Berggren, Ulf Zander, og Lars M. Andersson Lund, 2001. 19.

<sup>71</sup> Ibid. 21.

<sup>72</sup> Sherrie Levine har problematisert dette forholdet gjennom sine re-fotograferinger av bla.a. Walker Evans fotografier. Se "Appropriasjon" i M.W. Marien: *Photography: A Cultural History*, London, 2006. 435.

forskjell på flere av figurene, spesielt fuglen. Begge fuglene har en forholdsvis lang hals, men i tinnsnittet er den smal og krokete, slik at selve fuglen får en annen form. I akvarellen er hjorten betydelig større enn hesten, mens i tinnsnittet er det relativt lik størrelse på de to. I tinnsnittet har hjorten fått hover, mens i akvarellen har den samme type klo-aktige føtter som løvedyret. Mannen som ligger horisontalt fremstilles også på ulike måter i de to bildene. I akvarellen synes han å se ned på hjorten. I tinnsnittet ser han rett frem, og hele kroppen er vendt mer oppover. En annen stor forskjell mellom de to ligger i komposisjonen. I tinnsnittets jaktscene er det ikke noe rom mellom figurene og kanten av teppet, slik at flere av figurene er presset inn mot venstre. I akvarellen er det mer rom der, noe som gir inntrykk av en mer naturlig avslutning.

Det eksisterer mange likhetstrekk mellom de to. Løvedyret er forholdsvis likt fremstilt, med unntak av en litt annen krumning på halsen i tinnsnittet. Fiskedyrene og mannen som går i vannet er relativt like, men ålen/ slangen og den trapesformete gjenstanden i vannet kommer tydeligere frem i tinnsnittet. Det er heller ikke store forskjeller i måten rytteren og dyret over/ bak ham fremstilles på. Noe av årsaken til forskjellene mellom de to ligger i selve mediet: akvarellen gjengir de klare fargene i Bildentekstilet, mens tinnsnittet er i sort-hvitt. Mens Alfssøn arbeidet fritt, uten andre måleinstrumenter enn ”øyemål” da han dokumenterte Bildentekstilet i boken sin, måtte treskjæreren forholde seg til et fast format og de begrensninger som ligger i materialet. Dette kan ha ført til at tinnsnittet har noen forkortninger og en mer komprimert komposisjon enn akvarellen.

Akvarellens kompatibilitet kan også undersøkes opp mot de andre akvarellene i Alfssøns dokumentasjon fra de ”Osloensiske områder”. Av de fjorten akvarellene i AM 371 fol. er fire av god kvalitet når det gjelder tydelighet og nøyaktighet i gjengivelsen av runeinnskripsjonene: Dynna, Gran, Kjos og Bilden.<sup>73</sup> Runesteinen på Gran står fremdeles bak Nikolaikirken (fig. 10). Sammenligner vi Alfssøns akvarell (fig. 11) og tinnsnittet i MD (fig. 12) blir det tydelig at akvarellen gjengir steinens form og størrelse bedre enn tinnsnittet, hvor steinen er både kortere og bredere. Siden runesteinen sto på Hadeland, hadde treskjæreren bare Alfssøns avbildning å forholde seg til. Moltkes gjennomgang av dokumentasjonen etter runetegnerne viser at noen er svært nøyaktige og realistiske, som en anonym tegning av en gravstein fra Kinsarvik

---

<sup>73</sup> Moltke, 1958. 148.

med et kors (fig. 13) mens er andre svært stiliserte og har et mer naivt uttrykk, som Jon Skonvigs tegning av Skårbysteinen i Skåne (fig. 14).

Målet med denne kildekritiske gjennomgangen har vært å si noe om akvarellens epistemologiske verdi. En komparativ analyse avdekket en del formale ulikheter mellom akvarellen og tinnsnittet. Treskjæreren kan ha hatt en annen holdning til bildet, et ønske om å forskjønne og dessuten et fast format å forholde seg til. Worm og Alfssøn hørte til samme kunnskapsnettverk, de var opptatt av bildenes funksjon som illustrasjoner i vitenskapelig øyemed, som en realistisk avbildning av virkeligheten. Grunntanken var bilder som kilder. Det er derfor usannsynlig at Alfssøn eller Worm redigerte bort eller la til elementer, de ville gjengi det opprinnelige objektet. Samtidig vil former og komposisjoner aldri kunne overføres nøyaktig fra et ledd til et neste, eller fra en tid til en annen. Avbildningen vil preges av en annen produsent og et annet "period eye" for å bruke Baxandalls begrep.<sup>74</sup> Det samme fenomenet beskrives også av Schapiro:

In each style are rules of representation, which, together with the ideas and values paramount in the culture, direct the choice of position, posture, gesture, dress, size, milieu, and other features of the actors and objects. In giving a pictorial form to figures named in an old text, the painter often represents them anachronistically as people of his own time and place or according to current ideas about the past. No less than the contemporary interests by which the text is colored in the reading, the style of art pervades and remakes what is taken from the text.<sup>75</sup>

Hver tid har sin egen måte å fremstille noe på, ideene og verdiene i en bestemt kultur påvirker alt fra posisjoner og gester til hvordan figurene er kledd. I akvarellen har figurene tunikaer som er typiske for tekstilets samtid, og det samme kan sies om fargeholdning og gester. Dette kommer særlig frem gjennom en sammenligning med annet komparativt materiale i kapittel 4.

---

<sup>74</sup> Baxandall undersøker produksjonen og bruken av bilder i Firenze under renessansen, og er spesielt opptatt av relasjonen mellom maleren og oppdragsgiveren, som begge tilhørte samme visuelle kultur og hadde samme "period eye". Den samme situasjonen kan vi se i forholdet mellom Alfssøn og Worm, selv om de ytre historiske og kulturelle rammene er helt annerledes. Michael Baxandall: *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford, 1988. For en historiografisk drøfting av Baxandalls teorier se Allan Langdale: "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye," *Art History* 21, no. 4, 1998. 479 - 497 og Michael Ann Holly: "Patterns in the Shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall," *Art History* 21, no. 4, 1998. 464 - 478.

<sup>75</sup> Meyer Schapiro: *Words, script and pictures*, New York, 1996. 16.

Selv om det virker som det middelalderske uttrykket er beholdt, vil 1600-tallets visuelle kultur i noen grad være til stede i akvarellen. En forutsetning for det videre arbeidet er at Bildentekstilet faktisk har eksistert, at det hang foran alteret i Bilden kirke i 1627 slik Alfssøn beskrev det, og at akvarellen han lagde *in situ* avbilder tekstilets motiver. Videre i denne oppgaven vil jeg primært forholde meg til akvarellen som kilde til Bildentekstilets motivverden og uttrykk.

Sitatet fra Michael Ann Hollys *Past Looking* som innledet dette kapitlet, understreker at bilder som vi ikke lenger kan se, bare forestille oss, er og har vært en del av kunsthistorien. Denne oppgaven handler om hvordan Bildentekstilet kan ha sett ut, hva dette bildet var, og hvilke motiver og meninger som kan ha blitt tolket inn i det. Men denne oppgaven handler også om bilder som kilder, og hvordan vi som kunsthistorikere kan arbeide med bilder som vi ikke lenger kan se. Det tapte bildet er ikke nødvendigvis borte; Bildentekstilet fikk et etterliv gjennom akvarellen og tinnsnittet, gjennom Worms interesse for runer og antikvariske gjenstander, og gjennom denne masteroppgaven.

## *Del 2: Teoretisk bakgrunn*

### 2.4 Et semiotisk utgangspunkt

Som det kommer frem av problemstillingen er jeg først og fremst opptatt av motivene og meningsinnholdet i bildet, og tekstilets status og rolle i kirkerommet. Tidligere har tekstilforskningen primært vært konsentrert rundt tekniske, håndverksmessige og stilistiske problemstillinger. Denne typen analyser egner seg dårlig for Bildentekstilet, ettersom originalen er gått tapt. Kildekritikken har vist at avbildningene og beskrivelsene fra 1600-tallet er brukbare som utgangspunkt for oppgavens problemstilling. De kan imidlertid ikke gi et nøyaktig bilde på tekstilets visualitet og materialitet. Avbildningene vil alltid preges av sin egen samtid i noen grad og de kan aldri fullt ut gjengi det opprinnelige estetiske uttrykket. Jeg skisserer ikke en deling mellom form og innhold som utgangspunkt for analysen, men i den grad jeg snakker om former er det som potensielle meningsbærende elementer i bildet heller enn deres estetiske kvaliteter.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> I forhold til spørsmål rundt tekstilenes rolle i kirkerommet hadde det vært interessant å spørre seg hvorvidt deres status kan knyttes til den eksplisitte materialiteten i de broderte og utsmykkede

I den menings- og innholdsorienterte kunsthistorien har ikonografien vært sentral, da spesielt Erwin Panofskys ikonografiske analyse som fant sammenhenger mellom bildet (spesifikt kunst fra middelalder og renessanse med religiøst, politisk og/ eller klassisistisk motivinnhold) og annen kulturell informasjon (ofte en tekst) som igjen belyser motivene.<sup>77</sup> I denne oppgaven bruker jeg begrepet ikonografi mer generelt om studiet av bildet i kontrast til den mer formale eller materielle analysen på den ene siden, og den kontekstuelle analysen på den andre siden. Ikonografien ligger altså et sted mellom disse to, og i denne oppgaven plasseres den etter ekfrasen, og den innledende tolkningen av formale (potensielt meningsbærende) komponenter som komposisjon, figurholdning og farger (se kapittel 4). Samtidig har oppgaven et semiotisk perspektiv. Semiotikken er en tegnteori som benyttes på tvers av ulike fagområder, som for eksempel litteraturvitenskap, sosialantropologi og rettsvitenskap. Teoriens tverrfaglighet og bredde gjør den også vanskelig å definere, men en innføring til semiotisk kunsthistorie finnes i Mieke Bal og Norman Brysons artikkel "Semiotics and Art History" fra 1991.<sup>78</sup>

Jeg forstår semiotikken som en studie av tegn som bærer med seg og formidler ulike ideologier og betydningslag. Denne erkjennelsen samsvarer godt med oppgavens utgangspunkt, en meningsorientert analyse av et bilde gjennom en avbildning. På den andre siden er semiotikken kritisert for å redusere kunsten til en samling av tegn: "That some aspects of a work of art may function as signs does not prove that the work does so as a whole, or that it is not autelic (sic) or an end in itself."<sup>79</sup> Dette er et gyldig argument fra Francis Dowley, men Bal og Bryson lanserer ikke, slik jeg oppfatter det, noen helhetlig kunsthistorisk analysemodell basert på

---

tekstilene. Lignende analyser i forhold til de forgylte, danske alterene finnes hos Erik Thunø: "The Golden Altar of Sant' Ambrogio in Milan. Image and Materiality.," i *Decorating the Lord's table: on the dynamics between image and altar in the Middle Ages* red. Erik Thunø og Søren Kaspersen København, 2006. Bildetekstilet gir imidlertid et dårlig utgangspunkt for analyser rundt bilde og materialitet, da det er vanskelig å si noe om nettopp materialitet gjennom akvarellen.

<sup>77</sup> Panofskys ikonografiske analyse ble presentert som et ledd i en tredelt modell med et preikonografisk, et ikonografisk og et ikonologisk nivå. Se essayet "Iconography and Iconology" som innledet boken Erwin Panofsky: *Studies in iconology*, New York, 1939. Se også Hollys historiografiske arbeid: Michael Ann Holly: *Panofsky and the foundations of art history*, Ithaca, N.Y., 1984. For en oppsummering av kritikken av den ikonografiske metode se Brendan Cassidy: *Iconography at the crossroads*, Princeton, N.J., 1993.

<sup>78</sup> Mieke Bal og Norman Bryson: "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin* 73, no. 2, 1991.

<sup>79</sup> Francis H. Dowley i Reva Wolf et al.: "Some Thoughts on "Semiotics and Art History"," *The Art Bulletin* 74, no. 3, 1992. 526.

semiotikken.<sup>80</sup> De peker heller på en del aspekter innen semiotikken som de mener kan bidra til ny og kritisk tenkning rundt den kunsthistoriske analysen. I vårt tilfelle er det nettopp disse "some aspects of a work" vi er opptatt av, de meningsbærende tegnene som danner komplekse piktorale systemer som konstruerer bildet. Dette innebærer ikke en avvisning av estetiske aspekter, eller en redusering av disse til semiotiske tegn, men en erkjennelse av at disse ikke er utgangspunktet for denne analysen av Bildentekstilet.

Jeg vil hevde at diskusjonen rundt visuelle tegn i bildet er spesielt relevant når vi arbeider med en avbildning for å si noe om et bilde som ikke finnes lenger:

Signs allow us to communicate about something that is absent. As soon as a sign-event occurs, the question of that absent item arises; what is it that the sign stands for? What does it mean?<sup>81</sup>

Gjennom tegnene i akvarellen kan vi diskutere noe som ikke er tilstede, det tapte tekstilet. I relasjonen tegn – mening er det klare paralleller til ikonografien, og jeg mener disse to perspektivene ikke trenger å utelukke hverandre:

Whereas iconography attempts essentially to state what images represent, to 'declare' their meaning (if we accept Wittgenstein's assertion of the equivalence between the meaning of an image and what it represents), semiotics, on the contrary, is intent on stripping down the mechanism of signifying, on bringing to light the mainsprings of the signifying process, of which the work of art is, at the same time, the locus and the possible outcome.<sup>82</sup>

Med andre ord kan vi gjennom ikonografien finne ut hvilke motiver og meninger som finnes i bildet (hva) mens semiotikken svarer på spørsmål rundt meningsproduksjonen som oppstår i møtet med betrakteren (hvorfor). Dette er selvsagt en komprimert og forenklet fremstilling, men summerer like fullt hovedintensjonene bak de to strategiene som brukes gjennom denne oppgaven.

---

<sup>80</sup> Dette kritiseres de for av blant andre Marie Czach: "Since there is no consensus among the majority of art historians about how, exactly, a semiotic approach to pictures would function, Bal and Bryson would do well to provide one. (...) To move out of the realm of the purely speculative into construction of paradigms for hypothesis-testing is essential if readers are to judge whether semiotic and/ or linguistic theory has relevance for art history." Marie Czach: "Further on "Semiotics and Art History", " *The Art Bulletin* 75, no. 2, 1993. 339.

<sup>81</sup> Mieke Bal i Wolf et al., 1992. 528.

<sup>82</sup> Hubert Damisch: "Semiotics and Iconography (1975)," i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi Oxford, 2009. 237.



Ideen om at meningsproduksjonen oppstår i møtet mellom bildet og betrakteren, i lesningen og fortolkningen av visuelle tegnsystemer er sentral. I møtet med bilder fra andre rom i tid og sted, er det viktig å plassere denne resepsjonen og meningsproduksjonen innenfor sin opprinnelige sosiale og historiske kontekst. Her kompliseres arbeidet av at det finnes to ulike rom i tid og sted: Bilden kirke på Hadeland 1150 – 1200, og Worms museum i København på 1600-tallet. I arbeidet med å nærme meg historien og miljøet i disse rommene har jeg tatt utgangspunkt i semiotikkens kritikk av kontekstbegrepet. Kunsthistorikere forsøker ofte å gjenskape den opprinnelige konteksten som et bilde ble laget i, for å kunne si noe om de sosiale og historiske forholdene rundt bildet. Liepe kritiserer konstruksjonen av slike historiske kontekster som ikke tar utgangspunkt i bildet og dets kunnskapsverdi: ”Det problematiske i detta är att bilden som sådan har en tendens att bli sekundär i resonemanget, medan den historiska kontexten blir det primära.”<sup>83</sup> Jonathan Culler har pekt på at konteksten aldri er gitt, den skapes. Det innebærer for det første at kunsthistorikerens utvalg av de elementene som utgjør ”kontekst” nødvendigvis vil være subjektivt, og for det andre at dette utvalget aldri finner en naturlig avslutning - konteksten er uendelig.<sup>84</sup>

Semiotikken tenker seg kunstverket som en samling tegn, preget av pluralitet og gjentakende betraktninger og meningsskaping.<sup>85</sup> Dermed har kunstverket ikke én kontekst, men et mangfold av ulike kontekster. I tillegg kan produksjonen og resepsjonen av et kunstverk tilhøre helt forskjellige kontekster. Culler foreslår begrepet ”rammer” (framing) – en ramme rundt kunstverket som en samling tegn, som et alternativ til kontekstbegrepet.<sup>86</sup> I denne oppgaven brukes begrepet ”rammer” om en utvidet, fleksibel og subjektiv kontekst-forståelse preget av pluralitet og flertydighet. I kapittel 3 skisseres disse rammene som en innramming rundt tegnene som utgjør akvarellen og tekstilet, men ikke som en forklaringsmodell på disse.

Semiotikken tilbyr ingen ny og helhetlig analysemodell, og er heller ikke et nytt teoretisk perspektiv innen kunsthistoriefaget. Panofskys konsept om ikonologi

---

<sup>83</sup> Liepe, 2001. 19.

<sup>84</sup> Bal og Bryson, 1991. 175. Disse to problemene med kontekst diskuteres mer utførlig på side 177.

<sup>85</sup> Ibid. 179.

<sup>86</sup> Ibid. 175.

har mange paralleller i semiotikken.<sup>87</sup> Innen middelalderkunsthistorien arbeidet Meyer Schapiro med semiotikken på 1970-tallet. Han leste formale elementer i bildet som tegn innenfor et gitt system, for eksempel analyserte han frontalitet i piktorale systemer i forhold til eller i kontrast med profilen og trekvart-profilen som meningsbærende tegn i bildet.<sup>88</sup> Som Schapiro også understreker i sin analyse er middelalderkunsten motsetningsfull og flertydig slik at én type tegn (eks. profilen) ikke kan forbindes med én type mening (eks. det onde).<sup>89</sup> I følge semiotikken finnes det ingen fastsatt og forutbestemt mening i bildet. Følgelig avviser semiotikken (som hos Bal og Bryson) også muligheten for og relevansen av undersøkelser av historiske bilders intensjoner.<sup>90</sup>

På dette punktet har Bal og Bryson blitt kritisert for å polemisere mot en unyansert ”positivistisk” kunsthistorietradisjon som ikke anerkjenner fortolkerens historisitet.<sup>91</sup> Som Dowley m.fl. påpeker har kunsthistorien tvert imot vært bevisst på dette forholdet i varierende grad gjennom hele 1900-tallet.<sup>92</sup> Spesielt i møte med middelalderkunsten har kunsthistorikeren anerkjent den avstanden i tid og rom som skilles oss fra kunstens opprinnelige innramming, og faren for anakronistiske over- og underfortolkninger.<sup>93</sup> I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i at det *er* mulig å si noe om fortidens bilder, og tar i så måte avstand fra Bal og Brysons semiotiske ståsted på dette området. En mulig strategi er å ta utgangspunkt i vår egen fremmedhet i forhold til middelalderens bilder, og heller se på bildeforståelsen i Bildetekstilets samtid, som var fundamentalt forskjellig fra vår egen.<sup>94</sup>

---

<sup>87</sup> Om ikonologi, se: Panofsky, 1939. Hubert Damisch drøfter forholdet mellom ikonografi (og ikonologi) og semiotikken i Damisch, 2009. Michael Ann Holly diskuterer semiotikken som en av flere påvirkningskilder for Panofsky i Holly, 1984.

<sup>88</sup> Se kapittel 4: ”Frontal and Profile as Symbolic Form” i Schapiro, 1996. Boken er en samling av essays fra 1970-tallet, del 1 er ”Words and Pictures: On the literal and the Symbolic in the Illustration of a Text” (1969) og del 2 er ”Script in Pictures: Semiotics and Visual Language” (1976). Andre eksempler på semiotiske perspektiver innen middelalderforskningen er Stephen G. Nichols: *Romanesque signs*, New Haven, Conn., 1983.

<sup>89</sup> Schapiro, 1996. 93.

<sup>90</sup> Bal og Bryson, 1991. 206.

<sup>91</sup> Se for eksempel Wolf et al., 1992.

<sup>92</sup> Reva Wolf viser til eksempler hvor Panofsky, Margot og Rudolf Wittkower og W. Eugene Klenibauer drøfter fortolkerens historisitet og tilstedeværelse i selve tolkningen. Ibid. 522 – 523.

<sup>93</sup> Et norsk bidrag til denne diskursen er Erla B. Hohler: ”Vor forståelse av middelalderens ikonografi. Overtolkning og undertolkning; en reisefører mellom Scylla og Charybdis.” i *Kirkearkeologi og kirkekunst. Studier tilegnet Sigrid og Håkon Christie*, red. Arne Berg et. al. Øvre Ervik 1993. 127- 143.

<sup>94</sup> Dette er et av hovedargumentene i Lena Liepe: ”Att göra det förflutna främmande,” i *Tegn, symbol og tolkning: om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud, og Lena Liepe København, 2003.

## 2.5 *Imago, Historia* og middelalderens bildeforståelse

Mens den moderne kunsten knytter seg til ideer om *l'art pour l'art* og kunstnergeniet, var middelalderens bildeforståelse knyttet til det religiøse og symbolske, med flere betydningslag og tolkningsmuligheter. Man etterstrebet ikke originalitet, men søkte å gjengi Guds skaperverk på en god måte, gjerne ved å kopiere og videreføre kjente bildekonvensjoner og formuttrykk. Anonyme håndverkere produserte arbeidene på oppdrag fra geistlige eller sekulære oppdragsgivere og donatorer. Middelalderkunsthistorikere har de siste tiårene fokusert på *bildet* heller enn kunstverket fordi sistnevnte bygger på vårt moderne kunstideal og gir konnotasjoner til en idéhistorisk tradisjon og estetiske teorier som ikke uproblematisk kan overføres til middelalderens bildeforståelse.<sup>95</sup> Som Kristin B. Aavitsland påpeker i artikkelen ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk” er problemet med bruken av bilde-terminologien at den kan overse verkets estetiske eller kunstneriske dimensjoner: ”Selvfølgelig har bevisstheten om en håndverksmessig *kunnen*, estetiske normer og formale kvaliteter spilt en vesentlig rolle for middelalderens oppdragsgivere, for ”billedprodusenter” og for publikum”.<sup>96</sup>

I denne oppgaven bruker jeg et bredt bildebegrep som knytter seg til middelalderens bildeforståelse og den latinske termen *imago*, som kunne beskrive malte alterfrontaler, skulpturer og tekstiler men også språklige bilder og fantasier.<sup>97</sup> Et formål med denne begrepsbruken er å være bevisst fagets og fagtradisjonens historisitet i møte med middelalderens bildekultur. I tillegg ønsker jeg å unngå kunstbegrepets assosiasjoner til skillet mellom kunst/ kunsthåndverk og tekstilenes plassering i det moderne verkshierarkiet.

Fra middelalderske skriftlige kilder vet vi at man skilte mellom *imago* og *historia*, hvor *imago* kunne være et enkeltstående og uavhengig bilde, mens *historia* gjerne var et historisk narrativ. Hans Belting beskriver *imago* som ”das Bildnis” som han forbinder med kultbildet og tiden presens, mens *historia* er ”die Erzählung” som

---

<sup>95</sup> Eksempler på middelalderkunsthistorikere som bruker bilde-begrepet er Hans Belting: *Bild und Kult*, München, 1990. Og Jean Wirth: *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999.

<sup>96</sup> Kristin Bliksrud Aavitsland: ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk,” i *Tegn, symbol, tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder.*, red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud, og Lena Liepe København, 2003. 60.

<sup>97</sup> *Imago* kunne blant annet bety et bilde, en statue, en maske, et gjenferd, en skygge, simulacrum, en avbildning, representasjon, et ekko, en tanke, innbilning, fantasi, et konsept, og et språklig bilde. Charlton T. Lewis og Charles Short: *A Latin dictionary (1879)*, Oxford, 1962. 888.

symboliserer historien og fortiden.<sup>98</sup> De bemalte alterfrontalene i tre har ofte ett sentralt og frontalt bilde av for eksempel Jomfru Maria som i Årdal III, altså et *imago*, omgitt av flere fortellende scener fra hennes *vitae*, altså *historia* (se fig. 23). I følge Lasse Hodne ble symmetri i middelalderen skapt gjennom en sentral figur, frontalt posisjonert og henvendt mot betrakteren.<sup>99</sup> Denne beskrivelsen passer også godt på *imago*. Dette innebærer ikke at *historia*-bilder nødvendigvis er usymmetriske, men som Hodne påpeker var narrativene forbundet med løsere estetiske regler i kirkerommets bildesykluser.<sup>100</sup> *Historia* som narrativt konsept dukket opp på 1000-tallet og var spesielt populært i den romanske kunsten, en tid hvor man var opptatt av forbindelsene mellom fortid og nåtid i for eksempel kunst, litteratur og teologi.<sup>101</sup>

Gjennom å se på begrepene *imago* og *historia* kommer vi nærmere middelalderens forståelse av bilder, men et annet aspekt ved denne forståelsen må også diskuteres nærmere, nemlig bildenes flertydighet. Det er et kjennetegnende trekk ved middelalderens bilder at de ofte sto i en eller annen form for religiøs brukskontekst, og at de i innenfor disse spesifikke historiske og kulturelle rammene kommuniserte flere parallelle og ofte motsetningsfulle betydningslag. Som vi diskuterte tidligere i dette kapitlet kunne et tegn symbolisere helt ulike betydninger i ulike settinger.<sup>102</sup> Derfor må tegnene først analyseres i forhold til det interne piktorale systemet i bilder, så i forhold til miljøet rundt.<sup>103</sup> Tenkere og skriftlærde i middelalderen var selv klar over denne polysemien i bildene, som det kommer frem i analysen av løvemotivet i kapittel 4 (4.2.2.).<sup>104</sup> Bildespråket var i stor grad symbolsk og allegorisk, og middelalderske tenkere utviklet teorier for hvordan ett bilde kunne tolkes på flere ulike nivåer.

---

<sup>98</sup> Belting, 1990. 20.

<sup>99</sup> Lasse Hodne: *The images of the church*, Bergen, 2004. 176.

<sup>100</sup> Ibid. 176.

<sup>101</sup> Nichols, 1983. Xii.

<sup>102</sup> Jeg refererer til diskusjonen av Schapiros semiotiske lesning av forholdet mellom profil og frontal i kapittel 2.4 Et semiotisk utgangspunkt.

<sup>103</sup> Slik gjør jeg det også i denne oppgaven. Kapittel 4 åpner med en intern bildeanalyse, før de ulike motivene diskuteres i forhold til komparativt materiale.

<sup>104</sup> Det er vanskelig å si noe om hvorvidt folk flest oppfattet denne dualiteten i løvemotivet, men kombinasjonen av løvens fryktinngytende karakter og dens milde vesen beskrives også i bestiariene, som vi antar ble lest opp i messen og dermed var mer allment kjent. Se 4.2.2.

På 1100-tallet var det tradisjon for å konstruere flere meningsnivåer i tolkningen av bilder og i bibeleksegesen.<sup>105</sup> En slik modell var den firfoldige metoden (*quadriga*), med en bokstavelig eller fysisk mening, en allegorisk mening, en moralsk eller tropologisk mening og en anagogisk mening.<sup>106</sup> De ulike betydningslagene oppsummeres i et berømt sitat fra Nikolaus fra Lyra omkring 1330: ”Bokstaven viser hva som har skjedd, allegorien viser hva man skal tro, moralen viser hva man skal gjøre, anagogien viser hva man skal strebe etter.”<sup>107</sup> Denne tolkningsstrategien representerte ikke et universelt og enhetlig system, det fantes mange ulike tolkningsstrategier som kunne ha tre eller fire slike nivåer.<sup>108</sup> Den samme pluralistiske lesningen finner vi i Stavkirkeprekenen i GNH.<sup>109</sup> Først beskrives kirken som et bilde på hele kristenheten, hvor de fire hjørnestolpene får en allegorisk betydning som de fire evangelier.<sup>110</sup> Så fortsetter homilien med at kirken samtidig er et bilde på hver enkelt kristen, og de fire hjørnestolpene kan typologisk eller moralsk tolkes som de fire hoveddydene.<sup>111</sup> Til slutt løftes kirkebygget til et anagogisk nivå, som ”et Åndens tempel”.<sup>112</sup> Aavitsland beskriver denne tankemåten som en allegorisk mentalitet, ikke bare knyttet til bibeleksegesen men til hele den middelalderske livsverdenen.<sup>113</sup>

## 2.6 Konklusjoner

Som den del av den historiske bakgrunnen til akvarellen, tinnsnittet og beskrivelsen som utgjør oppgavens kildegrunnlag undersøkte vi Worm og Alfssøns bildesyn. Jeg

---

<sup>105</sup> Her brukes ordet eksegeese som det defineres av Christopher G. Hughes: ”(...) the interpretation of sacred scripture, and not theology.” Christopher G. Hughes: "Art and Exegesis," i *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe* red. Conrad Rudolph, 2010. 173 – 174.

<sup>106</sup> Ibid. 176.

<sup>107</sup> ”Littera gesta docet, quid credas allegoria, Moralis quid agas, quo tendas anagogia.” Lyra Nicolaus de: *Postilla super totam Bibliam*, Frankfurt am Main, 1492. IV ii iiiii (*Ad Galatas* 4: 24).

<sup>108</sup> Hodne, 2004. 187.

<sup>109</sup> Homilien for kirkevigselse (dedicatio) i *Gammelnorsk Homiliebok* er kjent som stavkirkeprekenen, og gir en allegorisk tolkning av de ulike elementene i kirkebygget og kirkeinventaret. Stavkirkeprekenen er unik fordi den bruker eksempler fra den skandinaviske trekirkearkitekturen, men den bygger samtidig på en europeisk tradisjon for symbolsk forståelse av arkitektur i kirkedagsforkynnelsen, en tradisjon som går tilbake til Gregor den Store og senere Beda Venerabilis. Oddmund Hjelde: *Norsk preken i det 12. århundre: studier i Gammel norsk homiliebok*, Oslo, 1990. 290 – 291. GNH gjenspeiler 1100-tallets liturgiske litteratur i Norge, men er skrevet ned noe senere. De fleste homiliene er datert til rundt 1200, ikke senere enn 1220. Noen av tekstene er avskrifter av tekster som kan være betydelig eldre. Håndskriftet befinner seg nå i de Arnemagnæanske Samlinger i København, kodeks 619 4°. Ibid. 1.

<sup>110</sup> Astrid Salvesen og Erik Gunnes: *Gammelnorsk homiliebok*, Oslo, 1971. 100 – 101.

<sup>111</sup> Ibid. 102 – 103.

<sup>112</sup> Ibid. 104.

<sup>113</sup> Aavitsland, 2003. 62.

har argumentert for at de primært så bildet som et middel, de brukte bilder til feltarbeid (dokumentasjon) og som vitenskapelige illustrasjoner.

Samtidig vil bildet alltid farges av sin egen samtid og ”period eye” i noen grad, i dette tilfellet det miljøet som fantes rundt Worms museum og innsamlingsarbeid i København på midten av 1600-tallet, med Alfssøns akvareller som en forlengelse av dette. Selv om intensjonen var å fremlegge nøyaktige *variis et accuratis iconibus illustrata* kan detaljer som enten var slitte eller som man ikke forsto ha gått tapt i oversettelsen. Det virker også som treskjæreren i større grad var opptatt av bildets estetiske uttrykk, kanskje forskjønnet han noen elementer. Tinnsnittenes komprimerte komposisjoner kan også være et resultat av begrensninger som lå i formatet. En sammenligning av runesteinen på Gran i forhold til tinnsnittet og akvarellen til Alfssøn viser også at akvarellen, som er friere i formen og kanskje utført *in situ*, ligger nærmest det mest opprinnelige uttrykket. Et unntak er at Alfssøn synes å ha gjengitt rune bokstavene i Bildetekstilet i sort med grå bakgrunn selv om de beskrives som mangefargede hos Worm.

En konklusjon er at akvarellen med støtte i de andre 1600-talls kildene gir et godt bilde på Bildetekstilet motiver, farger og til en viss grad form og figuralitet. Den er altså brukbar som utgangspunkt for semiotiske og ikonografiske analyser av det opprinnelige tekstilet i kapittel 4. En konklusjon er også at de samme kildene ikke egner seg som utgangspunkt for stilistiske analyser eller drøftinger rundt estetikk og materialitet. Metoden må på denne måten tilpasses kildematerialet.

I del to argumenterte jeg for at semiotikken gir et godt utgangspunkt for å arbeide med bilder som ikke finnes lenger; akvarellen blir en tegnkonstruksjon for det tapte tekstilet. Et interessant aspekt ved semiotisk kunsthistorie er kritikken av tradisjonell kontekstualisering. Begrepet rammer (framing) ble lansert som en alternativ og bredere kontekstforståelse gjennom oppgaven.

Kritikken av semiotikken er mangfoldig, men et kjernepunkt er at den står i fare for å redusere kunsten til en samling av tegn. I denne oppgaven brukes ikke semiotikken som et helhetlig analyseapparat, men som kilde til nye og fruktbare perspektiver. Som jeg påpekte innledningsvis preges oppgaven av metodisk fleksibilitet, for eksempel vil ikonografien være sentral i kapittel 4. Cullers begrep ”framing” lanserer på samme måte ingen ny eller alternativ metode for kontekstualisering, men begrepsskiftet kan være med på å bevisstgjøre både fortolker

og leser. I neste kapittel er det disse rammene som står i fokus, rammene rundt tekstilet i kirkerommet på Bilden, rammene rundt Bilden kirke, samfunnets forhold til tekst og skriftkultur og tekstilenes rolle i kirkerommet. Fra og med neste kapittel forlater vi altså 1600-tallet og går tilbake til Bildentekstilet slik det kan ha vært på slutten av 1100-tallet.





### 3. HISTORISKE OG VISUELLE RAMMER

The expression *framing the sign* has several advantages over *context*: it reminds us that framing is something we do; it hints of the frame-up ('falsifying evidence beforehand in order to make someone appear guilty'), a major use of context; and it eludes the incipient positivism of 'context' by alluding to the semiotic function of framing in art (...).<sup>114</sup>

Dette kapittelet vil se på rammene rundt Bildentekstilet, i tråd med Cullers begrep "framing" og semiotikkens kontekst-kritikk.<sup>115</sup> Hvordan kan kirken og kirkerommet som utgjorde de fysiske rammene rundt Bildentekstilet ha sett ut? Hvilke historiske og kulturelle rammer kan disse rommene settes inn i? Jeg vil også undersøke disse miljøenes forhold til skrift, tekstkultur og lesning. Et sentralt spørsmål i arbeidet med Bildentekstilet er hvorvidt det kan ha vært et antependium eller ikke, et spørsmål som drøftes avslutningsvis i dette kapittelet. Formålet med dette kapittelet er dermed å skissere en bakgrunn for og rammer rundt Bildentekstilet, som et utgangspunkt for bildeanalysen og diskusjoner rundt motiver i neste kapittel.

#### 3.1 Hadeland på 1100-tallet og Bilden kirke

Den foreløpige dateringen plasserer Bildentekstilet i siste halvdel av 1100-tallet, en tid som i Norge preges av maktkamper og konflikter mellom ulike tronkandidater, og mellom kirke og kongemakt.<sup>116</sup> Denne tida var også preget av store sosiale forandringer, som overgangen fra det gamle bondesamfunnet til et samfunn med større sosial polarisering mellom vanlige folk og toppsjiktet. Makt og rikdom var i større grad konsentrert hos aristokratiet, som også deltok i riksstylingen. Samtidig kjempet kirkeorganisasjonen for å frigjøre seg fra verdslig formynderskap, og med opprettelsen av erkebispesetet i 1152/ 53 begynte kirken å implementere sitt

---

<sup>114</sup> Jonathan Culler: *Framing the sign*, Oxford, 1988. ix.

<sup>115</sup> Utvalget av faktorer som konstituerer disse rammene begrenses av de bevarte visuelle og tekstlige kildene, men også av forfatterens kompetanse og interesseområde.

<sup>116</sup> Disse konfliktene har fått betegnelsen borgerkrigstid (1130 – 1240). For en god introduksjon til det politiske, sosiale og kulturelle landskapet som preger perioden se Knut Helle: *Under kirke og kongemakt*, Oslo, 2005.

organisasjonsapparat.<sup>117</sup> Felles-europeiske ideer påvirket både politisk-rettslig tenkning, litteratur og historieskriving, og kirkelivet i landet.<sup>118</sup> I kunsthistorien beskrives den kunsten og arkitekturen som preger perioden som romansk, på slutten av 1100-tallet introduseres gotikken.<sup>119</sup> Disse klassifiserende, stilistiske kategoriene er spesielt problematiske å bruke om Bildentekstiletts samtid; siste halvdel av 1100-tallet preges av både ”romanske” og ”gotiske” impulser.<sup>120</sup>

Bilden ligger nord på Hadeland (se fotografiet som innleder dette kapittelet), men det jordegodset som opprinnelig hørte til gården i middelalderen er nå delt opp i flere enheter. I middelalderen ble det bygget en kirke i tilknytning til gården. Fig. 15 viser et kart over Hadeland hvor Bilden og nabogårdene er merket av. Her ser vi også beliggenheten i forhold til Gamle Kongevei og Granavollen. Nabogårdene til Bilden hadde også kirke; Grinaker, Tingelstad, Dvergsten og Nes. Kirketettheten på Hadeland i middelalderen var uvanlig høy, og i tillegg var det en mye større andel steinkirker her enn ellers i landet.<sup>121</sup> Steinkirker var dyrere å bygge og krevde en kompetanse som ofte ikke fantes i bygda, man måtte få tak i håndverkere utenfra. Dermed fikk steinkirkene høyere status og fungerte som maktdemonstrasjoner i lokalsamfunnet.<sup>122</sup> I tillegg til de mange kirkene, kan det også ha vært et kloster på Hadeland, i forbindelse med søsterkirkene på Gran.<sup>123</sup> Ved Granavollen står også Norges eldste bevarte steinhus.

---

<sup>117</sup> De politiske og kulturelle konsekvensene for samfunnet i Norge og de norske skattlandene etter opprettelsen av Nidarosprovinsen drøftes blant annet hos Steinar Imsen: *Ecclesia Nidrosiensis 1153-1537*, Trondheim, 2003.

<sup>118</sup> Se for eksempel Helles kapittel ”Kulturell etterligning og Nyskaping” i Helle, 2005. ,

<sup>119</sup> Ut ifra det bevarte arkitektoniske materialet blir gotiske impulser først synlige i miljøet rundt Nidarosdomen på 1180-tallet. Den første gotiske buen vi kjenner i Norge finnes i Sakshaug gamle kirke på Inderøy, som ble innviet av erkebiskop Øystein i 1184.

<sup>120</sup> En kritikk av begrepet ”romansk” finnes blant annet hos Willibald Sauerländer: ”Romanesque Art 2000: A Worn Out Notion?,” i *Romanesque, Art and Thought in the Twelfth Century*, red. Colum Hourihane Princeton University, 2008. 45 -46: ”Romanesque is not after all anything more than a catchword that art history has inherited from such early nineteenth-century architectural historians as Arcisse de Caumont and Charles de Gerville, who needed a term for the study and characterisation of buildings in Normandy that were neither Carolingian nor Gothic.”

<sup>121</sup> På landsbasis er det vanlig å gå ut ifra at rundt 25% av kirkene i middelalderen var bygget i stein. På Hadeland var 7 av 13 kirker av stein, nemlig kirkene på Jevnaker, Lunner Hovland, Granavollen, Tingelstad og Nes. Dette tilsvarer rundt 54%. Solfrid Myhre, ”Kirken og makten: kirketopografi på Hadeland i middelalderen” (S. Myhre, 2009). 79. Se også Øystein Ekroll: *Med kleber og kalk: norsk steinbygging i mellomalderen*, Oslo, 1997. 13.

<sup>122</sup> Ekroll, 1997. 107.

<sup>123</sup> *Biblioteca scriptorum sacri ordinis Cisterciensis* er en oppteignelse over Cistercienserklostre i Skandinavia i middelalderen. Sammen med Lyse, Hovedøya og Tautra nevnes også et kloster grunnlagt i 1167 eller 1176 på *Gradizium in Norwegia Diæcesis Hamarensis*.Sven Rosborn: *Studier i Norges äldre stenbyggnadskonst*, Fotevikens Museum, 2011. 72.

Det uvanlig store antallet steinkirker på Hadeland gir et bilde på en velstående og mektig bygd. Et rikt jordsmonn gjorde området svært gunstig for jordbruk, og sikret bøndene der gode økonomiske overskudd.<sup>124</sup> Kongeveien gikk gjennom bygda, og var den viktigste ferdselsåren gjennom landet fra Østlandet til Bergen og til Nidaros. På 1100-tallet hadde Hadeland dermed en sentral beliggenhet med mye gjennomgangstrafikk. Solfrid Myhre har undersøkt kirketopografien på Hadeland i middelalderen i sin masteroppgave, og hevder det er særlig disse to faktorene, det rike jordsmonnet og den sentrale beliggenheten, som kan forklare den uvanlig høye kirketettheten i området.<sup>125</sup> De fleste middelalderkirkene på Hadeland ble bygget i løpet av borgerkrigstida, da kirkebyggingen var en måte å posisjonere seg på i det politiske landskapet.

Bilden er en av flere gårder på Hadeland som ble konfiskert under rikssamlingen og gitt til kongens menn.<sup>126</sup> Kirken på gården var bygd i tre, mest sannsynlig en stavkirkekonstruksjon.<sup>127</sup> Vi vet ikke når kirken ble bygget, men i 1574 lå den øde, og i 1743 var den nedfalt.<sup>128</sup> Kirketufta ligger på en liten høyde ved gårdstunet, og fra dette stedet kan man se ned til nabogården Grinaker, hvor det lå en større stavkirke, og også over til Gamle Tingelstad kirke.<sup>129</sup> Per dags dato er det ikke foretatt prøvestikk eller andre arkeologiske undersøkelser på kirketufta, som er gjengrodd av kratt og høyt ugress (fig. 16).<sup>130</sup>

---

<sup>124</sup> Det er spesielt kambrosilur under morenejord gir svært gode jordbruksforhold i området. Myhre, 2009. 80.

<sup>125</sup> Ibid. 92.

<sup>126</sup> Solfrid Myhre beskriver Bilden som et heleid bondegods som var en del av det konfiskerte godset i Tingelstadområdet som kongen tok under rikssamlingen. Ibid. 61. Det er her snakk om rikssamlingen av innlandet, en prosess som særlig foregikk fra Olav Haraldsson til og med Harald Hardrådes styre, ca 1000 – 1065. Myhre påpeker samtidig at kildene er uklare rundt Bildengodset, og at konfiskasjonene kan ha skjedd både før og under borgerkrigene.

<sup>127</sup> Jens Nilssøns visitasbok fra 1594 noterer at Bilden kirke var bygd av tre, og at den sto øde. Jens Nilssøn og Yngvar Nielsen: *Biskop Jens Nilssøns visitatsbøker og reiseoptegnelser 1574-1597*, Kristiania, 1885. 285. Vi kjenner ikke til selve bygningskonstruksjonen men man går ut ifra at en så tidlig middelaldersk trekirke må ha vært en stavkirke.

<sup>128</sup> Ifølge Wisløffs inberetning fra 1743 var kirken nedfalt på denne tida. L. Dietrichson: *De norske stavkirker: studier over deres system, oprindelse og historiske utvikling : et bidrag til Norges middelalderske bygningskunsts historie*, Kristiania, 1892. 498.

<sup>129</sup> Grinaker stavkirke ble antagelig bygd tidlig på 1100-tallet, først som en mindre stavkirke og siden utvidet til en større kirke med korsform og klokkefårn. Den fikk etter hvert posisjon som sognekirke, med plass til underkant av hundre personer. I 1867 ble kirken revet da den rommet en for liten del av menigheten etter loven. St. Petri eller Tingelstad gamle kirke dateres til første halvdel av 1200-tallet, tømmeret i taket er dendrokronologisk bestemt til 1264. Ekroll mener den opprinnelig ble bygd som privatkirke, ikke sognekirke, da den ikke har gravplass. Også denne gikk ut av bruk i 1866, da nye Tingelstad kirke ble bygd for å romme en større del av menigheten. Ekroll, 1997. 187.

<sup>130</sup> Jeg besøkte området høsten 2011, og dagens eiere av Bilden gård hjalp meg å lokalisere kirketufta. Den er gjengrodd av kratt og høyt ugress, men det er mulig å skritte opp en rundt 10 meters lengde i

Myhre mener Bilden sannsynligvis var et heleid bondegods i middelalderen, og at det var en storbonde her som bygde kirken ved gården.<sup>131</sup> Denne tesen samsvarer med Jan Brendalsmos oppfatning av den tidlige kirkebyggingen som private initiativer fra storbønder og stormenn i det øverste sjiktet i samfunnet, heller enn resultater av kollektive prosjekter med en gruppe bønder. Å bygge kirke var et sterkt virkemiddel i maktkampene i samfunnet.<sup>132</sup> Kirkebyggingen kunne fungere både som et lojalitetstegn til kongen, og som en måte å posisjonere seg i lokalsamfunnet.<sup>133</sup> I tillegg var det økonomisk gunstig å eie kirke frem mot 1200-tallet.<sup>134</sup> Trekirker, som Bilden, kunne være uttrykk for status hos stormenn som ville hevde seg blant den lokale eliten.<sup>135</sup> For slike private gårdskirker var det ikke nødvendigvis noen korrelativ sammenheng mellom størrelse og status. Hans-Emil Lidén hevder, at størrelsen på kirkerommet var omvendt proporsjonal med byggherrens eiendom.<sup>136</sup> Statusmarkeringen lå nettopp i at den var forbeholdt et eksklusivt sjikt av samfunnet, den var ikke bygget for å romme store deler av menneskene i bygda. Myhre påpeker at statusmarkeringen også kan ha ligget i vektleggingen av ”det prangende”, altså i rik dekorering av selve bygningsmassen og i inventaret.<sup>137</sup> En liten stavkirke som Bilden kunne dermed ha langt mer og dyrere utsmykning enn en større sognekirke i stein.

For å oppsummere, kan vi tenke oss at stavkirken på Bilden ble reist av en storbonde på gården en gang på 1100-tallet, som en privat gårdskirke. Bakgrunnen kan ha vært et ønske om å hevde seg blant den lokale eliten, i et samfunn preget av maktkamper og konflikter, men samtidig økonomiske overskudd fra den rike landbruksjorda. Kirkeorganisasjonen hadde fremdeles ikke kontroll over

---

aksen øst-vest. I øst-enden av denne aksen er det noen store steiner som kan ligge igjen fra kirkemuren. På gården har de en steinhelle foran inngangen til fjøset som etter tradisjonen var inngangshella til Bilden kirke.

<sup>131</sup> En matrikkel over jordeieforholdene på Hadeland i 1647 viser at deler av Bilden-godset da fremdeles er bonde-eid, noe som tyder på hele godset var i bondeie tidlig i middelalderen, kanskje også utover høymiddelalderen, og at deler av jorda er gitt til kirka i senmiddelalderen som gaver for sjelesorg. Myhre, 2009. 61.

<sup>132</sup> Jan Brendalsmo: "Kirkens gårder: forholdet mellom kirker og gårdstun i norsk middelalder," i *Den tapte middelalder?: middelalderens sentrale landbebyggelse : artikkelssamling* Oslo, 2009. 84.

<sup>133</sup> Myhre, 2009. 17-18.

<sup>134</sup> Kirkeeieren hadde rett til å ansette/ avsette prester og beholde gaver og andre inntekter fra kirken. Ibid. 88.

<sup>135</sup> En steinkirke ville ha hatt enda høyere status, et uttrykk for ambisjoner om å hevde seg også utenfor den lokale eliten. Ibid. 80.

<sup>136</sup> Hans-Emil Lidén: "De tidlige kirkene: hvem bygget dem, hvem brukte dem og hvordan," i *NIKU 1994-1999: kulturminneforskningens mangfold* Oslo, 1999. 52.

<sup>137</sup> Myhre, 2009. 18.

kirkeutbygging og kirkestyre, og det var dermed økonomiske fordeler i tillegg til statusmarkeringen, som tilfalt storbonden på Bilden. Gården kan ha vært en av flere gårder som ble redistribuert blant kongens menn etter rikssamlingen, og kirkebyggingen kan også ha fungert som et lojalitetstegn til kongen.

### 3.2 Tekst og Skriftkultur

Forholdet til tekst og skriftkultur er også en del av det historiske bakteppet på Hadeland. I hvilken grad kunne menneskene i og rundt Bilden kirke lese og skrive, og hvilke tekster kjente de til? Disse spørsmålene er interessante fordi de sier noe om hvilke litterære rammer som kan sies å være relevante i forhold til motiver og tolkning av meningsinnhold i bildet. De er også interessante fordi Bildentekstilet i seg selv inkluderte en tekst gjennom runebroderiet. Denne undersøkelsen danner dermed også rammene rundt diskusjonen av forholdet mellom tekst og bilde.

I diskusjonen av lese- og skriveferdigheter i et samfunn brukes det engelske begrepet *literacy*, da det ikke finnes et tilsvarende begrep på norsk. Literacy er ikke bare evnen til å lese eller skrive, men et komplekst kulturelt fenomen med ideologiske implikasjoner for en spesifikk sosial og historisk kontekst.<sup>138</sup> Literacy på 1100-tallet i Skandinavia er noe helt annet enn literacy i Ghana på slutten av 1900-tallet, selv om begge disse samfunnene preges av begrensede lese- og skriveferdigheter.<sup>139</sup> Mennesker uten særlig lese- og skriveferdigheter inngikk like fullt i en kultur som var preget av *literacy*. For det første fantes det med runene allerede en folkespråklig skriftkultur i landet før kirkens institusjonelle etablering.<sup>140</sup> For det andre var ikke lese- og skriveferdigheter så tett knyttet sammen som de er i dag; lesingen og skrivingen var adskilte aktiviteter. En tekst var noe man kunne både se og høre, og

---

<sup>138</sup> For en historiografisk oversikt over forskning rundt lesing, skriving og literacy-begrepet i middelalderforskningene, se Charles F. Briggs: "Historiographical essay: Literacy, reading and writing in the medieval West" *Journal of Medieval History* 26, no. 4, 2000. 398.

<sup>139</sup> Førstnevnte drøftes for eksempel av Arved Nedkvitne: *The social consequences of literacy in medieval Scandinavia*, Turnhout, 2004. mens sistnevnte diskuteres av Jack Goody: "Restricted Literacy in Northern Ghana," i *Literacy in Traditional Societies*, red. Jack Goody Cambridge, 1968..

<sup>140</sup> Dette argumentet fremhevet spesielt av Jan Ragnar Hagland i hans artikkel om den folkespråklige skriftkulturen i forhold til kirken. Jan Ragnar Hagland: "Kyrkja og den folkespråklege skriftkulturen," i *Den Kirkehistoriske Udfordring*, red. Steinar Imsen Trondheim, 2005. 171. Runeskriftkulturen diskuteres også av Terje Spurkland: *I begynnelsen var fupark: norske runer og runeinnskrifter*, Bergen, 2001.. Med "kirkens institusjonelle etablering" mener jeg her utbyggingen av kirkeadministrasjonen og innføringen av latin som normspråk på 1000-tallet. I Skandinavia begynte man å skrive med romerske bokstaver rundt år 1000. Nedkvitne, 2004. 8.

lesingen var knyttet til den tidligere, orale tradisjonen. Komposisjonen i tekstene var ofte laget spesielt med tanke på høytlesning. Å lese en tekst kunne derfor like gjerne være å høre og forstå en tekst som det å selv se og fortolke bokstavene i den.<sup>141</sup> Samtidig var skrivingen oppfattet som et eget håndverk, både geistlige og verdslige dikterte gjerne tekster til en profesjonell skriver. Håndverkere som arbeidet med tekster la stor vekt på det visuelle uttrykket, med sirlig kalligraferte bokstaver, illuminerte bokstaver og illustrasjoner, og eksklusive innbindinger av skinn, gull og edelstener. Dette skillet mellom det å lese og det å skrive, samt selve lesingens auditive og visuelle karakter, gjør at vi må vurdere literacy i et samfunn i middelalderen ut ifra andre kriterier enn i dagens samfunn.

Begrepet ”restricted literacy” ble lansert av Jack Goody på 1970-tallet og kan være en fruktbar måte å beskrive samfunnet på Hadelands forhold til tekst og skriftlighet.<sup>142</sup> Det beskriver en type literacy som er begrenset av andre faktorer enn de rent skrivetekniske, som begrenset tilgang på bøker og dokumenter, og en selektiv opplæring i lese- og skriveferdigheter. Antallet bøker og dokumenter i bygda på slutten av 1100-tallet er vanskelig å anslå, men det må ha vært noen bøker i de mange kirkene, og eventuelt i klosteret.<sup>143</sup> I tillegg til prester og andre geistlige kan vi se for oss at deler av den vesentlige verdslige eliten på Hadeland også kunne lese og skrive, både runer, norrønt og kanskje også latin. Det var altså et tekstuelt samfunn med en kultur for å bruke tekst og skrift, samtidig som det var et samfunn av restricted literacy.<sup>144</sup> Som medlemmer i dette samfunnet, måtte alle menneskene forholde seg til skriftkulturen, selv om lekfolkets ”lesing” ofte var auditiv og visuell.

---

<sup>141</sup> Clanchy viser til flere engelske dokumenter som åpner med vendinger som til ”all those seeing and hearing these letters” M. T. Clanchy: *From memory to written record: England 1066-1307*, Oxford, 1993. 253.

<sup>142</sup> Begrepet lanseres i introduksjonen til Jack Goody: *Literacy in traditional societies*, Cambridge, 1968. og drøftes nærmere i Goody, 1968. .

<sup>143</sup> Margrethe C. Stang diskuterer literacy i middelalderen i Norge i forhold til tekst på norske alterfrontaler. Hun påpeker at antallet bøker i en kirke varierte, avhengig av kirkens økonomiske ressurser og presten og de geistliges preferanser. Stang støtter seg imidlertid på et estimat på mellom tre til åtte bøker per kirke. Stang, 2009. 157.

<sup>144</sup> Briggs, 2000. diskuterer tekstuelle samfunn side 404 – 405, se også Brian Stock: *The implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, N.J., 1983. 522.

### 3.3 Stavkirke og kirkerom

Kirkerommet i stavkirken utgjorde de umiddelbare rammene rundt Bildentekstilet. Derfor er det relevant å se nærmere på hvordan dette rommet kan ha sett ut i tekstilets samtid. Vi vet at kirken var en liten stavkirke, og det er sannsynlig at store deler av inventaret også var av tre. Haltdalen stavkirke som i dag står på Sverresborg folkemuseum er et eksempel på denne enkleste formen for stavkirker, med to små rom og enkle glugger i veggene (fig. 17)<sup>145</sup>. Formen og konstruksjonen på Bilden kan ha hatt fellestrekk med Haltdal-modellen, men ut ifra tesen om ”det prangende” og gårdskirken som en statusmarkør og et lojalitetstegn som vi har sett på i dette kapitlet, kan man tenke seg at Bilden var rikere dekorert, både i arkitektonisk skulptur og i inventaret, enn Haltdalen.

Både døpefont og alter kunne være laget av tre i de tidligkristne kirkene i Norden (ca. 1030 – 1100). Utover 1100-tallet ble det imidlertid vanligere med steinfonter og steinplater i alteret, men det var ikke påbudt.<sup>146</sup> Det kan ha vært benker av tre langs veggene i skipet, men også høyseter for storbonden og fruene midt på gulvet, med direkte innsyn til koret. Tidligere har kirkebenkene blitt oppfattet som et resultat av omstillinger etter reformasjonen, særlig behovet for sitteplasser under de lange prekenene. I sin doktoravhandling argumenterer Stang for at det i mye større grad enn tidligere antatt eksisterte kirkebenker i middelalderske kirkerom, og at disse var forbeholdt de rikeste og mest høytstående medlemmene av menigheten. Rikt dekorerte høyseter plassert midt i skipet, med direkte innsyn til koret, fungerte dermed som en statusmarkør som bekreftet storbonden og/ eller kirkeeeierens posisjon.<sup>147</sup> Denne innredningen av kirkerommet vil særlig passe inn i en privat kontekst slik som vi kan tenke oss i Bilden kirke.

---

<sup>145</sup> Haltdalen stavkirke dateres til siste halvdel av 1100-tallet. Årringsdatering viser at trevirket er hogd etter 1159. Leif Anker og Jiří Havran: *Middelalder i tre: stavkirker.*, Oslo, 2005. 314. Se også Erla B. Hohler: *Norwegian Stave Church Sculpture*, Oslo, 1999. Vol. 1. 147.

<sup>146</sup> Signe Horn Fuglesang: "Kristningstidens kirkeinventar: objekter og symboler," i *Middelalderens Symboler*, red. Else Mundal og Ingvild Øye Ann Christensson Bergen, 1997. 109: Fuglesang viser til Mona Solhaugs undersøkelse av de tidlige nordiske døpefontene, og hevder disse kan ha blitt brent i det de ble byttet ut med nye fonter i stein. Døpefontene var en del av det vigslende kirkeinventaret slik også kirketekstilene var det. Denne praksisen samsvarer også med Durandus av Mendes tekst som sier at gamle og utslitte altertekstiler skal brennes, da de også var en del av det innvidde kirkeinventaret. ( se 3.4 i dette kapitlet). Fuglesang påpeker at ideen om at alle altre måtte være av stein, også i tidligkristen tid (i Norden) bygger på en misforståelse og ikke har grunnlag i kildene. (ibid. 108).

<sup>147</sup> Stang, 2009. 150. Stang hevder, at mange benker og fragmenter fra benker er blitt tolket som deler av ”choir stalls” sitteplasser i selve koret, i realiteten kan stamme fra slike benker i kirkeskipet. Ibid.

I løpet av 1100-tallet gjennomgikk kirkerommet store forandringer, det ble stadig rikere utsmykket og den teologiske og liturgiske symbolbruken forandres og bygges ut. Denne utviklingen var felles for hele Nord-Europa og må sees i sammenheng med kirkeorganisasjonens voksende styringsapparat, og økende økonomisk og politisk makt i samfunnet. I løpet av århundret introduseres helgenskulpturer, triumfkrusifiks, relikvier, rikere alterdekor og flere altre i kirkene.<sup>148</sup> Bilden kirke var imidlertid ingen sognekirke med geistlige oppdragsgivere og en voksende kirkeorganisasjon i ryggen, men en privat gårdskirke driftet av en lokal stormann. Hva han ønsket å formidle med kirken og kirkerommet kan ha påvirket utformingen av disse i større grad enn den offisielle, felleskirkelige doktrinen. Dette perspektivet er viktig for forståelsen og rekonstruksjonen av kirkerommet i Bilden.

### 3.4 Antependier og kirketekstiler

Det eneste vi vet helt sikkert om kirkerommet i Bilden kirke, er at det hadde et tekstil som vi i denne oppgaven har kalt Bildentekstilet. Dette tekstilet var brodert med ulltråd i klare farger som rødt, okergult og grønt på en blå bakgrunn.<sup>149</sup> Hvorvidt dette tekstilet opprinnelig ble laget som, og brukt som, et antependium blir diskutert i et eget underkapittel (3.4.2). Etter hvert som kirkerommene ble stadig rikere dekorert utover 1100-tallet, ble også tekstiler en viktig del av utsmykningen; som veggtepper, antependier, alterduker, alterbrunn, og andre liturgiske paramenter som prestens messeklær.<sup>150</sup> For en oversikt over de tekstilene som etter hvert ble å finne i kirkerommet, se tabellen i appendiks 2

Blant vevde og bemalte tekstiler og antependier, sto broderte arbeider i en særstilling, og prydet kirkekunst, messeklær, diplomatiske gaver og klærne til konger og paver.<sup>151</sup> Broderte tekstiler i eksklusive materialer som farget ull og silke, ofte dekorert med gulltråd, edelstener og mynter, var høyt verdsatte symboler på status og

---

<sup>148</sup> Signe Horn Fuglesang: "Kirkens utstyr i kristningstiden," i *Fra hedendom til kristendom. Perspektiver på religionsskiftet i Norge.*, red. Magnus Rindal, 1996. 101.

<sup>149</sup> Worm beskriver Bildentekstilet som brodert med ulltråd. Se appendiks 1.

<sup>150</sup> Sammen med skriftlige kilder som inventarielister og testamenter tyder funn av tekstilfragmenter under gulvene på flere norske stavkirker som Lom, Kaupanger, Urnes, Røn og Rennebu på en utstrakt bruk av tekstiler i kirkerommene fra 1100-tallet og utover. I Urnes og Hopperstad er det funnet spiker slått inn med jevne mellomrom langs veggene i skipet, og disse kan ha fungert som oppheng for veggtepper. Roar Hauglid: *Norske stavkirker: dekor og utstyr*, Oslo, 1973. 402.

<sup>151</sup> Staniland, 1991. 5.



rikdom. Figur 21 og 22 viser eksempler på perlebroderier med gulltråd utført ved Vadstenaklosteret på 1400-tallet. Dessverre har vi ingen slike eksempler bevart fra tidlig middelalder, men de nevnes i de skriftlige kildene.<sup>152</sup> Brodering ble ansett som en passende aktivitet for kvinner i aristokratiet og adelen, vi vet for eksempel at dronning Aelgifu (Alfiva), gift med kong Knut av Danmark (1016 – 35), broderte antependier til flere klostre.<sup>153</sup> Det er mulig at det var nettopp brodering Gunnvor Tydriksdatter siktet til, da hun reiste minnesmerke for datteren sin Astrid og beskrev henne som ”hendigste mø på Hadeland”, vi må i alle fall gå ut ifra at brodering var en ettertraktet ferdighet hos kvinner i de øvre samfunnsjiktene også her i landet.<sup>154</sup> Innskriften på Dynnasteinen er datert til første halvdel av 1000-tallet.<sup>155</sup>

Bildentekstilet var i følge Worms beskrivelse brodert med ullgarn. Figurene må ha blitt fritt opptegnet, og rammet inn med kontursting eller enkel leggsøm. Utfyllingen av figurene kan enten ha vært enkel eller dobbel leggsøm, som Bayeuxteppet og Rønfragmentet, eller smøyg, som Høylandsteppet. Det finnes også eksempler på at de to teknikkene er kombinert, som i fragmenter funnet i Urnes og Uvdal stavkirker.<sup>156</sup> Smøyg bygger på trådtelling, og bunnstoffet utgjør en synlig del av de geometriske mønstrene. Enkel og dobbel leggsøm er varianter av tråder som legges over stoffet og sys ned i det med tverrgående sting.<sup>157</sup>

Det mest berømte broderte tekstilet fra middelalderen er kanskje Bayeuxteppet.<sup>158</sup> Avlange og forseggjorte veggtepper med broderte eller vevde bildescener, slik som Bayeuxteppet, kalles *refil*.<sup>159</sup> Under den smale refilen hang gjerne flere større og enklere veggtepper og tekstiler kalt *tjeld*, slik at store deler av veggflata ble dekket.<sup>160</sup> *Antependier* er tekstile alterfrontaler, som var festet til alterduken og dekte alterets forside. Ofte ble dette festet skjult under en dekorert bord,

---

<sup>152</sup> Se 3.4.2 .

<sup>153</sup> Staniland, 1991. 7.

<sup>154</sup> Sitatet er fra Dynnasteinen, som har innskripsjonen: *Gunnvor Tydriksdatter gjorde bro etter Astrid, sin datter. Hun var hendigste mø på Hadeland*. Spurkland, 2001. 118. For mer om runeinnskripsjonen på Dynnasteinen, se kapittel 4.4 Runene.

<sup>155</sup> Ibid. 120.

<sup>156</sup> Hoffmann, 1981. 346.

<sup>157</sup> Enkel leggsøm: én tråd legges over stoffet og sys ned i det med tverrgående sting. Dobbelt leggsøm: mange tråder legges parallelt, deretter legges nye tråder vinkelrett eller skrått over disse og sys ned med tverrgående sting. Elsa E Guðjónsson: "Íslandske Kirketekstiler í Middelalderen," i *Kirkja og Kirkjuskrud*, red. Ketil Kiran Lilja Árnadóttir Reykjavík, 1997. 92.

<sup>158</sup> For en fullstendig gjengivelse av tekstilet sammen med historiske og kunsthistoriske analyser, se David M. Wilson: *The Bayeux tapestry*, London, 1985.

<sup>159</sup> Engelstad, 1952. 19 – 20.

<sup>160</sup> Ibid. 17.

kalt alterbrunn. I et lite kirkerom på slutten av 1100-tallet, slik vi kan se for oss Bilden kirke, ville antependiet være godt synlig fra skipet. Koråpningen var ikke bygget igjen med skranker eller korskiller, og presten sto som regel bak selve alteret. Antependiene var sentrale i den liturgiske utsmykningen av kirkerommet, og de ble vigslet som en del av de aller helligste objektene i kirka. Durandus av Mende understreker, at man ikke kan la alteret utsmykkes med utslitte eller ødelagte tekstiler, men bytte dem ut etter behov. De gamle tekstilene skulle da brennes, og asken måtte deponeres i piscina, langs veggene eller i døpefonten, slik at ingen kunne trække på den.<sup>161</sup> Hvis dette var praksis også her i landet, kan det være med på å forklare hvorfor kun en brøkdel av denne rike tekstiltradisjonen er bevart.

Middelalderkunsten må forstås ut i fra sin opprinnelige plassering i tid og rom, derfor undersøkes de historiske, sosiale og visuelle rammene rundt Bildentekstilet. Alterkunsten kommuniserte med de andre bildene i rommet rundt, med krusifikser, ciboria, forheng, veggmalerier og skulpturer. Et fundamentalt problem i tekstilforskningen, og også for annen middelalderkunst som de bemalte alterfrontalene, er at vi ofte ikke vet hvilket alter eller i noen tilfeller heller ikke hvilken kirke bildet var ment for.<sup>162</sup> Gerhard Weilandt har undersøkt middelalderske tekstile alterfrontaler fra bystaten Nürnberg i Sør-Tyskland i forhold til deres liturgiske kontekst.<sup>163</sup> Weilandt understreker at de liturgiske tekstilene var en del av den større helheten som hele den samlede kirkeutsmykningen utgjorde, og undersøker tekstilenes brukskontekst og samspillet med de andre bildene i kirkerommet.<sup>164</sup> I nonneklosteret Sta. Katarina hadde hovedalteret minst seks ulike antependier, tre av disse hadde bildescener og disse antependiene vekslet man på å bruke i samsvar med ulike festdager i kirkeåret. På Marias unnfangelsesdag (8. desember) brukte man et tekstil med broderte bilder av Jomfruen. Et tekstil med Jesu oppstandelse ble brukt i påsken, og til Kristi Himmelfart. Det tredje tekstilet viste klosterets skytshelgen, Sta

---

<sup>161</sup> Durandus Gulielmus et al.: *The symbolism of churches and church ornaments: a translation of the first book of the Rationale divinatorum officiorum*, New York, 1973. 83.

<sup>162</sup> Stang diskuterer dette problemet knyttet til de bemalte alterfrontalene i sin doktoravhandling. Stang, 2009. 24 -27.

<sup>163</sup> Gerhard Weilandt: "Part of the Whole: Medievale Textile Frontals in Their Liturgical Context," i *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*, red. Evelin Wetter Riggisberg, 2010.

<sup>164</sup> Ibid. 33.

Katarina, og ble brukt på de fleste andre store festdager. I tillegg forteller kildene at klosteret hadde et gammelt antependium som ble brukt på ukedagene.<sup>165</sup>

Weilandt har også funnet flere eksempler på bruken av såkalte ”hungertuch”, tekstiler som dekket alterfrontalene under fasten. To uker før påske ble nonnens alter i galleriet dekket med en rød ullduk, som skulle symbolisere Kristi lidelseshistorie. Under fasten ble høyalteret dekket av en hvit duk med et sort kors, som kun ble fjernet under feiringen av utvalgte helgener.<sup>166</sup> Durandus av Mende påpeker at under fasten skal også øynene faste, og beskriver utførlig hvordan de ulike altrene og andre helligdommer i kirka skulle dekkes til av hvite forheng under fasten.<sup>167</sup> Engelstad mente at Nes-antependiet kan ha vært en slik hungertuch.<sup>168</sup>

Det er gjort lite forskning på tekstilenes liturgiske brukskontekst, deres rolle i kirkerommet og også forholdet til de andre bildene i kirken. Denne situasjonen kan blant annet bero på at bevarte tekstiler og annen middelalderkunst i dag er adskilt fra sitt opprinnelige miljø, og vi kjenner ikke lenger den spesifikke kirken, alteret eller brukskonteksten til bildene. Når det gjelder Bildentekstilet har vi informasjon om stedet (selv om kirken er nedfalt) og også om tiden (slutten av 1100-tallet) og de sosiale og kulturelle miljøet på Hadeland. Runene knytter to mennesker til tekstilet; Ragnhild og Loden. Da kirken var en liten, privat gårdskirke hadde den sannsynligvis kun ett alter, og dette hadde ikke nødvendigvis mange ulike antependier i tråd med kirkeårets skiftende liturgi. Det kan ha blitt dekket til av hvite kleder under fasten, slik Durandus beskriver; det sier kildene ingenting om. Den liturgiske brukskonteksten var en helt annen i kirkerommet i Bilden sammenlignet med nonneklosteret i Nürnberg. Men Weilandts perspektiver er viktige fordi de understreker at tekstilenes rolle i kirkerommet, forholdet til andre bilder i kirken og også til liturgien, er viktig for vår forståelse av dem.

### 3.4.1. Antependier i Norden

Det eneste norske førreformatoriske antependiet som er bevart, er Nes-antependiet som er datert til rundt år 1400 (fig. 18). Det har mønster trykket på grovt linstoff, en

---

<sup>165</sup> Ibid. 35.

<sup>166</sup> Ibid. 36.

<sup>167</sup> Gulielmus et al., 1973. 76 -77.

<sup>168</sup> Engelstad, 1941. 18.

teknikk som kalles setteverk, rundt et midtfelt med en påtrykt kalvariegruppe.<sup>169</sup> Tekstiler med mønster og motiver malt eller trykket var vanlig gjennom hele middelalderen, og representerte et rimeligere og mindre tidkrevende alternativ til broderte antependier.<sup>170</sup> Under kirkegulvet i Kaupanger stavkirke er det funnet et tekstilfragment som også kan stamme fra et slikt malt antependium.<sup>171</sup> Rønfragmentet viser rester av to broderte bildescener. Engelstad mener dette må stamme fra en refil slik som det broderte Høylandsteppet, men fragmentet er så ødelagt at det er vanskelig å si med sikkerhet.<sup>172</sup> Engelstad beskrev fire alterbrunner fra 1400-tallet, tre av disse var vevd i hakketeknikk.<sup>173</sup>

I Sverige har man Eskilstuna-antependiet, et brodert antependium som dateres til rundt år 1300 og viser Marias himmelkroning flankert av helgener.<sup>174</sup> I Danmark finnes et antependium fra Rødding kirke bevart, datert til rundt 1500.<sup>175</sup> Island står i en særstilling, med flere bevarte broderte antependier fra middelalderen.<sup>176</sup> De eldste er fra slutten av 1300-tallet/ tidlig 1400-tall, som det broderte antependiet fra Reykjavík kirke på Nord-Island (nå Nationalmuseet i København). Antependiet er utført i dobbel leggsøm, og viser ni medaljonger med scener fra Marias liv.<sup>177</sup> Middelalderens benevning av altertekstilene veksler mellom latinsk, norrønt og gammelnorsk. Hjalmar Falks studie av tekstilterminologien i skandinavisk middelalder viste en inkonsekvent og overlappende begrepsbruk i de skriftlige kildene.<sup>178</sup> Det kan ofte være vanskelig å si om det menes et antependium, en alterduk eller en alterbrunn. Tabellen i appendiks 2 gir en oversikt over terminologien.

---

<sup>169</sup> Ibid. 52. Se også katalogbeskrivelsen side 123.

<sup>170</sup> En oversikt over malte middelaldertekstiler finnes hos Ruth Horneij, "Bonaderna från Överhogdal" (Jämtland läns museum, 1991)..

<sup>171</sup> Achen, 1996. 109. Aachen daterer fragmentet til perioden 1275 – 1325.

<sup>172</sup> Rønfragmentet dateres til rundt 1200. Engelstad, 1952. 81.

<sup>173</sup> Engelstad, 1941. 144 – 145. I følge seniorkurator ved Nasjonalmuseet Anne Kjellberg ble disse returnert til eierne etter at Helen Engelstad skrev om dem, og flere av dem har i ettertid gått tapt, som den fra Gildeskål.

<sup>174</sup> Branting og Lindblom, 1997. 28. Se også Plansje 136 A og 137 samt katalogbeskrivelsen. I tillegg finnes flere broderte tekstilfragmenter, og et nonfigurativt, brodert antependium fra Marieby datert til 1400-tallet av Branting og Lindblom. Ibid. 80. Tekstilet er C14-datert til mellom 1480 og 1640. Nockert og Possnert, 2002. 98.

<sup>175</sup> Opplysningene kommer fra en upublisert arbeidsrapport fra Nasjonalmuseets Konserveringsanstalt som teknisk konservator Else Østergaard ved Nationalmuseet i Danmark har vært så vennlig å sende meg en kopi av. Dette broderte antependiet viser 32 helgener i fire arkaderekker omgitt av blomsterranker med engler i hjørnemedaljongene.

<sup>176</sup> Gudjónsson, 1997. 87. Mellom tretten og atten islandske antependia stammer fra middelalderen.

<sup>177</sup> Ibid. 87.

<sup>178</sup> Hjalmar Falk: *Altwestnordische Kleiderkunde mit besonderer Berücksichtigung der Terminologie*, Kristiania, 1919.

Som Engelstad påpekte, er det ikke nok å kun ta utgangspunkt i det bevarte materialet, de skriftlige kildene er også viktige i tekstilforskningen. Fra 1300-tallet og utover har vi inventarier, testamenter og gavebrev med opplysninger om alterets kleddel i Norden. Et inventarium fra Hålandsdalens kirke datert 1306 forteller om et antependium med tre steinkleder og tre alterduker.<sup>179</sup> Kirken hadde også vevde refilet og tjeld i kor og deler av skipet.<sup>180</sup> Ylmheim kirke i Sogn var hadde i følge fortegnelser fra 1321 og 1323 en rikere tekstilskrud, med til sammen ti antependier, mange av disse utsmykket med silke og pell, og noen i lerret.<sup>181</sup> I løpet av 1400- og 1500-tallet forteller kildene om rikt utsmykkede tekstiler med broderier i gull og silke, besatt med perler og edelstener.<sup>182</sup> Oppteignelsen av det gods som Olav Engelbrektsson hadde med seg fra Norge i 1548 beskriver fire slike antependier; et blått med Johannes døperen og St. Paulus, et hvitt brodert med mange små, eksklusive perler, et med røde blomster, og et i lerret malt i gull og rødt.<sup>183</sup>

Tekstiler og messeklær var populære testamentariske gaver, fra 1302 har vi et gjenbrev som forteller at Lodver Svarte ga Hallvarskirken i Oslo 8 markebol til et alter, samt messeklær, kalk og annet messeutstyr. Som takk for gaven skulle en prest synge messe for Lodver, hans familie, og alle kristne sjeler til evig tid, og Lodver skulle begraves ved alteret han skjenket kirken.<sup>184</sup> Ingen av disse kildene går tilbake til Bildentekstilets samtid, fra slutten av 1100-tallet har vi få skriftlige kilder bevart. De islandske máldagarna står i en særstilling. Kirkene på Island var privateide og i disse protokollene noterte man årlig overføring av gods fra eier til kirken.<sup>185</sup> Gjennom disse har vi islandske inventarier fra så tidlig som 1100-tallet, for eksempel nevnes to 'alltaris klæpe' i Mariakirken på Staðarhraun i 1185.<sup>186</sup>

---

<sup>179</sup> Steinkleder var de groveste tekstilene som lå direkte på alterets steinplate. Over disse kom gjerne flere lag med finere alterduker. Antependiet kunne gjerne være festet i ett av de underste steinkledene.

<sup>180</sup> DN XXI no. 7. Diplomatarium Norvegicum I-XXI (DN) Christiania og Oslo, 1849 - 1995. Engelstad, 1941. 24.

<sup>181</sup> DN XV no. 8. Engelstad, 1941. 24 – 25.

<sup>182</sup> Ibid. 18.

<sup>183</sup> DN V no. 1118. Ibid. 28.

<sup>184</sup> DN II no. 65

<sup>185</sup> Maj Nodermann: *Bonadsmåleri i Norden: från medeltid och Vasatid*, Stockholm, 1997. 51.

<sup>186</sup> DI I no. 67, s. 278. Se også DI I:28, DI V:I og DI I:69 for andre islandske inventarier fra 1100-tallet. Diplomatarium Islandicum, Íslenzkt fornbréfasafn I-XVII (DI). Kaupmannahöfn og Reykjavík, 1857-1972.

### 3.4.2. Itt gammelt Sønder reffuit Altarklæde

I takt med den rikere utsmykningen av kirkerommene fra slutten av 1100-tallet og utover må antependia og kirketekstiler ha blitt stadig mer utbredt. Gjennom skriftlige kilder, funn av kroker til oppheng av tekstiler i stavkirker og rundt alterbord, samt veggmalerier og kalkmalerier som etterligner tekstilene, ser vi konturene av en rik nordisk tekstiltradisjon i middelalderen til tross for at så lite materiale er bevart i dag. I 1627 beskrev Alfssøn Bildentekstilet som et sønderrevet alterklede. Vi må gå ut fra at det hang foran alteret i den falleferdige kirken på dette tidspunktet. Men det betyr ikke nødvendigvis at tekstilet hadde fungert som et antependium i middelalderen. Kan runene fortelle noe om tekstilets opprinnelige funksjon i kirka?

Olsens oversettelse fra 1941 lyder: ”Loden merkte var(et) (for) Ragnhild, sin søsterdatter.”<sup>187</sup> Tekstilet betegnes altså som et *ver*. Olsen støtter Oluf Ryghs tolkning av *ver* (var) som et overtrekk i betydning sengevar eller putevar: “ Af dette Udtryk synes rimelig at kunne sluttes, at det broderede Tøistykke er gjort som Betræk for en Pude eller Bænke-dyne, hvortil det efter Form og Størrelse godt passer”.<sup>188</sup> Vi har sett at broderte tekstiler var eksklusive høystatusobjekter i kirkerommet, og jeg mener det er lite sannsynlig at et slikt praktverk skulle ha vært en benkedyne i kirka, for så å bli brukt som et antependium i senere tid. I Johan Fritzners *Ordbog over det gamle norske sprog* er definisjon på *ver* et ”overtræk, hvad der er lagt over noget for at dække (verja) det” gjerne av kostbart materiale.<sup>189</sup> Fritzners definisjon vil dermed godt kunne omfatte en mulig funksjon som antependium.

Ut fra Alfssøns beskrivelse er det også interessant å spørre seg hva som var årsaken til at det ble beskrevet som sønderrevet. Var tekstilet utslitt? Begge kortsidene på Høylandsteppet er avrevet fordi dette tekstilet opprinnelig var en del av et lengre refil. Var dette også tilfelle med Bildentekstilet? En mulig funksjon som refil passer bedre overens med det broderte tekstilets rolle som et høystatusobjekt i kirkerommet. Refiler i kirken hadde gjerne religiøse motiver, men de kunne også fortelle om lokale sagn og legender.<sup>190</sup> Antependier og refiler *kunne* dermed ha samme motivverden, og de var begge forbeholdt de rikeste kirkerommene.

---

<sup>187</sup> Olsen, 1941. 206.

<sup>188</sup> Ibid. 207.

<sup>189</sup> Johan Fritzner: *Ordbog over det gamle norske sprog*, Oslo, 1973. 908.

<sup>190</sup> Høylandsteppet viser scener fra et religiøst narrativ (Jesu fødselshistorie), mens Bayeuxteppet er det mest berømte eksemplet på et broderi som viser en historisk hendelse; normannernes invasjon i 1066.

I selve komposisjonen er det imidlertid forskjeller mellom refilet og alterkunst som antependier. Bildefeltene i refilet er som regel en del av lengre narrativer og ikke selvstendige og uavhengige bildescener. Høylandsteppet viser Jesu fødelshistorie, med (fra venstre mot høyre) kongenes tilbedelse, Maria med barnet, og kongenes drøm (fig. 8).<sup>191</sup> Bildefeltet går over hele teppets høyde og det ene feltet avløses av det neste. Komposisjonen i de bevarte alterfrontalene (fra 1250 og utover) følger ofte en mal med ett sentralt og større bilde av den bestemte helgenen, jomfru Maria med barnet eller Kristus, omgitt av mindre, avgrensede bildefelt som viser scener fra den hellige personens liv og/ eller død, se Årdal III (fig. 23).<sup>192</sup> Noen alterfrontaler har bildeserier av medaljonger, en komposisjon som også går igjen i det islandske broderte materialet.<sup>193</sup>

Hvis Bildentekstilet var en refil, må vi se for oss at den delen som på 1600-tallet var bevart opprinnelig må ha vært mye lengre og inneholdt flere bildescener. I det venstre bildefeltet med jaktmotivet vender alle figurene samme vei, ut av teppet (mot venstre). Komposisjonen ville ha vært mer avsluttet om de hadde vendt motsatt vei, inn mot runebroderiet. Kan dette være en indikasjon på at tekstilet opprinnelig var en lengre refil? I kapittel fem argumenterer jeg for at dette bildefeltet kan betraktes som tre scener fra en helgenlegende, og bildet blir da et visuelt narrativ som ikke nødvendigvis har noen "fortsettelse".<sup>194</sup> I jaktmotiver var som regel alle figurene i profil og vendt samme vei, og i neste kapittel viser jeg hvordan dette var en billedmessig konvensjon for jaktframstillinger i middelalderen.<sup>195</sup> Det at alle figurene her vender ut av bildet heller enn inn mot runene kan skyldes at man arbeidet ut ifra et direkte eller indirekte forelegg som hadde denne retningen.<sup>196</sup> I Årdal III-frontalet er det et bildefelt som viser engelens sang til hyrdene, og en forskrekket hyrde ser opp og ut av bildet, heller enn inn mot engelen og jomfru Maria (fig. 23). Dette kan være et eksempel på en håndverker som har arbeidet med et forelegg og som ikke har klart

---

<sup>191</sup> Tekstilet beskrives hos Engelstad, 1952. 66 – 71, og senere hos Turid Svarstad Flø: "HØYLANDSTEPPET - en rekonstruksjon av et midtnorsk middelalderteppe," *SPOR - fortidsnytt fra midt-norge*, no. nr. 2, 1997..

<sup>192</sup> Erla B. Hohler, Nigel Morgan, og Anne Wichstrøm: *Artists, styles and iconography*, London, 2004. 40.

<sup>193</sup> Eksempler på denne typen komposisjon finner vi i Eid (ca 1300) og Reykjahlíð (13/ 1400).

<sup>194</sup> Se kapittel 5.2.

<sup>195</sup> Se kapittel 4.3

<sup>196</sup> Erla B. Hohler diskuterer håndverkernes bruk av forelegg for alterfrontalene i Hohler, Morgan, og Wichstrøm, 2004. 68. og for stavkirkeskurden, spesielt terningkapitelene i Urnes, i Hohler, 1999. Vol. II. 95. Med direkte forelegg mener jeg skisser eller mønsterbøker, mens indirekte forelegg er andre bilder som kunsthåndverkeren har sett og tar utgangspunkt i.

å speilvende motivet. For å oppsummere kan retningen på det venstre bildefeltet i Bildentekstilet oppfattes som at motivet er uavsluttet, noe som kan tale for at det har vært en del av et lengre refil. På den andre siden etablerer runebroderiet et vertikalt midtpunkt, som balanseres gjennom et omtrent like stort bildefelt på hver sin side. Tar vi med i betraktningen at figurretningen kan skyldes arbeidet med forelegg, passer komposisjonen som helhet like godt til et antependium.

Alterfrontalene i tre hadde forgylte og dekorerte rammer, med imitasjoner av gull og edelstener.<sup>197</sup> Broderte antependier kunne også ha kostbare rammeverk, med broderier i gulltråd med perler og mynter.<sup>198</sup> Etter hvert som tekstilet ble utdatert og man sluttet å bruke kirkerommet kan denne rammen ha blitt fjernet og ”resirkulert” som border på verdslige stasklær eller messeklær og liturgiske paramenter.<sup>199</sup> Hvis Bildentekstilet hadde en slik ramme, som senere ble fjernet, vil det forklare hvorfor det fremsto som sønderrevet. Samtidig blir tekstiler fortere slitt enn mange andre materialer. Fra de bemalte alterfrontalene i tre, vet vi at de fleste er spesielt slitt i de nederste området ned mot gulvet. Det at Bildentekstilet var slitt og sønderrevet på midten av 1600-tallet trenger ikke bety at det var en avrevet del av et lengre refil, slitassen kan like gjerne skyldes tidens tann.<sup>200</sup>

Avslutningsvis skal vi se på selve formatet, og om dette kan gi svar på hvorvidt tekstilet var et refil eller et antependium. Den bevarte delen av Høylandsteppet har en høyde på 44 cm, og en lengde på 211 cm (det har opprinnelig vært mye lengre).<sup>201</sup> Bayeuxteppet er rundt 50 cm høyt, og nesten 70 meter langt.<sup>202</sup> Bildentekstilets format beskrives av Worm: ”Longitudine est trium unarum Selndicarum, latudine unius cum una quarta.” altså tre sjællandske alen langt og en og en kvart høyt (tilsvarer 196 x 82 cm).<sup>203</sup> Det hadde dermed en høyde som tilsvarede nesten det dobbelte av de broderte refilene. Målene på Bildentekstilet slik de ble

---

<sup>197</sup> Höhler, Morgan, og Wichstrøm, 2004. 81.

<sup>198</sup> Slike antependia beskrives i de skriftlige kildene, eks. DN V no. 1118, DN III no. 344. De islandske kildene beskriver gullbroderier og påsydde mynter i sølv. Falk, 1919. 221. Se også Elsa E Gudjónsson: ”Romanesque golf embroidered vestments from the Cathedral church at Hólar, Iceland.,” i *Opera textilia variorum temporum : to honour Agnes Geijer on her ninetieth birthday 26th October 1988*, red. Inger Estham, Agnes Geijer, og Margareta Nockert Stockholm, 1988.

<sup>199</sup> Siden disse eksklusive innrammingene og utsmykningene av de broderte tekstilene gjerne ble resirkulert som en del av prestens messeklær eller annet bruk er nesten ingen eksemplere bevart. Staniland, 1991. 46.

<sup>200</sup> På den tiden var teppet allerede 500 år gammelt.

<sup>201</sup> Flø, 1997. 16.

<sup>202</sup> Bayeuxteppets høyde varierer mellom 45,7 og 53,6 cm. Lengden er 68,38 m. Wilson, 1985. 10.

<sup>203</sup> Se appendiks 1.



beskrevet hos Worm, samsvarer godt med de bevarte norske alterfrontalene. En gjennomgang av katalogen i Unn Plahters *Painted Altar Frontals of Norway 1250 - 1350* viser en gjennomsnittlig høyde på 99,6 cm og en gjennomsnittlig lengde på 145,2 cm.<sup>204</sup> Flere alterfrontaler hadde imidlertid en lengde på nesten to meter; som Bø (182 cm), Kinsarvik (197,5 cm) og Ulvik (192,5 cm).<sup>205</sup> Nes-antependiet har et lignende format, med en høyde på 91,5 cm og en lengde på 139,5 cm.<sup>206</sup> Eskilstuna-antependiet må opprinnelig ha målt i overkant av 100 cm høyt og rundt 165 cm langt.<sup>207</sup>

Det formale uttrykket, både selve formatet og komposisjonen, synes å passe bedre overens med den bevarte alterutsmykningen enn med de bevarte refilene, noe som taler for at Bildentekstilet var et antependium også på slutten av 1100-tallet.<sup>208</sup> Bruken av ordet *ver* i runebroderiet støtter denne teorien. I neste kapittel skal vi se nærmere på motivverden og estetisk uttrykk i tekstilet, og funnene fra denne undersøkelsen vil kunne si noe om hvorvidt meningsinnholdet kan ha stått til en religiøs bakgrunn på slutten av 1100-tallet.

### 3.5 Konklusjoner

Det er sannsynlig at Bilden går ble redistribuert til en av kongens menn før eller under borgerkrigstida. Gården var hovedsetet i et større, heleid bondegods. I samme periode bygde storbonden på Bilden en liten stavkirke på høyden ved gårdstunet. Kirken og kirkerommet kunne være rikt dekorert som et uttrykk for hans personlige status og makt i lokalsamfunnet. Samtidig kunne kirken fungere som et lojalitetstegn til kongen.

---

<sup>204</sup> Unn Plahter og Bjørn Kaland: *Materials and technique*, London, 2004. Gjennomsnittlig høyde og lengde er regnet ut med målene fra katalogen. Lengden er usikker, Tingelstad II og III mener man originalt hadde en lengde på henholdsvis mellom 137 – 178cm, og 128 – 170 cm, så her har jeg satt en median på 150 cm.

<sup>205</sup> Ibid. Bø: 206, Kinsarvik: 232, Ulvik: 291.

<sup>206</sup> Engelstad, 1941. 123.

<sup>207</sup> Eskilstuna måler i dag 103 x 152 cm. Branting og Lindblom, 1997. Katalogen side III. Det virker imidlertid som det opprinnelig hadde en innramming som i dag er gått tapt, og det anslåes at det da målte nærmere 165 cm i lengde. Ibid. 29.

<sup>208</sup> Da så få broderte refiler er bevart, er det vanskelig å si noe sikkert om formatene. Marta Hoffmann mener størrelsen på revler og refiler øker utover middelalderen. Osebergteppene (ca. 850) har en høyde på 16 – 23 cm, men bildeteppene fra Skog og Överhogdal har en høyde på 25 – 38 cm. Hoffmann, 1981. 321. Hoffmann daterer dem til rundt 1200 (Ibid.) mens C14-dateringen plasserer dem slik: Øverhögdalsbunadene 900 – 1100. Nockert og Possnert, 2002. Skog 1240 – 1390. Ibid.76. En refil fra Hvammur i Hvammssveit, Vest-Island har en høyde på 70 cm. Den dateres til midten av 1400-tallet og er utført i dobbel leggsøm. Gudjónsson, 1997. 89. Til sammenligning har Baldisholteppet et format på 203 x 118 cm. Engelstad, 1952. 100.

Jeg mener tekstkultur og skriftlighet i dette samfunnet kan beskrives gjennom uttrykket *restricted literacy*. Interaksjonen mellom muntlighet og skriftlighet fungerte på andre måter enn i dag; gjennom høytlesning av tekster i messen kunne mange mennesker høre tekstene (auditiv lesning). I løpet av 1100-tallet foregikk det et skifte i kirkeinteriørene, med en intensivering av dekorative elementer, rikere alterdekor, flere tekstiler, sang og røkelseskar, flere tekstiler og helgenskulpturer og krusifikser. Sammen utgjorde disse en ny visuell kultur i kirkerommet.

En konklusjon er at Bildentekstilet kan ha vært et antependium. Formatet passer godt til forsiden av et alterbord, og samsvarer med de bevarte alterfrontalene i bemalt tre. Bruken av ordet *verja* taler også for en slik bruk. Komposisjonen og motivene har ingen klare paralleller i verken den bevarte alterkunsten eller de bevarte refilene, og står dermed som et avtrykk fra en tid hvor vi bare kjenner glimt av den bildeverdenen som åpenbarte seg i kirkerom rundt om i Norden. I neste kapittel blir motiver og meningsinnhold undersøkt opp mot et bredere komparativt materiale, fra døpefonter til homilier, for å komme nærmere de motiver og meninger som opprinnelig kan ha blitt tolket inn i Bildentekstilet.





## 4. MOTIVVERDEN: LØVEDYR OG JAKTSCENE

I innledningen ble Bildentekstilet slik det fremstår gjennom akvarellen, forsøkt presentert så objektivt og fullstendig som mulig gjennom ekfrasen. Denne er det første steget i arbeidet med å finne frem til motiver og betydningslag i bildet. Samtidig vil ekfrasen alltid være en subjektiv og ufullstendig fremstilling; som Baxandall påpekte kan vi reprodusere et bilde fra et bilde, men ikke ut ifra en tekst. I dette kapitlet tas bildeanalysen ett steg videre, gjennom undersøkelsen av ikonografiske konvensjoner, motiver og mening i bildet.

Først skal vi se på det formale i akvarellen (og i det tapte tekstilet). Som påpekt i innledningen er det problematisk å bygge analysen rundt form og estetikk når originalen er gått tapt. Det estetiske uttrykket i akvarellen er et produkt av 1600-tallets "period eye" og kan aldri fullt ut gjengi originalen. Samtidig er det noen elementer her som vi må gå ut ifra at er konstante, som fargeholdning, figuralitet og komposisjon. Jeg er først og fremst opptatt av disse formale elementene som potensielt meningsbærende i Bildentekstilet.

### 4.1 Bildeanalyse: form og mening

Bildet ble holdt sammen av en blå grunnflate, selve ullstoffet. Det vertikale runebroderiet delte bildet inn i to felter av omtrent samme størrelse og etablerte en symmetrisk midtlinje. Som vi så i forrige kapittel har komposisjonen ingen klare paralleller i det bevarte materialet av tekstiler og alterfrontaler (se 3.4.2). Samtidig tilhørte bildet en tid hvor nesten ingen alterkunst eller tekstiler er bevart, så denne situasjonen betyr ikke nødvendigvis at komposisjonen var uvanlig i sin samtid. Høyre bildefelt fyltes av én stor figur som kan tolkes som et løvedyr omgitt av en buktende rankebord. Dette løvedyret er ingen realistisk fremstilling av en løve, den er heller stilisert og hybridisert. Dyret har en slank kropp med en langstrakt hals og et lite hode. Den står på tre føtter med det høyre forbeinet løftet og frontalstilt hode. Fargeholdningen er ikke naturalistisk, løvedyret gjengis i klare farger som grønn, blå, rød/ orange og okergul. En buktende vinranke rammer inn dyret. Rankestengelen skyter ut alternerende sidegreiner som splittes fra denne uten noen synlig markering,



før skyter ut et blad og bukte seg inn mot hovedstengelen igjen. Komposisjonen her er symmetrisk og avsluttet, med den buktende og organiske borden som innramming.

Det venstre bildefeltet hadde mange figurer; mennesker og dyr var spredt ut over den blå grunnflaten. De tre menneskefigurene var alle i profil og med knelange kjortler i grønt og rødt.<sup>209</sup> Den første figuren var til hest, og kan tolkes som en jeger. Han holdt et spyd rettet mot den store kronhjorten, og i den andre hånden holdt han tømmene til hesten sin. Hesten var hvit med rødt ansikt, og hadde dekorerte selevelag. Sammen med jegeren var et gult firfotet dyr og en fugl med fjærpryd i rødt, gult og grønt. I forhold til jegeren kan disse tolkes som hund og en jaktfugl (hauk eller falk). En annen figur lå horisontalt i feltet, bak eller over kronhjorten, med blikket vendt ned mot den og hendene samlet foran seg. Hjorten var gul og stor, større enn hesten, med gevir og løftet hode. En bølgende linje etablerte et felt nederst som kan tolkes som vann, med et grønt, et gult og et rødt fiskelignende dyr og en slange eller ål. I vannet var også et trapesformet objekt. Den tredje figuren sto i vannet, med senket hode, og holdt noe i hendene.

Det første motivet som kan tolkes ut fra disse tegnene er *jakt*; rytteren med spyd sammen med jakthund og falk eller hauk jakter på kronhjorten. Var mannen som lå over hjorten en del av denne jakten? Det nederste feltet med fiskene, slangen og mannen i vannet kan høre sammen med jakten, som et fiskemotiv, men det kan også tilhøre andre betydningslag i bildet som ikke umiddelbart er tilgjengelige. Jaktscenen er ikke rammet inn av en rankebord som hos løvedyret, og virker derfor mer åpen og uavsluttet. Her var alle figurene vendt samme vei, og som vi diskuterte i forrige kapittel, kan denne orienteringen ut av bildet forsterke inntrykket av dette bildefeltet som adskilt og usymmetrisk i forhold til løvedyret.<sup>210</sup>

Figurenes kroppsspråk kunne være meningsbærende i middelalderkunsten. Den første figuren sitter rakrygget på hesten, som har bøyd hode og det ene forbeinet løftet. Dette er en klassisk posisjon for rytteren i middelalderkunsten, og gir assosiasjoner høvisk kultur og til heraldikken (*passant*). I det høyre bildefeltet ser vi løven i *passant guardant*, en heraldisk posisjon med løftet forbein og frontalt hode.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> Mannen som ligger horisontalt over/ bak hjorten kan tenkes å ha hatt tre fjerdedels profil, da ansiktet i større grad synes vridd frem og ned mot hjorten.

<sup>210</sup> Som diskutert i 3.4.2. kan denne retningsorienteringen også bunne i en direkte overføring fra et forelegg, som håndverkeren ikke har kunnet speilvende for å skape en mer helhetlig komposisjon.

<sup>211</sup> Jeg tar utgangspunkt i Harald Trøttebergs definisjon av heraldikk som et systematisk og utviklet våpen- og flaggvesen med visse offentlige symboler og høyhetstegn og som også er knyttet til militære

Hjorten har også det ene forbeinet løftet, men passant-posisjonen er ikke like tydelig som hos løven og hesten. I motsetning til figurene i høyre bildefelt hadde løven frontalt hode, den henvender seg på denne måten direkte til betrakteren. I heraldikken beskrives den derfor som *guardant*, eller vaktende. I profil er ansiktet vendt bort fra betrakteren og tilhører en handling, en kan si at frontalt er ansiktet mer statisk mens det i profil er aktivt.<sup>212</sup> Schapiro avviser en konsekvent og entydig mening basert på de iboende kvalitetene til profil og frontal posisjon (*en face*).<sup>213</sup>

Figuren bak eller over hjorten har hendene løftet foran seg med utstrakte fingre, en gest som signaliserte tale eller taleutbrudd, som en tilståelse, et utrop, bekreftelse, underdanighet og enighet.<sup>214</sup> Den siste figuren har bøyd nakke, som i resignasjon. Eller kan hende han kikket ned på det han holdt i hendene, eller ned i vannet. Figurholdningen er generelt forholdsvis statisk og konvensjonell, og sammenfaller med tendenser på 1100-tallet hvor figuren ofte beskrives som frontal og lineær. Overdrevne gester og vridninger i kroppen ble assosiert med noe negativt, en behersket og samlet kroppsstilling var idealet.<sup>215</sup>

I tillegg til gester og figurholdninger kunne også fargene være meningsbærende. Den norsk middelalderkunsten viser flest eksempler på enkel fargesymbolikk som for eksempel hvitt som uskyldens farge.<sup>216</sup> Alterkunsten på 1100- og 1200-tallet var ikke innrettet etter de skiftende liturgiske fargene gjennom kirkeåret.<sup>217</sup> Det kan imidlertid virke som det har eksistert et verdslig fargehierarki, hvor de klær som var farget i rene og klare farger hadde høyere status enn klær i naturfarger.<sup>218</sup> I så fall kan de fargede kjortlene som bæres av figurene i Bildentekstilet, og kanskje også de stripedde hosene til mannen som ligger over hjorten,

---

eller andre offentlige seremonier. Hallvard Trætteberg: "Heraldikk," i *Aschehougs konversasjonsleksikon*, red. Sem Sæland, W. Werenskiold, og A.H. Winsnes ; Oslo, 1947. 216.

<sup>212</sup> Schapiro, 1996. 73.

<sup>213</sup> Ibid. 92 – 93. Samtidig viser Schapiro hvordan profilen i noen tilfeller beskriver det onde (Judas avbildes i profil) mens høyt aktede og hellige personer har frontalt ansikt. 87.

<sup>214</sup> Lena Liepe: "Body and Space in the Ølst Frontal," i *Decorating the Lord's table : on the dynamics between image and altar in the Middle Ages* red. Erik Thunø og Søren Kaspersen København, 2006. 141.

<sup>215</sup> Ibid. 135. Liepe påpeker også at den generelle oppfatningen av den statiske og frontale romanske figuren vs den gotiske s-kurven er for generaliserende, den åpner ikke for å se alle de ulike posisjonene og forandringene innen en viss periode. 134. Se også "Kroppsstilling" i Lena Liepe: *Den medeltida kroppen*, Lund, 2003.97 – 99.

<sup>216</sup> Stang påpeker at dette er et felles-europeisk fenomen i tidlig middelalder. Margrethe C. Stang: "Farger i middelalderen," i Oslo, 2006. 40.

<sup>217</sup> Engelstad, 1941. 31 – 32.

<sup>218</sup> Stang, 2006. 42. Stang viser også til flere eksempler som motstrider denne regelen, hvor draktene til gjetere (lavstatus) er like fargerike som høystatusfigurer. Ibid.

leses som et uttrykk for rikdom og status. Formen på draktene kunne også være sosiale markører. Marianne Vedeler har i sin doktorgrad undersøkt formen på draktene i de norske alterfrontalene, og konkluderer med at knekorte eller legglange mannsdrakter generelt sett kommuniserer lav status.<sup>219</sup> Dette materialet er imidlertid senere enn Bildentekstilet; Engelstad beskriver de knekorte kjortlene som ”typisk romanske, slik de bruktes i 1100-årene” i forhold til de senere draktidealet som er lengre, med sid kappe og smalere ermer.<sup>220</sup> De knelange draktene som også finnes på Baldisholteppet og Høylandsteppet trenger dermed ikke representere lav status. Som Vedelen påpeker kan denne drakttypen også i høymiddelalderen forbindes med ryttere og krigere, og i den sammenhengen regnes som høystatusdrakt.<sup>221</sup>

Fargene på dyr og fisker i Bildentekstilet er ikke primært naturalistiske; de skildres i rødt, okergult og grønt. Dyrene i illuminerte bestiarius fra 1100- og 1200-tallet har ofte sterke farger som ikke gjenspeiler virkeligheten, som blå hester og grønne apekatter.<sup>222</sup> Hesten i Rønfragmentet er blodrød (fig. 19). De estetiske aspektene ved fargevalget må ikke undervurderes, selv om det ikke er mitt fokus i denne analysen.

Den blå bakgrunnen var et viktig visuelt element i bildet, den binder alle figurene sammen og etablerer en helhet. Samtidig understrekes flatheten og mangelen på dybde og perspektiv. En viss grad av overlapping forekom mellom hjorten og den liggende mannen, og gir dermed inntrykk av at mannen lå over eller bak den. Vannflata ble etablert av en buktende strek, og hjorten og mannen i det nedre, høyre hjørnet kan oppfattes som en del av dette, altså at de gikk i vannet. Men ellers er figurene adskilte, og bildet har lite romlighet. I sin analyse av Ølst frontalet påpeker Liepe at bakgrunnen er statisk, med alle figurene i ett plan. Hun viser til Jean-Claude Bonnes definisjon av den romanske bakgrunnen som kvalitativ og intensiv heller enn kvantitativ og ekspansiv.<sup>223</sup> Denne definisjonen er også beskrivende for bakgrunnen i Bilden-tekstilet, den etablerer kvalitative heller enn kvantitative (romlige, målbare) forbindelser mellom figurene i tekstilet.

---

<sup>219</sup> Marianne Vedeler: *Klær og formspråk i norsk middelalder*, Oslo, 2007. 190.

<sup>220</sup> Engelstad, 1952. 71.

<sup>221</sup> Vedeler, 2007. 190.

<sup>222</sup> Janetta Rebold Benton: *The medieval menagerie*, New York, 1992. 70.

<sup>223</sup> Liepe, 2006. 133. Liepe viser til Jean-Claude Bonne: *L'art roman de face et de profil: Le tympan de Conques*, Paris, 1984. 146.



Mellom de to bildelfeltene var det et vertikalt bånd med runer. I middelalderen var det ikke uvanlig å inkorporere tekst i bildene, eller bilder i tekstene, som i illuminerte manuskripter. Ord og bokstaver forholder seg ikke til det piktorale rommet på samme måte som visuelle tegn gjør, de etablerer ikke dybde og romfølelse men fremhever heller flatheten.<sup>224</sup> Bildentekstilet var allerede utpreget ”flatt”, så rune bokstavene utgjorde ikke et brudd i bildets romlighet. Samtidig er ikke bokstavene inkorporert i bildet, som skriftbånd eller ruller og bøker med bokstaver. Med det vertikale båndet etablerte de sin egen sone og også et naturlig skille mellom de to feltene i tekstilet. I akvarellen skiller dette båndet seg ekstra ut gjennom de grå og sorte fargene. Jeg mener imidlertid at det er sannsynlig at Alfsson valgte disse fargene for å få frem runene tydelig. Senere beskriver Worm runene som brodert i mange ulike farger.<sup>225</sup> Opprinnelig kan de dermed ha hatt samme sterke farger som resten av tekstilet, okergul, rød og grønn, og kanskje også på samme blå bakgrunn.

Videre i dette kapittelet skal vi undersøke ikonografiske konvensjoner i bildet. Da lite alterkunst og kirketekstiler er bevart, inkluderer det komparative materialet steinskulptur, stavkirkeskulptur, segl og våpenskjold, samt litterære kilder som helgensagaer, bestiariet og GNH. Det er også interessant å spørre seg i hvilken grad tekstilets betraktere kjente til disse ikonografiske konvensjonene. Lokalsamfunnet rundt tekstilet har blitt drøftet ut ifra begrepet *restricted literacy*, mennesker som kjente til visse tekster og fortellinger, men hvor lesingen av disse kunne være auditiv og visuell.<sup>226</sup>

## 4.2 Løvedyret

I denne innledende bildeanalysen ble figuren i det høyre bildefeltet tolket som et løvedyr, men var det egentlig en løve? Kan tegnet tolkes som andre fabelvesen fra middelalderens fauna, som griff eller mantikora? Den lange og spinkle halsen dekket av fliker som kan minne om fjær, det lille hodet med oppadstående ører og de kloformede føttene finnes også hos griffen. Den var en blanding av det mektigste dyret på landjorda og det mektigste dyret i lufta, løven og ørnen, og var dermed et

---

<sup>224</sup> Schapiro, 1996. 119.

<sup>225</sup> Se appendiks 1.

<sup>226</sup> Se 3.2 Tekst og Skriftkultur.

kraftfullt maktsymbol og mye brukt heraldisk symbol.<sup>227</sup> Samtidig er ørnevingene og ørnenebbet fraværende, noe som taler i mot at det var en griff.<sup>228</sup> Det menneskelignende hodet på det som kan være løvekropp kan også tolkes som en mantikora, som hadde løvekropp, menneskehode og skorpionhale.<sup>229</sup> I arkitekturskulptur og manuskriptilluminasjoner blir mantikoraen som oftest fremstilt i profil, gjerne med hodet vendt bak mot halen, og alle fire beina i bakken (*statant*). Narbonne-buen som dateres til rundt 1150 – 1175, viser svært godt bevarte og fint utførte eksempler på både griff, mantikora og løve (fig. 25).<sup>230</sup> Sammenligner vi disse med Bildendyret, ligner det mest på løven – spesielt i posisjonen med frontalt hode og løftet forbein. Som nevnt i bildeanalysen var dette en av de vanligste posisjonen for løven i middelalderkunsten, og i heraldikken.<sup>231</sup>

#### 4.2.1 Løver i kirkekunsten

Løven er et sentralt motiv i middelalderkunsten, og finnes særlig i portaler i både stavkirker og steinkirker, som ved Værnes kirke i Sør-Trøndelag (fig. 26).<sup>232</sup> Nordportalen i Værnes er et eksempel på løven i tympanonfeltet. Lunner kirke på Hadeland har en del skulpterte steiner fra den tidligere kirken murt inn i korveggen. Her er både løver og fantasisesener som kentaurer og drager.<sup>233</sup> Løven går også igjen i kirkeinteriøret, som for eksempel kapitelløver. Blant graffiti dokumentert i norske stavkirker, finnes også mange løvedyr.<sup>234</sup> I alterkunsten dukker løven ofte opp i

---

<sup>227</sup> For en beskrivelse av griffen i et middelaldersk bestiarius, se for eksempel T. H. White: *University of Cambridge: Manuskript*, li.4.26, Stroud, 1992. 22 – 24.

<sup>228</sup> Det finnes eksempler på griffer uten vinger, som i tympanonfeltet i sørportalen på Stilling kirke i Danmark, men jeg har ikke funnet eksempler på griffer som mangler både ørnenebbet og vingene. Se drøftningen av "Grif" i Inger-Lise Kolstrup: "Physiologus- og bestiariiefremstillinger i dansk romansk steinskulptur," i *Romanske Stenarbejder* Højbjerg, 1984. 85 – 87.

<sup>229</sup> For en beskrivelse av mantikoraen i et middelaldersk bestiarius se for eksempel White, 1992. 51-52.

<sup>230</sup> Peter Barnet og Nancy Y. Wu: *The Cloisters*, New York, 2005. 32.

<sup>231</sup> Otfried Neubecker: *Heraldry*, New York, 1988. 111.

<sup>232</sup> Værnes kirke ble bygget i tida 1130 – 1190. Arbeidet med koret må ha startet 1130 – 35, så løven ved korets sørportal bør plasseres i den første delen av denne perioden. Øystein Ekroll, Jiří Havran, og Morten Stige: *Middelalder i stein*, Oslo, 2000. 226.

<sup>233</sup> I dag er det bare koret på kirken som er middelaldersk, Ekroll daterer dette til 1200-tallet. Ekroll påpeker også de uvanlige steinrelieffene, og fremhever Lunner som den bygdekirken i stein med størst skulpturell rikdom. Ekroll, 1997. 187 – 188.

<sup>234</sup> Martin Blindheim: *Graffiti in Norwegian stave churches c. 1150-c. 1350*, Oslo, 1985. Særlig løven som er malt på vestre gavil i skipet i Lom stavkirke kan minne om Bildenløven, bortsett fra at den er i profil, plate XL VI.

akvamaniler.<sup>235</sup> Løven er også representert i religiøse narrativer, som David redder et lam ut av munnen på en løve (Samuel 17: 35-35), Samson og løven (Dommerne 14: 5-6.) og Daniel i løvehulen (Daniel 6:23).

Fra siste halvdel av 1100-tallet er det særlig i arkitekturskulpturen at vi finner de bevarte løvene. Da Bilden kirke var en stavkirke, og det lå flere større stavkirker i umiddelbar nærhet (som Grinaker), er stavkirkeskurden et relevant materiale å sammenligne Bildenløven med. Det bevarte materialet av stavkirkeskulptur består særlig av portalutsmykning.<sup>236</sup> Her finnes løver i selve komposisjonen på vangene, som i Vågå, og kapitelløver som i Ål (fig. 27).<sup>237</sup> Løver er også én av de sju hovedtypene motiver som Erla B. Hohler har identifisert i sin undersøkelse av den norske stavkirkeskulpturen.<sup>238</sup> Kapitelløvene ligner Bildendyret i at de er *en face*, men de står som regel med alle fire bein i bakken i en vokterposisjon, *statant guardant*. De har glatte og kraftige kropper med korte bein, og ansiktet har kuleformede eller dråpeformete øyne. En kapitelløve fra Vossestrand, datert til 1200-tallet, ligner mer på Bildendyrets kropp med en langstrakt hals dekket av utskårne fliker, og et lite hode med oppstående ører (fig. 29).<sup>239</sup> Hos både Bildenløven og Vossestrandløven har ansiktene menneskelige trekk, som store og mandelformete øyne, dype furer i pannen, og en krøllete pannelugg. Unn Plathers rekonstruksjon av Vossestrandløvens polykromi viser at den hadde en opprinnelig fargeholdning som ligner på Bildenløvens, med grønn kropp, blått ansikt og hale sammen med hårløkker i rødt, gult og blått (fig. 30).<sup>240</sup>

Mange kapitelløver har også mustasje slik som den ene av Ål-løvene.<sup>241</sup> De sorte, tverrgående stripene over Bildenløvens kan opprinnelig ha vært tenkt som en slik løvemustasje. Ytterveggen i det sør-østre hjørnet av koret i Ranem kirke i Nord-Trøndelag har en skulpturstein som også kan være en mustasje-løve (fig. 31).<sup>242</sup> Det finnes mange eksempler på løver med mustasje i den europeiske kunsten på samme

---

<sup>235</sup> Se for eksempel Silje Kesin, "Akvamaniler - en undersøkelse av 21 figurformete håndvannskanner i metall fra middelalderen med tilknytning til Norge" (Universitetet i Oslo, 2008)..

<sup>236</sup> Det er bevart 126 portaler fra 80 kirker. Hohler, 1999. Vol I. 9.

<sup>237</sup> Ibid. Vol I. 257 – 260 (Vågå), 96 (Ål).

<sup>238</sup> Ibid. Vol II. 54.

<sup>239</sup> Ibid. Vol. I. 256.

<sup>240</sup> Unn Plahter: "Muligheter for en rekonstruksjon av fargebruk på gravplaten," *NIKU Temahefte, Hertug Skule til evig minne.*, no. 33, 2000. 29

<sup>241</sup> Hohler, 1999. Vol I. 51. Ål-løvene dateres av Hohler til rundt 1150. Ibid. Vol. II. 98.

<sup>242</sup> Koret i Ranemkirka ble bygget tidlig på 1100-tallet, og skipet ble fullført senere på 1100-tallet. Ekroll, 1997. 293.

tid, som i veggmaleriet fra benediktinerklosteret i San Pedro i Nord-Spania, datert til etter 1200 (fig. 28).<sup>243</sup> Dette er en kraftigere løvetype som ligner mer på løven i Narbonne-buen enn i Bildentekstilet, men den har samme svungne mustasje som de norske kapitelløvene.

Disse menneskelignende ansiktene med mustasjer trenger ikke å tolkes som hybridiserende trekk, altså blanding mellom menneske og løve, men heller at noen sider ved løven fremheves ved å referere til bestemte egenskaper hos kongen og herskeren. Som vi skal se i neste underkapittel var løven et av de mest utbredte herskersymbolene i middelalderen, en symbolikk som kunne understrekes ved å gi løvene bart. Flere kapitelløver hadde også krone, slik vi også ser hos løven i Narbonne-buen; Kapitelløven fra Dale er et annet eksempel (fig. 28).<sup>244</sup> Det er verdt å merke seg at kombinasjonen av disse tegnene (bart, menneskeansikt, evt. krone) ikke kommuniserer menneske, men mann, og mer spesifikt en hersker eller en konge.

Kapitelløvenes *locus* var portalen hvor de forbindes med vokterfunksjonen, og de lombardiske straffende portalløvene.<sup>245</sup> Hadde de også en religiøs funksjon eller symbolikk? I stavkirkeskurden generelt er det ofte ingen åpenbare kristne betydningslag, og mange av motivene tolkes av Hohler som rent dekorative heller enn meningsbærende.<sup>246</sup> Samtidig påpeker hun at det enkelte motivet må tolkes ut ifra de spesifikke kombinasjonene av bilder som utgjør rammene rundt den. Dannes da en mer sammenhengende og tydelig symbolikk enn hva hvert enkelt motiv gjør alene?<sup>247</sup>

#### 4.2.2 Løvens symbolikk: bestiarier og heraldikk

Mens portalen kan forstås som en liminalzone, som inngangen til det hellige, var alteret det helligste stedet i kirka.<sup>248</sup> Bildenløven kan ha vært en del av

---

<sup>243</sup> Barnet og Wu, 2005. 67.

<sup>244</sup> Hohler, 1999. Vol. II. 124.

<sup>245</sup> Ibid. Vol. II. 57.

<sup>246</sup> Ibid. Vol. II. 57.

<sup>247</sup> Ibid. Vol. II. 57.

<sup>248</sup> William Durandus, biskop av Mende, sammenlignet formen på kirken men den til menneskekroppen: "The chancel, that is the place where the altar is, represents the head; the cross, from either side, represents the arms or the hands, while the remaining part extending to the west is seen as the rest of the body. The sacrifice of the altar signifies the offerings of the heart, (...)" Gulielmus et al., 1973. 16. Alteret var dermed sentrum i kirka, her var Gud tilstede gjennom nettverdenen. Denne hierarkiske oppfatningen av kirkerommets hellighet gjenspeiles også i en intensivering av dekorasjon og kunst på og rundt alteret mot slutten av 1100-tallet og gjennom middelalderen. Om portalen som en liminalzone, se for eksempel Margrete Syrstad Andås: "Art and ritual in the liminal zone," i *The Medieval cathedral of Trondheim: architectural and ritual*

alterutsmykningen. Semiotikken understreker også at et tegn er en hendelse som foregår innenfor spesifikke historiske og sosiale rammer – det må knyttes til et bestemt sted i tid og rom.<sup>249</sup> En løve på et våpenskjold, på en stavkirkeportal og i et antependium har ulike rammer; og må leses i henhold til disse. Bildetekstilet var et kirketekstil, det kan ha vært et antependium, og i lys av denne romlige plasseringen er det interessant å se på løvens religiøse symbolikk i middelalderens kunst og ideverden. Denne var både kompleks og motsetningsfull, og polysemien er viktig å erkjenne for å forstå løvens rolle i middelalderkunsten. I bestiariene beskrives løven som dyrenes konge og som et Kristussymbol. Bestiariene var ikke én tekst, men variasjoner over samme formel bygget på tidligkristne og middelalderske skrifter.<sup>250</sup> Den latinske oversettelsen av den greske *Physiologus* var sentral i utviklingen av denne litteraturen, da den knyttet legender om de ulike dyrene til et moraliserende, kristent budskap. I en del forskningslitteratur brukes dermed *Physiologus* som betegnelse på hele denne middelalderske litterære tradisjonen, på tross av at termen benevner én bestemt gresk tekst fra antikken.<sup>251</sup> I denne oppgaven brukes heller begrepet bestiarier for å beskrive denne litteraturen.

På 1100- og 1200-tallet var bestiarietekstene svært populære i England, en utvikling som kan sees i oppblomstringen av hybrider i illuminerte manuskripter, arkitekturskulptur og kirkeinventar. Det er imidlertid sjelden man kan påvise direkte forbindelser mellom bestiariene og middelalderkunsten.<sup>252</sup> Mer sannsynlig er det, at bøkene og historiene i dem sirkulerte og dermed indirekte påvirket kunstproduksjonen gjennom en muntlig fortellertradisjon heller enn direkte fra bok til bilde. Ingen norske bestiarier er bevart, men to fragmenter fra islandske manuskripter er bevart.<sup>253</sup> På 11-

---

*constructions in their European context*, red. Margrete Systad Andås, et al. Turnhout, 2007. og Margrete Systad Andås: "The octagon doorway: a question of purity and danger?," i *Ornament and order: essays on Viking and Northern medieval art for Signe HornFuglesang* Trondheim, 2008.

<sup>249</sup> Bal og Bryson, 1991. 207.

<sup>250</sup> De fleste tekstene kan spores tilbake til noen få felles, opprinnelige kildetekster som den tidligkristne *Physiologus*, Isidore av Sevillas *Etymologiae*, Ambroses *Hexaameron*, en tekstsamling kalt *De bestiis et aliis rebus*, og Hugh av Fouilluys *De avibus*. Debra Hassig: *Medieval bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge, 1995. 5.

<sup>251</sup> Man regner med at *Physiologus* ble skrevet i Alexandria rundt år 100 e.Kr. Ibid. 6.

<sup>252</sup> Det finnes noen få eksempler hvor man kan bekrefte direkte forbindelser mellom arkitekturskulptur og et bestiarium, som i Saint Mary, Alne, Yorkshire hvor skulpterte voussoirsteiner kan knyttes til Oxford Bodleian MS Laud bestiariet. Barry Magrill: "Figurated Corbels on Romanesque Churches: The Interface of Diverse Social Patterns Represented on Marginal Spaces.," *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 34, no. 2, 2010. 52.

<sup>253</sup> Begge fragmentene dateres til rundt 1200, og oppbevares i de Arnamagnæanske Samlinger i København, AM 673A, 4°. De synes å være kopier fra et tidligere manuskript fra 1100-tallet.

1200-tallet hadde Norge tette forbindelser med Island og England, og vi kan gå ut ifra at det eksisterte slike bestiarier også her i Norge. GNH bruker ved flere anledninger moralske tolkninger av dyr hentet fra bestiariene, for eksempel når den forklarer hvordan løven symboliserer Kristus:

Og likesom Lukas fremstilles som en okse fordi han er den som forteller mest om Kristi lidelse, fremstilles Markus som en løve, for han forteller mest fra Herrens oppstandelse. For når en løveunge er født, er den nesten som død, men på den tredje dag livner den til og våkner ved farens brøl og hans ånde. Med dette betegner Herrens oppstandelse, for ved Faderens kraft oppstod han fra de døde på den tredje dag.<sup>254</sup>

Denne forklaringen finnes i de fleste bestiarier; på samme måte som Gud vekket Jesus til live igjen den tredje dagen, fødes løveungene døde, og etter tre dager blåser faren deres på dem og de blir levende.<sup>255</sup>

Løven knyttes også til kongeverdigheten; løven er dyrenes konge, den er måteholden og rettfærdig (den lar fanger reise tilbake til sine egne land) og angriper bare når den er såret.<sup>256</sup> Denne positive lesningen av løven (*in bono*) eksisterte parallelt med fortellinger om løvens villskap og brutalitet fra det gamle testamentet, løven som Antikrist, som et fryktinngytende og straffende vesen (*in malo*).<sup>257</sup> I GNH understrekes løvens fryktinngytende karakter: ”Og når løven står for guddommen, er det fordi alle dyr er redde for løven, likesom alle skapninger frykter Gud.”<sup>258</sup> Middelalderens tenkere var bevisst på denne dikotomien, slik det blant annet fremgår av dette avsnittet fra *De bestiis et aliis rebus*:

Hvis det fremdeles er noen som undrer over, hvorfor urene dyr kan symbolisere gode ting, og hvordan sjelen kan renses og instrueres gjennom kunnskapen om disse, se på slangen, dragen, løven og ørnen som i noen tilfeller kan signifikere

---

Hermannsson Halldór: *Physiologus*, Ithaca, N.Y., 1938. 7. Se også Jens Velle: "Faksimile af de islandske Physiologus-fragmenter," i *2. skandinaviske symposium om romanske stenarbejder*, red. Jens Velle Moesgård, 2003. 23- 58, og diskusjonen hos Kolstrup, 1984. 64.

<sup>254</sup> Salvesen og Gunnes, 1971. 60.

<sup>255</sup> Ibid. 25. Se for eksempel White, 1992. 8.

<sup>256</sup> Ibid. 9.

<sup>257</sup> Benton, 1992. 129. Det er spesielt Det gamle testamentet og salmene som beskriver løvens villskap og styrke, som i historien om Samson og løven (Dommerne 14: 5-6), eller Daniel i løvens hule (Daniel 6: 23).

<sup>258</sup> Salvesen og Gunnes, 1971. 60.

Kristi kongerike og herlighet, og i andre tilfeller djevelens griskhet, og slik kan de anvendes på ulike måter.<sup>259</sup>

Margaret Haist argumenterer for at løvens symbolikk forandres gjennom 1100-tallet i tråd med den nye kongeideologien, hvor løven fremheves som nådig, måteholden og rettfærdig (*rex justus*).<sup>260</sup> De mer "negative" egenskapene til løven, som at den er voldelig, blodtørstig og uforutsigbar overføres på samme tid til leoparden (*pardus*).<sup>261</sup>

I heraldikken var både løven og leoparden svært populære symboler i middelalderen, og det kan være vanskelig å skille de to fra hverandre.<sup>262</sup> Løven var først og fremst et kongesymbol, også her i Norden, men det var ikke forbeholdt kun kongen.<sup>263</sup> I Norge var leoparden mindre vanlig, men det finnes eksempler på heraldiske leoparder fra senmiddelalderen.<sup>264</sup> Ingen segl eller våpenskjold fra 1100-tallet er bevart, men vi vet at de eksisterte; på 1700-tallet fantes det fremdeles segl etter Sigurd Munn, Magnus Erlingsson, Sverre, baglerkongene Erling og Philippus, Inge Bårdssøn, Erik Jarl og Håkon jarl i arkivene på Akershus.<sup>265</sup> På et diplom fra 1225 er en ufullstendig versjon av Skule jarls segl bevart.<sup>266</sup> Forsiden viser en rytter med skjold, og baksiden (contrasigillet) viser en løve (fig. 33).<sup>267</sup> En fullstendig versjon av denne løven er bevart i et annet diplom (fig. 34).<sup>268</sup> Skuleløven er oppreist (rampant) men har ellers en del likhetstrekk med Bildenløven; den slanke kroppen med lang hals dekket av fliker som skal etterligne løvemanken, de tynne beina, og den

---

<sup>259</sup> Min oversettelse. Originalteksten lyder: "Jam si est aliquis dubitans, cur immunda animalia ad significationem rei bonae ut mundandae conscientiae et erudiendae referantur, ut serpens, draco, leo, et aquila, et his similia sciat quod quandoque fortitudinem et regnum Christi significant, quandoque vero rapacitatem diaboli, atque ita variis posse applicari." "De Bestiis et aliis rebus," i *Patrologia Latina*, red. J. P. Migne Cambridge, 1996. CAP. XXXXI.

<sup>260</sup> Margaret Haist: "The lion, Bloodline, and Kingship," i *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life and Literature.*, red. Debra Hassig London & New York, 1999. 8.

<sup>261</sup> Ibid. 11.

<sup>262</sup> Heraldiske leoparder var *en face* mens løvene var i profil, men denne regelen ble ikke fulgt konsekvent, og spesielt i den tidlige heraldikken er det mange løver med frontalt hode (*guardant*). Neubecker, 1988. 111.

<sup>263</sup> Den oppreiste løven ble slektsmerke for de norske kongene fra 1217 og fra 1280 hadde løven krone og øks. Det er også flere eksempler på at stormannsætter som utgikk fra kongeslekten kunne også ha løve. Hallvard Trætteberg: "Løve og Leopard, heraldisk," i *KLNM*, red. Finn Hødnebo Oslo, 1956. 178.

<sup>264</sup> Ibid. 179.

<sup>265</sup> Gustav Storm: *Norges gamle Vaaben, Farver og Flag*, Kristiania, 1894. 8. Disse har dessverre gått tapt og det finnes lite informasjon om dem i dag.

<sup>266</sup> DN I no. 8.

<sup>267</sup> Se også Storm, 1894. 17. og Christian Brinchmann: *Kongelige og fyrstelige segl*, Oslo, 1924. PL. 1, figur 1 og 2.

<sup>268</sup> DN III no. 47. Se også H.J. Huitfeldt-Kaas: *Verdslige Sigiller indtil aar 1400*, Oslo, 1899/ 1950. PL. II figur 23. (og tilhørende katalogbeskrivelse).

lange og tynne halen som bøyer seg inn over ryggen. Dette seglet viser at løvetypen i Bildentekstilet også var tilstede i segl og våpenskjold fra 1220-tallet og utover, kanskje var den også tilstede i 1100-talls seglene som nå er gått tapt.

### 4.3 Jaktmotivet

Som det kom fram i bildeanalysen er det venstre bildefeltet komplekst, med mange figurer og betydningslag. Spesielt underlige er mannen som ligger horisontalt bak eller over hjorten, og mannen som går i vannet nederst til høyre sammen med fiskene. Det første motivet som peker seg ut er imidlertid jaktmotivet, og vi skal begynne med å se på hvordan og hvorfor jaktmotivet dukker opp i kirkekunsten på 1100-tallet.

#### 4.3.1 Jaktmotivet i kirkekunsten

Jaktscener fantes i antikkens Hellas, i bronsealderens helleristninger, og på kristne vikingkors på de Britiske Øyer. Det er et motiv med lange tradisjoner – og det ligger utenfor rammene for denne oppgaven å gi et fullstendig bilde på spredningen og utviklingen av jaktmotivet i den felles-europeiske kunsten.<sup>269</sup> Nyere forskning har kritisert oppfatningen av jaktscener i skandinavisk kirkekunst fra 1100-tallet og utover som eksempler på før-kristen kontinuitet.<sup>270</sup> Forekomsten av religiøse ”tegn” som kors i hjortegeviret, bispestaver, engler og figurer i bønn, tyder heller på at jaktmotivet er blitt absorbert inn i den kristne idé- og bildeverdenen; hjortejakten er sentral i flere helgeners *vitae*, som St. Eustachius, St. Hubertus og St. Egidius.

Jaktscenen går igjen i steinskulptur på døpefonter og rundt portaler. Braabyfonten dateres til 1175 - 1190, og viser en mann med pil og bue som sikter mot en korsprydet hjort (fig. 35).<sup>271</sup> Bak mannen står en engel som synes å stanse armen hans og hindre han i å skyte hjorten. Motivet har blitt knyttet til legenden om

---

<sup>269</sup> Iben Matzens undersøkelse av Alstadsteinen gir en god oversikt over jaktmotivets utbredelse og metamorfose fra romerske graver til norrøne runesteiner. Iben Matzen: "Alstadsteinen - et eksempel på europeisk jaktikonografi?," i *Bilder og bilders bruk i vikingtid og middelalder*, red. Signe Horn Fuglesang Oslo, 1997. 167 – 195.

<sup>270</sup> Denne problemstillingen er særlig drøftet av Gunnar Nordanskog i hans undersøkelse av tidligmiddelalderse kirkeportaler generelt og i forbindelse med Rogslösagruppen spesielt. Han avviser de hypotesen om før-kristne og folkelige kontinuiteter som en forskningskonstruksjon. Gunnar Nordanskog: *Föreställld hedendom: tidigmedeltida skandinaviska kyrkportar i forskning och historia*, Lund, 2006. 214.

<sup>271</sup> M. Mackeprang: *Danmarks middelalderlige døbefonte*, København, 1941. 378.



arianeren Didrik som jakter på den katolske kirke (hjorten).<sup>272</sup> M. Mackeprang foreslår også Hubertuslegenden.<sup>273</sup> Døpefonten fra Ørbæk kirke dateres til 1175 – 1200.<sup>274</sup> Sokkelen har en korsprydet hjort som jages av to hunder (fig. 36), et motiv Mackeprang tolker som en forkortet versjon av Hubertus- eller Eustachiuslegenden.<sup>275</sup> Denne flankeres av felt med motstående løver i heraldisk posisjon.<sup>276</sup> Braabyfontetn har også et felt med en løve i forlengelse av jaktmotivet.<sup>277</sup> Døpefonten fra Östra Kärrestorp i Skåne dateres til siste halvdel av 1100-tallet og er utrolig bilderik (fig. 37). Den viser mest sannsynlig helgenlegenden til St. Placidus (St. Eustachius).<sup>278</sup>

I tillegg til døpefonter er det flere eksempler på jaktmotiver i en smijernsarbeider fra svenske kirkedører og kister, som i Roglösa-gruppen. Smijernsbeslaget på døren i sørveggen på Roglösa kirke utgjør to rikt utsmykkede felt, hvor det øverste er halvsirkelformet og kan minne om en tympana (fig. 38). Her ser vi en mann som blåser i horn, en rovfugl og to firfotede dyr som kan ha illustrert jakthunder. Hornblåseren hadde opprinnelig et sverd, og er derfor blitt tolket som en jeger.<sup>279</sup> Voxtorp-kistens fremside har et felt med en mann i knekort drakt som synes å holde en palmekvist, en hjort med rovfugl og to jakthunder (fig. 39). På Ryssbykistens forside er det en hjort med kors mellom hornene, fulgt av rovfugl og jakthund (fig. 40). Vendt mot hjorten er to figurer som synes å holde en bispestav. Smijernsarbeidene i Roglösa-gruppen har tradisjonelt blitt datert så tidlig som 1100-tallet, men dendrokronologisk datering plasserer dem i siste halvdel av 1200-tallet.<sup>280</sup>

Hvis man argumenterer for at disse jaktscenene er knyttet til helgenlegender og religiøse budskap, hvilke helgener kan de da knyttes til? En av de mest kjente ”jakthelgenene” er St. Hubertus, som skal ha jaktet i Ardennerskogen på langfredag, og møtt en hjort med et lysende krusifiks mellom hornene. Etter dette

---

<sup>272</sup> Poul Pedersen: "Basilisken," i *2. skandinaviske symposium om romanske stenarbejder*, red. Jens Vellev Moesgård, 2003. 88 – 89.

<sup>273</sup> Mackeprang, 1941. 377.

<sup>274</sup> Ibid. 144. Se også ”Storebæltstypen” side 112.

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> Ibid. 114 og 118.

<sup>277</sup> Ibid. 377.

<sup>278</sup> Erik Cinthio, Asger Jorn, og Gérard Franceschi: *Skånes stensulptur under 1100-talet*, København, 1995. 331. Se også fotografier side 136 – 138.

<sup>279</sup> I midjen har figuren en slire til sverdet, som vises på eldre tegninger på døren, men som nå er brukket av. Nordanskog, 2006. 143.

<sup>280</sup> Roglösa-døren ble laget rundt 1275, Rydaholmskisten mellom 1246 og 1270, Voxtorp-kisten mellom 1240 og 1300 (selv om fellingsåret på treet er 1182), mens Ryssbykisten ikke har latt seg datere. Ibid. 141.

møtet omvendte Hubertus seg og viet seg til klosterlivet.<sup>281</sup> Det var først på 1300-tallet at denne jakthistorien ble en del av Hubertus sin helgenlegende. På denne tiden smeltet Hubertus-legenden sammen med flere eldre, lignende legender som St. Eustachius, som var mest kjent i Norden under fødenavnet Placidus.<sup>282</sup>

Placidus var en romersk soldat som red på hjortejakt på 400-tallet, sammen med sine tjenere og følgesmenn. Etterhvert jagde de etter en stor bukk, og han var den eneste som klarte å holde følge med den. Plutselig snudde hjorten seg mot han, og mellom hornene hadde den et lysende kors. Placidus ble så forskrekket og redd at han ble kastet av hesten sin. Hjorten sa ”Placidus, kvifor forfølgjer du meg? For di skuld kom eg hit for å openbare meg for deg i dette dyret, men eg er Jesu Krist, som du no tener utan å vite det.”<sup>283</sup> Placidus lot seg døpe og tok navnet Eustachius. Etter omvendelsen fulgte en lang periode med prøvelser for Eustachius og hans familie, og legenden avsluttes med deres martyrium.<sup>284</sup> I appendiks 3 er en fullstendig versjon av hans helgenlegende gjengitt som Placidus saga.

Den tredje jakthelgenen, St. Egidius, skiller seg fra Placidus-/ Hubertus-legenden ved at han selv ikke var jeger, men en from eremitt som beskyttet en hind mot kongens pil.<sup>285</sup> Han var en svært populær helgen i middelalderen, og ble feiret med Egidiusmesse 1. september.<sup>286</sup> Store kronhjorter med eller uten kors i geviret er heller knyttet til Placidus/ Hubertus, mens Egidius avbildes i munkekappe og med hånden beskyttende over en ung hind. Et alterfrontale fra Bildens nabokirke Gamle Tingelstad viser scener fra Egidius’ *vitae* (fig. 24).<sup>287</sup> Bildentekstilets jaktmotiv med stor kronhjort er trolig ikke forbundet med Egidius. Heller ikke Hubertus er sannsynlig, da jaktmotivet først tilknyttet hans legende på sent 1300-tall. Plasseringen i tid og rom på slutten av 1100-tallet samsvarer imidlertid godt med Placidus.

Døpefonten fra Östra Kärrestorp viser tre scener fra Placidus’ *vitae*; først jakter han etter en hjort med flere jakthunder. Deretter ser han korset i hjortens gevir

---

<sup>281</sup> David Hugh Farmer: *The Oxford dictionary of saints*, Oxford, 2003. 255.

<sup>282</sup> Donald Attwater og Catherine Rachel John: *The Penguin dictionary of saints*, London, 1995. 179.

<sup>283</sup> Else Mundal: *Legender frå mellomalderen*, Oslo, 1995. 84. Mundals oversettelse av Placiduslegenden er gjengitt som appendiks 3.

<sup>284</sup> Farmer, 2003. 187

<sup>285</sup> Ibid. 223.

<sup>286</sup> ”Ædismesse” er merket av på norske primstaver, og Audun Dybdahl mener tyngdepunktet for kulten i Norge (basert på den geografiske distribusjonen av primstaver med Egedius-merker) lå i de nordlige delene av Hamar bispedømme. Audun Dybdahl: *Primstaven i lys av helgenkulten*, Trondheim, 2011. 191 – 192.

<sup>287</sup> Tingelstad III er datert til rundt 1275 – 1300. Plahter og Kaland, 2004. 276.

og kneler foran Kristushjorten. Siste scene er familien i en båt på vei til Egypt. Flere av bildefeltene fra Rogslösagruppen kan også avbilde Placidus. Mannen med plamekvisten på Voxtorpkisten kan være Placidus; palmekvisten var martyrenes symbol.<sup>288</sup> Placidus er også foreslått som ikonografisk motiv i Rogslösadøren.<sup>289</sup> Jeg mener døpefontene fra Braaby og Ørbæk også er forkortede versjoner av Placiduslegenden, ut ifra dateringen til slutten av 1100-tallet.<sup>290</sup> I vårt tilfelle er det også interessant at begge disse døpefontene viser Placiduslegenden i sammenheng med heraldiske løver. Kan disse eksemplene tyde på at kombinasjonen Placidus og løve ofte opptrådte sammen? Bildetekstilet kan være et annet eksempel på denne motivkombinasjonen

Tympanafeltet i nordportalen på Hammel kirke i Østjylland viser en mann som kastes av en hest, og som i luften synes å samle hendene foran seg. Under mannen er en hjort med et kors (fig. 41 - 42). Motivet kan være Placidus idet han kastes av hesten, og faller til bakken av ærefrykt idet han ser og hører Kristus gjennom den korsprydete hjorten.<sup>291</sup> Kirken er fra 1100-tallet, kanskje også tidlig 1200-tall.<sup>292</sup> Det samme motivet fantes også i Bildetekstilet. Mannen som ”flyr” over hjorten kan likedan være Placidus.

I dette avsnittet har jeg skissert en visuell bakgrunn for jaktmotivet generelt og Placidus spesielt, men i hvilken grad kjente menneskene på Hadeland mot slutten av 1100-tallet til denne helgenlegenden? Kan hjorten også knyttes til den symbolske og moralske lesningen som presenteres i bestiarene, slik det ble drøftet i forhold til løvedyret?

#### **4.3.2 Litterære rammer: helgenlegender og bestiarier**

Placidus opptrer i det eldste, norske håndskriftet som er bevart, AM 655 4to IX, som består av tre blader med fragmenter fra *Plácidus saga*, *Blasius saga* og *Matheus saga*

---

<sup>288</sup> George Ferguson: *Signs & symbols in Christian art*, London, 1989. 36.

<sup>289</sup> Nordanskog, 2006. 153.

<sup>290</sup> Her gjelder samme argumentasjon som i forrige avsnitt; Hubertuslegenden er senere, og Egidius fremstilles ikke som jeger men som munk/ biskop.

<sup>291</sup> Se appendiks 3, del 1, 1. og 2. avsnitt. Se også Søren Nancke-Krogh: *Stenbilleder i danske kirker*, København, 1995. 128.

<sup>292</sup> Bind XVI ”Århus Amt.” i *Danmarks Kirker*, digitalisert på Nationalmuseet sine hjemmesider: [http://danmarkskirker.natmus.dk/uploads/tx\\_tchurchsearch/Aarhus\\_3443-3496.pdf](http://danmarkskirker.natmus.dk/uploads/tx_tchurchsearch/Aarhus_3443-3496.pdf). (s. 3447).

*postola*.<sup>293</sup> Det ble mest sannsynlig skrevet ned i Nidaros rundt 1150.<sup>294</sup> Dette håndskriftet bygger på et eldre forelegg, så eldre prosa med blant annet Plácíðus saga må ha vært kjent i Norge også før denne tida.<sup>295</sup> Den norrøne og islandske prosadiktingen om St. Eustachius refereres til som *Plácíðus saga*, og den lyriske versjonen kalles *Plácíðus drápa*.<sup>296</sup> Plácíðus saga er, i tillegg til nevnte AM 655 4to IX, også bevart i et middelaldersk håndskrift fra Island: AM 655 4to X.<sup>297</sup> Plácíðus drápa er delvis bevart i ett håndskrift, AM 673b 4to. Dette manuskriptet dateres til ca. 1180 – 1200, men det kan også være eldre.<sup>298</sup> John Tucker mener dette AM 673b 4to opprinnelig var en del av et større MS som også inkluderte AM 673a II 4to, bedre kjent som ”den islandske Physiologus”.<sup>299</sup> Dette siste håndskriftet består av ni blader som egentlig er tre ulike verker, det første av disse er syv blader med en illustrert, islandsk bestiarietekst (fig. 43).<sup>300</sup> Dette opprinnelige MS, med en mulig kombinasjon av *Plácíðus drápa* og bestiarium, gir et bilde på den kulturelle og religiøse konteksten til Placidus’ helgenlegende i den norrøne verdenen.

Den første slutningen vi kan trekke er at Placidus’ hagiografi må ha vært allment kjent i den norrøne verden på midten av 1100-tallet. Det bevarte materialet tyder også på at Plácíðus var en populær helgen i denne tida, vi kjenner minst fire ulike versjoner av hans legende i tillegg til rimformen (drápa). For det andre har vi evidens for at Placidus’ helgenlegende og bestiarietekstene kunne opptre i samme

---

<sup>293</sup> John Tucker og Jonna Louis-Jensen: *Placitus saga*, København, 1998. LIX

<sup>294</sup> Jan Ragnar Hagland: "Tida frå reformasjonen og bakover," i *Trøndersk språkhistorie : språkforhold i ein region* red. Arnold Dalen (et.al.) Trondheim, 2008. 280.

<sup>295</sup> Ibid. 284.

<sup>296</sup> Det er fem norrøne og islandske versjoner av hans helgenlegende bevart. Fire disse er prosadikting, John Tucker benevner disse henholdsvis A, B, C og D. Versjon A er helt eller delvis bevart i til sammen syv MSS, hvorav ett av disse er fra middelalderen (AM 655 4to X). Tucker og Louis-Jensen, 1998. XL III. Versjon B er et enkelt pergamentfragment (AM 655 4to IX) som begynner med Eustaces første møte med Kristus og slutter midt i det andre møtet. Ibid. LIX. Versjon C overleveres i to manuskripter fra første halvdel av 1800-tallet, og vi må regne med at det er omarbeidet i forhold til det tapte middelalderske manuskriptet. Ibid. LXVIII. I tillegg er det bevart en versjon på rimform, AM 673b 4to, som dateres til rundt 1200. Ibid. XCIV.

<sup>297</sup> Ibid. XLIII.

<sup>298</sup> Tucker viser til at både Fredrik Paasche, Vemund Skarp og Didrik A. Seip mener at drápa ble diktet før 1153. I 1153/ 54 ble Geisli lest opp i Nidarosdomen, og hvis Geistli bygger på Placidus drápa må denne følgelig være eldre. Andre hevder at det var omvendt, altså Placidus drápa som bygde på Geisli, noe som taler for en senere datering som 1180 - 1200. Ibid. CII.

<sup>299</sup> Begge disse MS ble gitt Arne Magnusson av Þórði Oddssyni, som var prest i Völlom på island. De oppbevares nå i de Arnemagnæanske Samlinger i København.

<http://handrit.is/en/manuscript/view/is/AM04-0673a-II>

<sup>300</sup> De neste to bladene er fragmenter av homilier, den første er en symbolsk religiøs lesing av et skip, den andre av regnbuen. Tucker og Louis-Jensen, 1998. XCII. Det finnes to uavhengige, islandske oversettelser av *Physiologus*. Den andre er AM 673a 4ti I.

manuskripter, de tilhørte samme kontekst. Legendene til Placidus ble med andre ord skrevet ned, lest, og videreført, sammen med de allegoriske tolkningene av ulike dyr i bestiariene. Hjorten står som en tematisk forbindelse mellom de to tekstene; den er sentral i *Plácitus drápa*, og er viet et eget avsnitt i Physiologus- håndskriftet:

Er kykvende þat er heitir cervus. Davíð mælir: ‘Svá sem hiqrtr girnisk til brunna, svá girnisk ǫnd mín til þín, Guð.’ En þá er hann drekkur ok kennir hoggorm vera í munni sér, spýtir hann honum út ok trøðr hann undir fótum til bana. Svá sér dróttinn várr Jesus Chrístr djöful, óvin várn, ok með brunni guðligrar speðar rekr hann á braut hann frá hiqrtrum varum.<sup>301</sup>

Beskrivelsen av hjorten åpner med det kjente sitatet fra Davidsalmen: ”Så som hjorten lengter etter kilden, lengter jeg etter deg, min Gud” (salme 42). Alle dyr i bestiariene har sin motpart, og hjortens antagonist er slangen. Hvis hjorten, i det han drikker fra kilden, får slangen i munnen, spyttar han den ut og trækker den til døde. På samme måte skal menneskene forsake synden og vende seg til Gud. Bildetekstlets kronhjort står ved vannet, og under den ene bakfoten ligger en slange. Det er altså klare paralleller mellom Bilden-hjorten og beskrivelsen i den islandske Physiologus. Teksten avsluttes med at Vår Herre (dróttinn várr Jesus Chrístr) gjennom sin gudommelige visdom på denne måten driver djevelen (djöful, óvin várn) ut av hjertene våre.

På samme måte som hjorten blir et redskap for Gud i kampen mot djevelen i bestiariene, blir den Hans redskap for å omvende Placidus. Under jakten snur hjorten seg mot han, med et lysende kors i geviret, og sier:

(...) hygg ad þú Plac(id)i, eg er Jhesus Christur er gjordi hymenn og jord, og allar skyepnur af önnu efne. Eg skilde lys fra mirkri og \*setti tyder og daga. Eg skapadi mann úr molldu jardar, og útradist a jordu, fyrir heilsu mannkynsins, og uar eg krossfestur og grafinn, og reys eg upp a 3 deysi, enn <er> Placidus heirdi þetta, fyell hann aptur til jardar og mæ(ilt)i: eg trur drottin, ad þu skapadir alla hluti, hyemen og jord, og allar skiepnur. Leydriettir þu úllta, enn lyfgadir þa daudu.<sup>302</sup>

<sup>301</sup> Halldór, 1938. 20. ”Det finnes et dyr som kalles cervus. David sier: ’Min sjel lengter etter deg, min Gud, som hjorten lengter etter kilden’. Og når hjorten drikker og finner en giftig slange (huggorm) i munnen sin, spyttar den ut og tramper den til døde. Slik ser vår herre, Jesu Christi, djevelen, vår fiende, og gjennom sin kilde til gudommelig visdom driver Han djevelen ut av hjertene våre.” (Min oversettelse).

<sup>302</sup> Tucker og Louis-Jensen, 1998. 11 – 15. Tekst A<sup>2</sup>. Siden det bevarte håndskriftet med *Plácitus drápa* først begynner like etter omvendelsen, siterer jeg her fra en tekst Tucker benevner A<sup>2</sup>, som er en senere avskrift av Placiduslegenden. (Sth. Papp. 8vo nr. 8). Min oversettelse: ”Hør nøye etter, Placidus, Jeg er Jesus Kristus som skapte himmel og jord og alle skapninger fra ingenting. Jeg skilte lys fra mørke, og

Dette er et kjernepunkt i Placidus' legende, det øyeblikket da han bestemmer seg for å la seg døpe og vie livet sitt til kristendommen. De to tekstene er altså forbundet gjennom et opprinnelig, heterogent MS, i tillegg til en tematisk sammenheng. Bildetekstilet kan være et annet eksempel på en slik kobling mellom helgenlegenden og bestiarene, med hjorten som et felles berøringspunkt.

Hjorten har i likhet med løven en motsetningsfull symbolikk i middelalderens idéverden. I tekstene ovenfor er den et redskap for Gud, den blir et talerør for Kristus i Placidus' *vitae* og den trækker på djevel-slangen i bestiarene. Hjorten som Kristus symboliserte særlig det gode som vinner over det onde, til forskjell fra løvens eller pelikanens Kristussymbolikk, som heller er knyttet til Jesu oppstandelse.<sup>303</sup> Samtidig kan hjorten symbolisere menneskelige synderes lengsel etter Gud som i Davidsalmen. I manuskriptet *Hortus Delicarium* sammenlignes jakt på hjort med omvendelse av syndere.<sup>304</sup> Hjortejakt og helgenlegendene knyttet til jakten har referanser til vannrenselse og omvendelse – det gode som vinner over det onde – en symbolikk som gir konnotasjoner til to viktige sakramenter i middelalderen.

### 4.3.3 Jaktmotivet som europeisk herskerikonografi

I tillegg til at jaktmotivet ble en del av flere helgeners *vitae* og visuelle narrativer, var det fremdeles knyttet til en felles-europeisk tradisjon hvor jakten var et herskersymbol. Jaktmotivet slik vi har sett det i tidligmiddelaldersk kirkekunst viser en høystatusjakt som var forbeholdt det øverste sjiktet i samfunnet. Bildet av falker, trenede jakthunder, hester med eksklusive selelag, jakthorn og tjenere forteller om en jaktkultur hvor adel og kongelige jaktet som en adspredelse, ikke for å skaffe seg mat. Vanlige folk brukte andre jaktmetoder som var mer effektive og krevde mindre ressurser, som fangstgraver.<sup>305</sup> Man kjenner til jakt med hunder og falker blant eliten i Norge i tidlig middelalder. Trenede falker ble etter hvert en viktig eksportvare, også

---

fastsatte timer og dager. Jeg skapte mann ut av støvet, og jeg kom til jorda for å helse menneskene og jeg ble korsfestet og gravlagt, og sto opp igjen tredje dagen." Gud taler til Placidus gjennom hjorten, og han blir så redd at han faller til bakken. Så sier Placidus til Gud: "Jeg tror Herre, at du skapte alle ting, himmel og jord, og alle skapninger. Du leder bortkomne på rett vei, og kan vekke døde til live."

<sup>303</sup> Hassig, 1995. 50.

<sup>304</sup> Matzen, 1997. 176.

<sup>305</sup> Folk flest jaktet med for eksempel fangstgraver, drivjakt og snarer. Olav Bø: "Jakt, Noreg," i *KLNM*, red. Finn Hødnebo Oslo, 1956.

som diplomatiske gaver til flere europeiske kongehus.<sup>306</sup> Kongespeilet er en tekst bygd opp som en samtale mellom far og sønn, konge og prins, datert til rundt 1250.<sup>307</sup> I den delen som handler om kongen, understreker faren at kongen må vektlegge forholdet til Gud og styringen av landet. Men han legger til at det ikke er forbudt for kongen å slappe av med jakt eller våpen-leker;

Når det gjeld det som du spurde om, då meiner og heilt visst at kongedømet er meir sett og skipa til å bere omsut for det som alt folket og riket treng, enn til tøv og fåfengeleg moro; men likevel er det ikkje forbodi kongen ein gong imellom å more seg med eitkvart, anten det er med haukar, hundar, hestar eller våpen, så mykje han kan halde helsa si ved lag, og sin lettleik til våpenbruk og allslags hærferd.<sup>308</sup>

Kongespeilet forteller ikke generelt om jakt, men om den spesifikke høystatusjakten med falker (hauker) og jakthunder. Adelens forkjærlighet for jakt er et gjennomgående tema i flere av helgenlegendene som er knyttet til jaktmotivet, slik som St. Hubertus. Kirken fordømte denne typen jakt, og jegere ble fremstilt som syndere.<sup>309</sup> Samtidig var hjortejakten et symbol på status og makt, forbeholdt den øverste eliten i samfunnet. Jaktmotivet som et herskersymbol kan dermed tolkes både positivt, som et uttrykk for elitens status og makt, og negativt som deres synder.

#### 4.4 Runene

Vertikalt mellom de to bildescenene hadde Bildentekstilet et runebroderi. Denne teksten er forlenget med en liten utstikker inn i venstre felt, kanskje fordi man ikke fikk plass til hele budskapet. I denne oppgaven brukes Magnus Olsens oversettelse fra 1941:

Loðinn markaði ver Ragnhildi, systurdóttur sinni.  
Loden merkte var(et) (for) Ragnhild, sin søsterdatter.<sup>310</sup>

En mulig tolkning er at Lodin ”merkte” tekstilet, han tegnet opp motivene, for Ragnhild (Ragnilta). Å ”merkja” noe kunne blant annet være å ”give noget en vis

<sup>306</sup> DN XIX nr. 308. Diplomet er et brev fra Edvard 1 til Alfonsos av Castilla som forteller om de norske, trenede jaktfalkene. Henning Scheel viser også til at Håkon Jarl sendte femti falker til Harald Blåtann. Henning Scheel: "Falke- og høgejakt," i *KLNM*, red. Finn Hødnebo Oslo, 1956. 154.

<sup>307</sup> Alf Hellevik: *Konungs skuggsjá*, Oslo, 1976. 8-9.

<sup>308</sup> Ibid. 179.

<sup>309</sup> Hassig, 1995. 48.

<sup>310</sup> Olsen, 1941. 206.

Form” eller ”tjene til Tegn paa, Billede af noget”.<sup>311</sup> Onkelen hennes hjalp i så fall til med å tegne opp komposisjonen og kanskje også bestemme hva som skulle avbildes i tekstilet. Motivene kunne tegnes opp direkte på tekstilet, eller på en mal. Pergament var dyrt, men man kunne risse opp på brett med voks, eller tegne på en skinnbit. En annen mulighet er at Lodin lagde tekstilet for søsterdatteren sin. Men det norrøne ordet for å brodere ville være å stikke, eller senke, og bruken av “merkade” peker heller mot en fortegning av noe slag.

#### 4.4.2 Runer i kirkekunsten

Det finnes over 350 runeinnskrifter i norske kirker, risset i stein eller tre. Selve kirkeinventaret hadde også runeinnskrifter, særlig klokker og døpefonter, men også kister, skrin, nøkler og dørringer.<sup>312</sup> Slike innskrifter sa ofte noe om hvem som eide eller hadde laget objektet. Døpefonten i Nannestad kirke på Romerriket sier: *Einridi gerdi ker vel* – “Eindride gjorde karet vel”.<sup>313</sup> På kirkeklokkene i Nord-Aurdal kirke i Valdres kan man lese *Gudmann gerdi mik* - “Gudmann gjorde meg”.<sup>314</sup> Noen runeinnskrifter har et mer direkte religiøst innhold, og oppfordrer for eksempel til bønn og sjelefred for avdøde slektninger. I Bergen museum står en stolpe fra Stedje Stavkirke i Sogn, bygget rundt 1180, med denne runeinnskriften: *Denne stav ga Sigrid på Hval for Antors sjel og til nåde for seg selv* (fig. 44). Denne innskriften forteller også noe om hvordan stavkirkene ble finansiert. Den er uvanlig fordi den nevner en kvinnelig donator – Sigrid på Hval. En runestein fra gården Dynna i Gran på Hadeland, ble reist av en mor som minne om datteren sin: *Gunnvor Tydriksdatter gjorde bro etter Astrid, sin datter. Hun var hendigste mø på Hadeland. Å gjøre bro innebar å bygge bro for å minnes avdøde, en skikk som kirken oppfordret til, og dermed bygget man også en symbolsk bro som skulle gjøre det lettere for den døde å komme inn i himmelen.*<sup>315</sup> Disse siste to eksemplene er interessante fordi de viser at selv om det var uvanlig har vi en del eksempler på at kvinner nevnes i de middelalderske runeinnskriftene, som donatorer, som de som reiser minnesmerker, og

---

<sup>311</sup> Fritzner, 1973. 680.

<sup>312</sup> Spurkland, 2001. 171.

<sup>313</sup> Ibid. 171.

<sup>314</sup> Ibid.; ibid. 171.

<sup>315</sup> Ibid. 118.



de man minnes. Det at Ragnhild eksplisitt fremheves i runebroderiet på Bildentekstilet, må sees i disse rammene.

#### 4.4.3 Tekst og bilde: tekstens ulike funksjoner i bildet

Runer og latinsk skrift eksisterte parallelt med hverandre i kirkerommet i tidlig middelalder i Norge, og det var ikke slik at runene nødvendigvis signaliserte lavere status. Margrethe C. Stang har undersøkt tekstens rolle i de norske alterfrontalene, og påpeker at runene dukker opp på flere liturgiske objekter, som døpefonter, kyssetavlen fra Hedalen, og et gotisk krusifiks fra Lunder.<sup>316</sup> I graffitien er imidlertid runene mer brukt enn latinen i samme periode. Stang påpeker at tekster i middelalderens kirkerom henvendte seg til ulike lesere, de geistlige eller menigheten, eller den kunne være skjult under malingslag eller i utilgjengelige deler av rommet.<sup>317</sup>

I alterkunsten, som de norske alterfrontalene, kunne teksten ha ulike funksjoner. I en artikkel om de danske og svenske forgylte altrene, skiller Aavitsland mellom en kort og beskrivende *titulus* og en lengre, teologisk *titulus*. Den første refererer direkte til bildet, mens den andre refererer til latinske tekster og bibelvers.<sup>318</sup> Aavitsland fremhever også tekstens dekorative funksjon.<sup>319</sup> Stang har vist at de samme kategoriene kan benyttes på det norske materialet.<sup>320</sup> Teksten kunne altså ha flere funksjoner i alterkunsten, som identifiserende tituli, enten direkte eller ved å gi en ekstra teologisk kontekst, den kunne være håndverkerens eller donatorens signatur, den kunne ha en dekorativ funksjon, eller fungere som en statusmarkør. Aavitsland påpeker at teksten på alterfrontaler ofte fungerer på ulike nivåer samtidig.

I Bildentekstilet fungerte teksten som håndverkeren (og eller donatorens) signatur. Lodin merket (skisserte opp) varet (tekstilet, antependiet) for søsterdatteren sin Ragnhild som broderte. Vi har sett at håndverkersignaturer ikke er uvanlige på liturgiske objekter eller i kirkeinventaret generelt. Teksten sier ingenting om innholdet i teppet, og hjelper ikke til med å ”forklare” bildene for betrakteren – teksten fungerer ikke som *titulus* på noen annen måte enn at den forteller hvem som har laget

---

<sup>316</sup> Stang, 2009. 160.

<sup>317</sup> Ibid. 162.

<sup>318</sup> Ibid. 164 – 166.

<sup>319</sup> Kristin Blikrud Aavitsland: "Teksten i bildet. Refleksjoner over forholdet mellom innskrifter og billedfremstillinger i de gyldne altre fra dansk middelalder.," i *Transformasjoner i vikingtid og norrøn middelalder*, red. Gro Steinsland Oslo, 2006. 179.

<sup>320</sup> Stang, 2009. 164 – 166.

det. Selv om latinske innskrifter kan ha hatt høyere status, kunne et slikt runebroderi fungere som en statusmarkør, det fremgår av innskriften nettopp hvem det var som kunne ”merke” teppet – tegne opp runene og kanskje også motivene. I denne konteksten var runene også dekorative. Det må ha vært et bevisst valg å bruke runer heller enn latinsk skrift, kanskje var det en måte å nå ut til flere betraktere på.

Menneskene i kirkerommet i Bilden hadde kjennskap til en lese- og skriftkultur selv om de kanskje ikke selv kunne lese og skrive, de var medlemmer i et tekstuellet samfunn preget av restricted literacy. Teksten knyttet to mennesker med til knytning til Bilden går direkte til tekstilet i kirka. I et metaperspektiv er det også nettopp denne tituli som har sikret Bildentekstilet etterliv, den fanget interessen til Alfsson som laget akvarellen og sendte tekstilet til Worm i København.

#### 4.5 Datering av Bildentekstilet

I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i Fett og Bugges datering av Bildentekstilet til siste halvdel av 1100-tallet, en datering som særlig bygde på løvens romanske formspråk. Etter å ha sett på motivene i forhold til et komparativt materiale gjennom dette kapitlet kan vi spørre hvorvidt denne dateringen holder stand eller om den må revurderes, og også hvordan dateringen samsvarer med de broderte runene.

Det er ikke formålet med denne oppgaven å gi en nøyaktig datering med grunnlag i stilanalyse, og kanskje er det heller ikke mulig med dette materialet. Da det ikke er gjort noe større kunsthistorisk arbeid på tekstilet tidligere, vil det like fullt være verdifullt å kunne plassere tekstilet tidsmessig. Det er flere elementer som kan være til hjelp i dette arbeidet. Det første er den fargeholdningen som kommer til syne gjennom akvarellen. Den blå bakgrunnen med figurer i klare farger som rødt, okergult og grønt er typisk for bilder på 1100-tallet og den stilkategorien vi beskriver som romansk. Bildenløvens farger samsvarer godt med Vossestrandsløvens opprinnelige polykromi slik den er rekonstruert hos Plahter, og kapitelløven dateres til starten på 1200-tallet.<sup>321</sup> Det er ikke uproblematisk å skulle datere Bildentekstilet ut i fra form, når originalen er gått tapt, men spesielt formen på løvedyret er så tidstypisk for tida

---

<sup>321</sup> Den har blitt datert så tidlig som 1150, men Blindheim og Hohler knytter den til Sogn-Valdre gruppen og mener dermed at en datering inn på 1200-tallet er mer sannsynlig. Hohler, 1999. Vol. I. 256.

slutten av 1100-tallet, begynnelsen på 1200-tallet, at dette aspektet må tas med i betraktningen. I kirkekunsten har vi ikke funnet direkte paralleller, men løven på Skule Jarl sitt segl har formale likhetstrekk. Her har vi samme hestelignende hals med krøller eller fliker, og en slank kropp med tynne bein og hale som krøller seg inn over ryggen. Lignende, eldre segl fantes men er ikke bevart, så det er mulig at denne løvetypen kan spores tilbake til tidlig 1100-tall.

I tillegg til farger og former kan motivverdenen også være med på å støtte eller forandre en datering. I dette kapitlet har jeg pekt på Placiduslegenden og bestiarielitteraturen som litterære rammer for Bildentekstilet. Disse tekstene var kjent i Norge fra midten av 1100-tallet, kanskje også tidligere, så de åpner for en mulig datering til siste halvdel av 1100-tallet. Ser vi på det bevarte materialet av jaktscener og Placidusfremstillinger plasserer hovedtyngden i Norden seg på 1100-tallet, med unntak av Rogslösagruppen som dateres langt inn på 1200-tallet. Et annet unntak er Placidusfremstillinger på kontinentet som eksisterer både på 13- og 1400-tallet. Med utgangspunkt i den nordiske, bevarte materialet virker det imidlertid som motivene løvedyr og jaktscene er spesielt populære på 1100-tallet og inn i begynnelsen på 1200-tallet, den tida og den kunsten som fremdeles kan betegnes som romansk.

Formålet med diskusjonen rundt datering er å kunne si noe om hvilke historiske og kulturelle rammer Bildentekstilet hører hjemme i. Vi har sett at det skjedde et skifte i utsmykning av de nordiske kirkerommene i løpet av 1100-tallet; dekoren intensiveres og man får flere altre, helgenskulpturer, relikvier, røkelseskar, tekstiler og veggmalier, og i det hele tatt en ny og rikere visuell kultur i kirkerommet. I forrige kapittel så vi også at det i løpet av 1100-tallet skjedde store samfunnsmessige og kirkepolitiske forandringer. Sosial polarisering mellom vanlige folk og eliten rundt kongemakten, og stadige maktkamper og konflikter preget samfunnet. I løpet av siste halvdel av 1100-tallet implementerte kirken sitt organisasjonsapparat og fikk stadig større kontroll over religionen i riket. Jeg peker på disse faktorene for å belyse et skifte som skjedde i løpet av 1100-tallet, et skifte som medførte forandringer i den visuelle kulturen, i kirkeorganisasjonen og i det sosiale og politiske landskapet. Jeg mener Bildentekstilet ikke kan plasseres *før* dette skiftet, men hører hjemme i tiden etter at disse forandringene har begynt å prege samfunnet, fra omtrentlig 1150 og fremover. Når det gjelder de øvre avgrensningene i tid kan en

tenke seg at Bildentekstilet kan dateres til begynnelsen på 1200-tallet, ikke senere enn 1250.<sup>322</sup>

Så langt støtter funnene en omtrentlig datering til 1150 – 1200-tallet (1250). Denne dateringen samsvarer med den tidligere dateringen hos Bugge og Olsen til 1150 – 1200, men viser samtidig til at tekstilet kan tilhøre tidlig 1200-tall. Kan tekstilet dateres på bakgrunn av runene? I tilfeller hvor runeformene er gjengitt gjennom avbildninger og tegninger er nøyaktige dateringer problematiske. Det er ingen ting ved runeformene som motsier en datering til andre halvdel av 1100-tallet slik de gjengis i akvarellen.<sup>323</sup>

## 4.5 Konklusjoner

Tegnene i bildet ble tolket gjennom en intern bildeanalyse som også så på potensielt meningsbærende elementer som gester, farger og figurenes posisjoner. Jeg tolket det høyre feltet som et løvedyr med menneskelignende trekk, og argumenterte for at disse ikke er et uttrykk for hybridisering men at de representerer noen egenskaper ved den mannlige herskeren, som styrke, makt og retten til å straffe. Løven var et kongesymbol som ble et populært motiv i heraldiske bilder som segl og våpenskjold, som i Skule jarls segl. Samtidig kunne løven være et Kristussymbol, da spesielt i betydningen det gode som overvinner det onde.

Venstre bildefelt ble tolket som en jaktscene, et motiv som i kirkekunsten ofte var knyttet til ulike helgenlegender. Jeg har argumentert for at jaktmotivet i Bildentekstilet viste Placidus' legende, og at mannen som synes å fly over hjorten denoterer Placidus idet han kastes av hesten sin. En visuell parallell finnes i tympanonfeltet på nordportalen i Hammel kirke. Denne tolkingen støttes også av Placidusfremstillinger på døpefonter og i smijernskunten, sammen med flere bevarte versjoner av hans legende i islandske manuskripter. Det er imidlertid en del ved dette motivet som fremdeles er uklart, særlig mannen som står ute i vannet sammen med

---

<sup>322</sup> De bevarte bemalte alterfrontalene dateres til 1250–1350 og det er få paralleller i komposisjon og figurholdning i dette materialet, så det virker sannsynlig at Bildentekstilet er eldre enn disse.

<sup>323</sup> Professor Jan Ragnar Hagland har bistått i arbeidet med rune bokstavene. Han påpeker at formen på **r**-runen (lukket form, altså bue og kvist tangerer staven) kronologisk sett er et usikkert dateringsgrunnlag, selv om denne lukkede formen rent typologisk sett blir sett på som eldre enn den åpne formen. Grunnen er at den lukkede formen (som på Alfssøns akvarell) gjerne er typiske for tegninger uavhengig hva innskriften leser. Hagland er enig med Olsen at runene er godt gjengitt hos Alfssøn.

fiskene og det trapesformede objektet. I neste kapittel vil undersøke hvordan han passer inn med jaktmotivet og/ eller med Placiduslegenden.

Runene ble tolket dithen at Loden tegnet opp motivene på tekstilet, mens Ragnhild broderte det. Runer var utbredt i kirkerommene på 1100- og 1200-tallet, også på liturgiske objekter, så runene i Bildentekstilet taler ikke imot at det kan ha vært et antependium. Runene kan ha hatt flere funksjoner, som tituli, statusmarkør og dekorative aspekter, og de understreker tydelig båndet mellom Loden og Ragnhild og gjennom den Bilden gård på den ene siden, og tekstilet i kirkerommet på den andre. Ut ifra funnene så langt, som motiver, formspråk og runeformer, har jeg foreslått en datering innenfor tidsrommet 1150 – 1250, hvor jeg heller mot siste halvdel av 1100-tallet. Runeformene slik de er gjengitt hos Alfsson motsier ikke en slik datering.

Ser en samlet på funnene fra dette kapittelet kan de oppsummeres med begrepene helgenlegende og herskersymbolikk. Med andre ord gir dette kapittelet et bilde på *hva* Bildentekstilet kan ha vært, hvilke motiver det kan ha kommunisert. I neste kapittel tas disse funnene et steg videre og vi ser på *hvorfor* og *hvordan*. På hvilke måter fungerte motivene sammen og hvordan kommuniserte de ulike betydningslag? Hvordan var forholdet mellom religiøse motiver som helgenlegenden og mer sekulære motiver som jakt og herskermakt? Disse spørsmålene diskuteres opp mot de historiske og visuelle rammene slik de ble skissert i kapittel 3, og også opp mot de teologiske fortolkningsrammene som var tilstede i selve kirkerommet.





## 5. MAKT OG MISKUNN

Men hva gagnar det oss å tolke disse tegnene i ord, dersom vi ikke i handling legger an på å bli ett med det de står for?<sup>324</sup>

I homiliene tolkes tegnene til ord, men det viktigste var å forstå tolkningenes budskaper og innvirkning i menneskenes liv. I forrige kapittel ble tegnene som utgjorde Bildetekstilet tolket i ord. I dette kapitlet kan vi se på hvordan tekstilets betraktere kan ha forholdt seg til disse budskapene, og hvordan disse budskapene forholdt seg til hverandre. I den første delen av kapitlet er meningsinnholdet diskutert opp mot begrepene makt og miskunn, som henholdsvis verdslige og religiøse budskap i tekstilet. Dette grepet er gjort for å tydeliggjøre diskusjonen av ulike betydningslag, men som jeg også påpeker senere i teksten var det ikke et klart skille mellom det verdslige og det religiøse i middelalderens symbolikk og bildeverden, tvert imot var disse to aspektene sammenvevd slik de også er i Bildetekstilet.

### 5.1 Makt – verdslige budskap i tekstilet

Et bilde kan ha mange betydninger, og ulike lag av meninger som kommuniserer med ulike betraktere i tid og rom. Betraktere i kirkerommet i Bilden på slutten av 1100-tallet kan imidlertid ikke ha unngått å få med seg den fremvisningen av makt, status og herskersymboler som lå i Bildetekstilet. Uavhengig av graden av literacy og kjennskap til kirkens tekster visste alle som så dette bildet at denne typen jakt var forbeholdt den øverste eliten i samfunnet, som kongen og aristokratiet. I flere europeiske land var jakt på kronhjort som den i Bildetekstilet forbeholdt kongen og hans menn. Vi har sett at siste 1100-tallet var en sosial oppbruddstid, med en sterkere sosial polarisering mellom bønder og riksaristokratiet. Det er også relevant at Bilden ble redistribuert til en kongens mann under eller like etter rikssamlingen, og at kirken på gården ble bygget på hans private initiativ.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> Fra homilie 5 ”St Johannes og de andre evangelistene ” i Salvesen og Gunnes, 1971. 59.

<sup>325</sup> Her refereres til den samlingen av innlandet, hvor Opplandene først ble integrert under kongens styre i Harald Hardrådes regjeringstid (1060-tallet). Se også kapittel 3.1.

Løven hadde en kompleks symbolikk og kunne tolkes både positivt (*in bono*) og negativt (*in malo*), men dette var noe middelalderens tenkere og kanskje også vanlige mennesker var klar over, og ikke oppfattet som problematisk.<sup>326</sup> Posisjonen til løven og borden som rammer den inn som en medaljong, gir assosiasjoner til løven som heraldisk symbol. Vi vet at flere konger og stormenn hadde begynt å bruke løven i våpenskjoldene sine på 1100-tallet.<sup>327</sup> I forrige kapittel så vi på løver med menneskelignende trekk, langstrakte halser med små hoder med menneskeøyne og bart. Slike løver kunne personifisere enkelte egenskaper hos menneskene, særlig knyttet til lederskap, straff og makt. I dette perspektivet kan vi se for oss at Bildentekstilet betraktere oppfattet løvedyret som et herskersymbol.

Teksten etablerte en direkte forbindelse mellom selve antependiet og Ragnhild og Lodin. Kanskje var dette mennesker som bodde på Bilden; runebroderiet var i så fall med på å understreke kirkerommets tilknytning til gården, og til mennesker som både behersket runeskrift og håndverket brodering. Dette var ettertraktede kunnskaper som var knyttet til de øverste sjiktene i samfunnet, og på denne måten kunne både teksten og selve mediet (brodert tekstil) være med på å kommunisere noe om sosial status og tilhørighet i lokalsamfunnet. Teksten og bildet (broderiet) kunne på denne måten forsterke den herskerikonografien og tilknytningen til samfunnseliten som både jaktmotivet og løven kommuniserte.

Hvordan var forholdet mellom intensjon og resepsjon? Vi kan tenke oss at betrakterne oppfattet referansene til eliten, til makt- og herskersymbolikken i tekstilet. Når det gjelder intensjonen er det vanskeligere å si hvilken grad dette var et bevisst budskap fra produsent(e)s side. Det er påfallende at alle de bevarte jaktscenene i nordisk kirkekunst fra denne tida viser slik høystatusjakt. Det kan tyde på at motivet hadde blitt en billedmessig konvensjon. Semiotikken understreker imidlertid at man må ta stilling til den meningen som følger med et motiv, uavhengig av om den som lager bildet er bevisst på denne meningen.<sup>328</sup> Med andre ord; produsenten bak Bildentekstilet kan ha fremstilt jakten som høystatusjakt fordi dette var den vanlige måten å vise tegnet ”jakt” eller ”løve” på. Betrakterne må like fullt ha oppfattet et bestemt budskap i disse tegnene.

---

<sup>326</sup> Middelalderkunstens mangetydighet diskuteres blant annet i kapittel 2.5 *Imago, Historia* og middelalderens bildeforståelse.

<sup>327</sup> Slik som Skule jarls segl, se kapittel 4.2.2.

<sup>328</sup> Bal og Bryson, 1991. 207.



Før vi går videre med å se på hvordan disse tegnene også kunne kommunisere religiøse narrativer, må en uløst ”gåte” i jaktmotivet undersøkes nærmere. Nederst til høyre i bildefeltet gikk en mann i vannet og holdt noe i hendene. I vannet var det flere fiskelignende dyr og en trapesformet gjenstand (båt?). Denne mannen er utypisk for jaktmotivet, og ikke en del av noen bildemessig konvensjon. Det var ikke vanlig å kombinere høystatusjakten med fiske. Kombinasjonen av jakt og fiske kan ha vist til motiver knyttet til middelalderens oppfatning av tid, som stjernetegnene og månedens arbeidere. Mai kunne symboliseres gjennom en nobel rytter, gjerne sammen med en fugl, eller mer spesifikt jaktfalk som i Baldisholteppet (fig. 9).<sup>329</sup> Løven kunne symbolisere måneden juli, og fisker symboliserte februar.<sup>330</sup> I stjernetegnet var de som regel to fisker i en medaljong, men de kunne også være en del av fiskescener som månedenes arbeidere i februar.<sup>331</sup> Det er konnotasjoner til disse motivene i Bildentekstilet, men de representerer en sammenblanding av stjernetegn (fisk, løve) og månedens arbeidere (fiske, rytter med falk) som er svært uvanlig.<sup>332</sup> I tillegg er det en del andre elementer i bildet som ikke hører hjemme i disse motivene, som jaktmotivet med hjorten. Jeg mener derfor at motivene i Bildentekstilet generelt, og ”fiske”-scenen spesielt ikke viser til disse temaene.

## 5.2 Miskunn – religiøse budskap i tekstilet

I kapittel 4 så vi at de fleste jaktscenene som finnes i kirkekunsten kommuniserte kristne budskap, gjerne som en del av helgenlegender. En kan dermed anta at tegnene ”jakt” og ”løve” kommuniserte religiøse budskap i kirkerommet i tillegg til herskersymbolikken. Bilden var en privat gårdskirke under verdslig formynderskap. Det virker likevel usannsynlig at tekstilet skal ha hatt et utelukkende sekulært narrativ, som et lokalt sagn eller heltelegende. Vi kan ikke plassere kirkerommet i Bilden utenfor en religiøs kontekst, det inngikk i en tid da kirken tok stadig større kontroll over kirkene og det kristne budskapet. På Hadeland var det mange kirker, kanskje også et kloster, og det må ha vært tilsvarende mange geistlige. Det var altså et sosialt

---

<sup>329</sup> Mai kunne representeres enten gjennom et kjærestepar, eller en mann med jaktfalk, sittende til hest eller stående i et landskap med falken på hånden. Colum Hourihane: *Time in the medieval world*, Princeton, Pa., 2007. Lvii.

<sup>330</sup> Ibid. lx og lxii.

<sup>331</sup> Se bildematerialet under ”February” i ibid. 67 - 79.

<sup>332</sup> Enten hadde man en fremstilling av stjernetegnene, eller en syklus av månedens arbeidere.

og politisk miljø hvor kristendommen og kirkeorganisasjonen var høyst tilstede, Bildentekstilet må forstås innenfor disse rammene.

Et hovedargument fra kapittel 4 er at den venstre bildeflaten i Bildentekstilet viser avbilder jakthelgenen Placidus. Vi vet at han var kjent i den norrøne verdenen gjennom overleveringen av hans *vitae* i samtidige manuskripter fra Norge og Island. Det finnes også flere eksempler fra den nordiske kirkekunsten på samme tid som viser Placidus. Tympanonfeltet fra Hammel kirke er et sentralt eksempel fordi det kan være en visuell parallell til Bildentekstilet, med en mann liggende horisontalt over eller bak hjorten (fig. 41 – 42). Scenen viser Placidus idet han kastes av hesten da Kristus åpenbarer seg gjennom kronhjorten. Men hva med de andre elementene i dette bildefeltet? En strategi for videre tolkning kan være å gruppere tegnene i tre scener; den første er selve jaktscenen med jeger, falk og jakthund. Den andre er hjorten som står i vannet med en mann liggende horisontalt over/ bak hjorten. Den tredje er mannen som går i vannet i det nedre hjørnet. Ut ifra en slik gruppering, og teorien om at bildene viser Placidus, kan vi se for oss at disse tre gruppene er tre scener fra denne helgenens *vitae*. Helgenlegender ble ofte fremstilt i visuelle narrativer hvor en eller flere sentrale scener fra deres hagiografi illustreres. Slike narrativer preges av forkortninger og fragmenteringer slik at betrakteren selv må gå inn og fylle inn lakuner og hull i historien. Igjen er det viktig å se på *hvordan* bildene forholder seg til teksten (helgenlegenden) heller enn hva som er kildeteksten.

Første scene kan beskrives som ”jakten” og viser Placidus som jakter på hjorten. Her er det en viss overlappning med neste scene hvor vi ser den store kronhjorten han jager. Historien settes inn i en nordisk kontekst ved at denne romerske soldaten fra 300-tallet fremstilles som en mann fra aristokratiet som jakter med falk og hund i tråd med den høviske kulturen på 1100-tallet. Dette er et eksempel på det Schapiro beskrev som et anakronistisk forhold mellom tekst (kildetekst, legenden) og bilde, hvor sistnevnte får farge av 1100-tallets visuelle kultur og ideverden.<sup>333</sup> Andre scene viser ”omvendelsen” hvor hjorten snur seg mot Placidus og åpenbarer seg som Jesus Kristus. Hesten blir så skremt at den steiler og kaster av herren sin, som i luften ser et lysende kors i hjortegeviret. Dette tegnet er attributtet som identifiserer Kristushjorten, men det er ikke tilstede i akvarellen av

---

<sup>333</sup> Dette fenomenet diskuteres i 2.3 Visuell kildekritikk. Her trekkes også Baxandalls begrep ”period eye” inn som en annen måte å beskrive denne situasjonen på.

Bildentekstilet. Betyr dette at korset var der, men gikk tapt i overføringen? Det finnes flere eksempler på hjorter i Placidusfremstillinger hvor korset ikke er med.<sup>334</sup>

Tredje scene er det minst tilgjengelige motivet. Med utgangspunkt i Placiduslegenden og de middelalderske avbildninger, mener jeg at den kan knyttes til en scene som kan benevnes som ”sønnetapet”. Placidus og familien var på vei til Egypt med et skip, men kapteinen ville røve til seg konen hans, og etterlot Placidus og de to sønnene på en elvebredd. Placidus bar først den ene gutten over elva, men idet han var midt i elva for å hente den andre dukket to rovdyr opp. På den ene elvebredden ble sønnen dratt avgårde av en løve, og på motsatt side kom en stor ulv og tok den andre sønnen. Placidus rakk ikke frem i tide til å redde noen av dem, og ble svært nedslått:

Dýr leit fróns e frána  
fleinrjódr koma at sveini  
hryggr varð víð pat harða  
hann en vagr tók annan.  
Ok baugfergir bjarga  
brátt hvórungi mátti  
dýr pá es dyggva hlýyra  
drógu braut til skogar<sup>335</sup>

Dette øyeblikket representerer på mange måter Placidus’ absolutte bunnpunkt. Han har mistet alt; pengene, tjenerne, konen er kidnappet og begge sønnene er tatt av rovdyr. Likevel beholder han troen, og senere gjenforenes familien og han gjenvinner sin rikdom og status.

Det er flere metodologiske utfordringer knyttet til spesielt dette motivet. For det første er det så sjeldent i det bevarte materialet at jeg har få eksempler å sammenligne med. For det andre må det ha virket så fremmed og underlig for Alfsson idet han skulle gjengi det i akvarellen at flere detaljer kan ha gått tapt i oversettelsen. I

---

<sup>334</sup> Hjorten i jaktscenen (det øverste bildet) på døpefonten fra Östra Kärrestorp har ikke kors (fig. 37). Se også Cinthio, Jorn, og Franceschi, 1995. 138 – 139. Korset er heller ikke med i bildefeltet på Voxtorpkisten. Det kan heller ikke utelukkes at korset opprinnelig var tilstede mellom Bildenhjortens horn, men at dette for Alfsson ble oppfattet som streker som var en del av geviret, eller at denne delen var slitt bort.

<sup>335</sup> Vers 22: Jegeren så en løve komme mot den ene gutten, og en ulv tok den andre. Han ble svært motløs av dette. Og mannen kunne ikke redde noen av dem raskt (nok) idet villdyrene dro med seg de gode guttene inn i skogen. (Min oversettelse). Tucker og Louis-Jensen, 1998. 104. Avsnittet er hentet fra diktversjonen *Plácíðus drápa*, AM 673b 4to, som dateres til rundt år 1200.

motsetning til jaktmotivet har ikke dette motivet en lang bildetradisjon å bygge på, men er heller lite tilgjengelig. Dermed kan tegnene som utgjør denne scenen, mannen i vannet, fiskene, det han holder i hendene, den båtformede formen i vannet, blitt tolket som ”fiske” heller enn det utilgjengelige og ukjente motivet ”sønnetapet”.

I katedralen i Canterbury finnes et veggmaleri som viser flere scener fra Placidus sin helgenlegende, som jakten, sønnetapet og hans martyrium (han ble kokt til døde i en kobberkjele sammen med familien sin), se fig. 45.<sup>336</sup> Midt i bildet ser vi han i elven, rundt føttene er det vann og mange forskjellige fisker, og på hver elvebredd røves sønnene bort av ulv og løve. I skipet i katedralen i Chartres er det et vindu som viser Placidus’ *vitae*.<sup>337</sup> En av scenene i dette vinduet er sønnetapet (fig. 46). Det engelske håndskriftet ”Grandisson psalteret” viser Placidus *vitae* i to scener; øverst kneler han foran Kristushjorten, mens det nederste bildefeltet viser sønnetapet (fig. 47).<sup>338</sup> Ikonografien i de ulike bevarte fremstillingene av sønnetapet er ikke entydig, men et fellestrekk er at Placidus står med bare ben ute i vannet. Denne konvensjonen har paralleller i St. Kristoffer-fremstillinger og også til dåpsscener.<sup>339</sup> Hvorvidt samtidens betraktere kjente til denne episoden fra Placidus’ *vitae* og gjenkjente den i Bildentekstilet er vanskelig å si. Vi vet at Placidus’ saga var kjent i Norden, men jeg har ikke funnet andre eksempler på bevarte nordiske fremstillinger av sønnetapet fra 1100-tallet.

Placidus saga var ved et tilfelle bundet sammen i et opprinnelig MS sammen med ”den islandske Physiologus”. I forrige kapittel så vi hvordan den allegoriske og moralske lesningen av både løven og hjorten som presenteres i denne litteraturen også kan kommuniseres gjennom bildene i Bildentekstilet. Det største og mest fremtredende tegnet i jaktscenen er hjorten. Den andre bildeflaten domineres helt av løvedyret. Disse to dyrene er ikke to tilfeldig utvalgte dyr fra middelalderens fauna, men er sentrale dyr i bestiariene. Løven var dyrenes konge, og representerte

---

<sup>336</sup> Dette veggmaleriet dateres til ca. 1480, og en av få bevarte Eustachius-fremstillinger bevart på de britiske øyer. Fiona M Allardyce: ”The painting of the legend of St Eustace in Canterbury,” *Archæologia Cantiana* 101 1985. 130. Det finnes også en delvis ødelagt skulptur på nord-vest tårnet i katedralen i Wells (datert 1240) av Eustachius med vann til knærne og en sønn i hver arm. Ibid. 129.

<sup>337</sup> En sannsynlig datering er 1210 – 1215. Se James Bugslag: ”St. Eustace and St. George: Crusading Saints in the Sculpture and Stained Glass of Chartres Cathedral,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, no. 4, 2003. 451.

<sup>338</sup> Manuskriptet dateres til 1270 – 1280 og oppbevares i dag i British Library som MS 21926. Nigel Morgan: *Early Gothic manuscripts 1250-1285*, London, 1988. 162.

<sup>339</sup> Allardyce, 1985. 119.

fremtredende egenskaper ved kongeidealet slik det utviklet seg på 1100-tallet. Hjorten var et ettertraktet byttedyr, og i mange riker forbeholdt kongen og hans menn.

Løven og hjorten er også gjengangere i bibelske fortellinger, salmer og bønner. Denne tilknytningen til bibelske tekster fremheves også i bestiariene, en referanse vi også finner hos hjorten i Bildentekstilet. Den fremstilles i vannet, hvor den tramper på noe som ligner en lange eller ål. I tillegg løfter den hodet og har en åpen munn. Et av funnene i kapittel 4 er at dette motivet har paralleller til Davidsalmen hvor hjorten tørster etter vann og skriker gjennom skogen. Denne salmen refereres i bestiariene hvor hjorten trækker på sin antagonist slangen, den trækker på synden. Hvorfor ble hjorten fremstilt slik i Bildentekstilet? Igjen er det vanskelig å si om dette er en konvensjon, enten fra andre avbildninger eller fra aktuell litteratur, eller om man også tok i bruk motivet fordi det hadde nettopp disse konnotasjonene. Uavhengig av mulige intensjoner må denne symbolikken ha vært kjent for samtidas betraktere. I gudstjenestelivet i kirkene mot slutten av 1100-tallet var messen hovedgudstjenesten med nattverd, men det ble i tillegg holdt tidebønner i koret opptil åtte ganger daglig. I tekstlesningene her var Davidssalmene sentrale, i tillegg til helgenlegender og homilier.<sup>340</sup> Vi kan gå ut ifra at en del mennesker i bygda dermed kjente til symbolikken med hjorten som lengter etter Gud fra salmene.

Løven kunne også stå i en religiøs kontekst, slik den gjorde i bestiariene. Vi har sett at GNH beskriver løven som et farlig dyr, som dyrenes konge, men samtidig også som et Kristussymbol. Denne Kristussymbolikken er hentet fra bestiariene, og er spesielt knyttet til oppstandelsen. I sin analyse av stavkirkeskurden mener Hohler vi må se på rammene rundt i hvert enkelt til felle for å kunne si om et motiv (her: løven) inngikk i en religiøs kontekst eller om den var mer dekorativ. Her har jeg argumentert for at det venstre feltet i bildet var en helgenlegende, og jeg har også pekt på paralleller til bestiarielitteraturen. Rammene rundt Bildenløven tilsier dermed at den bør leses som en del av den religiøse symbolikken.

### 5.3 Polysemi – en sammenfatning av verdslige og religiøse aspekter

Så langt i dette kapitlet har vi sett på to parallelle betydningslag, det verdslige og det religiøse. Men i middelalderen var det ikke et klart skille mellom disse to; livet og

---

<sup>340</sup> Helle, 2005. 56.

religionen var flettet sammen til en og samme livsverden. Bildetekstilet var flertydig, men budskapene om makt og miskunn sto ikke i konflikt med hverandre. I GNH beskrives herskeridealet som en kombinasjon av ”strenghet og miskunn”:

Den som dømmer, skal ha både miskunn og strenghet, for ingen av disse to egenskapene kommer til sin fulle rett uten den andre. Miskunn alene kan gi synden kraft til å vokse, hos den som handler i urett. Men hvis strengheten blir enerådende, kan synderen vende seg bort i fortvilelse, og dommeren får ikke miskunn hos Gud.<sup>341</sup>

Budskapene om makt og ”strenghet” på den ene siden og miskunn på den andre, kunne på denne måten høre sammen innenfor samme rammer. Dermed kan herskersymbolikken, med referansene til makt og elitekultur, og de religiøse betydningslagene, med budskap om miskunn og frelse, sees som to sider av samme sak heller enn dialektiske motsetninger i bildet.

Som en del av den teoretiske bakgrunnen for denne oppgaven diskuterte jeg middelalderens ulike tolkningsnivåer innenfor det samme bildet, som i den firdelte modellen (*quadriga*) beskrevet hos Lyra. Bildetekstilet betraktere kjente ikke nødvendigvis til alle disse tolkningsnivåene, og det eksisterte mange ulike slike modeller. Modellen kan like fullt gi et bilde på potensielle tolkninger av Bildetekstilet. Først har vi det fysiske bildet, tekstilet, som i seg selv var et statussymbol, og som knytter bånd mellom kirkerommet og gården. Hjorten, jakten og løven var de mest fremtredende tegnene i dette tekstilet. Dette bokstavelige tolkningsnivået ser helgenen Placidus som en historisk skikkelse, en romersk soldat på hjortejakt. Allegorisk var både løven og hjorten Kristussymboler; løven symboliserte oppstandelsen mens hjorten symboliserte det gode som vinner over det onde. Placiduslegenden kunne allegorisk leses som et symbol på dåpssakramentet, og gjennom dette inkluderingen i det kristne samfunnet og håpet om evig frelse.

Motivene kunne også tolkes moralsk; hjorten var et symbol på hvordan menneskelige syndere lengter etter Gud. Om menneskene forsaker fristelser og det onde, slik hjorten tramper på slangen, og drikker av ”Guds kilde”, befris de fra synden. Menneskene kunne også lære av løven, som ikke blir sint med mindre den er såret. For menneskene undertrykker uskyldige enda Kristus har gitt bud om at til og med

---

<sup>341</sup> Salvesen og Gunnes, 1971. 22.

skyldige mennesker skal få gå fri.<sup>342</sup> Løven er mild, den lar utenlandske fanger få reise hjem til sine egne land. Dette er også et karaktertrekk ved Placidus:

På den tida Trajan var keisar, var det ein hærførar som heitte Placidus. Han var av gjæv ætt, hadde stor ære, var rik på gods og høgboren, hadde eit framifrå gjetord, var rettferdig og utrusta med gode seder, men var likevel heiden. Han redda dei som var i fangeskap og vanskar og fridde frå døden dei som var dømde frå livet med urettvise. Han kledde opp dei nakne og hjelpte alle trengjande. Ingen mann likna han meir i levnaden enn landshovdingen Kornelius, han det er fortalt om i den boka som heiter Apostelgjerningane. Placidus hadde ei kone som også var heiden og lik han i gode seder. Dei hadde to søner, og lærte dei opp i gode seder. Denne Placidus var sigersæl i slag og ein dugande jeger og fullkomen på alle måtar.<sup>343</sup>

Som han beskrives i den norrøne sagaen var Placidus er også et moralsk forbilde, ”fullkomen på alle måtar”. Anagogisk var tekstilet et budskap om frelse og evig liv gjennom Kristus. Uavhengig om man tolker dette meningsmangfoldet gjennom *quadrigaen* eller mer generelt som ulike betydningslag, er det et uttrykk for en gjennomgående allegorisk mentalitet som er beskrivende for bildenes rolle i kirkerommet og i den middelalderske livsverdenen.

Så langt i dette delkapittelet har vi sett på de ulike motivene og betydningslagene i bildet. Kan disse nå kaste nytt lys over et av kjernespørsmålene i denne oppgaven, rundt hva Bildentekstilet var? Dette spørsmålet retter seg ikke kun mot motiver og meninger (hva) men også funksjon, ideer rundt det og resepsjon (hvorfor, hvordan). I kapittel 3 argumenterte jeg for at Bildentekstilet kan ha vært et antependium. Videre har jeg skissert et bilde av makt og miskunn, helgenlegender og herskerikonografi. Disse motivene og betydningslagene samsvarer godt med rollen som antependium. For å komme nærmere hvordan bildet fungerte, kan det sees i forhold til begrepene *imago* og *historia* slik de ble beskrevet i den teoretiske bakgrunnen for oppgaven.

Bildentekstilet var en kombinasjon av disse to bildetyperne. Bildefeltet med Placiduslegenden er et visuelt narrativ, en *historia* som viser et historisk hendelsesforløp. I den interne bildeanalysen ble blant annet profilen trukket frem som et kjennetegn på figurene i dette bildefeltet. Profilen signaliserer at figuren er i en

---

<sup>342</sup> White, 1992. 9.

<sup>343</sup> Mundal, 1995. 83. En fullstendig versjon av Placidus saga slik den er gjengitt hos Mundal er vedlagt denne oppgaven som Appendiks 3.

handling, og henvender seg til andre og interne deler av bildet, noe som karakteriserer narrativet. Bildeanalysen så også på figurenes kroppsspråk og gester. I *Den medeltida kroppen* undersøker Lena Liepe de ulike kroppslige kategoriene som er tilstede i middelalderkunsten.<sup>344</sup> Jeg mener de tre mannsfigurene i det venstre bildefeltet kan beskrives gjennom Liepes kategori ”den høviske kroppen”: ”(...) i alla avseenden disciplinerad och behärskad, sluten och samlad, med fullständig kontroll över hållning, gester, klädsel och uppträdande”. Selv idet Placidus kastes av hesten og Kristushjorten taler til han, er kroppen hans samlet og behersket, og sinnsstemningen kommer kun til uttrykk gjennom en konvensjonell gest (de løftede fremarmene). Den høviske kroppen sto i kontrast til det brutale, det bondske, provinsielle og ukultiverte.<sup>345</sup>

Det andre bildefeltet er ikke et narrativ, men en enkelt løve som fyller bildeflata og er rammet inn av en bord. Dermed virker dette bildet mer symmetrisk og avsluttet. Løven har en heraldisk positur (*passant guardant*) med frontalt hode. På denne måten henvender løven seg til betrakteren, et trekk som kjennetegner symmetriske bilder og også *imago*-bilder. Belting knytter *imago* til kultbildet, men det er vanskelig å se for seg av Bildenløven hadde en kultisk funksjon.<sup>346</sup> Når vi snakker om helgenkult og kultbilder i denne oppgaven, er det i bredere forstand bilder som ble æret og tilbedt i kirken, og som dannet utgangspunkt for helgendyrkelse.

## 5.4 Teologiske og sosialhistoriske tolkningsrammer

Hvordan var menneskenes forhold til religiøse bilder, spesielt helgenbildet på 1100-tallet? Gjennom å se på de teologiske rammene rundt kirkelivet, og forholdet mellom menneskene i kirka og religionen, kan vi peke på flere mulige svar på dette spørsmålet.

---

<sup>344</sup> Liepe, 2003. Se spesielt kapittel to ”Kroppens kategorier” s. 36 – 87.

<sup>345</sup> Ibid. 72.

<sup>346</sup> Kultbilder kan defineres som bilder som inngår direkte i kirkerommets liturgi eller gjøres til gjenstand for kultisk praksis. Kristin Blikrud Aavitsland: ”Kultbilder og Andaktsbilder, bokomtale av Søren Kaspersen og Ulla Haastrup (red.): Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post Medieval Europe.,” *Collegium Medievale* 18 2005. 177.



#### 5.4.1 Et kollektivt trossamfunn med tradisjonalistisk forkynnelse

Med kristendommen kom nye idealer og holdninger. Selv om Nidarosprovinsen var et kristent samfunn, var det fremdeles deler av denne nye sedvanen som tok lang tid å innføre.<sup>347</sup> I GNH fokuserer prekenene på sakramentene dåp, skriftemål og nattverd.<sup>348</sup> Skriftemålet var en offentlig handling, ved grove synder måtte en bekjenne disse for biskopen og gjøre bot. Før synderen hadde mottatt absolusjon var han eller hun utestengt fra kirken.<sup>349</sup> Frykten for offentlig utestengelse og ydmykelse kunne være en like stor grunn til å ikke synde som frykten for helvetets pinsler.<sup>350</sup> Nattverden ble som regel kun gitt en gang i året, på første påskedag.<sup>351</sup> I GNH vektlegges pliktaspektet ved dåpen, og kristenrettene stipulerer regler for nøddåp og også at prester ikke skulle reise bort fra gårdene sine i utide, sånn at folk ikke fikk tak i dem til dåp.<sup>352</sup> Disse kildene understreker hvor viktig dåpen var som en forutsetning for å kunne tilhøre det kristne samfunnet i livet, og komme inn i Guds rike i døden. Men behovet for å betone pliktaspektet forteller også at dåpen fremdeles ikke var en naturlig og innarbeidet del av menneskenes liv.<sup>353</sup> Kristendommen var på mange måter et kollektiv hvor det var nok å delta; hvis du døypte barna dine, overholdt messedagene og gikk til nattverd en gang i året var det godt nok. Da kunne en som medlem av dette fellesskapet kunne få frelse og evig liv. Ved særdeles grove synder måtte man gjøre offentlig bot og risikerte utestengelse fra kirken og samfunnslivet. Etter hvert gikk dette kollektive trosfellesskapet over til å bli en mer personlig og inderlig tro.

I kirkekunsten ser vi denne nye inderligheten og individualiseringen av kristendommen gjennom en vridning fra Kristus som sterk og dømmende konge på korset på 1100-tallet, til krusifiksene utover høymiddelalderen som viser Kristus som et lidende menneske med hengende hode, tornekrone og blødende sår.<sup>354</sup> Dette

---

<sup>347</sup> Bagge beskriver religionsskiftet som et "sedskifte", fordi det i første omgang var et skifte i de ytre ritualene og skikkene i samfunnet. Sverre Bagge: *Mennesket i middelalderens Norge*, Oslo, 2000. 110.

<sup>348</sup> Sakramentslæren fra 1100-tallet og utover forkynte sju sakramenter (nådemidler): dåp, konfirmasjon, nattverd, bot/ skriftemål, ekteskap, den siste olje og prestevigsel. Helle, 2005. 62.

<sup>349</sup> Ibid. 217.

<sup>350</sup> Thina Andresen, ""Vis meg din tro uten gjerninger, så vil jeg ut fra gjerningene vise deg min tro"" (NTNU, 2010). 34 -35.

<sup>351</sup> Bagge, 2000. 131.

<sup>352</sup> Helle, 2005. 211.

<sup>353</sup> Dette aspektet diskuteres hos Andresen, 2010. 29.

<sup>354</sup> Dette skiftet i Kristusfremstillingene blir tydelig om man sammenligner for eksempel krusifikset fra Grindaker kirke (Bildens nabokirke) som dateres til siste halvdel av 1100-tallet med for eksempel Tretten II krusifikset, som er datert til slutten av 1300-tallet. Grindaker: Martin Blindheim: *Painted*

ikonografiske skiftet gjenspeiler også større, mentalitetshistoriske endringer i folks forhold til kristendommen. Avstanden mellom prestens handlinger i koret, og menigheten i kirkeskipet ble større. Korskiller og andre fysiske hindringer, sammen med latinske og ”stille” bønner, understreket avstanden, hvor menneskene ble tilskuere til heller enn deltakere i messen. Forholdet til synden ble personliggjort; i etterkant av det 4. Laterankonsil i 1215 skulle syndene bekjennes i et privat skriftemål, og presten skulle måle ut bøter i samsvar med hver synd.<sup>355</sup> Det ble offisiell doktrine at Jesus fysisk var til stede gjennom nattverden, som fikk en mye større rolle i kirkelivet. Samtidig ble det vanligere med flere helgenbilder etter hvert som helgenene fikk en rolle som et personlig mellomledd mellom menneskene og Gud. Ideen om skjærsilden fikk feste, og personlige forhold til helgener kunne lette avdøde familiemedlemmers pinsler her.

Dette var en gradvis utvikling, men denne utviklingen førte til så grunnleggende teologiske og mentalitetshistoriske forandringer at den kan beskrives som et paradigmeskifte.<sup>356</sup> I følge den engelske kirkehistorikeren Richard Southern var tiden før dette paradigmeskiftet kjennetegnet av kollektivet; individet ble absorbert i samfunnet. Styringen av dette samfunnet fikk nødvendig styrke gjennom det overnaturlige, et eksempel på dette er hvordan ideen om den hellige kongen og kultdyrkelsen av helgenkongene legitimerte enekongedømmet.<sup>357</sup> Etter skiftet ble den individuelle opplevelsen viktigere, og det verdslige livet ble i større grad vektlagt. Politiske og religiøse styringsmakter fikk sin autoritet fra samfunnet selv, heller enn det overnaturlige.<sup>358</sup>

Jeg vil hevde at Bildentekstilet hører hjemme i tiden før dette skiftet, en tid hvor kristendommen var et kollektivt trosfellesskap og hvor de verdslige styringsmaktene tok sin autoritet fra det overnaturlige og hellige. Jakthelgenen i Bildentekstilet er en helt, et aristokratisk ideal og en kriger. Hundre år senere velger man også en helgen knyttet til hjortejakt i utformingen av et frontale til nabokirken Tingelstad. Forskjellen mellom disse helgenbildene illustrerer det skiftet som

---

*wooden sculpture in Norway c. 1100-1250*, Oslo, 1998. 46. Tretten II: Martin Blindheim: *Gothic painted wooden sculpture in Norway 1220-1350*, Oslo, 2004. 204.

<sup>355</sup> Jarl Gallén: "Botssakramentet," i *KLNM*, red. Finn Hødnebo Oslo, 1956. 183. Hjelde, 1990. 468.

<sup>356</sup> Jan Schumacher: "Kristendommen i Høy middelalderen," i *Norges Religionshistorie*, red. Arne Bugge Amundsen Oslo, 2005. 160.

<sup>357</sup> R. W. Southern: *Western society and the Church in the Middle Ages*, London, 1990. 33.

<sup>358</sup> Ibid. 49.

beskrives her. På Tingelstadfrontalet vises St. Egidius, en from eremittmunk som beskytter en ung hind fra den syndige kongen som er ute og jakter. Egidius kan sees som Placidus' motsetning; han er munk og ikke kriger, han beskytter en hind heller enn å jakte på en kronhjort, og han lever i sølibat mens Placidus har familie.

GNH hører også hjemme før dette skiftet. Helle karakteriserer denne homiliesamlingen som en tradisjonsbunden forkynnelse som ikke gjenspeiler de nye, teologiske strømningene i Europa.<sup>359</sup> Helgenene beskrives som "Guds høvdinger og kjæreste venner" og fungerte som moralske eksempler som vanlige mennesker skulle jobbe for å etterleve.<sup>360</sup> Dette er en konservativ måte å beskrive helgendyrkelsen på, og indikerer en praksis hvor man ikke hadde et inderlig og kultisk forhold til helgenene.<sup>361</sup>

#### 5.4.2 Helgenkult som maktpolitisk virkemiddel

Else Mundal argumenterer for at helgenkulten var viktig og sentral også i den tidlige kristendommen i Norge, men at funksjonen til kulten og type helgenideal endret seg utover middelalderen.<sup>362</sup> Det tok tid før fromhetsidealet fikk feste, og i denne perioden ble helgenens heltestatus fremhevet. I følge Mundal har martyrene fellestrekk med de norrøne helteidealene;

Martyrane visar alltid stort mot i møte med dei heidne styresmaktene, dei ber lidingane under torturen med eit smil og dei har gode svar til alle spørsmål. Her har martyren klare fellestrekk med den norrøne helten som kjempar modig mot stor overmakt, som kjempar vidare etter ein fot er hoggen av eller tarmene heng ute, og som døyr med en god replikk på tunga.<sup>363</sup>

Både verdslige stormenn og kirkeorganisasjonen kunne ha politiske og økonomiske fordeler av å promotere helgenkult. Hanna Møretrø har undersøkt helgenkult som elitens maktlegitimeringsmiddel i sin masteroppgave fra Universitetet i Oslo, og argumenterer for at det ble viktig for konger og høvdinger å sikre seg helgenenes

---

<sup>359</sup> Helle peker på at treenigheten beskrives "rett frem" uten videre teologisk drøfting, og at tekstene ikke reflekterer heller den nye inderligheten, Jesu lidelse og Marias nye rolle i kristendommen. Den nye sakramentslæren som preger europeisk teologi fra midten av 1100-tallet og utover har ikke fått feste, og pliktaspektet ved dåpen er fremdeles vektlagt. Helle, 2005. 61.

<sup>360</sup> Salvesen og Gunnes, 1971. 111.

<sup>361</sup> Helle, 2005. 62.

<sup>362</sup> Else Mundal: "Helgenkult og norske helgenar," i Oslo, 1995. 110.

<sup>363</sup> Ibid. 110.

vennskap og på denne måten legitimere sin makt.<sup>364</sup> Trosskifte i betydningen sedskifte førte til gjennomgripende forandringer også for det verdslige lederidealet; ydmykhet ble nå fremhevet som den fremste dyd og voldelige hevnaksjoner knyttet til ære ble fordømt av kirken. Møretrø påpeker at heltene fra den hedenske forfedrekulten brøt med de nye kristne idealene og etterlot seg et tomrom som helgenkulten kunne fylle.<sup>365</sup> Gjennom egenkirkesystemet slik det fungerte fram til slutten av 1200-tallet kunne eliten kontrollere kirkene og til en viss grad selve tilgangen på religionen. Som vi så i kapittel 3 var det å bygge kirke et maktpolitisk virkemiddel og det kunne også være økonomisk gunstig.

Å knytte vennskapsbånd til helgenene kunne føre til økonomisk og sosial fremgang, og øke storbondens status og anseelse i samfunnet. Gjennom gaver til den utvalgte helgenen, som å bygge kirke i hans navn og/ eller andre verdifulle gaver, ble det etablert et vennskap mellom storbonden og helgenen. Kongene i Europa brukte på samme måte helgenkongene som et maktlegitimeringsmiddel; de knyttet vennskapsbånd med helgenene og identifiserte seg med deres roller i samfunnet.<sup>366</sup> På samme måte kan storbonden på Bilden ha hatt et ønske om å skape forbindelser mellom sin egen posisjon og Placidus' helgenlegende. Jeg mener bakgrunnen for dette ikke var Placidus som et bilde på det Mundal beskriver som den norrøne helten, men heller Placidus som en europeisk ridder og ønsket om å knytte seg til det høviske idealet som var bygget rundt kongen og hans hoff.<sup>367</sup> Jeg har gjennom denne oppgaven beskrevet Placidus som en jakthelgen, men han var egentlig en militærhelgen så dette er kanskje en bedre beskrivelse. På tross av at det fantes få Placidus-relikvier i middelalderske europeiske kirker, og at det var liten liturgisk interesse for hans festdag, var Placidus en populær helgen.<sup>368</sup> Han var en av få gifte helgener med familie, noe James Bugslag mener er en av grunnene til at han var så populær blant folket. Samtidig peker Bugslag på at det var en konsentrasjon av

---

<sup>364</sup> Hanna Møretrø, "Den tidlige helgenkulten i Norge som elitens maktlegitimeringsmiddel" (H. Møretrø, 2010). 1.

<sup>365</sup> Ibid. 2.

<sup>366</sup> Ibid. 53.

<sup>367</sup> Jeg tenker her på det kulturelle idealet som vokste frem på 1000-tallet og spredte seg fra franske og engelske hoff på kontinentet. Ridderen skule være veltalende, ydmyk og gavmild, idealer som også gjaldt for andre medlemmer av hoffet. I Norge gjorde den høviske kulturen sitt inntog på 1100- og 1200-tallet. Liepe, 2003. 70 – 71.

<sup>368</sup> En av de mest berømte bevarte Placidus-relikviene den forgylte hoderelikvien som nå er i British Museum, og datert til ca. 1210.

Placidus-kult hos adel og aristokrati.<sup>369</sup> Det finnes flere eksempler på Placidusfremstillinger i sammenheng med bilder av St. Georg, en annen populær militærhelgen.<sup>370</sup>

Mot slutten av 1100-tallet var samfunnet preget av interne konflikter og sosial polarisering. Som Bagge påpeker er det vanlig at eliten vil skille seg ut fra resten av befolkningen og heller knytte seg til en internasjonal elite gjennom smak og skikker.<sup>371</sup> Bildetekstilet har mange referanser til den voksende ridderkulturen, både i den heraldiske løvefremstillingen og i måten Placidus rir hesten med spyd og eksklusive selevelag. Placidus selv beskrives som en mann av nobel herkomst, velstående og høyt aktet, priset for sin rettferdighetssans og høye moral, selv om han var hedensk. Dette er egenskaper som kjennetegner det kristne ridderidealet heller enn de norrøne heltene. Som soldat vant Placidus alle kriger, og han var en dyktig jeger. Placidus fikk en helterolle allerede før omvendelsen, og han er et bilde på idealet for stormenn på denne tiden; han var rik, av høy byrd, rettferdig, moralsk, ydmyk, barmhjertelig, og hjalp alle som var i nød. Hans egenskaper som soldat og jeger var noe stormenn og aristokratiet kunne identifisere seg med. Dette understrekes også i kroppsstilling og gester, da Placidusfremstillingene kan beskrives som den høviske kroppen. Som helgen var han dermed en ideell ”venn” for storbonden på Bilden, han representerte et ideal som Bilden-bonden ville knytte seg til.

Et gjennomgående argument i denne oppgaven har vært at kirketekstiler som Bildetekstilet var høystatusobjekter som var ettertraktede og kostbare kunstverk i kirkerommet. I lys av de rammene som er skissert ovenfor, kan Bildetekstilet ha fungert som et maktpolitisk virkemiddel som en verdifull gave til Placidus’ ære. For storbonden og de andre menneskene i bygda som fikk komme inn i kirkerommet å se eller høre om tekstilet kan de ha oppfattet det som et tegn på at det var etablert et vennskap mellom storbonden på Bilden og helgenen.

## 5.5 Konklusjoner

Ut ifra diskusjonen gjennom dette kapittelet kan vi se for oss at menneskene i kirkerommet i Bilden ikke hadde personlige og inderlige forhold til Placidus, eller at

---

<sup>369</sup> Bugslag, 2003. 450.

<sup>370</sup> Ibid. 455.

<sup>371</sup> Bagge, 2000. 188.

tekstilet fungerte som kultbilde, men at de som medlemmer av et sosialt og religiøst fellesskap fikk et forhold til helgenen. Dette forholdet kan ha berodd på storbondens vennsforbindelser med Placidus, noe Bildentekstilet som en eksklusiv gave kan ha vært med på å befeste. I denne sammenhengen var tekstilet et maktpolitisk middel, på samme måte som det å bygge kirke kan ha vært det. Referansene til makt og sosial posisjonering i samfunnet må ha vært tydelige for betrakterne gjennom en gjennomgående herskersymbolikk og gjennom det broderte tekstilet som i seg selv var et statusobjekt. Storbonden kan ha valgt ut Placidus som ”sin” helgen fordi han representerte egenskaper og sosial status som han selv ville identifisere seg med. Løvens menneskelignende trekk kan ha vært uttrykk for en type bilder som var forbundet med lederskap, styrke og retten til å straffe.

I dette kapitlet har jeg samlet referansene til herskersymbolikken under samlebetegnelsen ”makt” og de religiøse budskapene under ”miskunn”. Det blir anakronistisk å beskrive disse to hovedstrømningene i Bildentekstilet adskilt som religiøse og verdslige elementer, det var heller flere ulike betydninger som var flettet inn i hverandre, og som gjennomgående også kommuniserte tilhørighet med aristokratiet og samfunnseliten. Vi har sett at det ikke eksisterte noe reelt skille mellom det religiøse og det verdslige livet slik det gjør i dag, og tekstilet må tolkes ut ifra de sosialhistoriske og teologiske rammene i sin samtid. Her har vi skissert en bakgrunn hvor forkynnelsen var tradisjonalistisk, og ikke reflekterte de nye strømningene som begynte å gjøre seg gjeldene i Europa på denne tiden, slik som ideen om skjærsilden og en ny inderlighet i Gudstroen. Pliktaspektet ved dåpen ble vektlagt i GNH, og dåpen er også sentral i Placiduslegenden. Det er et gjennomgående budskap om frelse og miskunn i tekstilet, hjorten kan symbolisere Kristus som ofret seg for menneskene, og løven representerte oppstandelsen den tredje dagen.









## 6. AVSLUTNING

Oppgavens første kapittel åpnet med Engelstads innledning i *Refil, Bunad, Tjeld*, hvor hun understrekte at vi ikke kan oppnå et virkelig bilde på middelalderens tekstilverden kun ut ifra det bevarte materialet. Åttehundre år gamle tekstiler er slitte og fragmenterte, og de representerer kun en liten del av den tekstilkunsten som opprinnelig fantes i kirkene fra 1100-tallet og utover. Skriftlige og arkeologiske kilder har derfor tradisjonelt hatt en viktig rolle i tekstilforskningen. Visuelle kilder som samtidige eller senere avbildninger har i mindre grad blitt tatt i bruk. I kapittel to satte jeg dette i sammenheng med en generell oppfatning av bildet som upålitelig og subjektivt sammenlignet med teksten. Gjennom arbeidet med akvarellen og de andre 1600-talls kildene har jeg forsøkt å vise hvordan et visuelt kildemateriale kan gi ny og verdifull innsikt om kunsttradisjoner flere hundre år tidligere, på tross av metodologiske utfordringer.

Ved å ta utgangspunkt i bildet som kilde kan vi åpne for nye veier til kunnskap om middelalderkunsten. Fra dette metodologiske utgangspunktet har jeg arbeidet med et semiotisk perspektiv, og spesielt har semiotikkens kontekst-kritikk og fokuset på polysemi vært viktige for tolkningen av Bildentekstilet. Samtidig har ikonografiske undersøkelser vært en del av kvantitative studier av et bredt komparativt materiale. En teoretisk forankring i middelalderens bildeforståelse har fulgt arbeidet og forsøkt å bygge bro over det gapet som skiller vår visuelle kultur fra de historiske, sosiale og visuelle rammene rundt tekstilet i kirkerommet på Bilden mot slutten av 1100-tallet.

Engelstads arbeider fra midten av 1900-tallet står fremdeles som de største og grundigste arbeidene på kirketekstiler fra norsk middelalder. Det ville vært interessant å undersøke dette tekstilmaterialet i nye perspektiver, opp mot meningsinnhold, resepsjon, og visuelle og historiske rammer. En transnasjonal undersøkelse med en geografisk avgrensing som reflekterte middelalderens grenser, for eksempel med Nidarosprovinsen som utgangspunkt, kan gi et mer fullstendig bilde på de bevarte kirketekstilene. I denne oppgaven har jeg i liten grad drøftet estetiske aspekter som materialitet og bruken av eksklusive materialer i den tekstile alterutsmykningen, fordi originalen er gått tapt. Dette forholdet ville vært interessant å se på i videre forskning, spesielt i forhold til misforholdet mellom disse tekstilenes status i middelalderen og den statusen de har hatt i moderne kunsthistorisk forskning.

Et gjennomgående spørsmål i arbeidet med Bildentekstilet er det grunnleggende ”hva er bildet?”. Hva *var* det på slutten av 1100-tallet? Jeg mener tekstilenes posisjon i visuelle og sosiale hierarkier i middelalderen må stå som utgangspunkt. De broderte tekstilene var høystatusobjekter, kjennetegnet av en utpreget eksklusiv materialitet og høyt verdsatt håndverksmessig kunnen. Broderingen var forbeholdt kvinner i de øverste samfunnssjiktene, og ble ansett som en passende aktivitet for dronninger og prinsesser. Slike broderier var svært kostbare og tidkrevende. Alle disse faktorene bidro til at broderte antependier var noe av det fineste man kunne utsmykke alteret med. Deres estetiske kvaliteter, med sterke og klare farger og en tydelig taktilitet i overflatene og i bruken av eksklusive materialer bidrar også til dette bildet.

1100-tallet så en intensiv kirkeutbygging i Norge; de fleste kirkene på Hadeland ble bygget i denne perioden. Ikke alle kirkene ville hatt eksklusive, broderte antependier. Bemalte alterfrontaler eller malte tekstiler var rimeligere, de etterlignet ofte tekstilenes draperinger og sanselige overflater. Så når den private gårdskirken på Bilden hadde nettopp et slikt brodert tekstil, nesten to meter langt og åtti centimeter høyt, må det ha vært et virkningsfullt vitne om statusen, rikdommen og makten til husbonden på Bilden.

Løven i tekstilet denoterer kongeverdighet, aristokrati, et herskerideal, men den kunne også være et moralsk forbilde for menneskene, og den hadde en kristen symbolikk. Jaktmotivet er mer utilgjengelig for oss i dag. Både Bugge og Engelstad mente at jaktscenen kan ha vist til legender eller myter som nå er glemt. En gjennomgang av de bevarte jaktscenene i kirkekunsten fra samme tid viste imidlertid at disse i stor grad kan knyttes til ulike religiøse narrativer og jakthelgener; det finnes få eksempler på jaktscener som ikke hadde et religiøst innhold (noen av bildene fra Rogslösagruppen kan sies å stå i en gråson). Jeg mener derfor at jaktscenen i Bildentekstilet var en del av en helgenlegende, og at den mer spesifikt inngikk i et visuelt narrativ med scener fra Placidus' legende.

Bildentekstilet hang i en privat gårdskirke, men det befant seg ikke utenfor kirkeorganisasjonens nedslagsfelt. Jeg kan vanskelig tenke meg et utelukkende sekulært eller verdslig narrativ på et slikt kirketekstil. Samtidig er det mange referanser til den høviske kulturen i her. Tilknytningen til samfunnseliten, både gjennom jaktmotivet, gjennom løven, og gjennom det broderte tekstilet i seg selv, kan

ikke ha unngått å bli fanget opp av samtidas betraktere i den lille stavkirken I kapittel 5 argumenterte jeg for at disse to betydningslagene, knyttet til makt og miskunn, ikke bør oppfattes som en problematisk dialektikk, men som to sider av samme sak. Herskeridealet var en kombinasjon av ”strenghet” og miskunn slik det blant annet fremgår av GNH. Hvem som laget tekstilet og hvilke tanker som lå bak er det vanskelig å si noe sikkert om. Lodin og Ragnhild var indirekte eller direkte involvert i tilvirkningen av tekstilet, og de etablerte en konstans, en forbindelse til ettertiden, gjennom runebroderiet.

Så hva *er* Bildentekstilet? For oss er det jo ikke lenger, det gikk tapt i Worms museum i København. Men gjennom Worms interesse for runer og oldtidskunst, og Alfssøns dokumentasjon, fikk tekstilet et etterliv i MD og senere i de Arnamagnæanske samlinger i København. Innbundet mellom akvareller av runesteiner og kirkeinnskripsjoner finnes akvarellen som gir oss et innblikk i en tekstiltradisjon og en motivverden som stort sett er gått tapt for oss i dag. I denne oppgaven har jeg argumentert for at Bildentekstilet kan ha vært et antependium, det må uansett ha vært et høyt skattet og sentralt plassert tekstil i kirkerommet. Som et slikt verdifullt kirketekstil kan Bildentekstilet videre ha vært en symbolsk gave fra storbonden til helgenen, en gave som etablerte eksklusive vennskapsbånd mellom de to, og som dermed bidro til økt anseelse og sosial posisjonering i lokalsamfunnet. Denne eksklusiviteten ble også kommunisert gjennom løvens herskersymbolikk, den var et velkjent heraldisk symbol hos konge og adel. I denne sammenhengen kan Bildentekstilet leses som et maktlegitimeringsmiddel, og et ønske om å knytte seg til samfunnseliten og en felles-europeisk høvisk kultur.

Det kristne budskapet kan knyttes til en litterær, kulturell og religiøs kontekst hvor Placidus saga og den Islandske Physiologus hører hjemme. I disse rammene kan bildet ha fortalt om Placidus helgenlegende, om hjorten som lengter etter Gud, om løven som symbol på den kristne kongen, og en kristussymbolikk knyttet til omvendelse og oppstandelse.



## Litteratur:

- Diplomatarium Islandicum, Íslenskt fornbréfasafn I-XVII (DI)*. Kaupmannahöfn og Reykjavík, 1857-1972.
- Diplomatarium Norvegicum I-XXI (DN)* Christiania og Oslo, 1849 - 1995.
- Achen, Henrik von, *Norske frontaler fra middelalderen i Bergen museum*, Bergen, 1996.
- Allardyce, Fiona M, "The painting of the legend of St Eustace in Canterbury," *Archæologia Cantiana* 101 1985: 115 - 30.
- Andersen, Håkon A., *Kunsthåndverket i middelalderen*, Oslo, 1997.
- Andersson, Lars M., Lars Berggren, og Ulf Zander, "Bildene som källa," i *Mer än tusen ord*, red. Lars Berggren, Ulf Zander og Lars M. Andersson, 7 - 16. Lund, 2001.
- Andresen, Thina, ""Vis meg din tro uten gjerninger, så vil jeg ut fra gjerningene vise deg min tro"," NTNU, 2010.
- Andås, Margrete Syrstad, "Art and ritual in the liminal zone," i *The Medieval cathedral of Trondheim: architectural and ritual constructions in their European context*, red. Margrete Systad Andås, Øystein Ekroll, Andreas Haug og Nils Holger Petersen, S. 47-126. Turnhout, 2007.
- , "The octagon doorway: a question of purity and danger?," i *Ornament and order: essays on Viking and Northern medieval art for Signe HornFuglesang*, red., S. 97-134. Trondheim, 2008.
- Anker, Leif, og Jiří Havran, *Middelalder i tre: stavkirker*. . Vol. 4, Oslo, 2005.
- Attwater, Donald, og Catherine Rachel John, *The Penguin dictionary of saints*, London, 1995.
- Bagge, Sverre, *Mennesket i middelalderens Norge*, Oslo, 2000.
- Bal, Mieke, og Norman Bryson, "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin* 73, no. 2, 1991: 174-208.
- Barnet, Peter, og Nancy Y. Wu, *The Cloisters*, New York, 2005.
- Baxandall, Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford, 1988.
- , *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, New Haven, Conn., 1985.
- Belting, Hans, *Bild und Kult*, München, 1990.
- Benton, Janetta Rebold, *The medieval menagerie*, New York, 1992.

- Blindheim, Martin, *Gothic painted wooden sculpture in Norway 1220-1350*, Oslo, 2004.
- , *Graffiti in Norwegian stave churches c. 1150-c. 1350*, Oslo, 1985.
- , *Painted wooden sculpture in Norway c. 1100-1250*, Oslo, 1998.
- Bonne, Jean-Claude, *L'art roman de face et de profil: Le tympan de Conques*, Paris, 1984.
- Branting, Agnes, og Andreas Lindblom, *Medeltida vävnader och broderier i Sverige*, Stockholm, 1997.
- Bratberg, Terje, "Alfsson, Peder," i *Norsk biografisk leksikon, Abel - Bruusgaard*, red. Jon Gunnar Arntzen, 507 s. Oslo, 1999.
- Brendalsmo, Jan, "Kirkens gårder: forholdet mellom kirker og gårdstun i norsk middelalder," i *Den tapte middelalder?: middelalderens sentrale landbebyggelse : artikkelssamling*, red., S. 81-88. Oslo, 2009.
- Briggs, Charles F., "Historiographical essay: Literacy, reading and writing in the medieval West ", *Journal of Medieval History* 26, no. 4, 2000: 397 - 420.
- Brinchmann, Christian, *Kongelige og fyrstelige segl*, Norske Sigiller fra Middelalderen, Edited by H.J. Huitfeldt-Kaas, Oluf Kolsrud og Chr. Brinchmann. Vol. [B. 2], Oslo, 1924.
- Bugge, Anders, "Kirkene i gammel og ny tid," i *Hadeland, Bygdenes Historie*, red., S. 181-284 : ill. Oslo, 1932.
- Bugslag, James, "St. Eustace and St. George: Crusading Saints in the Sculpture and Stained Glass of Chartres Cathedral," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, no. 4, 2003: 441-64.
- Bø, Olav "Jakt, Noreg," i *KLNM*, red. Finn Hødnebø, 549 - 51. Oslo, 1956.
- Cassidy, Brendan, *Iconography at the crossroads*. Vol. 2, Princeton, N.J., 1993.
- Caviness, Madeline Harrison, "Reception of Images by Medieval Viewers," i *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, red. Conrad Rudolph, 65 - 85. , 2010.
- Cinthio, Erik, Asger Jorn, og Gérard Franceschi, *Skånes stensulptur under 1100-talet*, København, 1995.
- Clanchy, M. T., *From memory to written record: England 1066-1307*, Oxford, 1993.
- Culler, Jonathan, *Framing the sign*, Oxford, 1988.
- Czach, Marie, "Further on "Semiotics and Art History", " *The Art Bulletin* 75, no. 2, 1993: 338-40.

- Damisch, Hubert, "Semiotics and Iconography (1975)," i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, 236 - 42. Oxford, 2009.
- Danbolt, Gunnar, Henning Laugerud, og Lena Liepe. "Tegn, symbol og tolkning: om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder." København, 2003.
- "De Bestiis et aliis rebus," i *Patrologia Latina*, red. J. P. Migne. Cambridge, 1996.
- Dietrichson, L., *De norske stavkirker: studier over deres system, oprindelse og historiske udvikling : et bidrag til Norges middelalderske bygningskunsts historie*, Kristiania, 1892.
- Dybdahl, Audun, *Primstaven i lys av helgenkulten*, Trondheim, 2011.
- Ekroll, Øystein, *Med kleber og kalk: norsk steinbygging i mellomalderen*, Oslo, 1997.
- Ekroll, Øystein, Jiří Havran, og Morten Stige, *Middelalder i stein*. Vol. 1, Oslo, 2000.
- Engelstad, Helen, *Messeklær og alterskrud: middelalderske paramenter i Norge*, Oslo, 1941.
- , *Refil, bunad, tjeld: middelalderens billedtepper i Norge*, Fortids kunst i Norges bygder Oslo, 1952.
- Falk, Hjalmar, *Altwestnordische Kleiderkunde mit besonderer Berücksichtigung der Terminologie*, Skrifter, 2, Historisk-filosofisk klasse. Vol. 1918:3, Kristiania, 1919.
- Farmer, David Hugh, *The Oxford dictionary of saints*, Oxford, 2003.
- Ferguson, George, *Signs & symbols in Christian art*, London, 1989.
- Fett, Harry, Carl Berner, Nils Rydjord, og Haakon Shetelig, *Norges kirker i middelalderen*, Kristiania, 1909.
- Flø, Turid Svarstad "HØYLANDSTEPPET - en rekonstruksjon av et midtnorsk middelaldertepe," *SPOR - fortidsnytt fra midt-norge*, no. nr. 2, 1997: 16 - 19.
- Franzén, Anne Marie, og Margareta Nockert, *Prydnadssömmar under medeltiden*, Stockholm, 1997.
- Fritzner, Johan, *Ordbog over det gamle norske sprog*, Oslo, 1973.
- Fuglesang, Signe Horn, "Kirkens utstyr i kristningstiden," i *Fra hedendom til kristendom. Perspektiver på religionsskiftet i Norge.*, red. Magnus Rindal, 1996.
- , "Kristningstidens kirkeinventar: objekter og symboler," i *Middelalderens Symboler*, red. Else Mundal og Ingvild Øye Ann Christensson. Bergen, 1997.
- Gallén, Jarl, "Botssakramentet," i *KLNM*, red. Finn Hødnebo, 182 - 88. Oslo, 1956.
- Goody, Jack, *Literacy in traditional societies*, Cambridge, 1968.

- , "Restricted Literacy in Northern Ghana," i *Literacy in Traditional Societies*, red. Jack Goody. Cambridge, 1968.
- Grønstad, Asbjørn, og Øyvind Vågnes, "Kjære leser," *Ekfrase* 1, no. 1, 2010: 1-3.
- Gudjónsson, Elsa E, "Islandske Kirketekstiler i Middelalderen," i *Kirkja og Kirkjuskrud*, red. Ketil Kiran Lilja Árnadóttir, 85 - 90. Reykjavík, 1997.
- , "Romanesque golf embroidered vestments from the Cathedral church at Hólar, Iceland. ," i *Opera textilia variorum temporum : to honour Agnes Geijer on her ninetieth birthday 26th October 1988*, red. Inger Estham, Agnes Geijer og Margareta Nockert, 49 - 66. . Stockholm, 1988.
- Gulielmus, Durandus, John Mason Neale, Benjamin Webb, og William Durandus, *The symbolism of churches and church ornaments: a translation of the first book of the Rationale divinarum officiorum*, New York, 1973.
- Hafstein, Valdimar, "Bodies of Knowledge, Ole Worm & Collecting in Late renaissance Scandinavia," *Ethnologia Europaea, Journal of European Ethnology* vol. 33, no. 1, 2003.
- Hagland, Jan Ragnar, "Kyrkja og den folkspråklege skriftkulturen," i *Den Kirkehistoriske Utfordring*, red. Steinar Imsen. Trondheim, 2005.
- , "Tida frå reformasjonen og bakover," i *Trøndersk språkhistorie : språkforhold i ein region* red. Arnold Dalen (et.al.), 253 - 353. Trondheim, 2008.
- Haist, Margaret, "The lion, Bloodline, and Kingship," i *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life and Literature.* , red. Debra Hassig, 3 - 22. . London & New York, 1999.
- Halldór, Hermannsson, *Physiologus*, Islandica: [a series relating to Iceland and the Fiske Iceland Collection, Cornell University Libraries]. Vol. 27, Ithaca, N.Y., 1938.
- Hassig, Debra, *Medieval bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge, 1995.
- Hastrup, Kirsten, *Viljen til viden: en humanistisk grundbog*, København, 1999.
- Hauglid, Roar, *Norske stavkirker: dekor og utstyr*, Oslo, 1973.
- Helle, Knut, *Under kirke og kongemakt*. Vol. B. 3, Oslo, 2005.
- Hellevik, Alf, *Konungs skuggsjá*, Oslo, 1976.
- Hjelde, Oddmund, *Norsk preken i det 12. århundre: studier i Gammel norsk homilieboek*, Oslo, 1990.
- Hodne, Lasse, *The images of the church*, Bergen, 2004.



- Hoffmann, Martha, "Tekstil," i *Høymiddelalder og Hansatid* red. Hans-Emil Lidén, Norges Kunsthistorie. Oslo 1981.
- Hohler, Erla B., *Norwegian Stave Church Sculpture*, 2 vols Oslo, 1999.
- , "Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri," red., S. 66-85 : ill. Oslo, 2008.
- , *Vol. 1: Part 1: Studies ; Part 2: Plates*, Norwegian Stave Church Sculpture. Vol. Vol. 2, Oslo, 1999.
- , "Vor forståelse av middelalderens ikonografi. Overtolkning og undertolkning; en reisefører mellom Scylla og Charybdis," i *Kirkearkeologi og kirkekunst. Studier tilegnet Sigrid og Håkon Christie*, red. Arne Berg et. al., 127 - 43. Øvre Ervik 1993.
- Hohler, Erla B., Nigel Morgan, og Anne Wichstrøm, *Artists, styles and iconography, Painted Altar Frontals of Norway*, Edited by Unn Plahter. Vol. Vol. 1, London, 2004.
- Holly, Michael Ann, *Panofsky and the foundations of art history*, Ithaca, N.Y., 1984.
- , *Past looking: historical imagination and the rhetoric of the image*, Ithaca, N.Y., 1996.
- , "Patterns in the Shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall," *Art History* 21, no. 4, 1998: 467-78.
- Horneij, Ruth, "Bonaderna från Överhogdal," Jämtland läns museum, 1991.
- Hourihane, Colum, *Time in the medieval world*, Princeton, Pa., 2007.
- Hughes, Christopher G., "Art and Exegesis," i *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe* red. Conrad Rudolph, 173 - 92, 2010.
- Huitfeldt-Kaas, H.J., *Verdslige Sigiller indtil aar 1400*, Norske Sigiller fra Middelalderen, Edited by H.J. Huitfeldt-Kaas, Oluf Kolsrud og Chr. Brinchmann. Vol. B. 1, Oslo, 1899/ 1950.
- Imsen, Steinar, *Ecclesia Nidrosiensis 1153-1537*. Vol. nr 15, Trondheim, 2003.
- Johnsen, Egil Børre, Trond Berg Eriksen, og Knut Ljøgodt, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo, 1998.
- Kesin, Silje, "Akvamaniler - en undersøkelse av 21 figurformete håndvannskanner i metall fra middelalderen med tilknytning til Norge," Universitetet i Oslo, 2008.
- Kolstrup, Inger-Lise, "Physiologus- og bestiariet fremstillinger i dansk romansk steinskulptur," i *Romanske Stenarbejder*, red., 63 - 118. . Højbjerg, 1984.

- Kaalund, Kr, *Katalog over den Arnemagnæanske Håndskriftsamling*. Vol. Bind 1. , København, 1888.
- Langdale, Allan, "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye," *Art History* 21, no. 4, 1998: 479-97.
- Lassen, Thomas, "Antependiet fra Bilden - en antikvarisk presentasjon," *Årbok for Hadeland* 2011: 57 - 71.
- Lewis, Charlton T., og Charles Short, *A Latin dictionary (1879)*, Oxford, 1962.
- Lidén, Hans-Emil, "De tidlige kirkene: hvem bygget dem, hvem brukte dem og hvordan," i *NIKU 1994-1999: kulturminneforskningens mangfold*, red., S. 49-52. Oslo, 1999.
- Liepe, Lena, "Att göra det förflutna främmande," i *Tegn, symbol og tolkning: om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud og Lena Liepe, 171 - 86. København, 2003.
- , "Body and Space in the Ølst Frontal," i *Decorating the Lord's table : on the dynamics between image and altar in the Middle Ages* red. Erik Thunø og Søren Kaspersen, 129 - 46. København, 2006.
- , *Den medeltida kroppen*, Lund, 2003.
- , "Konst som historisk källmaterial? Om bildets epistemologi.," i *Mer än tusen ord*, red. Lars Berggren, Ulf Zander og Lars M. Andersson, 19 - 37. Lund, 2001.
- Mackeprang, M., *Danmarks middelalderlige døbefonte*, København, 1941.
- Magrill, Barry, "Figurated Corbels on Romanesque Churches: The Interface of Diverse Social Patterns Represented on Marginal Spaces.," *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 34, no. 2, 2010.
- Marien, M.W., *Photography: A Cultural History*, London, 2006.
- Matzen, Iben, "Alstadsteinen - et eksempel på europeisk jaktikonografi?," i *Bilder og bilders bruk i vikingtid og middelalder*, red. Signe Horn Fuglesang, 148 - 226. Oslo, 1997.
- Moltke, Erik, *Jon Skonvig og de andre runetegnere: et bidrag til runologiens historie i Danmark og Norge: Billeder og kildetext*, Jon Skonvig og de andre runetegnere: et bidrag til runologiens historie i Danmark og Norge. Vol. 1, København, 1956.
- , *Skildring og kommentar*, Jon Skonvig og de andre runetegnere: et bidrag til runologiens historie i Danmark og Norge. Vol. 2, København, 1958.
- Mordhorst, Camilla, *Genstandsfortællinger*. Vol. b. 7, København, 2009.

- Morgan, Nigel, *Early Gothic manuscripts 1250-1285, A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*. Vol. 2, London, 1988.
- Moseng, Ole Georg, Erik Opsahl, Gunnar I. Pettersen, og Erling Sandmo, *Norsk Historie, 750-1537*, 2. utgave ed. Vol. 1, Oslo, 2007.
- Mundal, Else, "Helgenkult og norske helgenar," red., S. 105-29. Oslo, 1995.
- , *Legender frå mellomalderen*, Oslo, 1995.
- Myhre, Solfrid, "Kirken og makten: kirketopografi på Hadeland i middelalderen," S. Myhre, 2009.
- Møretro, Hanna, "Den tidlige helgenkulten i Norge som elitens maktlegitimeringsmiddel," H. Møretro, 2010.
- Nancke-Krogh, Søren, *Stenbilleder i danske kirker*, København, 1995.
- Nedkvitne, Arnved, *The social consequences of literacy in medieval Scandinavia*, Turnhout, 2004.
- Neubecker, Ottfried, *Heraldry*, New York, 1988.
- Nichols, Stephen G., *Romanesque signs*, New Haven, Conn., 1983.
- Nicolaus de Lyra, *Postilla super totam Bibliam*, Frankfurt am Main, 1492.
- Nilsson, Jens, og Yngvar Nielsen, *Biskop Jens Nilssøns visitatsbøger og reiseoptegnelser 1574-1597*, Kristiania, 1885.
- Nockert, Margareta, og Göran Possnert, *Att datera textilier*, Stockholm, 2002.
- Nodermann, Maj, *Bonadsmåleri i Norden: från medeltid och Vasatid*, Nordiska museets handlingar. Vol. 125, Stockholm, 1997.
- Nordanskog, Gunnar, *Föreställd hedendom: tidigmedeltida skandinaviska kyrkportar i forskning och historia*, Lund, 2006.
- Olsen, Magnus, *Norges innskrifter med de yngre runer*, Oslo, 1941.
- Panofsky, Erwin, *Studies in iconology*, New York, 1939.
- Pedersen, Poul, "Basilisken," i 2. *skandinaviske symposium om romanske stenarbejder*, red. Jens Velle, 69 - 90. Moesgård, 2003.
- Plahter, Unn, "Muligheter for en rekonstruksjon av fargebruk på gravplaten," *NIKU Temahefte, Hertug Skule til evig minne*, no. 33, 2000: 24 - 31. .
- , *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*, London, 2004.
- Plahter, Unn, og Bjørn Kaland, *Materials and technique, Painted altar frontals of Norway 1250-1350*. Vol. Vol. 2, London, 2004.

- Preziosi, Donald, *The Art of art history*, Oxford, 2009.
- Pyle, Cynthia M., "Art as science: scientific illustration, 1490–1670 in drawing, woodcut and copper plate," *Endeavour* 24, no. 2, 2000: 69 - 75. .
- Rosborn, Sven, *Studier i Norges äldre stenbyggnadskonst*, Fotevikens Museum, 2011.
- Salvesen, Astrid, og Erik Gunnes, *Gammelnorsk homiliebok*, Oslo, 1971.
- Sauerländer, Willibald, "Romanesque Art 2000: A Worn Out Notion?," i *Romanesque, Art and Thought in the Twelfth Century*, red. Colum Hourihane. Princeton University, 2008.
- Schapiro, Meyer, *Words, script and pictures*, New York, 1996.
- Scheel, Henning, "Falke- og høgejakt," i *KLNM*, red. Finn Hødnebo, 154 - 55. Oslo, 1956.
- Schepelern, H. D., *Museum Wormianum: dets forudsætninger og tilblivelse*, Odense, 1971.
- , "Natural Philosophers and Princely Collectors: Worm, Paludanus, and the Gottorp and Copenhagen Collections," i *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-century Europe*, red. O.R. Impey og A. MacGregor. København, 1985.
- Schumacher, Jan, "Kristendommen i Høymiddelalderen," i *Norges Religionshistorie*, red. Arne Bugge Amundsen, 105 - 62. Oslo, 2005.
- Smed, Mette, "Ole Worms slægtsportretter," i *Ole Worm – liv og Videnskab*, red. Steno Museet. Århus, 2006.
- Southern, R. W., *Western society and the Church in the Middle Ages*, London, 1990.
- Spurkland, Terje, *I begynnelsen var fupark: norske runer og runeinnskifter*, Skriftserie. Vol. nr 138, Bergen, 2001.
- Stang, Margrethe C., "Farger i middelalderen," red., S. 37-44 : ill. Oslo, 2006.
- , "Paintings, patronage and popular piety: Norwegian altar frontals and society c. 1250-1350," Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 2009.
- Staniland, Kay, *Embroiderers*, London, 1991.
- Stock, Brian, *The implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, N.J., 1983.
- Storm, Gustav, *Norges gamle Vaaben, Farver og Flag*. Vol. 1894:1, Kristiania, 1894.
- Thunø, Erik, "The Golden Altar of Sant' Ambrogio in Milan. Image and Materiality. ," i *Decorating the Lord's table : on the dynamics between image*

- and altar in the Middle Ages* red. Erik Thunø og Søren Kaspersen, 63 - 78. København, 2006.
- Trætteberg, Hallvard, "Heraldikk," i *Aschehougs konversasjonsleksikon*, red. Sem Sæland, W. Werenskiold og A.H. Winsnes ;, 216. Oslo, 1947.
- , "Løve og Leopard, heraldisk," i *KLNM*, red. Finn Hødnebo, 176 - 85. Oslo, 1956.
- Tucker, John, og Jonna Louis-Jensen, *Placitus saga*, Editiones Arnamagnæanæ, Series B. Vol. vol. 31, København, 1998.
- Ustvedt, Yngvar, *Trankebar*, Oslo, 2001.
- Vedeler, Marianne, *Klær og formspråk i norsk middelalder*. Vol. nr. 280, Oslo, 2007.
- Vellev, Jens, "Faksmile af de islandske Physiologus-fragmenter," i *2. skandinaviske symposium om romanske stenarbejder*, red. Jens Vellev, 23 - 62. Moesgård, 2003.
- Weilandt, Gerhard, "Part of the Whole: Medievale Textile Frontals in Their Liturgical Context," i *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*, red. Evelin Wetter, 33 - 50. Riggisberg, 2010.
- White, T. H., *University of Cambridge: Manuskript, li.4.26*, Stroud, 1992.
- Wilson, David M., *The Bayeux tapestry*, London, 1985.
- Wimmer, L., "Worm, Ole," i *Dansk Biografisk Lexikon*, red. C. F. Bricka, 191 - 95. . København, 1905.
- Wirth, Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999.
- Wolf, Reva, Francis H. Dowley, Mieke Bal, og Norman Bryson, "Some Thoughts on "Semiotics and Art History",," *The Art Bulletin* 74, no. 3, 1992: 522-31.
- Worm, Ole, *Danicorum monumentorum libri sex e spissis antiquitatum tenebris et in Dania ac Norvegia extantibus rudibus eruti*, Hafniae, 1643.
- Worm, Ole, og H. D. Schepele, *1637-1643 (Nr. 622-1178)*, Breve fra og til Ole Worm. Vol. 2, København, 1967.
- Wærdahl, Randi Bjørshol, *Norges konges rike og hans skattland*. Vol. 2006:107, Trondheim, 2006.
- Aavitsland, Kristin Bliksrud, "En blandet fornøyelse: Stilbegrepet i dagens kunsthistoriske praksis," *Konsthistorisk tidsskrift* 74, no. 1, 2005 2 - 11. .
- , "Kultbilder og Andaktsbilder, bokomtale av Søren Kaspersen og Ulla Haastrup (red.): Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post Medieval Europe. ," *Collegium Medievale* 18 2005: 178 - 87.

- , "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk," i *Tegn, symbol, tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder.*, red. Gunnar Danbolt, Henning Laugerud og Lena Liepe, 53 - 63. . København, 2003.
- , "Teksten i bildet. Refleksjoner over forholdet mellom innskrifter og billedfremstillinger i de gylne altre fra dansk middelalder.," i *Transformasjoner i vikingtid og norrøn middelalder*, red. Gro Steinsland, 169 - 82. Oslo, 2006.