

Torstein Olav Eriksen

Den moderne gotikken

Hvilke stilistiske påvirkninger gikk inn i arbeidet av Fredriksens Bebudelsesgruppe, og hvordan har skulpturarbeidet blitt sett i ettertid?

Bacheloroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Margrete Syrstad Andås
Medveileder: Øystein Ekroll

Mai 2022



Torstein Olav Eriksen

Torstein Olav Eriksen

Den moderne gotikken

Hvilke stilistiske påvirkninger gikk inn i arbeidet av Fredriksens Bebudelsesgruppe, og hvordan har skulpturarbeidet blitt sett i ettertid?

Bacheloroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Margrete Syrstad Andås
Medveileder: Øystein Ekroll
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden



Figur 1 Bebudelsen på Nidarosdomens vestfront Foto: Torstein Olav Eriksen

Takk til

Denne oppgave ville ikke vært mulig uten god hjelp. Takk til Margrete Syrstad Andås for mange timer veiledning og for å ha hjulpet når ting har stoppet opp. Oppgaven hadde vært helt strandet uten Øystein Ekrolls gode råd og hjelp. Ikke minst også uten tilgangen jeg fikk til NDRs arkiv, som fungerer som grunnsteinen i oppgaven. Til slutt må jeg jeg takke min gode venn Sissel Ervik som hjalp meg med språket i oppgaven. Uten henne ville oppgaven vært mye tyngre å komme seg gjennom for deg, leseren.

Sammendrag

Teksten ser på hvordan billedhugger Stinius Fredriksen forholdte seg til det gotiske formspråk, med inspirasjoner fra Reims-katedralens vestfrontskulptur og Nidarosdomens gjenlevende middelalderskulptur, uten å gi opp sin egen tids formspråk. Hvor inspirasjonen ga motiv og form, ga han de sitt eget uttrykk. Teksten ser også på hvordan Fredriksen snakket om Reims-katedralen med stor entusiasme. I tekstens neste del ser vi på hvordan Vigeland beskriver sitt eget forhold til sitt arbeid ved Nidarosdomen, samt hva ulike forfattere skrev om Fredriksen og Nidarosdomens skulpturarbeid. Her leser vi at Brenna krediterer Fredriksen og hans kollega Schiøll som definerende for den norske sene nygotikken, men at denne positive holdningen ikke var universelt delt av alle. Mørstads tekst på Schiøll avslører en negativ holdning til Schiølls arbeid ved Nidarosdomen, og snakket om bundne mandat. Derimot så vi at denne kritikken ikke begrenser seg til Schiøll, men også det øvrige arbeidet. Avslutningsvis ser vi teksten at billedhuggerne selv ikke følte det gotiske formspråket som noen tvangstrøye, og at de følte det var mulig å smelte inn sin egen stil i arbeidet.

Abstract

The text looks at how sculptor Stinius Fredriksen approached the gothic form, being inspired by both the Reims Cathedral and Nidarosdomens west front sculpture as inspirations. He did this without giving up his own form. Where the inspiration provided the form, he gave the sculpture his own expression. The text also looks at the enthusiasm which Fredriksen showed when speaking about the Reims cathedral. The next part of the text looks at how Vigeland views his own work at Nidarosdomen, together with how other authors wrote about Fredriksen and the sculpture at Nidarosdomen. Brenna credits Fredriksen and his colleague Schiøll for creating the late Norwegian neogothic style. This is not a universally held opinion and we see how Mørstad instead criticize Schiøll and the other sculptors work, saying that they were working with restricting mandates. In the closing parts of the text we see that the sculptors themselves don't look at the gothic form as a restriction, and that they were able to combine their style in with the gothic.

Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon	4
2. Forskningshistorie	5
3. Påvirkningene	6
4. Bebudelsen	9
5. Konkurransen mellom de unge kunstnerne	10
6. Det gotiske og det moderne	13
7. Fra konkurranseutsatt til ferdig skulptur	18
8. Debatten om det originale	20
9. Konklusjon	27
10. Litteratur- og figurliste	29

1. Introduksjon

Oppgavens formål er å se på hvilke stilistiske påvirkninger gikk inn i arbeidet av Fredriksens Bebudelsesgruppe, og hvordan skulpturarbeidet har blitt sett i ettertid. Å finne de stilistiske påvirkningene skal gjøres ved hjelp av stilistisk analyse av gruppen, men også ved å se på dokumentasjonen fra Nidarosdomens Restaureringsarbeiders arkiv (NDR). Deretter skal teksten ta for seg hvordan arbeidet med bebudelsen og det øvrige skulpturarbeidet har blitt omtalt i senere tid. Her etablerer vi via Richard Shiff hvordan originalitetsbegrepet har betydning for forskjellige ting gjennom tiden, før vi ser på hvordan oversiktsverkene skriver om arbeidet. Problemstillingen for oppgaven er «Hvilke stilistiske påvirkninger gikk inn i arbeidet av Fredriksens Bebudelsesgruppe, og hvordan har skulpturarbeidet blitt sett i ettertid?»

Nidarosdomens vestfront blir ikke et tradisjonelt visningsrom i et museum slik bacheloremnet legger opp til, og dermed blir også denne delen av oppgaveteksten mindre relevant for akkurat denne oppgaven. NDR har selv i sin bok *Katedralbyggerne: Nidarosdomens Gjenreisning 1869-2019* sett på problematikken om Nidarosdomen er «kirke eller museum». ¹ I denne teksten ser vi på tematikken om innkjøp og skulpturgruppens relasjon til vestfronten, men går ikke videre inn i den øvrige problematikken.

Stinius Fredriksen startet sin kunstneriske virksomhet med domkirkearbeidene i Stavanger, hvor han ble ansatt til å spikre stillaser, men på si jobbet han med å gjenskape middelalderornamenter. Hans talent ble ifølge han selv oppdaget av noen som skulle inspisere det pågående arbeidet med domkirken. De lurte på hvem som hadde gjort de fine arbeidene som lå ved siden av. Han ble da oppfordret til å komme til Trondheim for å jobbe på Nidarosdomen. ² Fredriksen endte med å reise nord for å jobbe på Nidarosdomen, men først etter et studieopphold i både Oslo og Paris.

Samtidig som Fredriksen dro til Oslo for å studere, var Nidarosdomens restaureringsarbeid godt i gang. En rekke arkitekter hadde allerede satt sine spor, Schirmers restaureringsstart på kapittelhuset var allerede 50 år tilbake i tid. Christian Christie hadde satt sitt preg med å restaurere kor, tverrskip og begynt med skipet. Olaf Nordhagen hadde tatt over etter Christie og lagt sin plan for vestfronten, men Nordhagen døde før Fredriksen ble knyttet til arbeidet. Han var derimot arkitekten av rekken bebudelsen står på, som ble kalt «Nordhagens

¹ Ødegård. *Katedralbyggerne*. (Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider Museumsforlaget, 2019),

² Dagbladet, «Helgenen».

nisjerekke».³ Det ble til slutt Helge Thiis som fikk mest påvirkning på Fredriksens arbeid, både via det fullførte designet av vestfronten og via Thiis deltagelse i Tilsynskomiteen.

Fredriksen ble tilknyttet arbeidet i 1927 for å jobbe med utsmykningen av interiøret. I første runde grotesker og sluttsteiner.⁴ Etter en tids entusiasme for de yngre billedhuggerne fra tilsynskomiteen, ble de holdt i arbeid slik at de kunne være med å jobbe med vestfrontskulpturen også.⁵ Her sto Stinius Fredriksen for en stor del av monumentalstatuene, deriblant Bebudelsesgruppen som er denne oppgavens fokus. Senere gikk Fredriksen over til å lede skulpturarbeidet og satt i tilsynskomiteen ved Nidarosdomen fra 1945 til 1965.⁶ Ved siden av Nidarosdomen jobbet han med flere statuer, både i offentlige utsmykninger og mindre individuelle verk. Han er blant annet anerkjent utenom arbeidet på Nidarosdomen som en abstraksjonist,⁷ med verket *Introduksjon* (1936) som ett av hans nøkkelverker i den abstrakte tradisjon. Men Fredriksen har også en del mer naturalistiske portrettstatuer.

2. Forskningshistorie

Mange gode tekster har blitt skrevet om vestfrontens arbeider, slik det fremgår i tekstens fotnoter. Disse tekstene har vært essensielle for å få oversikt over billedhuggerne og arbeidet som er blitt gjort ved Nidarosdomen. Det finnes tre store oversiktsverk som omhandler skulpturarbeid i Norge. Disse er Øistein Parmanns *Norsk skulptur i femti år*, *Norsk Kunstnerleksikon* og *Norges Kunsthistorie*. Parmanns bok starter med et kapittel om Nidarosdomen, fordi han anså det som umulig å etablere en oversikt over norsk skulptur i perioden uten å omtale en av de største skulpturprosjektene vi har hatt i Norge. Parmann går også gjennom billedhuggerne som arbeidet med Nidarosdomen, og gir nyttige innsyn i deres arbeid. *Norsk Kunstnerleksikon* har et lignende mandat, men begrenser seg ikke til bare skulpturarbeid eller til noen spesifikk periode av norsk kunst. *Norges Kunsthistorie* ser kronologisk på Norges kunsthistorie som helhet.

I tillegg til disse diskuteres restaureringen av vestfronten også i Gerard Fishers *Nidaros domkirke: gjenreisning i 100 år: 1869-1969*, Gunnar Danbolts *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Sissel Guttormsens artikkel *Katedralskulptur fra 1900-tallet*.

³ Stavangeren, «Nidarosdømmens gjenreisning».

⁴ Stavangeren, «Nidarosdømmens gjenreisning».

⁵ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 19.09.1928.

⁶ Johnsrud. *Norges Kunsthistorie: Mellomkrigstid. Vol. 6.* (Oslo: Gyldendal, 1983). 266

⁷ Dagbladet, «Helgenen».

Et studium i Trondheim domkirkes vestfront og NDRs bok *Katedralbyggerne*, ledet av Øystein Ekroll. Disse fire verkene skaper sammen gode grunnlag for å forstå Nidarosdomens historie som restaureringsprosjekt, og hvordan billedhuggerne har jobbet.

3. Påvirkningene

Nidarosdomens billedhuggere sto ikke fritt til å bestemme motiv og skulpturen måtte tilpasses Nidarosdomens gotiske natur. Skulpturen måtte ha de rette trekkene, de rette proporsjonene og de rette ikonografiske markørene for at den skulle bli godkjent for å innkjøp til vestfronten. Bak disse beslutningene lå Tilsynskomiteen. Tilsynskomiteen var kirkedepartementets komité for å påse at arbeidet gikk fremover, og at kirkens restaurering ble av høy kvalitet. Allerede fra første møte i 1905 var tematikken arbeidet med vestfronten⁸, og det forble en viktig del av arbeidet i store deler av tilsynskomiteens eksistens. Tilsynskomiteen var restaureringens høyeste organ under Storting og Kirkedepartement.⁹

Tilsynskomiteen var tett involvert i skulpturarbeidet og hadde mange detaljerte kommentarer om dette. Det fremgår tydelig i tilsynskomitémøte-referatene, og det er i perioden med vestfrontarbeidet få møter som ikke er innom skulpturarbeidet. Tilsynskomiteen fungerer på mange måter som oppdragsgiver for kunstnerne, gjennom å beslutte hvilken billedhugger som skal få oppdrag, motiv og når kvaliteten var tilfredsstillende for innkjøp. De setter også rammene for hvordan statuene skal interagere med nisjen de skal stå i og den øvre arkitekturen.

Dette utdraget fra et tilsynsmøte kan være med å skape et bilde av hvordan de jobbet. I forkant av møtet har fire av de gamle statuene og fem av de nye blitt satt opp på vestfrontens nederste rekke.

Som en almindelig regel fant man det önskeig, om statuenes bakhoder gjöres fyldigere slik som på de gamle, hvorved lyset fanges bedre.- Likeledes bör generelt figurenes draperier ved sokkelen ikke brede sig formeget utover og i ethvert fall ikke borteliminere Kroppens söileaktige virkning som spores tydelig i de gamle statuers nedre parti.- Man er klar over, at det på forhånd må være avgjore, hvor vedkommende figur skal stå på fronten, både av hensyn til statuenes innbyrdes bevegelse og av

⁸ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 01.12.1905

⁹ Guttormsen, *Katedralskulptur fra 1900-tallet*, 218.

hensyn til den sokkel, den vil få å stå på. Ennvidere må man passe på, at spesielt den nedre del av statuene ikke gives for stort utsprang fra veggen. - (De gamle statuer er temmelig flate.).¹⁰

Videre om enkeltarbeider har Tilsynskomiteen kommentarer som;

Hvad angaar Andreas bör draperiet og den for sterkt markerte ellipselinje omarbeides, Kroppens utsprang mindskes ved avskjæring baktill, den höire haand helt. ...Petri hode fant man litt tilfeldig plassert på halsen. ...Jacobus Major: for lavt bakhode. Muligens litt större hårfylde.¹¹

Det var altså veldig spesifikke endringer i forhold til stil og utforming som ble diskutert. Ikke bare generelle retningslinjer. Likevel er det viktig å understreke at dette ikke nødvendigvis var noe som gikk helt på bekostning av kunstnerisk frihet. Derimot var det en nødvendighet for å sikre samspillet mellom kunstnerisk frihet og gotisk stil, og Tilsynskomiteen trakk frem Dyre Vaas St. Klemens flere ganger som et godt eksempel på blandingen av egen stil og gotikk.¹² Følgende sitat fra 1945 er vel så talende for hvordan Tilsynskomiteen arbeidet:

Som en alminnelig retningslinje for billedhuggerarbeidet for 2nen rekke vil man peke på, at det karakteristiske for Domkirkens gamle skulpturer for en ikke liten del ligger i de tvergående folder i draperiene – disse gir figuren bredde og gjentar i omvendt form buene over hodene, og bidrar til å fylle ut den store dekorative flate som fronten skal være, og knytter skulpturen fastere til arkitekturen. Dog mener en selvsagt at det kan tillates enkelte avvikelser; Men billedhuggerne bør være oppmerksomme på dette forhold.¹³

Her ser vi at Tilsynskomiteen ikke hadde satt faste regler uten unntak, men idealer billedhuggerne måtte ha bevisste forhold til. Skulle skulpturarbeidet ikke være av høy nok kvalitet vet vi også at billedhuggerne kunne gjøre endringer på arbeidet sitt underveis i

¹⁰ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 18.09.1931.

¹¹ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 18.09.1931.

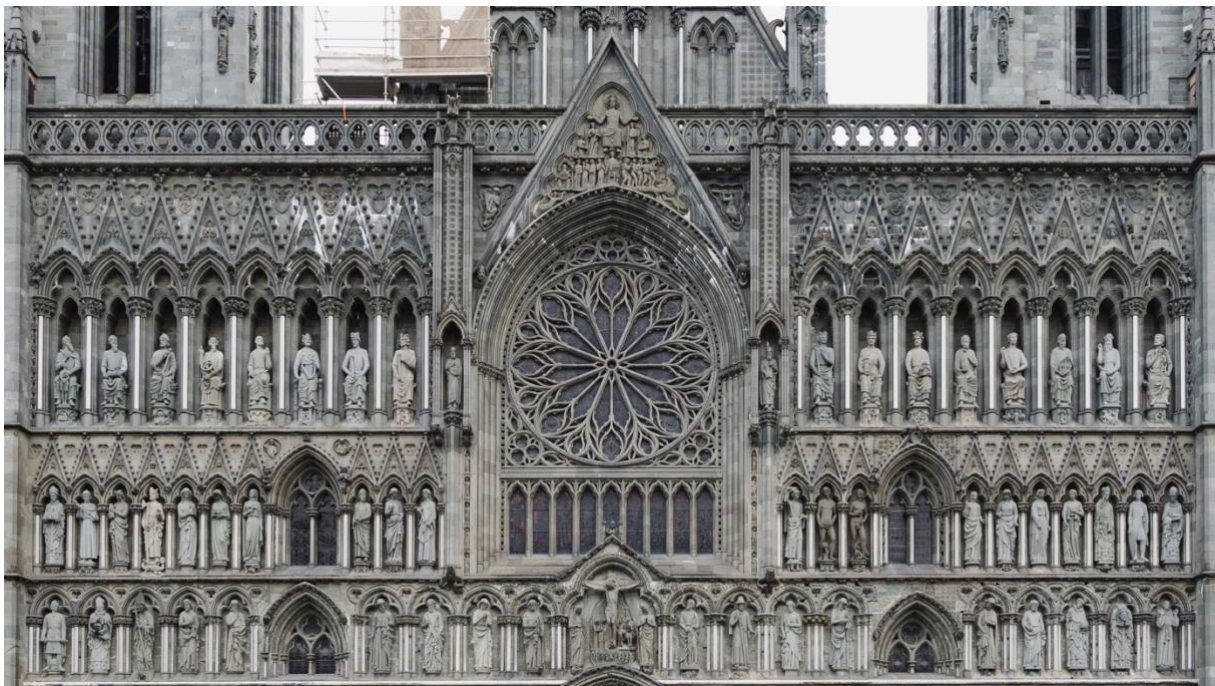
¹² NDR, Tilsynskomite møtereferat, 15.11.1934.

¹³ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 09.11.1945

tilsynsmøtene, som direkte respons til disse innvendingene. Dette fremgår også i tilsynskomitéreferatene.

Mens mötene varte, rettet billedhuggeren på de her nevnte feil. Underarmen blev gjort fyldigere, ansiktet fikk et mer ungdommelig og mykt uttrykk. Torfiguren blev gjort lavere, og kongeverdigheten blev understreket med en vakrere krone med en større dimensjon og reisning.¹⁴

Da bebudelsesgruppen skulle utføres ble det utlyst en konkurranse mellom Nidarosdomens tre unge billedhuggere: Nic Schiøll, Dyre Vaa og Stinius Fredriksen. Konkurransen gikk samtidig både på bebudelsesgruppen og på utdrivelsen av paradis-gruppen, som er på andre siden av rosevinduet. Dette fordi disse to skulle sees på som sammenhengende.¹⁵ Som tydeliggjort av Fredriksen i sitatet «disse skal komponeres sammen, slik at de får innbyrdes samspill.»¹⁶



Figur 2 Nidarosdomens vestfront Foto: Torstein Olav Eriksen

¹⁴ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 07.12.1933

¹⁵ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 07.12.1933

¹⁶ Bergens Arbeiderblad, «To av Tinghus-statuene på plass i nær fremtid.»

4. Bebudelsen

Bebudelsesgruppen skiller seg ikke umiddelbart ut fra statuerekkene, da den nesten drukner i detaljene i kirkens vestfront. Her er det rosevinduet og tympanonfeltene som først trekker blikket til seg, de fremskutte sidetårnene krever så sitt fokus som innrammingen til fronten. Først etter dette kan øynene hvile på statuene, på monumentalstatuenes ansikter og positurer. Da begynner man å se statuenes individualitet. For eksempel de store kongene som troner i øverste statuerække. Biskop Sigurd med de tre avkuttete hoder i sin kurv. Adam og Evas mørkere stein, og deres skamfulle nakne positurer. Kanskje finner blikket en langstrakt figur med litt overjordisk tilstedeværelse. Som elegant holder opp kjortelen sin og skaper elegante draperier. Denne overjordiske skapelsen er engelen Gabriel, som står i bebudelsesscenen da Gabriel fortalte Maria at hun skal være med barn fra Gud.

Gruppen står i andre statuerække nord for rosevinduet. På gruppens andre side er også et vindu, som gjør at gruppen i praksis er isolert fra de andre statuene. Gruppen består av – i rekkefølge fra venstre til høyre – Profeten Esaias, og den tidligere nevnte engelen Gabriel og Maria. De har alle til felles de typiske gotiske øyne, som er mandelformet, og uten pupillemarkering. Alle er forskjellig kledd, men de har lange kleder som gir mulighet for de tydelige foldefallene gotikken hentet fra antikken. Alle i gruppen er frontale og ser ut mot vestfrontplassen, mens deres hoder og gester viser at de interagerer med hverandre.

Esaias hode er vendt mot de andre to skulpturene, men skuer ut forbi dem. Dette inntrykket forsterkes av hans ansiktsuttrykk, med vidåpne øyne kan det virke som han er dypt inne i visjonen han hadde da han forutså Jesu fødsel. I hans høyre hånd holder han en pergamentsrull som kurver seg ned langs foldene på hans kjortel. Esaias holder sin venstre hånd over livet og mot rullen, som om han strekker seg etter den. Denne pergamentsrullen er et vanlig attributt hos Esaias. På hodet har han en frygisk hatt og under hatten har han hår som bølger seg nedover. Han har også et kraftig skjegg som bølger og krøller seg over hans hake og kinn.

I gruppens midtpunkt står engelen Gabriel. Gabriel har en mer langstrakt karakter enn de andre i gruppen, og engelen oppleves som om han bare akkurat rører bakken med sine tær. Han er spinkel, og beltet rundt livet viser en usedvanlig slank midje. Hans høyre forarm holdes oppe og er midt i en gestikulerende annonsering til Maria. Med den andre hånden holder han sin lange kjortel opp fra baksiden. Hånden er ganske blokkete og har sterke

skillelinjer mellom flatene, på tross av dette har hånden et delikat grep på kjortelen. Ansiktet er naturalistisk, men litt langdratt og med spisse kvaliteter. Håret har fyldige krøller på siden, og panneluggen består av tre større krøller med litt mindre volum. På ryggen har engelen vinger som er delvis skjult bak han og ligger langt inne i nisjen. De stikker over skuldrene, og når Gabriel ned til knærne. Engelen står frontalt, men med hodet vendt mot Maria.

Maria på sin side er utført i en enklere stil enn de andre to statuene. Drakten er flatere, foldene mindre ornamenterte i utførelse. Drakten hennes ser ut til å bestå av en underkjortel og en overkjortel. Foldene til det underste laget faller rett ned, mens det øverste laget faller foldene i to V-former foran. Hennes høyre arm er løftet i møte med Gabriel, mens hennes venstre arm er holdt frem og nedover, tilsynelatende for å skape litt mer foldefall på overkledningen. Ansiktet hennes er tilsvarende enkelt og ser stivere og mer stilisert ut enn de andre to figurene i gruppen. Selv om Maria står frontalt, møter hun Gabriels kontakt med hodet.

Alle tre statuene er hugget i kleberstein, den steinarten hoveddelen av skulpturarbeidet på vestfronten er utført i. Statuenes størrelse finnes det ikke noen nøyaktige mål av, men i et intervju sier Fredriksen at statuene er ca. to og en halv meter i høyde.¹⁷ De var ferdig modellert i 1935¹⁸

5. Konkurransen mellom de unge billedhuggerne

Konkurransen om bebudelsesgruppen ble startet etter en gjennomgang og bekreftelse av Oluf Kolsruds ikonografiske plan for vestfronten, som skjedde på et tilsynsmøte den 7. desember 1933. I møtet diskuterer de Kolsruds ikonografiske plan for vestfronten, og gir en rask gjennomgang av denne for en av Tilsynskomiteens nyere medlemmer. Som gjengitt nedenfor. Kolsrud hadde tidligere fremvist en plan i 1916 for frontens utsmykning, men denne var først og fremst rettet mot nederste statuerekke. Han utdypet denne planen noe i 1917 som tydeliggjorde hans plan for andre statuerekke, dette i en tilslutning til arkitekt Nordhagens eposutkast. Eposutkastet var et utkast for vestfronten Nordhagen presenterte i 1914, som var særs omstridt.¹⁹ Etter lang tids opphold la Kolsrud frem en ny og mer detaljert plan for andre statuerekke i 1931, etter at arkitekt Thiis hadde vunnet frem med sin vestfrontplan fra 1928.²⁰

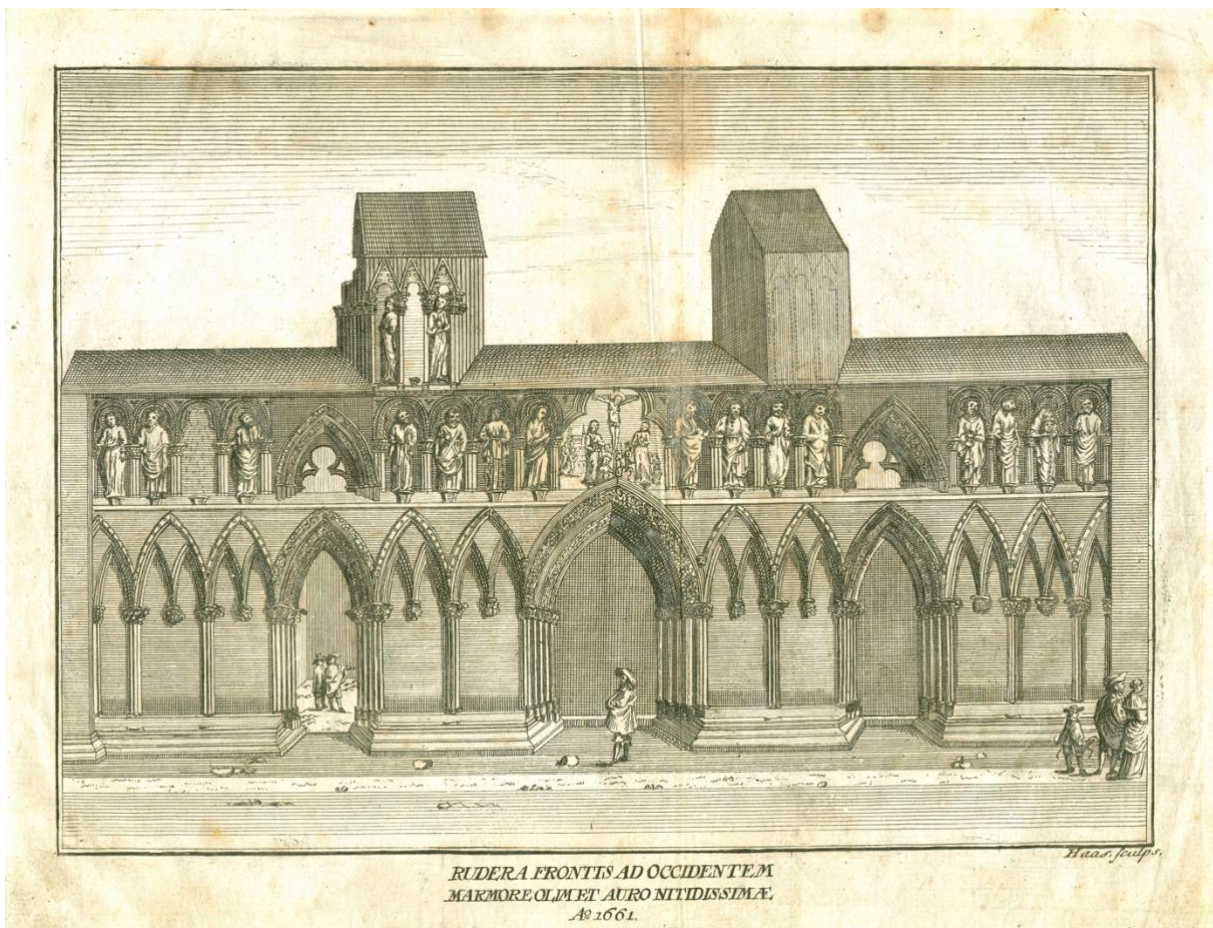
¹⁷ Stavangeren, «Nidarosdømmens gjenreisning».

¹⁸ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 27.09.1935

¹⁹ Ekroll. *Katedralbyggerne*. (Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider Museumsforlaget, 2019), 117

²⁰ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 07.12.1933

Kolsrud brukte Maschius-sticket fra 1661 som basis for å etablere hvilke statuer som hadde vært på vestfronten i middelalderen. Maschius-sticket er et kobberstikk skapt av Jacob Mortenssøn Maschius, som viser de gjenværende restene av vestfronten slik de var i 1661. Ved hjelp av kobbersticket og andre katedralers arrangement mente han at det var sannsynlig at det var bebudelsen som var representert i andre statuerekke. Han mente også at det da ble naturlig å representere utdrivelsen av paradiset på den andre siden av rosevinduet.²¹ Dyre Vaa hadde på dette tidspunkt lagd ett utkast til utdrivelsen, og flere i Tilsynskomiteen ville gi oppdraget med bebudelsesgruppen til Fredriksen. Dette ble stoppet av arkitekt Thiis som mente at «man for rettfærdighetens skyld måtte avholde en konkurranse om disse opgaver mellem Fredriksen, Schiöll og Vå, og komiteen erklærte sig enig».²²



Figur 3 Maschius-sticket som viser vestfronten slik den så ut i 1661. Foto: NDRs arkiver

²¹ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 07.12.1933

²² NDR, Tilsynskomite møtereferat, 07.12.1933

Vi vet at Stinius Fredriksen startet på forslaget sitt 12. juli 1934, tre måneder før tilsynskomiteémøtet 15. november 1934 hvor konkurransen skulle avgjøres. Vi vet også fra samme kilde at Schiøll og Vaa allerede var ferdige på dette tidspunktet.²³ Det var Rasmussen som tok avgjørelsen på hvilke billedhuggere som skulle vinne konkurransen, og Tilsynskomiteen stilte seg bak vurderingene Rasmussen kom med. Her skal vi både se på hvorfor Fredriksen vant, men også se på grunnlaget av de andre ikke ble valgt. Avslagsgrunnlaget kan være minst like talende for hvordan Rasmussen og komiteen tenkte om hvilke stilistiske valg arbeidet skulle ha, som hvorfor Fredriksen vant.



Figur 4 Fredriksens bebudelsesgruppe i 1:3 format Foto: NDRs arkiver

Om Fredriksens bidrag ble det sagt at «Av samtlige forslag til denne gruppe er Fredriksens etter min opfatning avgjort det beste: så vel i komposisjon – figurenes innbyrdes levende og fine samspill – som i deres fullkomne samklang med arkitekturen og den gamle skulptur. Det er et arbeide helt i kirkens ånd og formsprog, - enkelt og klart, og bör efter min mening bli det

²³ NDR, Byggelederens dagbok 12.07.1934

utkast, som legges til grunn for utførelsen.»²⁴ Her ser vi samspillet mellom figurene vi så på tidligere var en av de avgjørende faktorene for seieren.

Av de andre forslagene vet vi at Vaas forslag blant annet kom til kort på grunn av en mangel på «innbyrdes kontakt som kan markere dem som en selvstendig gruppe innen statuerekken».²⁵ Den samme kritikken ilegges også Schiølls utkast på sin bebudelsesgruppe. Vaa får i tillegg kritikk for at statuene ikke har en god sammenheng med nisjen de står i, selv om han får skryt for at statuene har en «megen naturlig ynde og stemning, så vel over Maria som engleskikkelsen og en viss robust frodighet i anslaget av Esaias-skikkelsen».²⁶ Dette forteller oss at statuearbeidet til en viss grad måtte underlegge seg de arkitektoniske elementene, selv om de hadde enn så gode kvaliteter.

6. Det gotiske og det moderne

Vi vet med sikkerhet at Fredriksen var inspirert av Reims og andre franske katedraler da han jobbet med bebudelsesgruppen. Hvis ikke Tilsynskomiteens kommentarer er overbevisende nok, har man på grunn av de overveldende stilistiske likhetene og Fredriksens uttalelser etter hans frankriketur mulighet til å være sikker. Etter han vant konkurransen om bebudelsen dro Fredriksen til Frankrike, sammen med Nic. Schiøll og Helge Thiis. Avisen *Stavangeren* møtte en entusiastisk Fredriksen etter turen til Frankrike. Han ramset opp mange katedraler som Chartres, St Quentin og Amiens, men ingen av dem fanget blikket hans som Reims. «ingen slår Reims-katedralen. Den løfter seg op som et berg fyllt av skjønnhet.»²⁷ En tydelig kjærlighetserklæring til katedralen. Han fortsetter intervjuet med å snakke om en overbevisning om at det er samme hånd som står bak begge byggs skulpturer: «Enten det nu er en franskmann som har kommet til Nidaros, eller det er en normann som først har arbeidet på Reims-katedralen og siden kommet hjem og har laget skulpturen på Olavskirken i Trondheim.»²⁸ Det er høyst relevant å vite at han anså Reims som den gotiske katedralen Nidarosdomen bærer sterkest stilistiske likheter med. Vi får også vite at han vært der før besøket i 1935, så vi vet at han har sett Reimsskulpturen. Dette kommer til syne i de store likhetene mellom Fredriksens Engel og Maria og Reims-katedralens tilsvarende statuer.

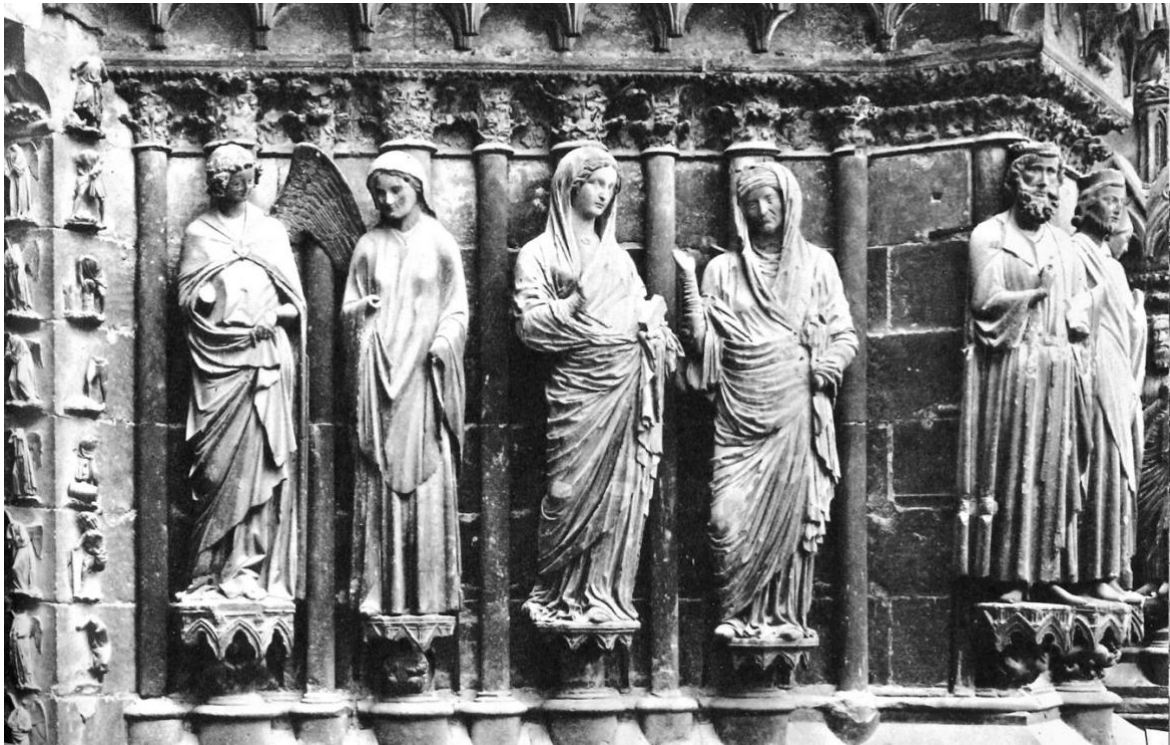
²⁴ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 15.11.1934.

²⁵ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 15.11.1934.

²⁶ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 15.11.1934.

²⁷ *Stavangeren*, «En ferd gjennom de franske kirker.»

²⁸ *Stavangeren*, «En ferd gjennom de franske kirker.»



Figur 5 midtportal på Reimskatedralens vestfront. Bebudelsesgruppen er de to statuene til venstre. Vi ser David som den fremste figuren til høyre. Foto: Etter Hans Reinhardts *La Cathédrale De Reims: Son Histoire, Son Architecture, Sa Sculpture, Ses Vitraux*.

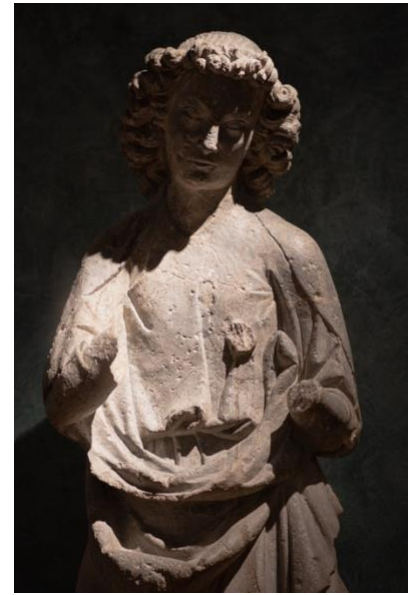
Forfatter Arne Brenna kaller stilen til Fredriksen nygotikk med regulerende nyklassisistiske elementer, og det føles treffende for det vi har sett.²⁹ Det er en tydelig gotisk inspirasjon på statuene, spesielt ved englestatuen. Her kan man jo spesielt trekke frem Jambestatuen av Gabriel fra Reims-katedralen som vi har snakket om tidligere. Posituren bærer sterke likheter, og det samme kan sies om det umiddelbart treffende ansiktsuttrykket. Likevel er denne likheten litt overfladisk, og ansiktene har veldig forskjellige former. Likheten er likevel ikke så tydelig om foto av de to englene legges ved siden av hverandre. Det kan nesten fremstå som en slags imaginær likhet som reflekterer en innflytelse fra Reims, uten å ha lagt bort sitt eget formspråk. Foldefallet trekker tankene tilbake den elegante stil som vi også ser hos Reims-engelen, hvor spesielt foldefallene og den nye naturalismen i Reims virkelig henter frem assosiasjoner tilbake til det klassiske greske.³⁰ Imidlertid ligner foldene på Fredriksens statuer enda tydeligere på vestfrontens gjenlevende middelalderskulptur. Hvor Reims-engelens kjortel har en slørlignende tynnhet, oppleves Nidarosdomstatuers foldefall fyldigere og tyngre. Dette er videreført i Fredriksens statuegruppe, men her nesten enda fyldigere. Dette vil jeg gå dypere inn i senere i teksten. Det er ikke til å legge skjul på at Fredriksen har vært

²⁹ Brenna, «Stinius Fredriksen».

³⁰ Kleiner. *Gardner's art through the ages – A global history*. (Boston: Cengage, 2020), 397.

sterkt inspirert av Reims da han skapte sin engel, men man kan også tydelig se andre stilretninger i gruppen.

Nidarosdomens Gabriel sitt hår trekker røttene sine sterkt til Johannes-skulpturen igjen, særlig i lokkenes tetthet og fasong finner vi likheten. Her ser vi at Reims-engelen har tynnere overfladiske lokker hvor fylde i håret kommer fra volumet under lokkene, i stedet for de individuelle lokkenes tykkelse som hos Fredriksen. Posituren hos Gabriel er nesten identisk, men Fredriksen har her fullført formene den skadede Reims-engelen mangler.

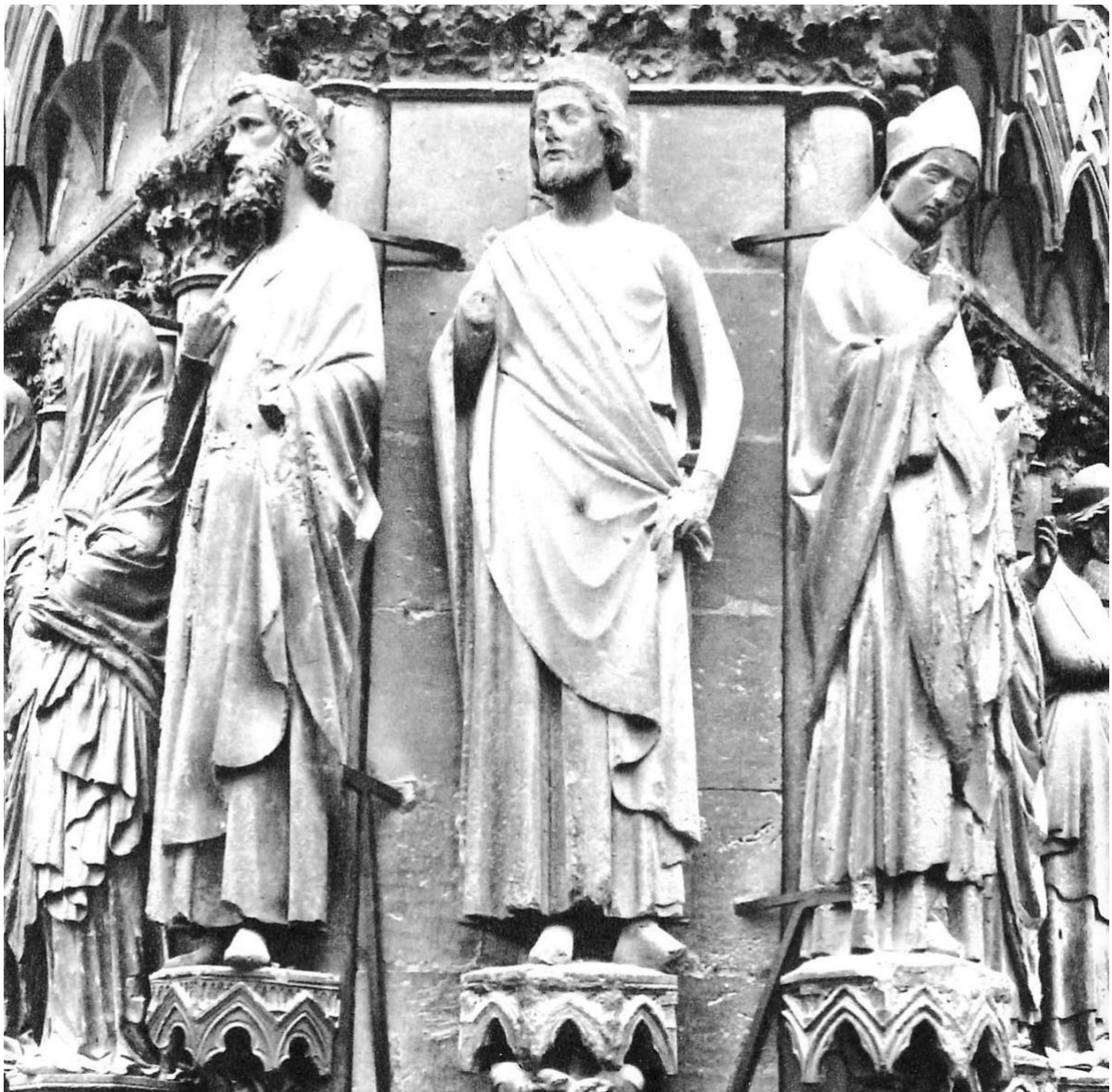


Figur 6 Johannesskulpturen fra middelalderen Foto: Torstein Olav Eriksen

Maria viser nesten i minst like stor grad likheten med Reims som Gabriel gjør, selv om det også her kan beskrives som en likhet kun sett i sinnet. I beskrivelsen snakket vi om en enkelthet og en stivhet i måten Fredriksens Maria er representert på, og dette er høyst beskrivende også for Maria av Reims. Reimsskulpturene antas å være gjort av forskjellige billedhuggere, og vi kan se en tydelig forskjell på stil mellom Gabriel og Maria.³¹ Sammenlignet med den nevnte den elegante stil i englestaturen, er dette en mer nedtonet og «jordnær» Maria. De vertikale foldene i Marias kledning vekker assosiasjoner til de eldre gotiske jambestatuene vi kan se hos f.eks. Chartres, og sammenlignet med engelen er det mindre bevegelse. Alle disse forskjellene innbyrdes i Reimsgruppen er også gyldig for Nidarosdomens bebudelsespar, og viser at Fredriksen har vært inspirert av statuene på flere måter. Likevel er det en mer naturalistisk Maria som møter Nidarosdomens besøkende. Hun beholder de mandelformede øynene, men har fått smalere ansikt og hår som bølger ut fra hodelinnet. Hennes nesebro og panne sammenfaller derimot mot gresk arkaisk stil, med tydelige blokkete linjer som følger nesebroen opp over øyenbrynene. Her vekker formene assosiasjoner til de gamle kore- og kouros-statuene. Hvis vi ser på en kore som *Eythidikos Kore* (480 fvt.), finner vi igjen den samme flateoverganger og linjeverk i nese og panneområdet. Slik kan det virke som at Fredriksens Maria trekker tilbake til det arkaiske greske samtidig som det gotiske.

³¹ Kleiner. *Gardner's art through the ages – A global history*. (Boston: Cengage, 2020), 397.

Esaiasstatuen virker som det bindene leddet i gruppen. Hans ansikt og draperier har sterkere likheter med engelen, men hans stivhet minner mer om Marias. Slik blir Esaias et stilistisk midtpunkt mellom Engelen og Maria. Esaias ansikt vekker også tanker tilbake til det gamle greske slik som Maria, men her er det mykere overflateoverganger ved nese og øyenbryn. Esaias skjegg og hår kan trekkes tilbake til Reims, og man kan se store likheter i ansiktet på Reims' David og Fredriksens Esaias. De har bølgende hår og de krøller i skjegget som sammenfaller sterkt. Davids bekymrede mine og rynker i pannen blir med over til Esaias, men her er de kombinert med den strenge stils konturlinjer.



Figur 7 Vi ser David til venstre. Foto: Etter Hans Reinhardts *La Cathédrale De Reims: Son Histoire, Son Architecture, Sa Sculpture, Ses Vitraux*.

Vi har sett på likheten mellom Fredriksens gruppe, Reims-skulpturen og middelalderskulpturen fra Nidarosdomen. Samtidig er det et slående moderne utseende på arbeidene. Dette er ikke bare mangelen på patina, men også i formene i figurene. Eric Fernie definerer modernismen som skiftet fra naturalisme som ideal, og trekker frem abstraksjonen som det definerende trekk i modernismen.³² En av de tydeligste sporene av modernisme hos Fredriksen er en iboende strenghet i formene. Denne strengheten kan sees i form av en bokstavelig uttrykk av strenghet i ansiktet, her representert best i overgangen fra nesebro og til pannen. Her dukker de sterke assosiasjoner til den strenge stil fra antikken, en sen-arkaisk stilretning.³³ Vi så dette i analysen av de enkelte statuene. Modernismen setter også sine spor via skulpturarbeidets abstraksjoner, som vi skal se på videre.

Overflatearbeidet skiller seg også fra det gotiske. Hvor de gotiske skulpturer har få rene overflater, hvor detaljer eller kurver fyller store deler av skulpturen, har Fredriksens gruppe mange store flater. Hvis vi ser på Fredriksens Maria så er de horisontale folder flatere med konvekse og konkave former. Den gotiske ekvivalenten har i større grad små variasjoner innad i disse flatene, med små folder innad i de større foldene. Det samme kan vi se på både Maria og engelens brystområder. Hos Fredriksen holdes disse flatene ganske ryddige og rene, med kun små hint av detaljer. Reims-skulpturen av Maria har mange små horisontale tynne folder, og Reims-engelen har en kappe som er festet over brystet. Videre er det en tykkelse i foldene hos Fredriksen som virker tyngende sammenlignet med de «lette» foldene fra Reims. Dette trekker seg opp mot hans mer moderne verker.

Fredriksen brukte bevisst abstraksjon i hans kunst, og i hans verk *Mor med unge* (1935) og *Introduksjon* (1936) kommer dette tydelig til syne. *Mor med unge* viser som navnet tilsier en mor med hennes barn. Mor holder det lille barnet i sine hender, og statuen slutter ved hennes liv. Statuen har tydelige flater med sterke konturlinjer slik vi har sett tidligere, og ansiktene har det samme spill på det arkaiske som vi så i bebudelsen. Overflaten ligger derimot upusset mot oss, og Fredriksen lar steinens form slutte av statuen ved kvinnens liv i sammenlignet med vestfrontens fullfigur. I *Introduksjon* ser vi en kvinnefigur med en fiolin. Her spiller Fredriksen på det konvekse og konkave for å få frem kvinnens form, med tydelige skillelinjer mellom de forskjellige flatene. Vi kan dermed si at Fredriksen har videreført hovedinntrykkene av Reims-skulpturen, men satt sitt eget personlige trekk. Han har hentet fra

³² Fernie. *Art History and its methods*. (London: Phaidon press Limited, 1996), 349.

³³ Kleiner. *Gardner's art through the ages – A global history*. (Boston: Cengage, 2020), 128.

gresk kunst, men latt inspirasjonen holde seg innenfor de gotiske rammer. Han har blandet det gotiske preg, med de klassisistiske greske elementer og hans moderne abstraksjoner. Man kan likevel tenke at Brennans klassifikasjon mangler den arkaiske innflytelsen.

7. Fra konkurranseutkast til ferdig skulptur

Det er hensiktsmessig å se på hvordan statuegruppen utviklet seg etter konkurransen var vunnet. Her kan vi se på hvordan statuegruppen utviklet seg fra det første utkastet som vant konkurransen, til den ferdige skulpturgruppen som nå står i nisjene. Via bildemateriale er det mulig å studere alle leddene av prosessen.

Til konkurransen utformet billedhuggeren et konkurranseutkast i 1:3-format. Den som vant konkurransen måtte dermed jobbe frem et godt nok resultat basert på det arbeidet, slik at de kunne starte på en fullskala versjon av arbeidet.³⁴ Vi vet at det kunne bli lagd flere 1:3-formats skulpturer³⁵ før man fikk endelig godkjenning til å lage en fullskala 1:1-modell, også den måtte ha en siste godkjenning. Når den ble godkjent blir leirmodellen kopiert til en gipsmodell, før de senere ble hugget i kleberstein av steinhuggeren.³⁶ Denne prosessen kunne ta mange år³⁷, og gjør det vanskelig å definere når en skulptur er ferdig. Som resultat bruker mange av kildene ulike datoer på de forskjellige statuene, fordi billedhuggeren var ferdig med den på et tidspunkt, en gipsmodell sto på vestfronten på et annet tidspunkt og den ble ferdighugget i stein et tredje.

Vi skal ikke bruke lang tid på å se på forskjellene i alle leddene av prosessen, men jeg vil fremvise bilder fra de ulike stegene med arbeidet av engelen. Slik kan vi se hvordan statuene ble utviklet fra en småskala skisse til ferdig hugd skulptur. Vi kan likevel legge merke til det økte detaljnivået mellom 1:3-modellen og 1:1-modellen, men også at overflatene er svakt mer markerte mellom gipsmodellen og ferdig hugd kleberstenskulptur. Det er også hensiktsmessig å se på hvilke kommentarer Tilsynskomiteen ga da de godkjente Fredriksens fullskalamodell til å bli hugd i stein.

³⁴ Guttormsen, *Katedralskulptur fra 1900-tallet*, 377

³⁵ Det finnes bildebevis for minst to engler i fotoarkivet til NDR, og en tredje versjon som står i besøkssenteret til Nidarosdomen. Alle lagd av Fredriksen.

³⁶ Guttormsen, *Katedralskulptur fra 1900-tallet*, 277

³⁷ Guttormsen, *Katedralskulptur fra 1900-tallet*, 278

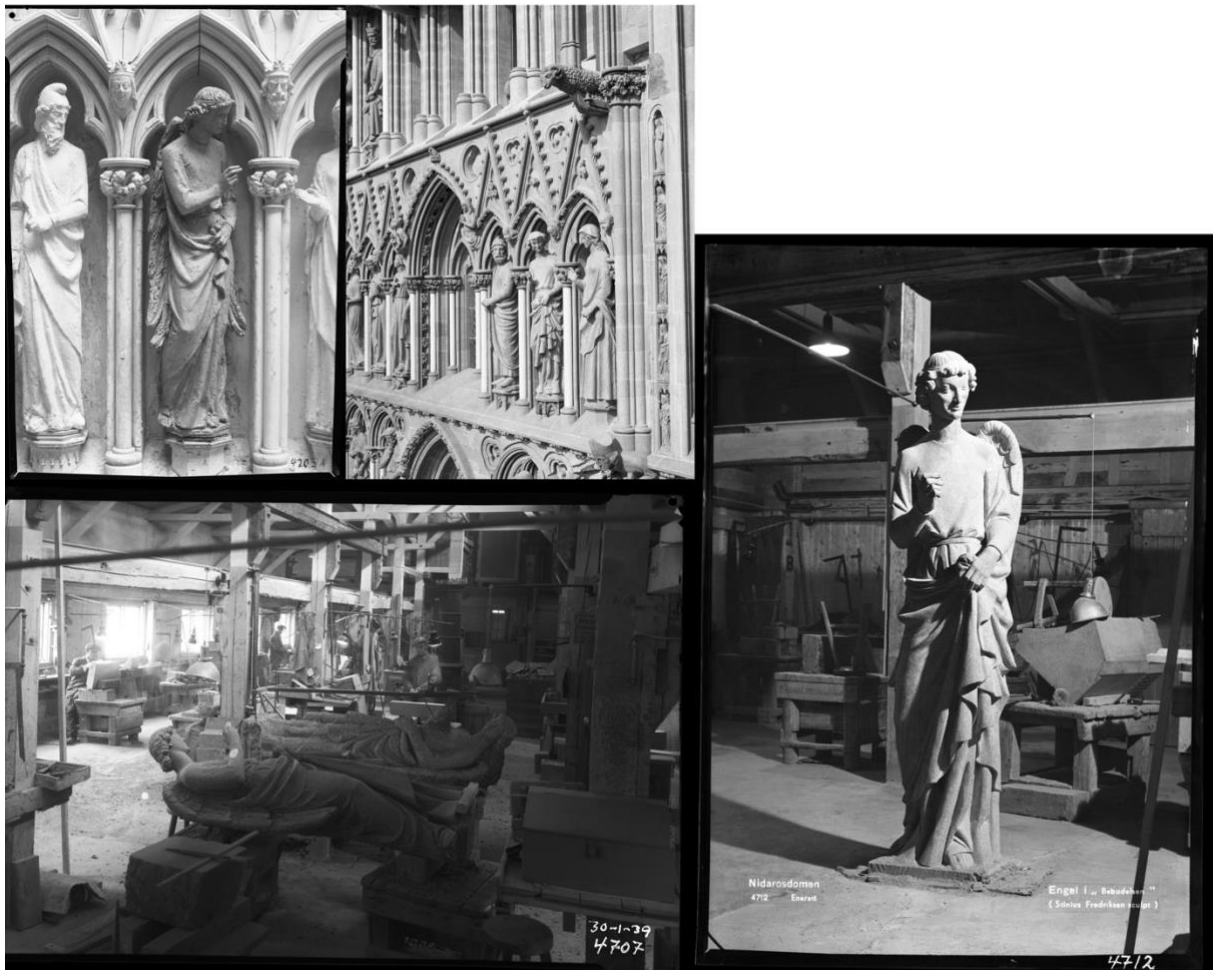
Gruppen i sin helhet og også de enkelte statuer hver for sig gir et utmerket inntrykk. Særlig finner jeg at Esaiasskikkelsen er et helt igjennem lödig, uttrykksfullt og fast komponert verk. Det samme kan med enkelte små reservasjoner sies også om de andre figurer. Samtlige er tydelig inspirert av bestemte forbilleder fra Reims-katedralen, men har allikevel et helt personlig og selvstendig preg: særlig for Esaias`s vedkommende. For Marias og Englenes vedkommende kunde det kanskje ha vært ønskelig om de hadde stått mer uavhengig av sine forbilleder, men også her merker man en personlig innsats som hever dem over begrepet etterligning.³⁸

Det er verdt å bite merke i den siste setningen om at den er hevet over begrepet etterligning, selv om man kan merke seg at de hadde de ønsket seg mer selvstendighet. Tilsynskomiteen kjøpte statuene uten tanker om omgjøring, ³⁹ noe som for eksempel ikke kunne bli sagt om Schiølls utdrivelsesscene.⁴⁰ Denne ble holdt tilbake og Schiøll måtte omarbeide deler av gruppen før den kunne få en endelig godkjenning til innkjøp. Noe som viser at de ikke ukritisk kjøpte inn statuene da billedhuggerne anså seg som ferdig.

³⁸ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 27.09.1935.

³⁹ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 27.09.1935.

⁴⁰ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 27.09.1935.



Figur 8 Utviklingen av Fredriksens bebudelsesgruppe. Øvre rekke til venstre viser figuren i 1:3 format. Øvre rekke til høyre viser fullskala gipsmodell på vestfronten. Nedre rekke til venstre viser huggingen med punkteringsapparatet for nøyaktige mål. Helt til høyre ser vi bebudelsesengelen nesten ferdig hugget i stein. Foto: NDRs arkiver

8. Debatten om det originale

I sin tekst *Originality*, reflekterer Richard Shiff rundt begrepet originalitet. I sin tekst utforsker han flere forskjellige nivåer av inspirasjoner og kopier i kunstverden, og hvordan disse relaterer seg til originalitet. Han poengterer at originalitet skaper en implikasjon om å komme, eller gjøre, først.⁴¹ At det man presenterer har ingen forgjenger, og dermed er helt frigjort fra en historisk og kronologisk tidslinje. Problemene oppstår for tanken om originalitet når man skal definere det videre. Han sier at basisen for artistisk originalitet blir som alt annet kulturelt, ett tema som blir offer for tidsånden.⁴² Hva som er definert som originalt vil f.eks. være forskjellig fra renessansen og i dag. Shiff viser til et tydelig skifte i tankegangen rundt originalitet som skjedde med romantikerne på 1800-tallet. En voksende tanke om å vende seg

⁴¹ Shiff. *Critical Terms for Art History*. (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 103.

⁴² Shiff. *Critical Terms for Art History*. (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 103.

bort fra klassisismen og rette søkelys på individets opplevelser og naturen selv ble styrende. Dette gikk vekk fra den mer rådende tanken om det klassiske ideal, og å bygge videre på kunsten som kom før. Kunsten var å finne i naturen, ikke i tidligere kunst.⁴³ Å ta oppgjør med kunstens originalitet ble et verktøy for det voksende klasseskiftet i samfunnet. De mente at den nåværende kunsten var preget av akademikere, og at kunsten var avhengige av koder og standardisering for å bli anerkjent.⁴⁴ Shiff fant problemer i denne tankegangen, og brukte maleren Paul Gauguin som eksempel. Gauguin slet med at ingen ville kjøpe kunsten hans, fordi den var for ulik andres verk. Han skal ha sagt «strange, illogical public which demands the greatest possible originality from a painter and yet not accept him unless he resembles all the others.»⁴⁵

Før Stinius Fredriksen og før skulptør Wilhelm Rasmussen, så var det en annen billedhugger som hadde hovedansvaret på arbeidet i Nidarosdomen, Gustav Vigeland. Vigeland jobbet med Nidarosdomen av og på i 17 år⁴⁶, og hadde i den tiden en veldig produktiv periode.⁴⁷ Arbeidet hans med domen er ansett som veldig godt, og det er skrevet en bok om hans bidrag til kirken. Hans arbeider faller ikke alltid så tett til gotikkens formspråk, men det blir sagt at det harmonerer godt med arkitekturen.⁴⁸ Likevel var ikke arbeidet han gjorde helt opp til hans egne standarder. Han beskriver at «Det er umulig å arbeide i en annen stil enn sin egens tids, det blir pastiche, hvorledes man enn snur og vender på det.»⁴⁹ og utaler også i et annet brev at «var jeg rik, gad jeg ikke se Domkirken. Men jeg er fattig, derfor må jeg selge noe av mitt indre.»⁵⁰ Denne negativiteten kom nok av flere ting enn bare stil-irritasjonen, som blant annet arbeidsforholdene ved verkstedet. Det er godt kjent at han hadde et anstrengt forhold til arkitekt Christie. Christie styrte stilen og arbeidet med en sterk hånd, og Vigeland følte at det ikke var et godt grunnlag for personlig vekst i arbeidet.⁵¹

⁴³ Shiff. *Critical Terms for Art History*. (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 104.

⁴⁴ Shiff. *Critical Terms for Art History*. (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 108.

⁴⁵ Shiff. *Critical Terms for Art History*. (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 108.

⁴⁶ Hauglid. *Katedralbyggerne*. (Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider Museumsforlaget, 2019), 116.

⁴⁷ Hauglid. *Katedralbyggerne*. (Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider Museumsforlaget, 2019), 117.

⁴⁸ Parmann, *Norsk Skulptur I Femti år*. (Oslo: Dreyer, 1969), 14.

⁴⁹ Stang. *Gustav Vigeland : En Kunstner Og Hans Verk*. (Oslo: Tanum, 1965), 108.

⁵⁰ Stang. *Gustav Vigeland : En Kunstner Og Hans Verk*. (Oslo: Tanum, 1965), 108.

⁵¹ Bodvar. *Katedralbyggerne*. (Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider Museumsforlaget, 2019), 127

De hadde også sterkt forskjellige tilnærmelser til arbeidets natur. Blant annet hadde de forskjellige meninger til hvordan skulpturen skulle bli til. Vigeland ville finne den gotiske ånd, og så jobbe med den som utgangspunkt for ny skulptur. Der Christie ville basere det meste av arbeidet på kopier fra andre steiner, ville Vigeland skape noe selvstendig. Hele Vigelands problem med Christie og hans metode blir oppsummert i dette sitatet Vigeland skrev;

Å jeg husker så mange trekk. Hvor har jeg ikke vandret og vandret i timevis omkring med han og sett på folder, fingrer, hender, spenner, lokker som han simpelthen vil jeg skulle kopiere! Gått og spilt tiden med dill! Man skal da vel ikke kopiere! Er det da ikke den gotiske forms karakter man skal komme inn på? Og stemningen i den! – Men det ser ikke Christie, for han er ikke kunstner, han er, som jeg før har sagt, regnemester. Og som jeg visst også før har sagt, har nok tallene sin store betydning f.eks. ved arkitekturen, men tallene er ikke endemålet.⁵²

Vigelands uttalelser ble nok toneangivende for hvordan Nidarosdomens kunst ble betraktet i samtiden, og hvordan den fortsatt er sett på. Det er ikke uvanlig å forkaste hele de restaurerte delene av kirken som uautentisk og pastisj, i utenlandsk faglitteratur så vel som i norsk.⁵³ Det er tydelige eksempler på at ledende kunsthistorikere har vært tvilende til kvaliteten på skulpturarbeidet på Nidarosdomen.

Øistein Parmanns bok *Norsk skulptur i femti år* handler, som tittelen tilsier, om norsk skulptur i en femtiårsperiode. I denne sammenheng betyr det slutten av andre verdenskrig, og frem til 1969. Boken er skrevet på oppdrag fra norsk billedhoggerforening for å gi en «vurderende oversikt over norsk skulptur»⁵⁴. Parmann starter med et kapittel om Nidarosdomen fordi arbeidet har vært så omfattende og betydningsfullt for norsk skulpturhistorie, at å bare nevne det i hver enkelt billedhuggers del ville ha obskurt oversikten av Nidarosdomens skulpturarbeid. Han snakker her om restaureringsarbeidets historie og arbeidets senere nyskapning. Han stiller leseren, og kanskje mest seg selv, et hypotetisk spørsmål. Har Nidarosdomens skulpturarbeid, med dens fangende natur på mange unge talenter, frarøvet profankunsten store verker? Parmann sier selv at det har vært en tendens til å svare

⁵² Stang, Gustav Vigeland : En Kunstner Og Hans Verk. (Oslo: Tanum, 1965), 108.

⁵³ Coldstream, Nicola. *Medieval Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 158.

⁵⁴ Parmann, *Norsk Skulptur I Femti år*. (Oslo: Dreyer, 1969), 5.

bekreftende på spørsmålet, i en lettvinnt og bred sekundering av Domens skulptur i forhold til den øvre samtid.⁵⁵ Med dette virker det jo som han også setter tvil ved denne bastantheten som ligger i deler av kunstverden, men det viser jo også til at det finnes en øvre skepsis til arbeidene.

Han påpeker at Nidarosdomen er en vesentlig del av vår skulpturhistorie, og at etter 1930 har kunstnerne stått i stor grad fritt til å jobbe innen egen fantasie tøyler.⁵⁶ På spørsmålet om arbeidet har hindret billedhuggerne fra å gjøre seg gjeldene i den øvrige norske skulpturtradisjon, stopper han spekulasjonene med å påpeke at billedhuggeren har også kunne brukt atelieret fritt og gratis til egne prosjekter. Så langt det ikke gikk på bekostning av domens drift. Det kan jo virke som en frigjøring fra økonomiske bekymringer, snarere enn en hindring. De har kanskje minst like viktig hatt tilgang på ekspertise i andre fagfelt til hjelp på disse prosjektene.⁵⁷ Til sist står spørsmålet om stil sentralt, og her trekker Parmann opp begrepet stilforvirring.⁵⁸ Han går i forsvar med å si at vi står i en enda større «stilforvirring» i dag (dette i 1969), så denne stilforvirringen var ikke et problem. Likevel kan man jo stille spørsmål med hans valg av å videreføre begrepet stilforvirring om perioden, som jo åpenbart er negativt ladet.

Det er derimot når han snakker om Fredriksens bidrag vi kan begynne å ane at han selv ikke har klart å legge tvilen om kvaliteten ved arbeidet til sides. «Om en så begavet billedhugger som Stinius Fredriksen kunne man reise mange spørsmål... Sett fra norsk skulptur som helhet, må man spørre om vi ikke har mistet noen hovedverk, som kunne endret dette helhetsbildet og gjort det litt mer spennende.»⁵⁹ Han legger i neste linje til at slike spekulasjoner er ufruktbare, og trekker frem bebudelsesengelen som et høydepunkt i Fredriksens kunstnerskap. Likevel er det jo slående at hvis denne spekulasjonen så ufruktbar, hvorfor velger han videreføre debatten? Han har jo allerede parkert debatten om arbeidet med Nidarosdomen har påvirket øvrig produksjon. Det kan virke som han ikke selv lar seg overtale av sine egne argumenter, og vi ser at den tvilen kommer frem i teksten.

⁵⁵ Parmann, *Norsk Skulptur I Femti år*. (Oslo: Dreyer, 1969), 12.

⁵⁶ Parmann, *Norsk Skulptur I Femti år*. (Oslo: Dreyer, 1969), 12.

⁵⁷ Parmann, *Norsk Skulptur I Femti år*. (Oslo: Dreyer, 1969), 12.

⁵⁸ Parmann, *Norsk Skulptur I Femti år*. (Oslo: Dreyer, 1969), 16.

⁵⁹ Parmann, *Norsk Skulptur I Femti år*. (Oslo: Dreyer, 1969), 16.

I *Norsk Kunstnerleksikon* er det derimot ingen tvil om holdningene til forfatteren. Leksikonet ble utarbeidet som et oppslagsverk på norske kunstnere, men i motsetning til Parmanns bok er denne skrevet om all norsk kunstnerisk virksomhet. Oppslagsverkene kom ut mellom 1982 og 1986. Artikkene har ulike forfattere, og dermed vil det også dukke opp uenigheter når de lar sine subjektive holdninger slippe til i teksten. Dette er det vi nå skal utforske.

Vi starter med teksten om billedhuggeren vi har søkelys på i teksten, Stinius Fredriksen. Her er kunsthistoriker Arne Brenna forfatter. Brenna skriver blant annet at «F.s nygotiske skulptur har en klar intellektualisert karakter med et måteholdent følelsesuttrykk, hvor 1920-årenes nyklassisisme inngår som et regulerende element ... F. Identifiserte seg med de bundne oppgaver, uten å føle noen tvang med å tilpasse seg en gammel stil».⁶⁰ Brenna trekker frem at Fredriksen og Schiøll sto for stilskapelsen av den sene norske nygotikken. Nyklassismen Brenna tar opp refererer til en periode i 1920-årene hvor arkitekturen tok en vending mot det klassiske i Norge⁶¹. Formene skulle reflektere tilbake til det klassiske, men abstraheres.⁶² Samtidig henter Rasmussen frem det klassiske⁶³, og dette er noe han styrer sine elever mot.⁶⁴ Fredriksen var en av disse elevene.

Bare fire av Fredriksens arbeider fra Nidarosdomen får omtale i artikkelen, selv om mange av hans øvrige verk blir nevnt. Noe som er betenkelig med tanke på hvor stor produksjonen hans ved Nidarosdomen tross alt var. I seksjonen «offentlige arbeider» hvor hans produksjon for offentlige rom står listet, blir hele hans arbeid med Nidarosdomen lempet sammen under merkelappen «Grotesker, sluttsteiner, relieffer og statuer i Domkirken».⁶⁵ Hvor hans arbeid i Stavanger stavkirke listes opp mer detaljert. Der refereres både enkeltverker, plassering og materiale.⁶⁶ Vi kan ane en hierarkisk fremstilling på hvordan de to forskjellige arbeidene blir dokumentert. Dette selv om artikkelen selv poengterer at Fredriksen «betraktet det[Nidarosdomen] som kanskje den viktigste del av sin produksjon»⁶⁷ Hans produksjon i både tid og antall skulpturer hos Nidarosdomen overskygger produksjonen i Stavanger.

⁶⁰ Brenna, «Stinius Fredriksen»

⁶¹ Norberg-Schulz. *Norges Kunsthistorie: Mellomkrigstid. Vol. 6.* (Oslo: Gyldendal, 1983), 35.

⁶² Norberg-Schulz. *Norges Kunsthistorie: Mellomkrigstid. Vol. 6.* (Oslo: Gyldendal, 1983), 40.

⁶³ Norberg-Schulz. *Norges Kunsthistorie: Mellomkrigstid. Vol. 6.* (Oslo: Gyldendal, 1983), 266.

⁶⁴ Norberg-Schulz. *Norges Kunsthistorie: Mellomkrigstid. Vol. 6.* (Oslo: Gyldendal, 1983), 274.

⁶⁵ Brenna, «Stinius Fredriksen»

⁶⁶ Brenna, «Stinius Fredriksen»

⁶⁷ Brenna, «Stinius Fredriksen»

Erik Mørstads tekst om Nic Schiøll er den mest kritiske av alle tekstene vi skal ta for oss i her. Mørstad var veldig negativ mot det kunstneriske arbeidet ved Nidarosdomen, og snakker om arbeidet med samme negative holdning som Vigeland.

I 30- og 40-årene utførte S. nesten bare dekorasjons- og utsmykkingsoppdrag. Til Nidarosdomens vestfront modellerte han 9 statuer, som fremstiller helgener eller bibelske skikkelser. S. jobbet her med bundet mandat. Et bestemt billedprogram skulle følges, og den nygotiske stilen måtte overholdes uten subjektive tillegg. Fasadens helhetsvirkning tvang den enkelte billedhugger til disiplin, og i sine år ved domkirken (1927-36) utviklet S. en egen evne til å til å underordne seg oppgavens premisser.»⁶⁸

Mørstad gjengir også en kritikk av Schiøll i teksten at han har «nesten selvutslettende tendenser».⁶⁹ Mørstad kaller mye av kunstnerskapet i mellom- og etterkrigs-tiden til Schiøll rene arkitektoniske tilpasningsskulpturer. Han modererer seg med å poengtere at det ikke var særlig store muligheter for personlige løsninger i prosjektene, og at denne tilpasningsevnen er et talent snarere enn en svakhet. Men som Brenna var inne på i sin tekst om Fredriksen, eksisterte det en langt større frihet for personlig utfoldelse enn Mørstad gir inntrykk for. Et annet element som skiller Mørstads formuleringer fra Brenna, er Mørstads insistering på at man måtte følge den nygotiske stilen som var satt. Her sier jo Brenna, som vi var inne på, at Fredriksen og Schiøll var utviklerne av denne sene nygotiske stilen. Vi kan se en sammenheng i holdning opp mot Shiffs refleksjoner på originalitet. Hvor tanken om at de må forholde seg til dette gamle formspråket hemmer deres kreativitet.

Verken Brenna eller Mørstad går derimot inn på hva de legger i bruken av begrepet nygotikk i en skulptursammenheng. Nygotikken er oftest assosiert med *the gothic revival*, en arkitekturstil som gjorde seg populær på 1800-tallet.⁷⁰ Blant annet med restaureringsarkitekt Viollet-le-Duc, som jobbet med mange restaureringer av gotiske katedraler som blant annet Notre Dame i Paris.⁷¹ Nidarosdomen er jo et slikt restaureringsprosjekt, men uten noen dypere forklaring blir begrepet hengende litt i løse luften.

⁶⁸ Mørstad, «Nicolai Marius (Nic) Schiøll»

⁶⁹ Mørstad, «Nicolai Marius (Nic) Schiøll»

⁷⁰ Kleiner. *Gardner's art through the ages – A global history*. (Boston: Cengage, 2020), 837.

⁷¹ Kleiner. *Gardner's art through the ages – A global history*. (Boston: Cengage, 2020), 837.

Vi har sett hva som har blitt skrevet om arbeidene, men hva sier billedhuggerne selv om arbeidet de gjorde? Før vi ser på Fredriksens egne uttalelser kan det være fint å kunne se på hva hans læremester, Wilhelm Rasmussen, sa om arbeidet. Rasmussen tok over etter Vigeland som leder av skulpturarbeidet, og hans holdning vil være den holdningen Fredriksen møtte da han startet. Når han blir spurt om hvordan han skal lage sine apostler og helgener sier han

Saa laver jeg det paa min maate, men selvfølgelig i størst mulig samklang med det gamle. Det er klart at i middeladerske niches kan man ikke sætte ind «moderne» arbejder. Men derfra er det et langt sprang til den saakaldte stilriktige gotik. Det har ofte nok vist sig at jo «riktigere» det blir, jo mindre gotisk er det. Man ofrer aanden til fordel for bokstavet.⁷²

Ordene virker nesten som et svar til Vigelands kritikk av Christie. Som et signal om at nå er ting annerledes, og de har mer frihet. At «regnemesteren» ikke styrer lengre. At det nå er den helhetlige ånd som styrer, ikke om enkeltelementene i seg selv stammer direkte fra gotikken. Han adresserer også hvordan de nye statuer ikke kan nå kvaliteten av de gamle statuer enda.

Men selv om det lykkes at faa skulpturen nøiagtig saa god som den gamle, saa vil den allikevel i lang tid ligge under for denne, som har 600 aars forsprang. Bare tiden kan gi den nye skulptur de ærværdige ar og den skjønne patina. Det er som at lagre vin. bare alderen gir den rette aroma.⁷³

Denne friheten Rasmussen snakker om kommer også til syne i Guttormsens tekst om vestfrontskulpturen. Gjennom intervjuer snakket hun med både billedhuggere og steinhuggere i de siste årene før vestfrontarbeidets ferdigstilling om deres arbeidsprosess. I et intervju med billedhugger Tone Thiis Schjetne, får vi se Schjetnes tanker på arbeidet. Dette arbeid ligger mange år senere enn Fredriksen, men det er likevel interessant å høre en billedhuggers ord på hennes forhold til arbeidet og Tilsynskomiteen.

Schjetne beskriver et grundig arbeid på forhånd av modelleringen av profeten Ezekiel, hvor hun brukte NDRs bibliotek til å se på deres billedarkiv av gotiske skulpturer. Det inngår i

⁷² Nidaros, «Billedhugger Rasmussen om Domkirkens utsmykning.»

⁷³ Nidaros, «Billedhugger Rasmussen om Domkirkens utsmykning.»

tilsynskomitéreferater⁷⁴, datering av bøker i NDRs bibliotek og intervjuer med f.eks. Fredriksen⁷⁵ at mange av disse bøkene og fotografiene var der også i tiden rundt bebudelsesarbeidet. Schjetne brukte arkivet for å finne attributter, og for å samhandle figurene med Anders Bugges, Kolsruds arvtager, ikonografiske program. Hun nevner at hun også hadde en reise til de franske katedralene etter hun hadde begynt å jobbe med skulpturarbeidet på Ezekiel. Schjetne sier at all denne forberedelsen og de gitte premissene ikke var noen tvangstrøye for henne. Hun synes det interessante lå i å smelte de ulike formelementene inn i hverandre, og tilpasse gotisk og egen stil sammen.⁷⁶

Det er jo ikke bare Schiølls kunstnerskap Mørstad undergraver i sin tekst, han sier jo at «Et bestemt billedprogram skulle følges, og den nygotiske stilen måtte overholdes uten subjektive tillegg.»⁷⁷ Vi har jo allerede sett på «tilsvaret» fra Brenna, men hva sier Fredriksen selv? I forbindelse med en utstilling han hadde i Trondheim i 1965, ble han intervjuet av Dagbladet om utstillingen og hans kunstnerskap. I løpet av intervjuet kommer journalisten med en påstand om at Fredriksen er en av Europas største kjennere av gotisk kunst. Da parerer Fredriksen med «Dette med gotikken har aldri betydd noe tvangstrøye for meg. Høygotisk skulptur er friere og mer levende i forhold til arkitekturen enn noen annen form.»⁷⁸ Som en modernistisk skulptør, ville det vært underlig å beskrive arbeidet med gotikken på denne positive måten hvis han egentlig var enig med Vigelands tolkning av nygotikk som pastisj. Dette viser at kulturskiftet ved NDRs arbeid gjorde at billedhuggerne ikke lenger følte seg begrenset av et strengt mandat, men kunne utfolde seg i arbeidet sitt.

9. Konklusjon

Nidarosdomens historie blir nok aldri ferdig skrevet. I skrivende stund er restaureringsarbeidet snart klar til å avslutte restaureringen av kongeinngangen.⁷⁹ Kongeinngangen skal etter planen være ferdig sommeren 2022, og etter det er allerede neste prosjekt planlagt. Derfor er det også viktig at Nidarosdomens nyere historie også får sin plass.

⁷⁴ NDR, Tilsynskomite møtoreferat, 18.09.1930.

⁷⁵ Stavangeren, «En ferd gjennom de franske kirker.»

⁷⁶ Guttormsen, *Katedralskulptur fra 1900-tallet*, 272.

⁷⁷ Mørstad, «Nicolai Marius (Nic) Schiøll»

⁷⁸ Dagbladet, «Helgenen».

⁷⁹ Bjørlykke, *Katedralbyggerne*. (Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider, Museumsforlaget, 2019), 15.

I *Katedralbyggerne* gjør NDR, ledet av bokredaktør Øystein Ekroll, sitt for å sikre at restaureringsarbeidet også får sin plass i Nidarosdomens lange historie. Det er derimot viktig at også andre stemmer tar del i dette arbeidet. I denne teksten har vi belyst hvordan billedhuggerne, representert i teksten av Stinius Fredriksen, jobbet med og rundt gotikken men likevel innenfor rammene av egen samtids formspråk. Reims-katedralens vestfrontskulptur var utslagsgivende og bidro med både form og motiv, men forble en inspirasjon. Vi har sett hvordan Fredriksen snakket om Reims-katedralen og hvordan inspirasjonen han kommuniserer kommer til syne i hans bebudelsesgruppe, hvordan Fredriksen tilpasset denne formen til sitt mer moderne formspråk. Vi så også at Brenna krediterer Fredriksen og Schiøll som definerende for denne norske sene nygotikken. Det er ikke lengre bare kopiering av gotikken vi snakker om, men skapelsen av en ny stilretning som andre fulgte i ettertid. Som Tilsynskomiteen poengterte «her merker man en personlig innsats som hever dem over begrepet efterligning»⁸⁰ Derimot var ikke denne positive holdningen universelt delt av alle i kunstverden. Mørstads tekst på Schiøll avslører en negativ holdning til stilblandingen som vekte assosiasjoner tilbake til Vigeland, og snakket om bundne mandat. Avslutningsvis så vi at billedhuggerne selv ikke følte det gotiske formspråket som noen tvangstrøye, og at de følte det var mulig å smelte gotikken inn sin egen stil.

⁸⁰ NDR, Tilsynskomite møtereferat, 27.09.1935.

Referanseliste

Publisert materiale

- Berg, Knut, red. *Norges Kunsthistorie: Vol. 6 Mellomkrigstid..* Oslo: Gyldendal, 1983.
- Danbolt, Gunnar, red. *Norsk Kunsthistorie : Bilde Og Skulptur Frå Vikingtida Til I Dag.* Samlagets Bøker for Høgare Utdanning. Oslo: Samlaget, 2009.
- Ekroll, Øystein, red. *Katedralbyggerne: Nidarosdomens Gjenreisning 1869-2019.* Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider Museumsforlaget, 2019.
- Ekroll, Øystein. *Nidarosdomen: Vestfrontens Skulpturer.* Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider, 2006.
- Fischer, Gerhard. *Nidaros Domkirke: Gjenreisning i 100 år: 1869-1969.* Oslo: Land Og Kirke, 1969.
- Guttormsen, Sissel. *Katedralskulptur Fra 1900-tallet : Et Studium I Trondheim Domkirkes Vestfront.* Stockholm: Institut För Kristen Ikonografi, 1981. 209-286
- Kleiner, Fred. *Gardner's art through the ages – A global history.* Boston: Cengage, 2020.
- Nasjonalgalleriet. *Norsk Kunstnerleksikon: Bildende Kunstnere, Arkitekter, Kunsthåndverkere: Bind 1 A-G.* Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- Nasjonalgalleriet. *Norsk Kunstnerleksikon : Bildende Kunstnere, Arkitekter, Kunsthåndverkere: Bind 3 N-So.* Oslo: Universitetsforl, 1986.
- Parmann, Øistein. *Norsk Skulptur I Femti år.* Oslo: Dreyer, 1969.
- Reinhardt, Hans. *La Cathédrale De Reims: Son Histoire, Son Architecture, Sa Sculpture, Ses Vitraux.* Paris: Presses Universitaires De France, 1963.
- Nelson, Robert S., and Richard Shiff. *Critical Terms for Art History.* Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Stang, Ragna. *Gustav Vigeland: En Kunstner Og Hans Verk.* Oslo: Tanum, 1965.
- Suul, Torgeir. *Nidarosdomen: Vestfrontens Skulpturer.* Trondheim: Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider, 1980.

Upublisert materiale

- Nidarosdomens Restaureringsarbeider, Tilsynskomiteens møtereferater, 1905-1996
- Nidarosdomens Restaureringsarbeider, Byggelederens dagbok, 1931-1943

Figurliste

Figur 1	Bebudelsen på Nidarosdomens vestfront Foto: Torstein Olav Eriksen.....	0
Figur 2	Nidarosdomens vestfront Foto: Torstein Olav Eriksen	8
Figur 3	Maschius-stykket som viser vestfronten slik den så ut i 1661. Foto: NDRs arkiver....	11
Figur 4	Fredriksens bebudelsesgruppe i 1:3 format Foto: NDRs arkiver	12
Figur 5	midtportal på Reimskatedralens vestfront. Bebudelsesgruppen er de to statuene til venstre. Vi ser David som den fremste figuren til høyre. Foto: Etter Hans Reinhardts La Cathédrale De Reims: Son Histoire, Son Architecture, Sa Sculpture, Ses Vitraux.	14
Figur 6	Johannesskulpturen fra middelalderen Foto: Torstein Olav Eriksen.....	15
Figur 7	Vi ser David til venstre. Foto: Etter Hans Reinhardts La Cathédrale De Reims: Son Histoire, Son Architecture, Sa Sculpture, Ses Vitraux.....	16
Figur 8	Utviklingen av Fredriksens bebudelsesgruppe. Øvre rekke til venstre viser figuren i 1:3 format. Øvre rekke til høyre viser fullskala gipsmodell på vestfronten. Nedre rekke til venstre viser huggingen med punkteringsapparatet for nøyaktige mål. Helt til høyre ser vi bebudelsesengelen nesten ferdig hugget i stein. Foto: NDRs arkiver	20

