

Institutt for språk og kultur

# Smertensmannen fra Andøy

*En komparativ funksjonsanalyse*

—

**Sandra Elisabeth Mathiassen**

*Masteroppgave i Kunstvitenskap – KVI-3900*

*November 2016*





## Forord

Jeg har mange å takke fordi jeg har vært heldig i å finne støttespillere under arbeidet med oppgaven. Uten all deres hjelp ville ikke oppgaven ha resultert i det den har blitt. Jeg ser min store interesse for middelalderen ikke bare ligger hos meg, men er tydelig hos mange av de jeg har vært så heldig å få hjelp av under skriveprosessen.

Jeg vil først takke min veileder Hege Olaussen som tålmodig har svart på mine spørsmål under hele skriveprosessen. Hun har hjulpet meg ved å oversette relevant litteratur og drøfte innholdet i oppgaven. Jeg har hele tiden fått gode tilbakemeldinger underveis. De gangene jeg har satt meg fast og ikke kunne finne en utvei, har hun utrettelig vist meg at problemene aldri har vært så vanskelig som først antatt.

Jeg må særlig få takket Rognald Heiseldal Bergesen som er grunnen til at jeg i det hele tatt valgte å skrive denne oppgaven. Har jeg hatt et spørsmål, har han alltid funnet et svar og han har sjenerøst brukt av sin tid for å hjelpe meg under hele prosessen.

Forskergruppen Creating the New North (CNN) har hjulpet med faglig god støtte under seminarmøtene. Jeg fikk hjelp til å finne en mengde relevant litteratur og faglige diskusjoner som har vært som en pekepinn underveis. De har blant annet hjulpet meg ved oversettelse av relevant kilde og pekt ut hvilken litteratur jeg burde ha med i forskningen.

Jeg må takke Fakultetet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning for tilegnelsen av økonomisk støtte – denne støtte hadde heller ikke vært mulig uten hjelp fra forskergruppen CNN.

Seniorforsker Poul Grønder-Hansen ved nasjonalmuseet i København vil jeg takke for at han personlig tok seg tid til å vise meg rundt på museet, gi meg råd og tips til forskningen.

Museumsansatte ved Tromsø Museum, Konserveringsleder John Hansen som har stilt opp flere ganger slik at jeg fikk samlet nok materiale til forskningsdelen og Formidlingskonsulent Per Helge Nylund som utfyllende kunne hjelpe i siste liten.

Medstudent Ane Marte Ryeng for gode faglige diskurser under skriving og som har vært en god støtte under hele masterløpet.

Kathrine Kaasbøl Hanssen for utallige rettelser av oppgaven og flotte tilbakemeldinger. I tillegg alle lærere og medstudenter på Kunstvitenskap som har vært til utrolig stor hjelp under mastergradsseminarene.

Sandra Elisabeth Mathiassen, Tromsø 2016



# Innholdsfortegnelse

Forord .....	ii
Figurliste.....	vi
1 Innledning .....	1
1.1 Problemstilling og fremgangsmåte .....	2
1.2 Kilder om Smertensmannen .....	3
2 Dokumentasjon av Smertensmannen fra Andøy.....	5
2.1 Pre-ikonografisk beskrivelse .....	5
2.2 Polykromi .....	7
2.3 Ikonografisk analyse.....	8
2.4 Treslagsbestemmelse .....	9
3 Motivhistorie.....	12
3.1 Motivtyper .....	17
3.1.1 Den Gregorianske smertensmannen.....	18
3.1.2 Ecce homo .....	20
3.1.3 Den spottede Kristus .....	22
3.1.4 Kristi medynk .....	23
3.1.5 Motivtyper i Nasjonalmuseet, København.....	24
3.1.6 Kristi grav og kirkespill.....	28
3.1.7 Svenske Smertensmanns-figurer .....	29
3.1.8 Orant smertensmannen .....	34
3.1.9 Motivets stedstilhørighet og ikonografiske kjennetegn.....	35
3.1.10 Frans' <i>Cristoformitas</i> .....	37
3.1.10.1 Frans og smertensmannen.....	39
3.1.11 Christian IV's visjon.....	41
4 Norge og Norden i senmiddelalderen .....	42

4.1	Svartedauden og jordbrukskrisen .....	43
4.2	Handelen med Hanseatene.....	45
4.3	Overklassen og kirken .....	46
4.4	Det generelle kirkerommet .....	48
5	Andøy i senmiddelalder og etter-reformasjon .....	49
5.1	Kirkeinventar på Andøy .....	49
5.2	Økonomiske forhold på Andøy .....	54
5.3	Hovedkirke på Andøy.....	57
6	Analyse og drøftelse .....	60
6.1	Fra stående til liggende.....	60
6.2	Den talende smertensmann .....	63
6.2.1	Den handlende Smertensmann .....	66
6.3	Smertensmannen fra Andøy .....	69
7	Konklusjon.....	73
	Kildehenvisning .....	76
	Elektroniske kilder .....	80
	Andre kilder.....	81
	Figur kildehenvisning.....	82
	Vedlegg .....	83

## Figurliste

Figur 1 Kristus figur 2016.....	4
Figur 2 Enkel skisse av grunnplan i kirkeutstillingen .....	5
Figur 3 Dendroøkolog Andreas J. Kirchhefer utfører treslagsbestemmelse .....	10
Figur 4 Ikon i Santa Croce in Gerusalemme 2008 .....	13
Figur 5 Kristus ved Martepælen.....	25
Figur 6 Kristus som Smertensmand .....	26
Figur 7 Maleri av Smertensmand på gavel.....	27
Figur 8 Legemstor kristusfigur.....	29
Figur 9 Smärtoman fra Dalarna.....	31
Figur 10 Smärtoman fra Hälsingland .....	32
Figur 11 Fløydør uten Smertensmanns-figur og Fløydør med Smertensmanns-figur .....	52
Figur 12 Foto fra Tromsø Museum arkiv .....	53





# 1 Innledning

Og han tok et brød ... brøt det, gav dem og sa: Dette er mitt legeme, som gis for eder ...  
Likeså kalken ... og sa: Denne kalk er ... mitt blod, som utgydes for eder.<sup>1</sup>

Under senmiddelalderen var dette sitatet ikke bare en påminnelse om Kristus som den bokstavelige giveren av brødet – hans legeme og vinen – hans blod under nattverds-ritualet. Det var virkeliggjort av kirkens inventar på et annet plan en det vil gjøre for en betrakter av samme kirkekunsten i dag. For å få et innblikk i hvordan en troende kristen fra senmiddelalderen har opplevd kirkekunsten i samtiden må man kunne sette seg inn i hvordan livet betonte seg i senmiddelalderen. Grunnen til valget av oppgave bunner i en interesse for middelalderen i Norden. Det å ville finne svaret på noe som kanskje ikke er mulig å kunne svare på, grunnet manglende kilder er i seg selv spennende. Det vil presse en til å grave dypere. Ved å besvare oppgaven har jeg tilegnet meg informasjon om deler av senmiddelalderen som har ført til videre spørsmål. Det er i så hensende her man må trå forsiktig og ikke grave seg for langt ned i et tema som ikke fører noen vei for selve oppgaven.

I kirkesamlingen på Tromsø Museum er det et eget rom for kirkekunst fra før-reformatorisk tid. I dette rommet finner man Smertensmanns-figuren som ikke har tiltrukket like mye oppmerksomhet som annet kirkeinventar fra Andøy. Smertensmannen er ikke diskutert i noen større avhandlinger og blir i de fleste tilfeller nevnt kort i kildene. Det er få bevarte smertensmanns-figurer i norske samlinger og det gjør derfor denne figuren særlig interessant. Ulike aspekter ved den aktuelle figuren viser at den kan ha hatt forskjellige bruksområder i kirken, noe oppgaven vil analysere nærmere. Det er også interessant at figuren ikke har et sikkert opprinnelsessted eller en sikker plass i utstillingen på museet. For som oppgaven vil komme til, kan plasseringen av Smertensmannen i dag være uheldig. I alle fall fra et kunsthistorisk perspektiv.

Under senmiddelalderen var bruken av kultbilder høyt og det er vanskelig og skulle se figuren fra et kunsthistorisk perspektiv alene, derfor vil oppgaven trekke inn historiske- og lokalhistoriske perspektiver. Dette gjøres for å se om man kan finne funksjonen Smertensmannen kan ha hatt under senmiddelalderen. Oppgaven vil beskrive figuren for å få

---

<sup>1</sup> Lukas evangeliet Kap. 22:19-20

et overblikk av hvordan den i dag framstår for en betrakter og hvordan den på en annen side kan ha framstått for en betrakter under senmiddelalderen. Oppgaven vil prøve å bruke alle direkte kilder som omhandler Smertensmannen for å få et overblikk av hvordan figuren kan ha blitt brukt i kirken både i senmiddelalderen samt i ettertid. Smertensmannen på Tromsø Museum blir sett fra et komparativt ståsted ved å se på beslektete motivtyper og andre smertensmanns-framstillinger, både på det billedlige plan og det skulpturelle. Ved å se på hva disse kan ha blitt brukt som kan man trekke inn likheter og forskjeller for å komme nærmere et svar. For å prøve å fastsette hvor figuren er laget kan det være mulig å gjøre dette ved å se på trefigur-produksjonen under middelalderen, men oppgaven konsentrerer seg mer rundt tresorten ved en treslagsbestemmelse.

På moderne museum i dag kan man finne motiv-typer som er beslektet med smertensmanns-motivet. Det finnes en del forvirring i selve definisjonen av hva som gjør et smertensmanns-motiv til et smertensmanns-motiv. Derfor kan man ved tilfeller se feilkategorisering av beslektete motiv-typer og smertensmanns-motiver i museer. Dette er et interessant tema og oppgaven vil derfor se på beslektete motiver for å få et overblikk over hva forskjellen er. Oppgaven vil også se på beslektete motiv-typer for å se om de kan ha en funksjon til smertensmanns-motivet.

## 1.1 Problemstilling og fremgangsmåte

Oppgaven vil ved bruk av en komparativ metode trekke inn andre lignende figurer fra nordisk middelalder i tolkningsarbeidet. Dette vil ligge til grunn for en funksjonsanalyse av skulpturen. Oppgaven vil svare på om det er mulig å finne ut – ved hjelp av overnevnte metoder – hvilke(n) funksjon(er) Smertensmanns-figuren kan ha tjent før reformasjonen. Ved å se på andre beslektete motivtyper vil oppgaven prøve å forstå årsaken til at motivet har utviklet til det man i dag kan finne i Smertensmannen på Tromsø Museum. Hvilke funksjoner kan figuren ha hatt for befolkningen på Andøy. Dette vil svares på ved å se på Andøy i senmiddelalderen fra et religiøst-, samfunnsmessig- og historisk perspektiv.

Andre spørsmål som gjør seg gjeldende underveis er hvordan Smertensmanns-figuren opprinnelig har vært presentert. Dette spørsmålet kan være direkte knyttet til hvilken funksjon figuren kan ha hatt og er derfor en viktig faktor å ha med i oppgaven. Kan Smertensmannen presenteres slik den framstår i dag, ligger det et historisk belegg for hvorfor museet har valgt å

presentere figuren slik de har. Et annet spørsmål som oppgaven vil prøve å svare på er hvilken kirke figuren kan ha vært plassert i på Andøy. Oppgaven vil her gå fram ved å se på kilder som for den og den andre kirken, det ligger da til grunnen for drøfting.

## 1.2 Kilder om Smertensmannen

Av de nyere kilder man kan finne i dag, som kan fortelle om Smertensmanns-figuren, får man opplyst at figuren skal ha kommet fra Andenes kirke før den ble solgt til Tromsø Museum. Jeg vil i oppgaven å se på muligheten for at den hypotetisk sett kan ha stått i Dverberg kirke, som er en annen kirke på Andøy. Dette gjør jeg på bakgrunn av biskop Frederik Nannestads' almanakk fra 1750, som er den eldste bevarte skriftlige kilden om inventaret i Dverberg kirke, der han nevner en figur som har likhetstrekk med Smertensmannen i Tromsø Museum.<sup>2</sup> De eldste kilder som vi vet beskriver den aktuelle figuren, finner vi i Olaus Nicolaissens *Tromsø Museums Aarshefter* fra 1903<sup>3</sup>, senere blir den nevnt av antikvar Anders Bugges' tekst *Kunsten langs leden i nord* publisert i en bok fra 1932.<sup>4</sup> Figuren blir igjen beskrevet av Eivind S. Engelstad i boken *Senmiddelalderens kunst i Norge* fra 1936. Her tar Engelstad for seg trettiseks kunstgjenstander, hvor åtte er fra Andenes.<sup>5</sup> Povl Simonsen nevner kristusfiguren i et manus fra rundt 1960-61<sup>6</sup> og beskriver hvordan den kan ha blitt brukt i kirken under kirkespill.<sup>7</sup> I *Andøy bygdebok – Fra Omd til Andøy* skriver Helge Guttormsen ved bruk av kilder som overnevnte Engelstad og Nannestad, om inventaret som har stått i Andenes og Dverberg kirke. Han viser i tillegg til en tekst *Mens tidene går...* av Odd Solhaug<sup>8</sup>, i det han tar for seg opplysninger rundt Dverberg.<sup>9</sup> Alle overnevnte kilder vil jeg ta i bruk i oppgaven.

---

<sup>2</sup> (Nannestad, 1942: 35-36)

<sup>3</sup> (Nicolaissen, 1903: 23)

<sup>4</sup> (Bugge, 1932)

<sup>5</sup> (Engelstad & Universitetets, 1936)

<sup>6</sup> (Simonsen, 1960-61: 17-18)

<sup>7</sup> Kirkespill tar oppgaven for seg i kapittel 3.1.6.

<sup>8</sup> (Solhaug, 1993)

<sup>9</sup> (Guttormsen, 1994)



*Figur 1 Kristus figur 2016*

## 2 Dokumentasjon av Smertensmannen fra Andøy

### 2.1 Pre-ikonografisk beskrivelse

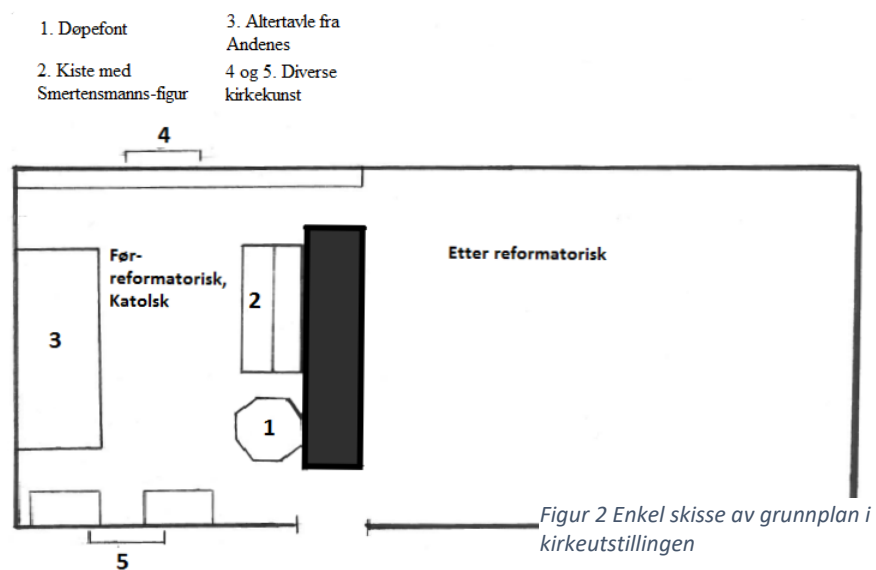
Observasjoner av figuren (TSNK<sup>10</sup> 28) er gjort på Tromsø museum, med figuren liggende i kiste, tatt ut av kiste (av museumsansatt), egne foto samt museets eget fotoarkiv. Kisten er ikke bemalt og derfor i en lys trefarge. Figuren blir beskrevet som stående av praktiske årsaker – nemlig at man ikke kan se den fra alle kanter når den ligger i kisten.

I andre etasje på Tromsø museum finner man museets kirkeutstilling.

Utstillingen er delt i to rom, et mindre rom med to innganger for gjenstander fra før-reformatorisk tid og et større rom for gjenstander etter

reformasjonen. Gjenstandene er antatt å høre til før- og etter-reformasjonen, men rommene er innredet for å illustrere forskjellene i kirkerommets utforming og organisering i de respektive periodene. Smertensmann figuren befinner seg i en kiste<sup>11</sup> i det mindre rommet, på nordre vegg i det man entrer rommet. På gulvet inntil veggen ser man en døpefont i stein, på venstre siden av den ser man kisten figuren ligger i. Figuren er i helfigur og ligger med fronten vendt opp. Figuren er i løvtre av typen or/older. Det er foretatt en treslagsbestemmelse av figuren for å finne treslaget (oppgaven tar tre-typen for seg i kapittel 2.4). Figuren er 81 cm høy, 30 cm bred, figuren er framstilt frontalt, med like mye vekt på hver fot.

Fra albuen er armene vendt opp med håndflatene vendt mot betrakter. Det er slitasje og sprekker som går igjen over hele figuren. Der maling og grundering mangler kan en se spor etter verktøy som er blitt brukt for å forme figuren. Baksiden av figurens øvre halvdel er flat, fra midten av hodet til enden av underlivet, begge føtter er rundskåret. Figuren er satt sammen



Figur 2 Enkel skisse av grunnplan i kirkeutstillingen

<sup>10</sup> Forkortelse TSNK: Tromsø Museums samlinger, Nyere kulturhistorie

<sup>11</sup> Laget i 1962.

av syv separate deler; der overkropp er en del, underarmene er to deler satt på ved albue, underliv er to deler og begge føttene er satt på, hver for seg rett under underlivet.

På toppen av hodet til figuren ser man sprekker og skader. I sentrum av sprekkene kommer det til syne en rund tre-nagle. Slitasjen gir en ujevn overflate på toppen av hodet og en kan se merker etter verktøy, spesielt på baksiden av hodet. Rundt hodet er det et tvunnet et separat materiale i tre som er satt på i ettertid. Håret når figuren til skuldrene på framsiden og en får inntrykk av at det er ført bak figuren til baksiden, men håret fortsetter ikke lenger enn til akkurat bak skuldrene. Håret er formet i bølgende bevegelser.

Øynene er åpne og en kan se at det venstre øyet er mindre enn det høyre. Det er ingen ører på figuren, håret dekker dette området. Nesen er rett og på undersiden av nesen er det skåret til en bart. Barten bunner ut i et tykt skjegg som strekker seg opp i hårfestet. Under nesen er det skåret et bredt philtrum.<sup>12</sup> Under er det skåret til en munn. Den er lukket, med en tynn overleppe og tykk underleppe.

Underarmene er vendt opp med håndflatene vendt ut mot betrakter. På forsiden av underarmene ser man runde tre-nagler komme frem, en på hver arm. På baksiden av armene er det også tilsvarende nagler som kommer frem på grunn av slitasje av fargen, en på hver side. I begge håndflater er det skåret til et hull midt i håndflatene, bak håndflaten er det mindre hull vis-à-vis hullene på innsiden av hånden. Den høyre hånden har en hel tommel. Flere av fingrene er slitt i tuppene eller borte.

På overkroppen er det fem ribbein på hver side. Ribbeinene er utstikkende og lett å se. På høyre side er det skåret til et avlangt kutt som følger ribbeinenes kontur. Magen stikker ut med en indikasjon på en navle midt på nedre del. På hoften er det utstikkende hofteben som går fra midjen og ned til underlivet. Midt på figurens bakside kan man se to hull i samme størrelse. Ved nærmere undersøkelse er hullene firkantet i formen og går et stykke inn i baksiden på figuren.

Rundt hoften er det skåret ut noe som kan minne om tøy som er samlet i en knute på venstre side. Tøyet dekker underlivet av figuren. Tøyet er skåret slik at den avsluttes rundt hvert lår. Bak venstre lår stikker det ut et separat stoff i sprekker. Dette stoffet kan man se ligge under malingen. På baksiden av figurens høyre lår kan man se et hull, ved nærmere undersøkelse er det slitte kanter og hullet er ikke dypt. Benene er en anelse bøyd fremover ved knærne og er

---

<sup>12</sup> Innhuling mellom nese og munn.

symmetriske i form, men ikke i størrelse. Under begge føtter er det noe som kan minne om en forhøyet sokkel, som følger formen på begge. Det er dype kutt hele veien rundt kanten av begge sokler. På høyre fot mangler det en lilletå, de fire andre har skader i tuppene, alle på samme måte. Det er skader på sidene av høyre fot som speiler skjæringspunktene på sokkelen. Venstre fot har alle fem tær og også her ser man skader på tuppene tilsvarende lik høyre fot, men ikke i like stor grad. På toppen av fotbladene er det hull, en på hver fot. På høyre fot er sokkelen skåret helt inntil formen av foten og utskjæringene på framsiden speiler den som er på tuppen av tærne. På venstre side er sokkelen ikke skåret like tett inntil foten som på høyre, men et stykke fra.

## 2.2 Polykromi

Det er en del slitasje på figuren slik at deler av bemalingen mangler. Der malingen er slitt bort kan man se en hvit grundering og noen steder kan man se lerretsstrimler som stikker ut av figuren. Fargene som er brukt ut fra det man kan se med det blotte øye er svart, rød, lys hudtone, rosa og hvit.

Deler av bemalingen er bevart på håret som vises på siden av hodet. Håret er svart og fargen følger håret bak figuren, men er slitt av på nedre halvdel. Skjegget er gjengitt i samme farge som håret, men også her slitt på noen deler. Ansiktet er malt i en lys hudtone med røde kinn. Malingen i panne, øyenbryn og høyre underdel av ansiktet er slitt bort.

Malingen i ansiktet speiler fargen på resten av kroppen, figuren er malt i en lys hudtone. Selve munnen er slitt, men man kan skjelve en lys rosa tone på underleppen. På de deler av ansiktet hvor den hudfargede malingen er bevart er det malt røde flekker, i form av en vannrett strek med tre dråper under. Disse røde flekkene er for øvrig å finne over hele kroppen.

Store deler av overkroppen fremstår med slitasje, slik at noen deler mangler maling. Som nevnt over er det tallrike røde flekker over hele overkroppen og armer. Utformingen av disse veksler mellom dråpe former og vannrette strekker med tre dråper under. Hullene i hendene er malt i rødt og fra hullet på venstre arm er det malt en lang, tykk rød stripe som går ned til albuen. På høyre side ser man stripen fra rett under håndflaten og ned til albuen. Det er gjort tilsvarende på høyre side, men her er fargene slitt bort i håndflaten. På baksiden derimot er hele armen i hudtone, men deler mangler maling. Ryggen på figuren er malt et stykke bak med hudtone. Malingen slutter mot midten på begge sider.

Relativt mye av bemalingen er bevart, i alle fall nok til at man kan se de amlingen som har vært på her av figurens deler. Det er derimot usikkert hvor mye av den som er original. På hele figuren kan man se påmalte sår som vises som blodflekker eller et kutt med tre bloddråper under. Dette er piskesårene etter pasjon.

Tøyet rundt underlivet på figuren er malt i hvitt, mens det på baksiden er lite maling. Her kan man se en hvit grundering og under denne kan man se noe som minner om lerretsstrimler i sprekkene. Begge føttene er malt i hudtone med røde dråper på forskjellige plasser, slik vi finner det i ansiktet og på overkroppen. Malingen på høyre fot er mye mer slitt enn på venstre. På baksiden av begge føttene er det lite farge igjen. Nedre del av føttene er nesten helt uten farge og grundering, det er derfor lett å se merker etter verktøy som er brukt på figuren.

### 2.3 Ikonografisk analyse

Det er riktig å se bort fra kisten figuren er plassert i denne sammenheng, fordi den ikke opprinnelig tilhører figuren. Dette kan man se ved at kisten fremstår som ny i sammenligning med figuren og som man kan lese fra informasjonen som står på veggen over figuren i utstillingen, er kisten en kopi laget i 1962 av Kristi grav i Västerlövsta i Uppland, Sverige (Kristi grav og bruken av den blir sett nærmere på i kapittel 3.1.6.).

Smertensmannen fra Andøy er i en orant-positur og viser frem sine fem stigma, som er karakteristiske for denne type lidelsesmotiv av Kristus. Det er tilsammen fire naglesår på hender og føtter, dette viser til naglene som ble brukt ved korsfestelsen. Bemalingen er borte, men man kan se et utskåret hull på begge føttene. På brystkassens høyre siden er det skåret ut sår som man vet fra bibelhistorien er kjent som et lansestikk. Figuren har et tilskåret lendelede i samme materiale rundt livet der knuten ligger på venstre side av hoften. Tornekronen som ligger rundt hodet er tvunnet av et separat materiale. Fra sårene på hender og i siden renner det striper med blod. Figuren er framstilt som veldig mager med fremtredende ribben og hofteben. Kroppsvekt og volum fremheves av den utstikkende, runde magen og folder som viser utringningen av navlen.

Denne figuren vises avmagret, skadet og blodig. Han bærer tegn på hele pasjonen(lidelseshistorien). Basert på disse faktorene kan vi anta at den viser oss Kristus etter korsfestelsen. Det man kan merke seg er at han holder hendene opp mot oss og øynene er åpne. Altså er dette etter korsfestelsen og tyder på at det er før oppstandelsen, er da Kristus i



teorien framstilt død i dette tilfellet? Slik figuren framstilles for en betrakter i dag, liggende på ryggen i en kiste. Kan man trekke en konnotasjon til døden, men det betyr likevel ikke at det er det man skal lese fra figuren.

I motsetning til andre lidelsesmotiver av Kristus viser ikke figuren til en eksakt bibelsk hendelse. Poul Grinder-Hansen definerer disse motivene som «historiske» eller timelige andaktsbilder fordi de konsentrerer seg om ett enkelt historisk øyeblikk i Kristus' pasjon.<sup>13</sup> De historiske bildene er tradisjonelt skilt fra de «ahistoriske» eller «suprahistoriske», som også blir omtalt som *symbolske* eller *evige* avbildninger. Disse er bilder som samler Kristi lidelse i et andaktsbilde av den levende, døde eller «... Christ beyond life and death...».<sup>14</sup> Oftest vises han i lendelede, med merkene etter korsfestelsen. Den vanligste framstillingen som da vises er smertensmannen. Denne figuren er omtalt i en bibelsk tekst fra Jesaja, som gjengis i kapittel 3.

## 2.4 Treslagsbestemmelse

Etter avtale med Konserveringsleder ved Tromsø Museum, John Hansen og Dendroøkolog Andreas J. Kirchhefer ble det gjort en treslagsbestemmelse på figuren den 26.08.2016. Tilstede var overnevnte og meg selv. Kirchhefer fikk tatt to prøver (for å gjøre minst mulig inngrep) av figuren etter å ha studert den med håndlupe (20x forstørrelse). Figuren lå vannrett med baksiden vendt opp under undersøkelsen. Fra innsiden av høyre fot ble det kuttet av et mindre fragment (2x4x22 mm), som det ble skåret et tynnsnitt i tre fragmenter. Fra baksiden, ved hjelp av industriblad, ble det tatt et flak (tynnsnitt), som senere ble studert under lysmikroskop (40-400x størrelse).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 231)

<sup>14</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 231)

<sup>15</sup> (Kirchhefer, 2016)

Treslagsbestemmelsen ble gjort, om mulig, å kunne fastsette hvor figuren opprinnelig er laget, ved å se på utbredelsen av tre-typen den er laget av. Denne informasjonen har man per dags dato ikke fått et sikkert svar på. I Tromsø Museum kan man lese på informasjonen som befinner seg over Smertensmanns-figuren i utstillingen, at den trolig er et norsk arbeide. Åpner man *Nordnorsk kirkekunst*, som er håndboken til utstillingen på museet, kan man lese at produksjonsstedet er satt til Tyskland.<sup>16</sup>

Tre-typen ble fastsatt til typen or.<sup>17</sup> I boken *Tre: naturens vakreste råstoff* kan man finne at det finnes to or-sorter, svartor og gråor. Boken gir informasjon rundt tre-typen or, med spesielt blikk på Norge og oppgaven vil derfor benytte denne for å få forståelse av bruken til trearten.<sup>18</sup>

Gråor har større utbredelse enn svartor, gråor vokser i store deler av hele Norge og i hele det boreale skogområdet i Europa, Asia og Nord-Amerika. Svartor vokser i store deler av Europa, bortsett fra helt i nord og helt i sør. Den vokser langs kysten i Norge fra svenskegrensen til Sunnmøre, det finnes også spredte forekomster på Østlandet og nordover til Snåsa i Nord-Trøndelag.<sup>19</sup> Kirchhefer forklarer at det er vanskelig, nesten umulig, å skille gråor og svartor fra hverandre anatomisk.<sup>20</sup> Det finnes ingen sikre kjennetegn som danner grunnlag for å skille disse to sortene. Uansett om figuren er av en av tresortene, er det ikke mulig å stadfeste figurens opprinnelse bare ved å se på arten, på grunn av at både svartor og gråor vokser i Norge og Tyskland.

Begge tresortene har like styrkeegenskaper, veden er homogen og har styrkeegenskaper som er bedre enn andre trearter (for eksempel gran). Gråorveden har mindre basisdensitet enn svartor, som vil si at den sveller og krymper noe mer enn veden til svartor. Uimpregnert



Figur 3 Dendroøkolog Andreas J. Kirchhefer utfører treslagsbestemmelse

<sup>16</sup> (Bergersen, Hauan, Wold, & Tromsø museum, 2004: 41)

<sup>17</sup> (Kirchhefer, 2016)

<sup>18</sup> (Kucera & Næss, 1999: 152-158)

<sup>19</sup> (Kucera & Næss, 1999: 152)

<sup>20</sup> (Kirchhefer, 2016)

orevirke har kort levetid om det utsettes for jord eller skiftende fuktighetsforhold, men under vann har den god varighet.<sup>21</sup>

Svartor blir ofte kalt for Nordens mahogni, fordi den er lett å bearbeide både for hånd og maskinelt, den er i tillegg lett å gjennomfarge og benyttes til imitasjon av andre tresorter. Treet kan bearbeides uten problemer ved å høvle, dreie, lime, pusse og skjære. Den er lett å lakkere, beise, male, polere og alle disse overflate-behandlingene gir gode resultater. Så lenge veden er uten kvist er den også lett å bøye og nagler holdes godt i veden.<sup>22</sup> Dette gir en god forståelse for hvorfor or ble valgt til å lage figuren. Den er heller ikke særlig utsatt for beiteskader av dyr, det kan forekomme, men er sjeldent. Skader påført av insekter eller sopp er svært ubetydelige og forekommer som regel på gamle trær som har sluttet å vokse.<sup>23</sup>

Or brukes til interiørformål, ofte møbler, panel, kjøkkeninnredning og noen ganger gulv. Den kan benyttes i musikkinstrumenter, billedrammer, blyanter, leketøy, koster og klesbørster. Den kan i tillegg brukes til kunstneriske formål, dekorative flater eller til å dreie. Tradisjonelt står det at orevirke har blitt brukt til blant annet tresko og proteser. Tidligere er det blitt brukt til konstruksjoner under vann, blant annet drikkevannsrør. Fordi or ikke setter smak var den vanlig i spisskammerset, og til å lage smørkopper og rømmebutter.<sup>24</sup>

I folkemedisin og folketro har denne trearten hatt en rekke virkeområder og historier var knyttet til arten. For å stoppe en neseblødning skulle man tygge på svartor blader og nyutsprungne oreblad skal ha en antiseptisk virkning, i tillegg skulle barken ha en lindrende og bakteriedrepende virkning. På orerøttene finnes det knoller som blir kalt for løypekuler, disse knollene er nitrogenbindende bakterieknoller som ble gitt til kuene for at de skulle ta kalv, eller bli drektige. Noen steder var det strengt forbudt å slå kyrne med orekvist, fordi dette kunne føre til mange forskjellige sykdommer eller ulykker. Blant annet blod i melken eller blod i urinen. Man kunne for eksempel bruke barken til å lindre smerte, ved å legge den på ømme steder etter å ha ridd med hest. Barken og stubben har en fremtredende rødfarge like etter hogst. Dersom man var riktig solbrent kunne man si at han var rød som en orestubbe. Den rødlige sevjen kunne virke mystisk og illevarslende; i Ekenäs i Finland trodde de at hvis det dryppet rød saft fra oreveden, ville det flyte blod før året var omme.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> (Kucera & Næss, 1999: 154)

<sup>22</sup> (Kucera & Næss, 1999: 155)

<sup>23</sup> (Kucera & Næss, 1999: 157)

<sup>24</sup> (Kucera & Næss, 1999: 156)

<sup>25</sup> (Kucera & Næss, 1999: 158)

### 3 Motivhistorie

Grażyna Jurkowlaniec skriver at den tidligste definisjonen av smertensmannen sannsynligvis finnes i den femte utgaven av *Meyers Konversations-Lexikon* fra 1896, «... where one reads under *Schmerzensmann*: “in the old German art: Jesus flagellated and crowned with thorns. “.».<sup>26</sup> Videre forklarer hun at denne definisjonen blir gjentatt også i den sjettede utgaven fra 1907 samtidig som et annet navn blir angitt, *Misericordienbild* (Image of Mercy – Bildet av nåde). Jurkowlaniec skriver at Émile Mâle gav den ikonografiske formelen navnet «Christ de Pitié», etter å ha analysert den i 1908. Begrepet kan oversettes til «Christ of Pity» eller oversatt til norsk «Kristi medynk» (termen jeg blir å bruke videre i oppgaven om en annen motivtype). Hun meddeler at Mâle betonte den ikonografiske formelen som utbredt både i Tyskland, Frankrike og Italia. Uttrykket stammer fra det bysantinske mosaikkikonet som blir dyrket i basilikaen Santa Croce in Gerusalemme, Roma – kalt *Imago pietatis*.<sup>27</sup> Det viser Kristus frontal, vertikal og avkortet med livet. Han har hendene i kryss over magen og man ser stigma på hver hånd, i tillegg til såret i siden. Hodet med glorie er lent til høyre, det er vanskelig å avgjøre om han har noen tornekrone da den i så fall ikke er synlig i dag. Bak og over Kristus kan man se et kors og øverst en *titulus* med gresk inskripsjon.

Det etymologiske opphav til selve betegnelsen *smertensmannen* (*vir dolorum* på latin) er hentet fra bibelen, Jesaja 53:3-5:

Han var ringeaktet, forlatt av mennesker, en smertens mann<sup>28</sup>, vel kjent med sykdom, en foraktet mann som ingen ville se på, vi regnet ham ikke for noe.

Sannelig, våre sykdommer tok han på seg, og våre smerter bar han. Vi trodde han var blitt rammet, slått av Gud og plaget.

Men han ble såret for våre overtredelser og knust for våre misgjerninger. Straffen lå på ham for at vi skulle ha fred, ved hans sår har vi fått legedom.

Hans Belting forteller at de tidligste variantene av motivet viser enkle, avkortete og vertikale framstillinger av en frontalt sittende eller stående, naken og øyensynlig død mann. Han vises i halvfigur med lukkede øyne, hodet lent mot høyre skulder og armene lagt i kors, med andre ord i en begravellespositur. Belting nevner ikke stigma akkurat her, men av de bildeeksempler

---

<sup>26</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 49)

<sup>27</sup> (Jurkowlaniec, 2013)

<sup>28</sup> Forfatters understrekning.

han viser til kan man se sår på hender og i siden.<sup>29</sup> Belting mener at den eldste bevarte avbildningen av smertensmanns-motivet er et 1100-talls ikon fra Kastoria.<sup>30</sup> Dette ikonet er et bilateralt panel med *hodegetria*<sup>31</sup> lignende oppsett, der jomfruen er i det andre panelet. Dette ikonet viser en avkortet, vertikal, naken og død mann med kryssete hender. Han har hodet lent mot høyre, det er en glorie rundt og i bakgrunnen kan man se et kors. Stigma på hender og i siden er synlig. Selv om man ikke får et inntrykk av hvordan han står, kan måten han er presentert med kryssete hender gi en konnotasjon til – som Belting påpeker – en begravellespositur, som igjen vil sende tankene til at han er liggende.



Figur 4 Ikon i Santa Croce in Gerusalemme 2008

Siden begynnelsen av 1300-tallet ble motiver av smertensmannen oftere vist sammen med andre figurer i panelmaleri enn alene. Da var de enten samlet til et organisk hele på ett enkelt panel eller i alterskap arrangert med andre motiver plassert i side paneler<sup>32</sup> i diptyk<sup>33</sup> eller triptyk.<sup>34</sup> Når smertensmannen ble vist i et diptyk var det gjerne flankert av Maria med barnet, i triptyk var det jomfru Maria og evangelisten Johannes, eller som en del av en nådestol.<sup>35</sup> På slutten av 1200-tallet kan man i Sentral-Europa også finne smertensmannen sammenstilt med David.<sup>36</sup> Motivet har eksistert som bysantinsk ikon siden 1100-tallet og dukket opp i vesten allerede rundt sent 1200-/begynnelsen av 1300-tallet.<sup>37</sup> Kopier og reproduksjoner spredte seg vestover, og etter hvert som motivet smertensmannen beveget seg fra Bysants til Italia fikk det en helt annen betydning. Det utviklet seg fra å være et ikon til å bli et andaktsbilde, det

<sup>29</sup> (H. Belting, 1990: 29)

<sup>30</sup> (Hans Belting, 1980: 4)

<sup>31</sup> Ordet betyr *Den som viser vei*. Viser Maria med Jesus barnet på sin venstre arm og den høyre armen pekende mot ham. E. KNOWLES. "Hodegetria." *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*. 2006. Hentet: 06.04.16 fra Encyclopedia.com: <http://www.encyclopedia.com/doc/1O214-Hodegetria.html>

<sup>32</sup> (Ringbom, 1984: 107)

<sup>33</sup> Panel med to bilder.

<sup>34</sup> Panel med tre bilder.

<sup>35</sup> (H. Belting, 1990)

<sup>36</sup> (Jurkowlanec, 2013: 52)

<sup>37</sup> (H. Belting, 1990: 36-38; Ringbom, 1983)

fikk sin form fra ikonet. Belting forklarer at man kan skille mellom ikon og andaktsbilde med tanke på funksjonen de hadde. Ikon var opprinnelig integrert i bysantinsk liturgi og inneholdt en ontologisk referanse til identiteten av personen som ble portrettert. Denne personens bilde, sier Belting, var i bunn og grunn hans eneste mulige fysiognomi. Andaktsbilder er til forskjell – «...if one follows Panofsky...»<sup>38</sup> – noe som kontinuerlig forandres i samsvar med tilskuerens forventninger og behov.<sup>39</sup>

Jurkowlaniec forteller oss at det på de første bysantinske representasjoner av den oppofrende frelseren anvendes inskripsjonen the «King of Glory» på *titulus* på korset bak Kristus. Hun forklarer videre at det har hendt at forskere har sett på denne frasen som tittelen på ikonet eller navnet på det ikonografiske subjektet, men identiske inskripsjoner kan bli funnet på *titulus* på kors i scener av korsfestelsen eller nedtakelsen av korset, så vel som i gjengivelser av *pantokrator*<sup>40</sup>. Derfor mener hun at tittelen *King of Glory* gjelder til Kristus i disse tilfeller og ikke til et spesifikt ikonografisk subjekt.<sup>41</sup>

Den originale bysantinske typen ble merkbart modifisert etter at ikonografien på 1200-tallet nådde de latinske miljøer. Jurkowlaniec forklarer at figuren av Kristus ble forlenget ned til hoften for å inkludere sårene på hendene som ble lagt i kryss foran ham. Halv lengde-typen ble hovedformelen for tidlige smertensmanns-motiver i vest, samtidig som den i utgangspunktet ble værende forholdsvis sjelden i øst.<sup>42</sup> På midten av 1300-tallet hadde figuren utviklet ulike varianter; figurens øyne ble åpnet, hodet løftet og armenes positur ble endret for å vise frem hendenes stigma. Kristus kunne også vises med den ene hånden pekende mot eller pirkende i såret i siden.<sup>43</sup> Smertensmannen kunne nå sees i helfigur, som i trefiguren fra Andøy, slik at samtlige fem stigmaer ble vist frem.

Jurkowlaniec skriver at det er funnet bilder med motivet smertensmannen både i Italia og Sentral-Europa i siste del av 1200-tallet som viser at motivet ble introdusert samtidig på disse steder<sup>44</sup>, men hvordan, spør hun seg, ble smertensmanns-motivet introdusert for kunstnerne i disse områdene? Hun drøfter for at det kan ha vært på grunn av korstogene og pilegrimsreisene til de hellige land på 1100- og 1200-tallet, for da hadde Tyskland kontakt med det kristne øst. Dette gjorde trolig at den selvstendige tilegnelsen av motivet på disse

---

<sup>38</sup> (H. Belting, 1990: 44)

<sup>39</sup> (H. Belting, 1990: 44)

<sup>40</sup> Kristus som den oppstandne hersker, frelser og dommer.

<sup>41</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 49)

<sup>42</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 48-55)

<sup>43</sup> (Bruun, 2003: 99)

<sup>44</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 52-55)

steder ikke kan utelukkes, samtidig som kunstnere under lære i Italia kan ha bidratt til introduksjonen.<sup>45</sup>

Årsaken til at man innenfor kristendommen kaller det bysantiske lidelsesportrettet av Kristus et portrett, er fordi et portrett er en avbildning av en virkelig person. Hvis portrettet viser en levende person ville det gjøre det lettere for en tilskuer å nærme seg, men et portrett av en død person, et lik, vil kunne få en til å trekke seg unna. Når tilskuer vet at denne døde personen ikke bare var en levende mann, men også Kristus, vil det resultere i annen reaksjon. Dette fordi portrettet er en mer personlig og intim avbildning av Kristus.<sup>46</sup>

Motivet blir kalt for smertensmannen, Man of Pain og Christ of Sorrow, for å nevne noen betegnelser. Dette er et avlatsmotiv<sup>47</sup> som Sixten Ringbom mener ser ut til å ha vært det mest populære avlatsmotivet på 1500 og 1600-tallet, om en ser bort fra Veronikas svatteduk.<sup>48 49</sup> Motivet skal vise Kristus i perioden mellom døden på korset og oppstandelsen, som vil si at den viser Kristus etter hans død og før oppstandelsen.

Ringbom forklarer at legenden om det gregorianske motivet forteller at portrettet ble skapt ved at den døde Kristus skal ha kommet i en visjon for pave Gregor den Store (540-604 e.Kr.) under en messe i *St. Croce in Gerusalemme*, Roma. Det han så i visjonen skulle han senere forevige ved å få tillaget et bilde; *Imago pietatis*.<sup>50</sup> Navnet kommer fra det Italienske ordet *Pietà*, som direkte oversatt betyr medlidenhet. Dette antyder både at betrakteren av bildet skal ha medlidenhet med den avbildede Kristus, og at Kristus skulle ha medlidenhet med tilbederen.

Legenden om pavens visjon virket som opphavslegende, økte motivets status og det ble erklært som mirakuløst. Det ble gitt store avlats for å be visse bønner foran bildet, kopier av det og andre typer smertensmanns-framstillinger.<sup>51</sup> Dette var den viktigste grunnen til at motivet ble så populært.<sup>52</sup> Det kan være forståelig når man kunne få flere tusen år fraskrevet

---

<sup>45</sup> (Jurkowlanec, 2013: 55)

<sup>46</sup> (H. Belting, 1990: 4)

<sup>47</sup> Avlat er en ettergivelse av kirkelig straff på jorden eller i skjærsilden mot visse bønnesøvelser. Avlat-bilders funksjon fungerte ved spesifikke bønner til spesifikke motiver som ga avlat.

<sup>48</sup> Veronikas svatteduk er en avbildning av et tøyestykke med ansiktsavtrykket til Jesus. Historien forteller at da Jesus slet under korset på vei til Golgata så var det en kvinne, nemlig Veronika som var tilskuer. Hun følte medynk med ham og ga ham et tøyestykke som han kunne tørke av svetten med. Det ble etterlatt et nøyaktig bilde av hans ansikt på denne svatteduken. Hentet fra: <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/veronica> Dato: 10.11.15

<sup>49</sup> (Ringbom, 1984: 25)

<sup>50</sup> (Ringbom, 1983: 1)

<sup>51</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 232)

<sup>52</sup> (H. Belting, 1990: 36; Ringbom, 1983: 1)

fra tiden i skjærsilden, på et punkt kan Ringbom meddele at den gregorianske smertensmannen var oppe i mellom 33 000 og 224 000 år.<sup>53</sup>

På begynnelsen av 1400-tallet skulle det være nok å be *Ave Maria* og *Pater noster* foran slike motiver for å motta den tilskrevne mengde avlat.<sup>54</sup> Det ble i midlertid senere påkrevd en spesifikk bønn foran motivet, hvorav de tre første versene skal være nedtegnet av pave Gregor selv. Disse bønnene ble oversatt til forskjellige språk, deriblant svensk<sup>55</sup> og dansk, for å kunne bruke dem til private formål, som her en oversettelse fra *Anna Brahes bønnebog*:

O herræ ihesu christe, jek tilbedher tek tw hængde pa  
Korsset oc bars teen thornæ kronæ pa thit hoffwet Iek  
Bedher tek/ at thit || korss frælser mek fra then dræbende  
Ængell som slaar oc dræber Pater noster Aue maria.

O herræ ihesu christe iek tilbedher tek thw som saargiordis  
på korsset oc vort skænckt meth ædicke oc gallæ iek  
bedher tek ath thine saar være myn siæls lægædom Amen  
Pater noster Aue maria

O herre ihesu christe Iek tilbedher tek tw som døde pa  
korssit/ oc vort iordet/ oc thit legemæ vort smordh meth  
mirra oc annen dyræbar smørielse Iek bedher tek/ ath thin  
dødh være myn siæls liiff Amen Pater noster Aue maria<sup>56</sup>

Legenden om opphavet er anakronistisk<sup>57</sup> i lys av pave Gregors død i 604 og motivets eksistens siden 1100-tallet. Med denne informasjonen mener kunsthistorikeren Hans Belting at det er villedende å fortsette å kalle bildetypen av smertensmannen en «gregoriansk arketype», men heller portrettikon eller pasjonsportrett.<sup>58</sup> Det er også interessant å merke seg

---

<sup>53</sup> (Ringbom, 1984: 25)

<sup>54</sup> Poul Grinder-Hansen forteller at størrelsen på avlater vanligvis lå på 14 000 år (Grinder-Hansen, 2004: 232).

<sup>55</sup> (Geete, 1907-1909)

<sup>56</sup> (Nielsen & Det Danske Sprog- og, 1949: 54-55)

<sup>57</sup> Å sette noe inn i feil tidsepoke.

<sup>58</sup> (H. Belting, 1990: 38)



at bønner begynner med å tiltale Jesus Kristus som «...hængde på Korsset...» all den tid smertensmannen ikke henger på korset.

### 3.1 Motivtyper

Det er funnet mange kompositoriske varianter av smertensmannen i senmiddelalderen og Colum Hourihane mener i teksten *Defining Terms: Ecce Homo, Christ of Pity, Christ Mocked, and the Man of Sorrows* at disse kan reflektere lokal tilbedelse og ideologier. Hourihane forklarer at det fantes samtidige kristus-motiver med beslektet ikonografi og dette kan være grunnen til en del forvirring, dette vil jeg komme tilbake til. Han skriver at fra 1300-tallet og fremover utviklet det seg et fokus på mystisisme og privat tilbedelse, dette kan man se reflektert i mangfoldet og de kompositoriske variasjonene på denne tiden.<sup>59</sup>

Hourihane forteller at populære komposisjoner som *Ecce homo* og *Den spottede Kristus* (som jeg vil komme til senere) var forenklet i den senmiddelalderske perioden. Samtidig som de ikke like populære, store og narrative formene kunne virke – mener Hourihane – mer kraftfulle og mer sannsynlig å appellere til et større publikum. Han spør seg om hva som kunne være grunnen til dette og svarer med å forklare at de store, komplekse og detaljerte komposisjonene kan ha blitt sett på som en overutvikling i fortellingen, som resulterte i at de på mange måter mistet sin påvirkning og tvang fram en tilbakeføring til enklere former.<sup>60</sup>

Hourihane mener den omfattende private bruken av motiver som utviklet seg på 1400-tallet burde bli sett på som grunnen til disse reduserte komposisjonene, som besvarte behovene for meditative og enkle bilder. Kristi lidelse alene ble fokuset i de enklere formene og er sannsynligvis grunnen til at motivet smertensmannen var det andaktsbildet som var mest populært.<sup>61</sup> I de neste underkapitlene vil oppgaven ta for seg flere motivtyper som i høy grad var populære under middelalderen og som var viktige i utviklingen av smertensmanns-motivet, og for å vise at smertensmanns-motivet lett kan forveksles med andre lignende motiver. Et spørsmål som dermed gjør seg gjeldene er hvordan vi kan skille smertensmanns-motivet fra lignende motiver.

---

<sup>59</sup> (Hourihane, 2013: 40)

<sup>60</sup> (Hourihane, 2013: 40)

<sup>61</sup> (Hourihane, 2013: 40)

### 3.1.1 Den Gregorianske smertensmannen

Som forklart over ble motivet utviklet fra et bysantinsk ikon, kopiert og videreutviklet i vesten. Ringbom forteller at smertensmanns-motivet imidlertid ble spredt før legenden om dens opprinnelse ble kjent og før noen avlatter var tillagt den. Han forklarer at man ikke kan legge vekt på at dens popularitet var en direkte konsekvens av legenden som kom ikke lenge etter, men som på begynnelsen av 1400-tallet skal ha begynt å florere.<sup>62</sup>

På midten av 1400-tallet fant man smertensmannen på malerier og på ettbladstrykk (avlatsbrev). Motivet blir da vist i to forskjellige former, til dels som den gregorianske *Imago Pietatis* og til dels den fortellende og illustrerte Gregorius-messen<sup>63</sup> med bilde og tekst. Flere variasjoner springer ut fra det originale motivet, deriblant *Arma Christi*.<sup>64</sup> Her blir smertensmannen vist med sine mange *Arma Christi*.<sup>65</sup>

I de siste tiår av 1400-tallet ble Gregorius den Store tilskrevet en avlatsbønn til Kristi fem sår, som skulle leses til bildet som hørte til. Den gregorianske smertensmannen viser ikke alle fem sår, da den vises fra livet og opp. Dette skapte opphavet til et eget bilde der de fem sårene blir vist isolert. Bildet av de fem sårene ble trykt på avlatsbrev og man skulle få en mengde avlat ved å lese en bønn over dem og kysse hvert enkelt sår.<sup>66</sup> Det ble trykket bønner for hvert av Kristus' fem sår og alle som leste disse bønnene med hengivelse ble i begynnelsen lovet 500 år med avlat. Dette utviklet seg og det ble tilskrevet mer og mer avlat til et punkt der man – i følge Ringbom – kunne få flere tusen år fraskrevet tiden i skjærsilden.<sup>67</sup>

Hourihane skriver at det i senmiddelalderen fantes en rekke kristus-motiver med beslektet ikonografi, de kunne minne om hverandre og derfor finnes det en del forvirring i ettertid. Han mener det er viktig å finne ut hva det er som utgjør ikonografien til smertensmanns-motivet i senmiddelalderen og hvordan man kan skjjelne den fra andre. Han mener at smertensmanns motivet i seg selv er et komplekst ikonografisk motiv som har forandret seg gjennom tid og sted for å dekke ulike behov. Den har både vært en påvirkning og blitt påvirket av andre komposisjoner.<sup>68</sup> Hourihane mener at forvirringen mellom motiver kan man se eksempler på i

---

<sup>62</sup> (Ringbom, 1983: 1)

<sup>63</sup> *Gregorius-messen eller Mass of Saint Gregory* viser Pave Gregor I under en messe, med eller uten andre personer til stede, knelende for et alter der smertensmannen vises på oversiden av alteret eller foran Gregor I.

<sup>64</sup> Symbolske attributter fra Kristus lidelse, f. eks: tornekrone, stigmaene, nagler, spyd og pisk.

<sup>65</sup> (Ringbom, 1983: 3-4)

<sup>66</sup> (Ringbom, 1983: 6-7)

<sup>67</sup> (Boynton, 2013: 134, 139; Ringbom, 1983: 6)

<sup>68</sup> (Hourihane, 2013: 19)

enkelte museer og internett-kataloger; blant annet Nasjonalgalleriet i London<sup>69</sup> og Nasjonalmuseet i København, som oppgaven vil ta for seg i kapittel 3.1.5.

Hourihanes studie fokuserer på de kompositoriske elementene som utgjør temaet av den ikonografiske komposisjonen kalt smertensmannen. Han tar for seg tre generelle ikonografiske ordbøker som definerer motivet på forskjellige måter og forklarer videre at det ikke var overraskende at dette har ført til forvirring ikke bare for museums kuratorer,<sup>70</sup> men at det også noen ganger kan se det ut til at «... the artists themselves ... seem to have been oblivious to the general compositional elements for this subject and how the theme should be represented.»<sup>71</sup> Hourihane mener grunnen til dette kan være at det helt enkelt ikke fantes i senmiddelalderen, den fordelingen vi helst ville likt å se mellom disse varierte komposisjonene og at elementer fra en scene til en annen kunne lånes uten det strenge behovet for å forholde seg stivt til en/et forhåndsdefinert stil/motiv.<sup>72</sup> Han forklarer at det som skiller smertensmanns-motivet fra lignende motiv er at førstnevnte er et etter-døden-bilde, til forskjell fra de øvrige komposisjoner. Hourihane mener at akkurat dette poenget «...was frequently forgotten by the artists, and Christ is sometimes shown alive.»<sup>73</sup> Han går videre å skriver at relaterte komposisjoner som Ecce homo og Den spottede Kristus er funnet tidligere enn smertensmanns-motivet.

Gert von der Osten gir et (eget og noe enkelt) eksempel på hvordan man enkelt kan skille mellom en smertensmann og en kristusfigur. Han skriver at det i domkirken i Visby finnes en kristusfigur fra 1200-tallet. Han har løftede hender, men er ganske sikkert ikke en smertensmann fordi han mangler sårene, stigma.<sup>74</sup>

Hourihane mener det viktigste kjennetegnet til smertensmannen, spesielt fra 1300-tallet og framover, er for Kristus å vise frem og trekke oppmerksomhet til sårene. Ulike prototyper har blitt gjort krav på, men ingen av framstillingene vi kjenner til kan dateres til før 1100-tallet. Komposisjonene Ecce homo og Den spottede Kristus hadde ikke noe med utviklingen av dette motivet å gjøre, men det er tydelig de lånte fra smertensmanns-motivet og influerte det på et senere stadium.<sup>75</sup>

---

<sup>69</sup> (Hourihane, 2013: 19)

<sup>70</sup> (Hourihane, 2013: 23)

<sup>71</sup> (Hourihane, 2013: 24)

<sup>72</sup> (Hourihane, 2013: 24)

<sup>73</sup> (Hourihane, 2013: 24)

<sup>74</sup> (von der Osten, 1933: 116)

<sup>75</sup> (Hourihane, 2013: 24)

Hourihane sier altså at kunstnerne i middelalderen ikke visste hvordan kompositoriske elementer skulle brukes i forskjellige motiver i et bilde. De visste ikke hvordan de skulle representere tema rundt innholdet i et bilde eller at fordelingen mellom forskjellige komposisjoner i bilder ikke eksisterte i det hele tatt. Han går videre og sier at kunstnerne «glemte» at Smertensmannen skulle vises død. Det kan være uheldig å se slik på middelalderens kunstnere. Ikke var de kunstnere i den moderne forstanden, men håndverkere og ofte var det flere som jobbet med ett og samme arbeid. Verkene de laget var bestillingsarbeid og de laget det de fikk beskjed om, ofte med eksempler fra lignende verk. Hourihane fremstår som selvmotsigende i det han forklarer at det kunne hende fordelingen mellom de forskjellige komposisjonene ikke eksisterte i senmiddelalderen for så å følge opp med å si at de glemte hvordan de skulle representere motivene forskjellig. Det fantes heller ingen bestemt definisjon på smertensmanns-motivet i denne tiden.

Poul Grinder-Hansen bemerker at vi ikke må «...be led to the assumption that our definitions reflect what was important to a medieval worshipper.».<sup>76</sup> Han forklarer at «The medieval indifference to iconographical precision – as we see it – which we find in the use of the ‘Man of Sorrows’ motif is striking.».<sup>77</sup> Fra vårt ståsted kan vi ikke helt sette oss inn i hvordan dette ville fungert i middelalderen. Han går videre å forklarer at middelalderens betegnelser for andaktsbilder varierte og ble byttet på. Det vanligste navnet var *Pietà*, men også *Misericordia domini* eller *Ecce Homo*, som var typisk for senmiddelalderen, ble brukt på motiver vi i dag vil kalle for smertensmanns-motiver.

### 3.1.2 Ecce homo

Figurmotivet Ecce homo er oppkalt etter Pilatus’ ord: «se det mennesket.» fra Johannes 19, 2 og Johannes 19, 5. «... han bar tornekronen og purpurkappen.» om Jesus da han skulle vises fram for jødene. Grinder-Hansen forklarer at dette motivet framstilles på denne måten (med Pilatus, foran en folkemasse med purpurkappe og tornekrone) og kan også vise Kristus holdende på en stokk og en stang.<sup>78</sup> Ecce homo-scener er forut for de tidligste eksemplene av

---

<sup>76</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 231)

<sup>77</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 232)

<sup>78</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 231)

smertensmannen, som først er funnet i øst sent på 1100-tallet. Motivet ble ikke viden kjent før på 1300- og 1400-tallet.<sup>79</sup>

Hourihane kan fortelle oss at opp til begynnelsen av 1400-tallet blir Kristus alltid vist levende i Ecce homo-motiver. Han kan bli vist i halv-lengde, trekvart- og helfigur. Han vises med eller uten stökk/ris og Pilatus, vanligvis kronet med torner, blodig og skadet. Han kan være plassert i en arkitektonisk ramme og kan være ledsaget av en stor folkemengde.<sup>80</sup> Mange av disse elementene er også ofte karakteristiske for smertensmannen, foruten at Kristus skal være vist død.

Det finnes en del forvirring mellom middelalder-avbildningene av Ecce homo og smertensmannen-scener. Oftest blir de forvekslet, når man ser på 1400- og 1500-talls eksempler av Ecce homo. Dette var i følge Hourihane fordi Ecce homo-scenen som subjekt ofte var brukt til å inkorporere alle fortellinger fra pasjonen, ved å vise Kristus på sitt mest sårbare. I så måte, skriver han, fungerer den på lik måte som smertensmanns-motivet ved at den innlemmer all lidelse (etter 1200-tallet) og at det er et andaktsbilde. Ecce homo kan også bli forvekslet med den mer generelle og tidligere pasjonsepisoden hvor Kristus står foran Pilates og dømmes.<sup>81</sup>

Som nevnt vises smertensmannen fra begynnelsen frontalt og avkortet, død, men vertikal. Hourihane skriver at bildet er ikonisk og uten at det finnes en tekst (et narrativ) knyttet til bildet, selv om det senere i noen tilfeller finnes elementer som gravkammer, kors, landskap, lendeklede og engler.<sup>82</sup> Han mener at representasjoner av Ecce Homo-temaet forandres til å bli mer likt smertensmanns-motivet som følge av fokuset på hengivelse på 1300-tallet og spesielt på 1400-tallet, ved at det ble mer fokus på Kristi lidelse enn på selve pasjonsfortellingen. Han diskuterer om dette impliserer timelige og romlige elementer i preferanse til pasjonsfortellingen. Han mener at smertensmanns-motivet og Ecce homo-motivet svarte til hverandre på 1400- og 1500-tallet og to representasjoner av Ecce homo-bildet produseres parallelt, det overfylte (altså med mange individer) og bildet med få eller ingen bortsett fra Kristus. Generelt er begge presentasjoner framstilt der Kristus' lidelse blir vist til betrakteren, bare statisk i den ene og en aktiv pasjons-fortelling i den andre.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> (Hourihane, 2013: 24)

<sup>80</sup> (Hourihane, 2013: 24)

<sup>81</sup> (Hourihane, 2013: 26)

<sup>82</sup> (Hourihane, 2013: 27)

<sup>83</sup> (Hourihane, 2013: 28)

### 3.1.3 Den spottede Kristus

Hourihane forteller at Den spottede Kristus ble først utviklet som et visuelt subjekt i 1000-tallets Italia. Den generelle komposisjonen viser en sittende eller stående Kristus som blir spyttet på, plaget, slått, hånet, spottet og bundet for øynene. Spottingen blir ofte blandet sammen med elementer av piskingen og kroningen med torner. Hourihane forklarer at Kristus er i en arkitektonisk setting i disse framstillingene, han kan bli vist stående eller sittende, kan være bundet til en pølse (selv om han ikke skal være det ifølge fortellingen), kronet med torner, blodig, skadet og kledd i en lilla eller rød kappe. Han er ofte akkompagnert av tre eller fire forfølgere og viktigst; ofte holdende på sin stav. Ytterlige figurer, som Pontius Pilatus og andre observatører kan noen ganger bli funnet.

Hourihane forteller at i likhet med Ecce homo temaet er ikke Den spottede Kristus særlig utbredt før på 1300- og 1400-tallet. Han skriver også at det ikke er selve spottingen som er vist i de senere bilder av disse temaene, men etterkanten av avstraffelsen, og er derfor referert til her også av Hourihane som den spottede Kristus «...Christ Mocked rather than the Mocking of Christ.»<sup>84</sup>

Hourihane skriver at det betydningsfulle fokuset på privat tilbedelse og nevnte hengivelse som utviklet seg på 1400-tallet, ledet til innovasjoner i representasjonen av temaene Ecce homo og Den spottede Kristus. De tradisjonelle narrative typene fortsatte, men de var parallelle med en mer ikonisk og statisk type bilder. De mer personlige og intense komposisjonene både lånte fra å gå til smertensmanns-motivet. Bildene ble som nevnt enklere og hadde færre ytterlige elementer, med en vektlegging plassert på selve lidelsen Kristus gjennomgikk. Hourihane mener styrken til komposisjonene i den spottede Kristus ligger i deres enkelhet, med vektlegging på akkurat denne lidelsen. I stedet for en kompleks gruppe og en narrativ type struktur, legges vekten på en enslig figur, oftere alene enn ikke. All handling er blandet sammen og redusert til sin ikoniske form, som er personifisert i figuren av Kristus alene.<sup>85</sup>

Hourihane skriver at det er klart at hver av de tre subjektene (smertensmannen, Ecce homo, og Den spottede Kristus) lånte fra hverandre i form av generelle komposisjoner og detaljer. Han

---

<sup>84</sup> (Hourihane, 2013: 31)

<sup>85</sup> (Hourihane, 2013: 34)

forklarer at alle tre komposisjonene var svaret på det samme behovet, men den sterkeste og mest utholdende visuelle tradisjonen i middelalderen ser ut til å være smertensmannsmotivet.<sup>86</sup> Hourihane mener at det ofte er mer vanskelig å identifisere disse komposisjonene som representative for det ene eller det andre motivet, og middelalderens betrakter kan også ha ansett det som lite viktig å gjøre dette. Videre forteller han at bilder av det reduserte motivet *Ecce homo* på denne tiden er nesten identisk med bilder av smertensmannen. Noen ganger kan Kristus synes død, men uten sårene. Andre ganger er han klart i live og viser sårene, og i andre tilfeller er ikke sårene synlig. Hourihane beskriver at disse ulike små og intime komposisjonene med en, to eller tre figurer dukker opp på 1400-tallet og er funnet i varierte medier. Den enslige figurkomposisjonen av *Ecce homo* var særlig populær i Nederlandene og Tyskland sent på 1400-tallet, men var også interessant for Italia.<sup>87</sup>

#### 3.1.4 Kristi medynk

Motivet Kristi medynk er en annen relatert komposisjon som Hourihane omtaler, det var introdusert på 1500-tallet og er hovedsakelig fransk i sin utbredelse. Kristi medynk viser Kristus i helfigur, han er kronet, sittende med bundne hender og noen gang føtter. Hourihane forteller at det er generelt antatt at det viser Kristus hvilende før korsfestelsen og når den er i en frontal posisjon, er lik Den spottede Kristus, *Ecce homo* og smertensmannen. Noen ganger kan man finne en hodeskalle ved føttene hans som skal representere Adams hodeskalle.<sup>88</sup> Han forklarer videre at Kristus er framstilt levende, men med tegn etter den voldelige behandlingen.

Grinder-Hansen nevner også dette motivet med et annet navn; *Christ in Distress*. Han forklarer at motivet kan kjennes igjen på alle de nevnte punktene over, i tillegg til at Kristus kan vises uten klær, hendene eller armene kan være krysset og han vises sittende med hodet hvilende i hånden.<sup>89</sup>

Hourihane kan fortelle at også den frittstående, enslige figuren smertensmannen ikke er funnet i Frankrike før sent på 1300-tallet, og da er komposisjonen forandret fra normen i det at Kristus ofte blir støttet av engler og tydelig vises som død, selv om øynene kan være åpen.

---

<sup>86</sup> (Hourihane, 2013: 35)

<sup>87</sup> (Hourihane, 2013: 38)

<sup>88</sup> (Hourihane, 2013: 40)

<sup>89</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 231)

Han mener det er interessant at smertensmannen eller *Imago Pietatis* blir kalt for *Erbärmdebild* (bilde av medlidenhet) i Tyskland og må relateres i sitt formål til dette franske subjektet, Kristi medynk-motivet. Han mener at denne nye komposisjonen i sin enkelhet kunne vært en reaksjon på den overfylte framstillingen av smertensmannen, som rundt 1400-tallet kunne være omgitt av engler, andre figurer eller instrumenter av pasjonen til en slik grad at det ikke lenger hadde noen relasjon til tidligere eksempler.<sup>90</sup>

Jurkowlaniec skriver at det finnes en parallell kronologi mellom Italia og Sentral-Europa, men at stadig mer mangfoldig ikonografi kan bli observert sent på 1200-tallet. Videre forteller hun at Kristus i italienske framstillinger vises i samsvar med bysantinske kilder, med øynene lukket og avskåret ved livet.<sup>91</sup> Som tidligere nevnt blir framstillingen av Kristus i Sentral-Europa forlenget til hoftene og øynene åpnet gradvis. Dette mener Jurkowlaniec får bildene til å virke i nye og ulike kontekster. Hun skriver at man kan se eksempler på at smertensmannen relateres til nattverden og hun mener dette var et avgjørende aspekt for utviklingen av smertensmannen nord for alpe. Det å relatere smertensmannen med nattverden var veldig utbredt i Italia, men ikke like mye i den østlige kirken.<sup>92</sup>

Jurkowlaniec mener at på grunn av de dype modifikasjoner som påvirket smertensmannen nord for alpe på tidlig 1300-tallet, kan man ikke se på dette som et resultat av lineær utvikling fra byste til halvfigur, så til helfigurlige bilder. Det som generelt var typisk for senmiddelalderens kristne ikonografi var at det voksende repertoaret av Kristi gester ble sammenflettet med flere motiver og elementer under 1300- og 1400-tallet. Hun hevder at dette skjedde når de bysantinske røttene, som knapt kunne være gjenkjennelige og ganger knapt sporbare, ble flettet sammen med andre formler.<sup>93</sup>

### 3.1.5 Motivtyper i Nasjonalmuseet, København

Det er flere lidelsesmotiver av Kristus som går inn i samme kategori som smertensmannen, nemlig andaktsmotiver. De viser forskjellige scenarier av Kristi lidelseshistorie, som nevnt i kapittel 2.3. I Danmark er det funnet forskjellige typer av disse historiske eller timelige andaktsbildene i forskjellige medier. Det er ikke mange gjenværende skulpturer, Grinder-

---

<sup>90</sup> (Hourihane, 2013: 40)

<sup>91</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 57)

<sup>92</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 57)

<sup>93</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 64)



Hansen skriver at han vet om ni, som representerer enten Ecce homo, Kristi medynk eller smertensmannen og de fleste er fra vanlige landsbykirker.<sup>94</sup>

Her vil jeg nevne noen av de lidelsesmotiver som står på Nasjonalmuseet i København, *Kristus ved martelpælen*, tre verk som har fått navnet «smertensmand» og Kristi grav. Det følgende er personlige observasjoner fra museet, egne foto og hjelp fra seniorforsker Poul Grinder-Hansen da jeg var på museet.

*Kristus ved martelpælen* er en trefigur av eik fra Volstrup kirke, datert ca. 1510-30. Figuren er skåret til på baksiden slik at man skal kunne se den fra alle kanter. Kristus vises bundet til en pæle, hendene er bundet sammen foran pålen og Kristus er plassert bak den. Han vises avkledd bortsett fra et lendeklede som er knyttet på fremsiden av magen. Pålen når Kristus til haken, (den skal opprinnelig ha vært lengre, noe som antydes av en innhuling i håret på Kristus).<sup>95</sup> Figuren ser framover med et fortvilet uttrykk. Grinder-Hansen beskriver i *Public Devotional Pictures in Late Medieval Denmark* at figuren har blitt delvis reparert flere ganger før den kom til Nasjonalmuseet og at det er tre lag med maling på toppen av den originale grundering av kalk. Den originale polykromien skal ha vært en lys hudtone med mange blodflekker rundt om på kroppen.<sup>96</sup> Dette illustrerer merker etter piskingen man kan lese om i Johannes 18, 12 og 19, 1. På grunn av at han har merker etter piskingen og er bundet til en pæle vil det være riktig å definere den som motivet Den spottede Kristus.



Figur 5 Kristus ved Martepælen

Tre forskjellige verker plassert på Nasjonalmuseet i København har fått tittelen *Kristus som smertensmand*. Den ene er en trefigur av Kristus fra 1500-tallet, fra Øster Eggede kirke. Han bærer en tornekrone, sitter blodig og pisket på en blokk. Øynene er åpne og han har hevede

<sup>94</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 233)

<sup>95</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 230)

<sup>96</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 230)

øyenbryn, som gir ham et overrasket uttrykk. Munnen er åpen og man kan se fortenner øverst i munnen. Armene er krysset foran brystkassen, opprinnelig har han holdt to ris i hendene. Han er helt naken og det er ingen merker etter stigma. Forklaringen på hvorfor denne figuren går under kategorien «smertensmann» i Nasjonalmuseet kan være at den viser til hans smerte der og da etter piskingen.

Som tidligere nevnt rår det forvirring rundt motivtyper fra middelalderen. Også i Nasjonalmuseet er figuren merket under kategorien «smertensmand». Jeg skriver i slutten av kapittel 3.1.1 om hovedforskjellen mellom smertensmanns-motivet og andre komposisjoner, og poengterer at Kristus vises forut for sin død i alle motiver og at selve smertensmanns-motivet viser Kristus etter døden/korset. Det vil etter min mening være riktigere å plassere denne figuren under kategorien *Kristi medynk*, eller det som Grinder-Hansen kaller *Christ in Distress*, med tanke på at figuren har alle trekk som både han og Hourihane nevner er typisk for dette motivet.

Det andre motivet som går under kategorien «Kristus som Smertensmand» er et maleri fra 1475-1500, som står i Nybøl kirke på Jylland. Dette er et maleri som opprinnelig har vært på innsiden av en dør til et skap viet til hostien eller oblater (en monstrans), som vil si at den har blitt brukt i forbindelse med nattverds-messer. Maleriet viser den blodige, piskede Kristus med tornekrone, ris i sin høyre arm og pisk i sin venstre. Han viser frem spydsåret med sin høyre hånd, som har klare merker etter korsfestelsen og alle fem stigmaene er godt synlig. Hodet og blikket er vendt ned mot høyre, som en assosiasjon til selve dødstidspunktet, øynene er ikke helt åpne. Han er kledd i et hvitt lendeklede og står på grønt gress mot en rød bakgrunn med røde og sølvbelagte stjerner. Han har en gul liljekors-glorie rundt hodet med røde tegn som er malt på venstre og høyre side og som kommer ut på toppen av hodet, en assosiasjon til korset. Denne figuren er det riktigere å gi tittelen *smertensmann*. Han har



Figur 6 Kristus som Smertensmand

alle merker etter både pasjon og korsfestelse, han viser frem stigmaene og hodet er lent mot høyre, slik de eldre ikoner og avlatsbilder ofte viser.

I boken *Middelalderlige altertavler i Haderslev Stift* kan man finne nevnt ytterligere to smertensmanns-motiver, de er plassert på innsiden av oblatskapsdører. Begge har stigma og trekker oppmerksomhet til sårene, de har merker etter piskingen og holder Arma Christi i hendene.<sup>97</sup>

Det tredje eksempelet er et maleri på gavlen av en kiste kalt Kristi grav, med en legemstor kristusfigur liggende inni. Kisten er fra Kerteminde kirke, den ble laget rundt 1525 og man kan finne informasjon på veggen ved siden av som forteller at den har blitt brukt til påskens kirkespill. Informasjonen forteller videre at dette maleriet viser *Kristus som smertensmand*.

Malingen har flakket av flere plasser og deler av motivet mangler. Det man kan se er Kristus sittende på en stein i et åpent landskap, malt i grønt og lyst brunt. Kristus vises frontalt med kroppen vendt mot venstre. Han har tornekrone og et hvitt lendeklede. Armene er i kryss foran magen og gjenstandene han holder, et ris i høyre hånd og en pisk i venstre, blir som en forlengelse av armene og rammer inn hodet. Kristus er malt med svart hår og skjegg, det høyre øyet er borte på grunn av skader i malingen. Det venstre øyet er åpent og ser fremfor seg. Han er malt i en lys hudtone med blodflekker og sår over hele kroppen inkludert ansiktet. Man kan ikke skimte om han er malt med stigma, det kan være at slitasjonen på malingen er grunnen til dette. Kristus' venstre hånd er plassert på det punktet spydsåret bruker å være på brystet. Med tanke på at dette er et bilde som viser Kristus sittende eller hvilende på en stein, er det mest sannsynlig at det er nærmere motivet Kristi medynk. Det viser da Kristus før korsfestelsen, etter piskingen og han holder attributter knyttet til dette.



Figur 7 Maleri av Smertensmand på gavel

<sup>97</sup> (Bruun, 2003: 100)

### 3.1.6 Kristi grav og kirkespill

I Simonsens manus nevner han kort at det i Norden er bevart tre eksemplarer av Kristi grav, den ene befinner seg i museet i Stockholm, den andre er nevnte Kristi grav fra Västerlövsta og den tredje er en legemstor kristusfigur som ligger i en kiste som befinner seg i nasjonalmuseet i København.<sup>98</sup>

Grinder-Hansen tar for seg den døde Kristus liggende i en kiste som et andaktsmotiv i teksten *Public Pictures in Late Medieval Denmark*. Dette motivet skal vise den døde Kristi legeme liggende i sin grav. Han forklarer at det grovt sett er to synspunkter på hva som er den viktigste funksjonen til denne typen figurer. Disse er drama og andakt, som han mener er nært relatert, men ikke det samme. Han forklarer at disse figurene har blitt brukt som rekvisitter under liturgiske pasjonsskuespill eller kirkespill.<sup>99</sup> Grinder-Hansen forteller at oppstandelsen til kirkespill lå i liturgien ved messen til påskemorgen, som lot menigheten være med i opplevelsen av Jesus oppstandelse. Han skriver at dette bunnet i kirken under senmiddelalderen, som la stadig større vekt på å gjøre bibelens fortellinger mer levende og så nærværende som mulig. Det som står skrevet i bibelen var ikke bare historier, men virkelighet og skulle inn i det virkelige liv, inn i datidens virkelighet.

Dette ble mer og mer avspeilet i billedkunsten og i form av kirkelige skuespill. Noen kirker eide en Kristi grav og en figur som tilhørte denne, som den legemstore figuren på nasjonalmuseet i København. Kirkespillet ville da foregå ved at en kristusfigur ble lagt i en bemalt kiste på langfredag. Innen påskesøndagen kom hadde figuren blitt tatt ut og et lende klede lå igjen. Jesus var da oppstanden. Grinder-Hansen forklarer at kisten ikke bare ble brukt i påsketider, men også resten av året som et andaktsmotiv i kirken. Han forteller også at ikke bare denne typen figurer ble brukt til kirkespill, men andre som for eksempel Kristi Himmelfartsfigur.<sup>100</sup>

Grinder-Hansen bemerker at utover 1400-tallet og begynnelsen av 1500-tallet ble det laget andaktsbilder, som ikke inngikk i kirkespill. Disse var likevel framstilt på en veldig teatralisk måte og i en makaber realisme som særlig viste Jesu lidelse. Her trekker Grinder-Hansen inn *Kristus ved Marterpælen* og den sittende *Kristus som smertensmand* som eksempel.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> (Simonsen, 1960-61: 17)

<sup>99</sup> (Grinder-Hansen, 2004: 233-234)

<sup>100</sup> (Grinder-Hansen, 2002: 86)

<sup>101</sup> (Grinder-Hansen, 2002: 86)

Figuren av Kristus som ligger i nasjonalmuseet har øynene lukket og armene er lagt i kryss over hver side av hoften. Figuren er et blikkfang siden den er framstilt i legemstor størrelse og det er det vanskelig å ikke legge merke til den i det man entrer rommet. Han er framstilt svært blodig og tornekronen er stor i størrelse. Sidesåret er sentrert mer mot midten og lenger ned på overkroppen enn det man vanligvis ser. Dette kan være gjort for at det skal være lettere å legge merke til når man ser ned i kisten. Figuren som er plassert i Kristi grav fra Västerlövsta er også ganske stor i størrelse med 149 cm i høyden. Øynene er igjen, høyre arm ligger på skrå over magen med håndflaten som dekker navlen og venstre går langs med kroppen med håndflaten hvilende på hoften. Kistene er laget i samme form; en rektangulær kasse med spist, gavlf-formet lokk, som er åpent på en eller begge sider for å gi innsyn til figuren liggende nedi.



Figur 8 Legemstor kristusfigur

Simonsen forteller at Smertensmanns-figuren trolig har blitt brukt til et slikt pasjonsskuespill i påskedagene i Nord-Norge. Han mener at det har foregått ved at en av personene fra bygden virket som skuespiller, spilte Kristus og kan i tillegg ha blitt «korsfestet». I neste akt skal Kristus bæres til graven og da mener Simonsen de har sett på det som mer hensiktsmessig og ha en kristusfigur i en kiste. Han trekker inn Hellas som en moderne parallell til datidens kirkespill.<sup>102</sup>

### 3.1.7 Svenske Smertensmanns-figurer

Ved hjelp av en svensk nettside kalt *Medeltidens bildvård* kan man søke etter kirkeinventar fra forskjellige steder i Sverige (i tillegg Norge og Danmark) som er oppført her. Under søk etter *Träskulptur* og *Smärtoman* fikk jeg et treff på femti svenske eksempler av dette motivet og førtiseks av dem er figurer, ingen treff fra Danmark eller Norge. Av disse femti er fem

---

<sup>102</sup> (Simonsen, 1960-61: 18)

stykker akkompagnert med enten engler eller andre individer som holder et beger og en av dem har et beger plassert ved siden av seg. Søket gav tre eksempler på Smertensmannen flankert av andre figurer, enten som en del av en altertavle eller plassert ved siden av hverandre. Begeret er ment til å minne om begeret man får nattverdsvinen i under nattverdsritualet. I et tilfelle kan man se en fysisk «tråd» som går fra såret i siden av figuren og opp i ett av begrene.

Av de femti treff man får i denne søkegruppen, er førtifire i dag stående alene (kan være akkompagnert med engler) uten å være flankert av andre individer. Av alle disse førtifire er i dag trettisyv stykker plassert på eller framstilt med en hel plint (noen med slitasjeskader), de figurer som mangler store deler av plinten mangler også deler av føttene og er ikke tatt med i tellingen her.

Jeg har valgt ut fire trefigurer, der to av dem står i samme orant-positur som Smertensmannen på Tromsø Museum. Det finnes i alt rundt åtte stykker på denne listen, som står i eller som kan ha stått i orant-positur (armer eller deler av armene mangler på noen skulpturer). Alle er framstilt oppreist, stående. Jeg har valgt disse fire for å se på de varierende positurer en smertensmanns-figur har blitt framstilt i under middelalderen i Sverige og kan ha blitt andre steder. I forhold til Danmark og Norge har Sverige et høyt antall med gjenværende smertensmanns-figurer og i dette tilfellet er det ett søk med et resultat på femti treff innenfor smertensmanns-motivet alene. Dette må sees i betraktning til forskjellige faktorer som kan ha spilt inn gjennom historien til alle de tre nordiske landene til i dag, noe jeg ikke blir å gå nærmere inn på.

Den første figuren som skal omtales her er en *smärtoman* fra Dalarna i Malung, der den også befinner seg i dag. Denne figuren står i en lignende orant-positur som smertensmannen fra Andøy. Trefiguren er av løvtre og er 135cm høy. Figuren står i et skap av furu som er 208 cm langt, det er tilskåret ornamentering høyt oppe på skapet som møtes i midten. Den rammer inn figuren med flettverk av eik uten å dekke for noe. Restene av fargen på innsiden av skapet viser en at den har vært rød med mørkere mønster. Trefiguren er laget i Mälardalen omkring

1500.<sup>103</sup> I skapet på begge sider av smertensmanns-figuren ser man i alt 4 mindre figurer, som skal forestille små engler. To på hver side ved hoften til figuren og to på hver side av benene. En av figurene har et par vinger av eik og de tre andre figurene mangler en vinge. Alle fire figurer holder et beger i hendene. Smertensmanns-figuren står vendt mot betrakter og har ryggen inntil skapet bak. Den er laget med langt mørkt hår og skjegg. På hodet er det skåret ut en tornekrone som er flettet i formen.

Figuren er malt i en lys hudtone, men mye av malingen er slitt bort, den er fremvist mager. Øynene er åpne og ser rett fremfor seg, det renner blod fra pannen og ned ansiktet til munnens høyde. Armene går ut fra kroppen og underarmene er vendt opp med håndflatene vendt mot betrakter. I håndflatene kan man se et blødende sår, det renner blod fra såret nedover armen, slik det gjør på Smertensmannen fra Andøy.



Figur 9 Smärtoman fra Dalarna

På høyre side av brystkassen kan man se et avlangt blødende sår.

Det renner blod fra såret nedover kroppen og noe som for meg ligner en streng, som skal illustrere blod som går fra innsiden av såret over til en kalk engelen på høyre side av hoften holder opp. Figuren er kledd i et hvitt lendeklede som er knytt på midten. Begge ben er plassert på en rund plint som er malt grønn, plinten er plassert på et forhøyet platå inne i skapet. På begge benene til figuren er det et blødende sår. Om den grønne plinten er av samme materialet som figuren eller om figuren er satt på i ettertid kan ikke sees på grunn av bildekvalitet. Denne figuren har mange likheter og ulikheter med figuren fra Andøy. Viktigst er at den står i samme positur, og de har like attributter (hva som konstateres som attributt tas opp i kapittel 3.1.9). Den svenske figuren har i tillegg et skap, en hel plint og flankerende engler. De er begge magre, figuren fra Andøy er merket med blødende piskesår, men det er ikke denne.

---

<sup>103</sup> Medeltidens bildvärld: <http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=930622S6#>  
Referanser som står oppført her er: Anderson A, 1980, s 176, *Medieval Wooden Sculpture in Sweden III* og Forssman E, 1961, s 120 f, *Medeltida träskulptur i Dalarna Dalarnas hembygdsbok*. Disse er ikke konsultert.

Den andre figuren som her skal omtales er en *smärtoman*-figur fra Hälsingland i Njutånger, der er den også å finne i dag. Trefiguren er av løvtre, den er 91 cm lang og ble produsert i Norrland rundt 1500.<sup>104</sup> Figuren står vendt mot betrakter med ryggen mot en bakgrunn i tre.

Bakgrunnen er malt slik at figuren har en tykk glorie rundt hodet, som i dag er mørk i fargen. Det er flere ornamentale mønstre malt på bakgrunnen, som har en rød ramme rundt. Figuren står i samme orant-positur som Smertensmannen fra Andøy, han er også malt i en lys hudtone med røde bloddråper som dekker hele kroppen. Malingen på kroppen har flasket av flere steder og man kan se den lyse, beige trefargen under.



Figur 10 Smärtoman fra Hälsingland

Figuren er framstilt med mørkt, langt hår og skjegg. Det er en tilskåret tornekrone i samme materiale som figuren. Øynene er halvåpne og blikket er rettet ned mot det som i dag vil være betrakters føtter (men middelalderens betrakter ville ha vært i en bedende stilling nedenfor figuren og derfor er blikket rettet mot samtidens betrakter), munnen er gjenlukkert. Overarmene på figuren ligger nesten inntil kroppen mens overarmene er vendt opp og med håndflatene vendt ut mot betrakter. Midt i håndflaten på begge hender kan man se blødende sår, blodet er malt rennende ned armen, men ikke i en hel strimle, lik figuren fra Andøy. Venstre hånd mangler alle fingre. På høyre side av brystkassen kan man se et avlangt blødende sår. Føttene er plassert på en avrundet plint av lys beige tre, med en sprekk midt på. Plinten har lite maling igjen og man ser mye av treet under. Fargen på treet til plinten og fargen på treet til figuren er lik og man kan tenke seg at plinten er skåret ut med figuren. På grunn av manglende referanser tilknyttet figuren kan man ikke være helt sikker på dette. Det er på oversiden av begge fotblad et blødende sår. Selv om det er mye blod malt på hele figuren, er det malt en større mengde sentrert rundt stigma.

Her omtales det kort om to *smärtoman*-figurer som står i forskjellig positur. Trefiguren *smärtoman* fra Mofalla i Västergötland, der den fortsatt står i dag plassert i et skap. Den er

---

<sup>104</sup> Medeltidens bildvärld: <http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=900529S3#>  
Her finnes det ingen referanser oppført.



laget i eik, er 97 cm lang og er fra 1400-tallets andre halvdel.<sup>105</sup> På figurens høyre side står en engel i tre holdende på en kalk. Figuren av Kristus har ingen farge igjen, heller ikke engelen. Engelen er skåret ut i samme tre som plinten kristusfiguren står på, det kan se ut som at kristusfiguren også er av samme tresort, men dette kan man ikke være sikkert på uten nærmere undersøkelser. Han er vist mager med fremtredende ribben og hofteben, på hodet er det skåret ut en tornekrone med store torner, figuren har langt hår som går bak ryggen. Han har hodet vendt mot høyre, men siden malingen er borte kan man ikke se hvor han opprinnelig har vendt blikket. Det kan virke som at han har oppmerksomheten rettet mot engelen med begeret, på grunn av at overkroppen også er vendt en anelse mot høyre. Høyre arm går på skrå ned over magen, under såret på høyre siden av brystkassen, håndflaten er vendt inn mot kroppen og oversiden er vendt ut mot betrakter slik at man godt ser såret midt på. Venstre arm er et stykke ut fra kroppen. Underarmen er vendt opp og håndflaten, som er vendt inn mot kroppen på samme måte som det høyre, ligger på linje med spydsåret i siden. Han viser frem sårene i hendene, samtidig som han trekker oppmerksomhet til såret i siden. Sårene i føttene er også godt synlige og de er plassert på en hel plint.

Den siste figuren er en *smärtoman* fra Hälsingland, Järvsö. Dette er en trefigur av eik som i dag står på Statens historiska Museum i Stockholm. Den ble laget rundt andre halvdel av 1400-tallet på et lokalt verksted i Mälardalen. Figuren er 71 cm høy og står plassert i et skap.<sup>106</sup> Denne figuren har langt mørkt hår som går bak ryggen, en tornekrone og mørkt skjegg. Han er malt i en lys hudtone og i ansiktet er det malt en rødlig farge på begge kinn.

Han har ingen merker etter piskingen på kroppen. Øynene er åpne, de er vendt ned og munnen er gjenlukknet. Det renner blod fra under håret i pannen og ned til rett over øyenbrynene. Høyre hånd er plassert over spydsåret i siden, som en innramming av såret med tommelen over og resten av fingrene på undersiden.

På denne måten trekker han oppmerksomhet ikke bare til spydsåret, men også til såret i hånden, som er synlig ved at håndens bakside peker mot betrakter. Den venstre håndflaten er vendt mot betrakter på samme måte som orant-figuren gjør med begge. Håndflaten er klart vist frem og såret tydelig. Det strømmer bloddråper fra sårene i begge håndflater som renner nedover overarmen. Fra spydsåret i siden strømmer det blod hele veien ned til midt på høyre

---

<sup>105</sup> Medeltidens bildvärld: <http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=920628S4#>  
Her finnes det ingen referanser oppført.

<sup>106</sup> Medeltidens bildvärld: <http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=910327S9#>  
Referanser som star oppført her er: Rydbeck, M., 1975, s. 153 f, Medieval Wooden Sculpture in Sweden IV. Den er ikke konsultert.

legg. Begge ben har synlige sår og de er plassert på en hel, grønn plint. Man kan merke seg her at den venstre foten er plassert lengere frem enn den høyre slik at figuren står usymmetrisk.

Av figurene omtalt her, er alle plassert i et skap. Om de er originale og hører til figurene kan (med tanke på tid og oppgavens størrelse) ikke undersøkes nærmere. Av alle figurer man kan finne på nettsiden *Medeltidens bildvärld* står mange av dem med ryggen vendt fra betrakter og inntil et skap eller mot en flat arkitektonisk bakgrunn. Noen står uten skap men der mangler det foto av ryggen. Det hadde vært veldig interessant å finne ut hvem som er rundskåret og ment å observeres fra alle sider og hvem som eventuelt har flat/uthulet rygg. Til forskjell eller likhet med Smertensmannen fra Andøy. Det er likevel interessant å bemerke seg likheter og ulikheter basert på de fotografier som er til rådighet.

### 3.1.8 Orant smertensmannen

Gert von der Osten skriver i boken *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600* at smertensmann i orant-positur dukker opp som skulptur og i rundskåret form på 1400-tallet. Han tolker orantgesten som en utvikling fra antikken til kristen kunst gjennom orant-krusifikset (som utvikles på 400-tallet). Han mener orant-typusen spiller en viktig rolle i det første århundret til utviklingen av korsfestelsesmotiv. Noe som senere vises i orant-smertensmannen i senmiddelalderen – selv om disse motiver er delt over 1000 år. Orant-krusifikset og orant-smertensmannen mener han henger sammen gjennom dogmatiske tenkesett, fordi de kanskje i dette tilfellet bruker den urgamle antikke gesten som forbilde. Selve orant-gesten forklares som personifikasjonen av bønn og er, forklarer von der Osten, et forbønns-motiv.<sup>107</sup> Von der Osten nevner et relieff i St.Peterskirken i München som han mener er det eldste skulpturale eksempelet på en orant-smertensmann fra rundt 1400.<sup>108</sup>

Orant-smertensmannen kan vise frelseren som går i forbønn for menneskene, som en mekler for gud og som vender seg til ham med hevede hender, med stigmata.<sup>109</sup> Han trekker inn at Panofsky ser på smertensmannens orantgest som en dommergest, der smertensmannen får

---

<sup>107</sup> (von der Osten, 1933: 114-115)

<sup>108</sup> (von der Osten, 1933: 116)

<sup>109</sup> (von der Osten, 1933: 114-115)

rettferdighet gjennom sårene. Kristus er dommeren som viser menneskehetens sår. Smertensmannen i orantgest kan bli sett på, som von de Osten tolker Panofsky, som en verdensdommer, når en samtidig tilbeder skal ha sett ham ville de ha sett ham visende til sine sår og nesten truende «... Frage an sie: so litt ich für dich – was hast du für mich getan?». <sup>110</sup> Ser man tilbake på ham som en barmhjertig mekler for menneskene kan det, som von der Osten skriver, virke som han henvender seg til Gud «...mit der Bitte: das litt ich für die Sünde der Menschheit – vergib ihr!». <sup>111</sup> Denne siden viser i følge von der Osten til en selvstendig, isolert og forbedende smertensmann, som forteller en tilbeder at man kan slappe av fordi hans bønn skjer hele tiden, han er deres mellommann. Denne typen var særlig populær på 1400-tallet, alene eller med Madonna som skytshelgen. <sup>112</sup> Von der Osten kommer frem til at blandingen med smertensmannen og forbønn – den barmhjertige – er senmiddelalderens svar på en blanding av orant (antikk) og krusifiks. <sup>113</sup>

Von der Osten bemerker at orant-smertensmannen i tillegg til å være stående mot betrakter ofte vises strengt frontalt, men rundt 1400-tallet bringer en ny stilling orant-smertensmannen ut av symmetri ved at den høyre foten er plassert litt lenger frem enn den venstre, eller den kan lute litt til høyre. I den tredje halvdel av 1400-tallet er det funnet tilfeller med usymmetrisk orantgest. <sup>114</sup> Utover 1500-tallet finner man små variasjoner i kroppen til figurene og munnen åpnes, som om figuren lager lyd, klager. <sup>115</sup>

### 3.1.9 Motivets stedstilørighet og ikonografiske kjennetegn

Med den informasjon som er gitt om de forskjellige motivtyper, forteller det at motivet smertensmannen er utbredt over tid og over forskjellige landegrensener. Motivets har utviklet seg og forandret form ettersom hvor man har funnet det og tiden som gikk. Det er klart at den første formen kommer fra det Bysantinske riket, senere til Italia og Sentral-Europa, der det spredte seg nordover. Motivets har utviklet seg fra halvfigur til helfigur, fra lukkede øyne til åpne, fra livløshet til bevegelse og fra «død» til «levende».

---

<sup>110</sup> Forfatters egen oversettelse «... så spør han dem: slik led jeg for dere – hva har dere gjort for meg?» (von der Osten, 1933: 116)

<sup>111</sup> Forfatters egen oversettelse «... med forespørselen: slik led jeg for menneskehetens synder – tilgi dem!» (von der Osten, 1933: 116)

<sup>112</sup> (von der Osten, 1933: 116)

<sup>113</sup> (von der Osten, 1933: 117)

<sup>114</sup> (von der Osten, 1933: 119-120)

<sup>115</sup> (von der Osten, 1933: 123)

På noen smertensmanns-bilder eller -figurer kan man se spor etter den bysantinske formen, andre steder er alle spor slettet. Hvor den første helfigurtypen dukket opp er ikke fastsatt, selv om flere forskere mener den har sin opprinnelse i Tyskland. Jurkowlaniec skriver i innledningen til artikkelen *The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe* at "... the full-length tormented Christ [was] created in ... Germany..."<sup>116</sup> Hun argumenterer også senere for at man ikke kan være helt sikker på dette, selv om "Löffler, Panofsky, and, particularly, von der Osten regarded the full-length Man of Sorrows as a German invention of the early fourteenth century."<sup>117</sup> Hun rettfærdig gjør dette ved å forklare at det kan være vanskelig å bevise når man kan finne eksempler (som hun viser til) som motsier dem.<sup>118</sup>

I slutten av kapittel 3.1 stiller jeg spørsmål om hvordan vi kan skille smertensmanns-motivet fra andre lignende motiver. Det jeg har kommet fram til gjennom de overnevnte kapitlene er at det kan være riktig å si at smertensmannens attributter (når det kommer til den skulpturelle framstillingen) er i hovedsak stigmaene, pasjonstegnene og at han vises før oppstandelsen – han er død. Nevnte forskere er enige om at en smertensmann kjennetegnes ved synlig stigma (alle fem eller de tre øverste) som Kristus gjerne trekker oppmerksomhet til og han vises før oppstandelsen – død – ofte med synlige tegn på pasjonen. Han kan i tillegg framstilles med eller uten tornekrone (kan ha merker etter tornekronen), hodet kan ligge mot høyre skulder eller være oppreist, øynene kan være åpne eller lukket og det samme med munnen. Han kan sitte eller stå i varierte posisjoner. Han kan være flankert av andre figurer både i den billedlige framstillingen, der han ofte vises med forskjellige Arma Christi og i den skulpturelle. I de fleste ikonografiske komposisjoner der smertensmannen vises våken, kan det se ut til at han kommuniserer med betrakter. Dette gjør han ved å trekke fokus til sårene som på et vis som forteller oss som tilskuer at vi må se dit, dette understrekes også ved at Kristus i noen tilfeller har åpne øyne som er rettet mot betrakter. Det er mange varierte typer ettersom hvor man finner dem og/eller når de var laget, også om motivet ble kombinert med et annet. Disse variasjonene gjør det vanskelig – om ikke umulig, å fastsette at smertensmannen kun kan framstilles på en bestemt måte, det avhenger som regel av kontekst, tid og sted.

---

<sup>116</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 48)

<sup>117</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 62)

<sup>118</sup> (Jurkowlaniec, 2013: 62)

### 3.1.10 Frans' *Cristoformitas*

*Imitatio christi* er navnet på en bevegelse fra middelalderen som oversatt betyr «imitasjon av Kristus», som innebar det å etterfølge hans eksempel å leve på. Den personen som har gjort seg mest kjent i forhold til *imitatio christi* og derfor smertensmanns-motivet under middelalderen er Sankt Frans av Assisi (1181/82 – 1226)<sup>119</sup>. For å fremheve Frans' *Cristoformitas* ble det skrevet om hans liv og virke i akkurat denne retning.

Frans av Assisi er en kjent helgen med et renommé som går utenfor katolismen og kristendommen. Han skal ha stått bak en rekke mirakler både i sin levetid og etter sin død. Han var grunnleggeren av fransiskanerordenen og årlig besøkes hans siste hvilested i basilikaen av San Francesco i Assisi av mennesker fra forskjellige religioner og mennesker utenfor religion.<sup>120</sup> Frans er en betydningsfull karakter når det kommer til framstillinger av smertensmannen. Dette på grunn av hans liv hvor han gikk fra en rik handelsfamilie til et liv i fattigdom for å følge Kristi fotspor. I noen tilfeller har han blitt inkorporert i smertensmannsbildet med Kristus (eksempler i kapittel 3.1.10.1).

Nedskrevne historier om hans liv forteller om Frans av Assisi som tidlig ble sett på som gal på grunn av hans plutselige omvendning til Gud og hans hengivenhet for spedalske og trengende. Historien beskriver hvordan Frans stjal fra sin far for å samle penger til oppbyggingen av en kirke. Da det ble oppdaget gikk han i skjul, for så å komme ut som en forandret mann. Etter dette ble han kalt gal, han ble spottet og de kastet steiner og gjørme på ham. Hans far holdt ham da fanget, men hans mor som følte medynk med ham – å satte han fri.<sup>121</sup>

Hans forkjærlighet for spedalske ble til etter et møte med en spedalsk da han var ute og red. Han hadde tidligere i livet fulgt de sosiale normer som tilsa at de spedalske skulle holdes borte fra friske mennesker og deres samfunn. Han følte at Gud sendte han til dem slik det sto i evangeliene, at man skulle ta vare på alle trengende og spesielt de spedalske. For å vise sin lidenskap til skriftene og guds vilje tok han vare på dem og kysset dem på munnen. På samme måte som Kristus ble forfulgt for sin tro ble de spedalske forfulgt av samfunnet for sin sykdom og derfor også Frans for sin kjærlighet ovenfor dem.

---

<sup>119</sup> (Le Goff, 2004)

<sup>120</sup> (Robson, 1997)

<sup>121</sup> (Le Goff, 2004: 28)

Han blir beskrevet lik Kristus som en heroisk martyr som sto opp mot en dømmende makt, som i Frans' tilfelle var hans far og samfunnet i Assisi. Hans mor blir representert som den medlidende, som har miskunn for sin sønn og vil ham vell. Frans ville leve som Jesus og apostlene. Det som kom til å markere hans nye jeg, var da han ga fra seg sine dyre klær og ble stående nesten naken. I det han gjorde dette blir han sammenlignet med den nakne Jesus på korset.<sup>122</sup> På slutten av 1100-tallet var det en ny forståelse av det apostoliske livet og i sammenheng med dette var det en voksende konsentrasjon av imitasjonen av Kristus, som ble sett på som den høyeste form for kristen perfektion.<sup>123</sup> På grunn av at Jesus med Maria og apostlene valgte et liv i fattigdom, der de ikke skulle streve etter materielle ting og leve av almisser ønsket Frans at han og hans følge også skulle gjøre dette.<sup>124</sup>

Det er skrevet omfattende om Frans og hans liv, allerede to år etter hans død i 1228 ble han kanonisert og det ble skrevet en biografi om ham rundt samme tid.<sup>125</sup> Han skal ha elsket alle dyr, spesielt sauer og lam, som han kjøpte for at de ikke skulle slaktes. Han hadde en evne til å kommunisere med dyr. Han elsket naturen, skogen og steiner, i det hele tatt alle fire elementer.<sup>126</sup> Utallige mirakler er tilskrevet helgenen. I 1212 var Frans og en i hans følge på en båt i retning Syria. De kom ut for dårlig vær, som helgenen stilnet, han økte også provianteringen på båten slik at de ikke sultet. I Ascoli skal han ha helbredet syke og konvertert 30 mennesker på en gang. Gjenstander han hadde brukt, som tøylene til et bittel, skal ha helbredet en døende kvinne og repet han anvendte som belte brukte en av hans følge til å helbrede syke. Han helbredet en halt mann i Toscanella og en lam mann i Narni. Han forkynte for dyr og i nærheten av Bevagna skal han ha forkynt til fuglene. Han fikk en ulv fra å være ond til å ikke plage noen igjen. Ryktet om disse mirakler spredte seg og hvor hen han kom ble han tatt imot med åpne armer, og mennesker ville ha ham til å velsigne brød og klippe av deler av hans kappe.<sup>127</sup>

Frans skal ha fått stigmaene i 1224 da han fikk en visjon av en mann med seks vinger, lik en seraf. Mannen hadde åpne armer og samlede føtter festet til et kors. Når han mediterte på visjonen begynte blødende hull å dukke opp i hender og føtter samtidig som et sår dukket opp i hans side. Han skal ha vært både skamfull og glad for disse stigmaene, han dekket dem med bandasje og skjulte dem for andre. Bare to av hans følge skal ha sett dem mens han var i live.

---

<sup>122</sup> (Robson, 1997: 35-36)

<sup>123</sup> (Robson, 1997: 67)

<sup>124</sup> (Robson, 1997: 115)

<sup>125</sup> (Robson, 1997)

<sup>126</sup> (Le Goff, 2004: 42-43)

<sup>127</sup> (Le Goff, 2004: 37)

Etter hans død skal en mengde personer ha sett disse stigmaene.<sup>128</sup> Etter Frans' død var det personer som tvilte på at han skal ha fått stigma. Pave Gregor IX var en av de tvilende, det blir fortalt at han skal ha hatt en visjon som bekreftet Frans' stigma. I hans visjon så han Frans, hans ansikt virket hardt og han bebreidet ham for sin tvil. Han viste fram sitt sår under den høyre armen og ba ham hente et glass for å fange blodet som kom ut av siden. Glasset skal ha blitt helt fullt, og etter dette var det ingen som kunne trekke Frans' stigma i tvil foran pave Gregor IX.<sup>129</sup>

### 3.1.10.1 Frans og smertensmannen

Alt som er skrevet om Frans av Assisi fra den fransiskanske siden, forteller en historie som på mange måter kan speile Jesu liv og virke. Dette er etter han la bak seg sitt gamle liv for sitt nye, og etter han startet sin tjeneste i fattigdom for gud. Alt som er nedskrevet om hans historie av hans likesinnede kan ha og har blitt snudd for å sammenligne helgenen med Jesus. Frans ble jaget og gikk i skjul, han hjalp trengende, han levde gladelig i fattigdom, han utførte mirakler lik Jesus og ikke minst var han den første helgenen til å motta stigma. Hans mor blir representert som Maria, Jesu mor. På grunn av hennes omtanke for sin sønn da alle andre så ned på ham. Grunnen for framstillingen av Frans som Kristus er den fransiskanske ideologien som går ut på at «... Francis was a “second Christ,” ...».<sup>130</sup>

Det er ikke sikkert hvilket bilde som var det første til å vise smertensmannen ledsaget av Frans, men man kan i dag finne enkelte malerier fra samme tid som smertensmannen i Tromsø Museum skal ha blitt til, tidlig 1400-tallet.<sup>131</sup> Det var som nevnt ikke andre skikkelser enn engler, jomfru Maria eller evangelisten Johannes som ble vist eller flankert med Kristus som smertensmannen. Derfor var det et banebrytende valg av kunstnere å inkorporere Frans i disse bildene. Det kan ha vært flere grunner til dette, blant annet bestillingsverk av fransiskanere eller lignende, men likefrem var det et nyskapende valg.

Det første maleriet verdt å nevne er den Italienske maleren Michele Giambonos maleri *Smertensmannen med St. Frans* ca. 1425-30, som befinner seg i Metropolitan Museum i New

---

<sup>128</sup> (Le Goff, 2004: 44)

<sup>129</sup> (Le Goff, 2004: 115)

<sup>130</sup> (Constantoudaki-Kitromilides, 2013: 177)

<sup>131</sup> (Barcham, 2013: 196)

York.<sup>132</sup> Dette er et eksempel på sengotisk maleri fra Venezia. Maleriet viser Kristus som smertensmannen i halvfigur. Hendene er strakt ut ned langs siden og viser betrakter håndflatene med stigma. Hodet er lent til venstre for betrakter, munnen er åpen og øynene er nesten helt lukket. Blod renner fra sårene i hendene og såret i høyre siden av Kristus. Bak Kristus kan man se korset med spiker på hver side med blod som siver fra der de er slått inn. Nede til venstre side i bildet, på Kristus høyre side kan man se en liten avbildning av Frans. Han står med hendene foldet som i bønn og ser opp på bildet av Kristus. Vi ser røde tråder fra Kristus' stigma til Frans' stigma, dette viser da Frans i det øyeblikk han får stigmata.

Det andre maleriet er laget av Mestrene av Lindau-begråtelsen, med samme navn og rundt samme tid. Maleriet viser en stående smertensmann med noen instrumenter fra pasjonen, Arma Christi. Ved hans føtter blir det vist to donorer i knebøy som ber, de er vist i betydelig mindre størrelse enn Kristus. På høyre siden av bildet ser man Frans, som også står i knebøy, han er i samme størrelse som Kristus. Frans er vist i det han får stigma av en flygende seksvinget seraf som er spikret til korset. Slik det blir vist på det første maleriet blir det vist her også ved at det går røde tråder fra Frans' stigma til de stigma man kan se på den flygende serafen. Kristus som smertensmannen har blikket festet på Frans, han blir vitne til sin disippels pasjon. Nå er det ikke Frans som følger på Kristi lidelse og pasjon, men rollene er byttet. Disse bildene understreker Frans' *Conformitas Christi* ved å plassere dem inn i samme bildet, ved å gi Frans en fysisk tilkobling til Kristus som vist av Giambono ved de røde trådene, eller å vise Frans i samme størrelse som Kristus der det vises flere individer i mindre størrelse.

I løpet av Frans' liv var han plaget av kroppslige sykdommer med magen, milten, leveren og øynene. Han var også utmattet av å reise, forkynnelse og hans avholdenhet med fastende ritualer. Han var en syk og plaget mann, hans liv med plager var hans pasjonshistorie.<sup>133</sup> Han ble plaget helt til slutten og fikk stigma få år før han døde. Smertensmanns-motivet har vært en favoritt blant fransiskanerne siden den dukket opp i italiensk kunst på 1200-tallet. På grunn av akkurat dette, Frans higen etter å være som Kristus med lidelsen, er han i deres øyne en smertensmann.

---

<sup>132</sup> (Barcham, 2013: 196-197)

<sup>133</sup> (Le Goff, 2004: 26)



### 3.1.11 Christian IV's visjon

Et dansk-norsk motiv som er viktig å beskrive her, er motivet med tittelen *Christian IV's visjon*. Lars Roar Langslett skriver at den 8. Desember 1625 skal kong Christian IV av Danmark og Norge hatt et syn på Rothenburg slott i Nord-Tyskland. Synet skal Christian IV ha fått malt. I sitt bedekammer på Fredriksborg hang det et maleri, som viste kongen knelende i botsskjorte foran den lidende Kristus.<sup>134</sup>

Motivet viser Kristus sittende i forgrunnen av bildet, på en enkel skammel eller boks, ikledt et hvitt draperi som faller ned rundt hoftene og føttene stikke fram fra draperiet. Han er vendt mot oss som betrakter med overkroppen, underkroppen er vendt mot venstre side i bildet. Hendene er bundet og han holder på en knekt stav. Han har tornekrone og stigmaer på hender, føtter samt såret i siden vises. Alle fem stigmaer blør og øynene er vendt opp. Langslett skriver at Christian IV også skal ha fått inkorporert sitt eget monogram i bildet, og mange ganger sitter Kristus i en arkitektonisk setting med sjakkrutet gulv. Bildet skal ha blitt gjengitt, ifølge Langslett, i mange malerier i danske og norske kirker.<sup>135</sup> Det sjakkrutede gulvet kan man se eksempler på ved et raskt søk på digitalmuseum.no der jeg fant fire eksempler på dette motivet av Christian IV's visjon. Alle fire sitter på samme måte som beskrevet, tre av dem er malt med et sjakkrutet gulv. Det er lite informasjon om disse maleriene, et er datert til begynnelsen av 1700-tallet og et annet til 1625-1650. To av maleriene befinner seg på Norsk folkemuseum. Et er å finne på Aust-Agder museum og arkiv, det siste er å finne på Kommandør Chr. Christensens Hvalfangstmuseum.<sup>136</sup> Man kan lese på digitalmuseum.nos side at det skal finnes 22 bevarte framstillinger av motivet i Norge. Flere av dem har stor likhet med og er trolig, ifølge nettsiden, malt etter samme grafiske eksempel.<sup>137</sup>

Dette er et etter-reformatorisk motiv som kan se ut som en utløper fra middelalderens lidelsesbilder. Det kan minne veldig om den spottede Kristus og Kristi medynk, ved at den har elementer man kan finne fra begge. Det som skiller seg veldig ut her er den kompositoriske settingen og at Kristus vises med stigmaene.

---

<sup>134</sup> (Langslet, 1999: 188)

<sup>135</sup> (Langslet, 1999: 188)

<sup>136</sup> Hentet på Digitalmuseum.no, se kilder fra internett.

<sup>137</sup> Hentet på Digitalmuseum.no : <http://digitalmuseum.no/011023226648?page=2&query=kristus&pos=40>

## 4 Norge og Norden i senmiddelalderen

Thomas Riis forteller at da Margrete Valdermarsdatter ble gift med Kong Håkon 6 Magnusson ble grunnlaget for den dansk-norske unionen lagt. Håkon døde i 1380 og dette førte til at Margrete gjennom deres sønn Kong Olav 4 Håkonsson ble regjerende formynder over Danmark og Norge i 1381. Her forklarer Riis at Margrete lot styret av Norge til det norske riksrådet og de gav samtidig henne makten til å styre landets utenrikspolitiske interesser.<sup>138</sup> Steinar Imsen forklarer at da hennes sønn Olav døde i 1387 ble hun valgt som regent for Danmark. I Norge hadde hun en sterk juridisk stilling fordi hun var dronningmor, og i 1388 ble hun valgt som regent.<sup>139</sup> Samtidig forklarer Riis at det ble bestemt av riksrådet at andre kongsemner til tronen hadde tapt den retten og erklærte at sønnen til Margretes niese, Erik av Pommern, skulle erklæres som arving. Dette var noe som ble fastsatt i 1389 da han ble kronet som konge i Norge under Margretes formynderskap, i Danmark og Sverige ble han valgt som konge i 1396. Han ble kronet som felles konge i 1397 i Kalmar. En politisk forening kalt for Kalmarunionen.<sup>140</sup> Selv om, skriver Vivian Etting, det var Margrete som i virkeligheten holdt regjeringmakten i alle tre unionsriker til sin død i 1412.<sup>141</sup>

Nils Blomkvist forteller at et kongelig sentralstyre ble fra begynnelsen av markert av Kalmarunionen. I praksis ble det et dansk herredømme i Norden og for første gang en nordisk stormaktstid i den europeiske politikken. I 1448 valgte derimot Danmark og Sverige ulike konger, noe som ble innledningen til Sveriges brudd med unionen.<sup>142</sup>

Hvis man skal se hvordan Norge i senmiddelalderen fungerte må man derfor se det gjennom et dansk-norsk styre. For å få et bedre bilde av leveforhold, verdslig og kirkelig organisering i tiden rundt ankomsten av Smertensmanns-figuren til Andøy, skal oppgaven her ta for seg hendelser som kan ha ledet til Andøys appropriasjon av kirkekunsten (som i dag finnes på Tromsø Museum) og da spesielt Smertensmannen.

Man må i tillegg være oppmerksom på at selv om lesekunnskaper begynte å utbredes i Norden allerede på 1300-tallet, så skjedde det hovedsakelig i prestehjem, klostre og hos mange lekmen og lekkvinner (som hørte til på slott eller palasser, adelen). Det er funnet bøker (bønnebøker) i lekfolkenes hjem som tyder på dette. Det fantes skoler i de nordiske landene

---

<sup>138</sup> (Riis, 1998: 674-75)

<sup>139</sup> (Imsen, 1996: 54)

<sup>140</sup> (Riis, 1998: 674-75)

<sup>141</sup> (Etting, 1996: 23)

<sup>142</sup> (Blomkvist, 1996: 30)

som ikke bare var for opplæring av prester, men også skoler i handelsbyer for borgerskapet.<sup>143</sup> Dette betyr at menneskene i det høyere sjiktet av samfunnet hadde muligheten til å lære seg å lese, i motsetning til befolkningen i det lavere sjiktet, som ikke kunne lese. Det vil si at få var lesekyndige i middelalderen og derfor var kirkekunsten et viktig hjelpemiddel for å kunne «...gøre det usynlige synligt...».<sup>144</sup> Kirkens bilder hadde flere funksjoner, den var ikke bare til pryð, men også for å formidle de bibelske historier. De ble i hovedsak brukt i religiøse sammenhenger, som for eksempel under nattverden, der representasjoner av lidelseshistorien dro direkte referanser til nattverds-handlingen gjennom Kristi sår og blod. De kunne i tillegg «...synliggøre sammenhænge i samfundet og hver enkelts plads heri.»<sup>145</sup>

#### 4.1 Svartedauden og jordbrukskrisen

Riis skriver at i Norge og Danmark sto mange hus, til og med landsbyer tomme på grunn av forringelse av klimaet rundt 1300. Dette var en av to kriser som traff på 1300-tallet. Sverige følte ikke denne klimakrisen før på midten av 1300-tallet. Svartedauden, som traff Skandinavia 1349-50, gikk spesielt hardt utover Norge. Grunnen var påfølgende epidemier som inntraff, kopper og pest. Det endte i en jordbrukskrisen med forlatte gårder og overflødige bønder som fikk en effekt i Norge og Danmark som oppveiet for sykdommen. De uten gårder eller arbeid fant dette på forlatte steder.<sup>146</sup> I noen deler av Norge ble jordbruket også supplert med andre aktiviteter som fiske eller skogsdrift. I enkelte regioner resulterte denne effekten i mangel på arbeidskraft<sup>147</sup> noe som Sverre Bagge forklarer – økte håndverkeres og arbeideres lønninger. Ernæringen ble også bedre fordi flere nå kunne spise bedre mat, som ikke hadde vært tilgjengelig tidligere.<sup>148</sup> Krisen med pesten medførte at mennesker i bondesamfunnet fikk det mye lettere, fordi jorden ble billigere å leie før svartedauden, og siden man kunne velge større/bedre gårder var inntekten også bedre, de fikk bedre levevilkår. Krisen traff hardest de som skulle motta leien for eiendommer de eide, som aristokratiet, kirken og monarkiet.<sup>149</sup> Tapet av store deler av befolkningen bidro til to merkbare utviklinger i den norske økonomien. Den første var en økning i husdyrhold i forhold til korn avl, den andre var at fiske

---

<sup>143</sup> (Härdelin, 1996: 168)

<sup>144</sup> (Grinder-Hansen, 2002: 32)

<sup>145</sup> (Grinder-Hansen, 2002: 32)

<sup>146</sup> (Riis, 1998: 673)

<sup>147</sup> (Riis, 1998: 673)

<sup>148</sup> (Bagge, 1996: 103)

<sup>149</sup> (Danielsen, Dyrvik, Grønlie, Helle, & Hovland, 1995: 93)

ble en betydelige større industri enn det hadde vært før pesten. Dette resulterte i at bosettingen langs kysten fikk bedre levevilkår. Fiske var den faktoren som la grunnlaget for fast bosetting i landsbyer langs kysten fra vest til helt nord i Norge.<sup>150</sup> Den venezianske kjøpmannen Pietro Querini som i 1432 led skippsbrudd på Røst, Lofothavet i Nord-Norge, beskrev at:

Befolkningen hadde et sunt og variert kosthold. De hadde rikelig med ... rug, som de kunne bruke til å bake brød og brygge øl.... Fisk og smør og...Kjøtt,...rikelig med egg fra fugler i området.<sup>151</sup>

Han forteller også at de tjente godt på tørrfiske de solgte til et internasjonalt handels-sett.<sup>152</sup> Pesten hadde da blitt til noe positivt og innbyggere Nord-Norge tjente godt på dette, som gjorde at deres situasjon var bedre nå enn den hadde vært før.

I boken *Norway: A History from the Vikings to Our Own Times* forklares det at vi får et bedre bilde over hvordan befolkningen langs kysten hadde det i tiden rundt 1400-tallet i skattelistingene fra 1520.<sup>153</sup> Av skattelistingene finner man at det var et ganske høyt innbyggertall i kystområdene i Vest- og Nord-Norge. De viser også at befolkningen var mer velstående enn befolkningen i de beste jordbruksområdene på innlandet. Grunnen til dette ser ut til å være salget av tørrfisk til Bergen. En indikasjon på at denne handelen med Bergen var lønnsom kan man se i importen av kostbar kunst fra Tyskland og Nederland, som begynte å dukke opp i de nordnorske kirkene.<sup>154</sup>

Riis forklarer at Sverige, som også ble offer for svartedauden, ikke hadde den samme jordbrukskrisen før et århundre etter pesten. Han mener det er vanskelig å si om dette var på grunn av mangel på arbeidskraft eller andre uavhengige årsaker. Dette økte konsentrasjonen på dyreoppdrett i regioner der dyrking av korn var mindre gunstig. Her var fiske, jakt (også for pels) og gruvedrift viktig for de som bodde rundt den sentrale delen av Sverige. Videre forteller han at vanndrevne sagbruk ble innsatt i Sør- og Vest-Norge på slutten av 1400-tallet, noen som resulterte i økonomisk vekst.<sup>155</sup>

Bagge beskriver at døden var veldig nærværende for senmiddelalderens mennesker. En av grunnene var pesten, som skal ha tatt livet av 30-40% av Europas befolkning og som kom igjen gjentatte ganger. Døden var noe de allerede var vant til, men svartedauden var en

---

<sup>150</sup> (Danielsen et al., 1995: 94)

<sup>151</sup> (Bagge, 1996: 103)

<sup>152</sup> (Bagge, 1996: 103)

<sup>153</sup> (Danielsen et al., 1995: 94)

<sup>154</sup> (Danielsen et al., 1995: 94)

<sup>155</sup> (Riis, 1998: 671)

unormalt dødelig sykdom.<sup>156</sup> Bagge mener at fordi så mange døde må senmiddelalderens befolkning ha kjent dette på nært hold ved at de mistet naboer, venner og familie. Dette gjorde noe med datidens mentalitet, som blir gjenspeilet i bevarte doms-protokoller og bøtelister i Norden fra 1500-tallet, der man ser en høy økning av voldskriminalitet. Bagge forteller at de religiøse prekenere hadde form av advarsler mot djevelen og helvetes pinsler for syndere, og kirkekunsten viste krusifiksene med Kristus mer forpint og i lidelse. I danske og svenske kalkmalerier kunne man finne smådjevler som prøvde å få troende ut i synden, så til helvete.<sup>157</sup>

## 4.2 Handelen med Hanseatene

Riis forteller at sent på 1300-tallet drev Norge handel med engelske havner, og i løpet av dette århundret ble Bergen senteret for norsk utenrikshandel. Mye av det var i hendene til andre, som hanseforbundet, engelskmenn og skotter. Selv om Danmark var det eneste landet som hadde et ganske stort antall med tettsteder, ble de frastøtt fra langdistansehandel av hanseforbundet fra midten av 1200-tallet. Etter unionen mellom den norske og danske kronen i 1380-1 ble sjøen mellom Sør-Norge og Stralsund betraktet som en aktiv plass for lokale skip og langdistanse handelsmenn. På samme vis, forklarer Riis, ble det drevet handel i den østlige og innvendige delen av den Baltiske sjøen mellom hanseforbundet, Sverige og Finland. I begge tilfeller var det hanseatenes mål å oppnå så stor del av handelen som mulig og som følge av dette var den skandinaviske holdningen å støtte nederlendere, engelskmenn og skotter mot deres hanseatiske rivaler.<sup>158</sup>

Hanseatene hadde i løpet av middelalderen fått innsatt handelsstasjoner, handelshus eller kontorer i forskjellige byer i Norge. Den tyske byen Rostock hadde ansvar for stasjonene i Oslo og Tønsberg. Lübeck hadde ansvar for handelshusene i Bergen<sup>159</sup>, også kalt for «tyskerbryggen». Erich Hoffman skriver at i Norge var tørrfiskhandelen en stor ressurs som var konsentrert om Bergen. Norske fiskere sendte fisken sin dit, fordi det dansk-norske kongedømmet ikke tillot utenrikshandel nord for Bergen. Kjøpmenn og håndverkere som levde på det avgrensede området «tyskerbryggen», nøt godt av å ha visse privilegier og at de

---

<sup>156</sup> (Bagge, 1996: 103)

<sup>157</sup> (Bagge, 1996: 103)

<sup>158</sup> (Riis, 1998: 673)

<sup>159</sup> (Danielsen et al., 1995: 98)

hadde kongelig beskyttelse. Riis forklarer at det var spesielt handel fra Lübeck til både Norge og Sverige, mye av kirkekunsten man kan finne fra senmiddelalderen har sitt opphav i denne nord-tyske byen.<sup>160</sup>

Wendy Childs forteller i kapitlet *Commerce an trade*, at Lübeck hadde en spesiell handelsinteresse for Skandinavia og dette førte til at store grupper med menn fra hanseostatene ble sendt til Bergen for å lære handelsvirksomhet. Organisasjonen var ganske streng med de tilflyttede, og selv om de levde på forskjellige steder i byen var de fullt klar over hvor de kom fra.<sup>161</sup> De skulle håndtere alle interne saker seg i mellom, de var så strenge på dette i Bergen at det var forbudt å gifte seg med en norsk kvinne.<sup>162</sup>

Hoffman legger til at mange tyske håndverkere, kjøpmenn og gruvearbeidere innvandret til Sverige, der de måtte underkaste seg svensk lov.<sup>163</sup> Dette kan være en av årsakene til at man kan finne så mange stående smertensmanns-figurer i Sverige. Som nevnt tidligere finnes det i dag en mengde slike i Sverige, i forhold til i Danmark og spesielt i Norge. De tyske håndverkerne kan ha tatt med seg sin lære om utformingen av trefigurer til Sverige og videreført sin kunnskap, der har de kanskje stått for en del av den kirkelige kunsten.

### 4.3 Overklassen og kirken

På grunn av krisen ble overklassen (aristokratiet) svakere, dette var på grunn av mangelen på leilendinger som arbeidet for dem på gårdene deres. Hirden<sup>164</sup> ble mindre, som igjen førte til at mange så seg nødt til å måtte leve av sitt eget bruk og derfor ikke kunne vie seg til kongelig tjeneste. Aristokratiets andel av landets eiendommer falt fra rundt 20% til rundt 13% rundt 1500-tallet.<sup>165</sup> Dette førte til en økning i endogami<sup>166</sup> og sammenslåing av eiendommer. De aristokratiske familiene i Norge ble færre og færre, og rundt 1500 var det bare en liten gruppe igjen som i løpet av de neste 30 årene forsvant nesten helt.<sup>167</sup> Kirkens inntekt ble også

---

<sup>160</sup> Hoffmann (1996: 69-70)

<sup>161</sup> Childs (1998: 151)

<sup>162</sup> (Danielsen et al., 1995: 98)

<sup>163</sup> (Hoffmann, 1996: 70)

<sup>164</sup> Hird = «Den norske kongshirden var ... en militær og politisk-administrativ organisasjon, og utgjorde samtidig en formell aristokratisk organisasjon - det nærmeste man i Norge kom en privilegert adelskorporasjon i høymiddelalderen.» Hird. (2016, 30. mars). I Store norske leksikon. Hentet 16. oktober 2016 fra <https://snl.no/hird>.

<sup>165</sup> (Danielsen et al., 1995: 98-99)

<sup>166</sup> Giftemål innenfor en bestemt klasse, etnisk- eller sosial-gruppe.

<sup>167</sup> (Danielsen et al., 1995: 99)

reduisert, som førte til et redusert norsk presteskap. På lokale plan førte dette til at en prest ofte betjente flere kirker. Noen kirker ble hardere rammet enn andre, det var de kirker som fikk det meste av sin inntekt fra leilendingseiendommer. Det ser likevel ut til at kirkens makt ikke ble mindre i senmiddelalderen, men større. En indikasjon på dette er at kirkens andel i landeiendommer økte til nesten halvparten av den nasjonale totalen (i form av verdi) og gav de fikk for å be over de døde.<sup>168</sup>

På grunn av nedgangen av inntekter, som gikk til aristokratiet og kirken klarte de ikke å opprettholde det kulturelle miljøet i Norge. Den litterære aktiviteten som hadde blitt utviklet innenfor de kongelige og geistlige områder i høymiddelalderen døde ut i senmiddelalderen. Høy-kvalitets kirkekunst ble heller ikke laget innenlands i Norge, mesteparten ble importert i senmiddelalderen fra de kontinentale hanseatiske områdene.<sup>169</sup>

Bagge skriver at i senmiddelalderen ville kirken i høyere grad engasjere lekfolk i det religiøse livet. I tidlig middelalder hadde det vært forbeholdt geistlige og klosterfolk. I senmiddelalderen understreket man sterkere enn før den enkelte persons ansvar for sin egen frelse. Bagge kan forklare at forkynnelsen fikk et karakteristisk preg av dette. Tidligere hadde det vært lagt vekt på dommedag, men nå ble det lagt vekt på øyeblikket etter døden, da sjelen til hver enkelt skulle stå til regnskap for eget liv. *Devotio moderna* var en bevegelse som la vekt på identifikasjon med den lidende Kristus, en personlig omvendelse og et liv i enkelhet og godhet. Denne bevegelsen inspirerte folk i senmiddelalderen og hadde adskillig innflytelse i Norden, særlig på grunn av birgittinerordenen.<sup>170</sup> Birgittinerordenen, som ble grunnlagt av den hellige Birgitta av Vadstena, var populær i senmiddelalderen.<sup>171</sup> Dronning Margrete ble selv påvirket sterkt av Birgittas datter, Merete Ulvsdatter, som var hennes hoffmesterinne da Margrete var et barn.<sup>172</sup> Det første birgittinerklosteret ble innviet i 1384 i Vadstena etter Birgittas egne detaljerte anvisninger. Det ble grunnlagt klostre i Danmark, Finland og i 1426 overtok birgittinerordenen benediktinerklosteret Munkeliv i Bergen.<sup>173</sup>

Bagge mener at hovedinntrykket av den folkelige religiøsiteten i Norden under senmiddelalderen var rettet mot tradisjonelle, ytre handlinger og ritualer. Menneskene skulle følge konkrete bud, og til å hjelpe dem i hverdagen fantes det en mengde helgener, som hadde

---

<sup>168</sup> (Danielsen et al., 1995: 99)

<sup>169</sup> (Danielsen et al., 1995: 103)

<sup>170</sup> (Bagge, 1996: 105)

<sup>171</sup> (Wienberg, 1996: 213)

<sup>172</sup> (Etting, 1996: 19)

<sup>173</sup> (Wienberg, 1996: 213)

sitt spesielle «felt» de kunne hjelpe de troende med når de var i nød (for eksempel st. Frans som blant annet var dyrenes helgen, på grunn av sin kjærlighet for dyr). Denne hjelpen fikk de ved å gi gaver, fromme handlinger<sup>174</sup> eller ved de nevnte bønner.<sup>175</sup> Lars Andersson forklarer at under unionstiden var de største helgenene med skandinavisk opprinnelse den hellige Birgitta, Olav den Hellige og Knut den Hellige. Det fantes et tusentals hellige personer.<sup>176</sup>

Bagge stiller spørsmålet om hvor skremmende døden og sjelelivet etter var for samtidens befolkning. Han mener det er vanskelig å besvare, med tanke på kildene vi har tilgjengelige og at mennesker var og er forskjellige. Religionen var ikke bare til for å skape frykt, men også for å søke trøst. Så lenge man angret sine synder kunne Gud være nådig og barmhjertig.

#### 4.4 Det generelle kirkerommet

I boken *Norsk Kunsthistorie* kan man lese at det ikke ble bygget mange nye kirker i Norge på 1300- og 1400-tallet. Boken peker på at en av de avgjørende faktorene for dette var svartedauden. Krisen hadde ikke gjort noe direkte med kirkebygningene, de sto der de sto og innholdet var det samme. Overaskende mange kirker skiftet på interiøret utover 1400-tallet mot 1500-tallet på grunn av de nye alterskapene som gjorde seg gjeldende rundt 1400-tallet.<sup>177</sup>

I kirkeskipene kunne man som regel finne små alterskap – som ofte var vigslet til Maria eller andre helgener – og sidealtre. Utover 1400-tallet var det også vanlig med sidealter som var vigslet til den hellige Anna, Marias mor. Kirkeskipet var der menigheten satt og malerier er ofte funnet der som tar sikte på å lære dem om bibelhistorien. De var også der for å lære dem hva de kunne og ikke kunne gjøre, fra kirkens moralske standpunkt.<sup>178</sup> I koret kunne man finne store høyalter og veggene i koret kunne dekorerer med kalkmaleri. Oblatskapet eller tabernakelet kunne også stå her, i noen kirker ble det laget rom med gitter for. Der kunne brødet bevares og sees, men ikke røres. Bildene som ble malt i koret var ofte mer komplisert enn i skipet, de var malt med tanke på en lærd prest og ikke en menighet som verken kunne lese eller skrive.<sup>179</sup>

---

<sup>174</sup> (Bagge, 1996: 105)

<sup>175</sup> (Bagge, 1996: 105)

<sup>176</sup> (Andersson, 1996: 239)

<sup>177</sup> (Danbolt, Flottorp, Brudevoll, Homlong, & Thorbjørnsen, 2009: 81)

<sup>178</sup> (Danbolt et al., 2009: 88)

<sup>179</sup> (Danbolt et al., 2009: 90)



## 5 Andøy i senmiddelalder og etter-reformasjon

### 5.1 Kirkeinventar på Andøy

På Tromsø museum kan man finne et stort utvalg kirkeinventar som skal stamme fra Andenes på Andøy. For å få en oversikt over hva som har beriket kirkene på Andøy i senmiddelalderen skal jeg kort ta for meg inventaret som har funnet veien til museet, og se nærmere på altertavlen fra Andenes. I hovedsak tar jeg for meg det som står skrevet om Smertensmannen. Formidlingskonsulent ved Tromsø Museum, Per Helge Nylund har i tillegg meddelt informasjon fra museet rundt det aktuelle tema. Inventaret er kommentert av Bugge, Engelstad, Guttormsen, Nicolaissen og Simonsen, jeg vil bruke deres beskrivelser som hjelp og i tillegg *Håndbok til utstillingen på Tromsø Museum*. Jeg vil gå gjennom Nannestads almanakk over inventaret i Dverberg kirke, dette gjør jeg med Guttormsens egen lesning og forståelse av Nannestad i tillegg til egen forståelse av teksten. Et spørsmål som gjør seg gjeldende i denne sammenhengen er hvorfor museet har valgt å stille ut figuren liggende i en kiste når vi vet at Smertensmannen og Kristi grav er forskjellige andaktsmotiver.

Bugge beskriver figuren fra Andenes kirke som en illustrasjon av Kristi grav (som han mener er etter tysk skikk), som en utskåret og blodflekket figur liggende i en kiste. Han nevner kort Smertensmannen i sammenheng med det han mener er en tysk skikk som beror på at opplevelsen av å se lidelsesverk skulle være mer nærværende for beskuer.<sup>180</sup>

Engelstad beskriver åtte gjenstander som skal være fra Andenes kirke i Dverberg. Grunnen til at Andenes kirke blir nevnt av Engelstad som liggende i Dverberg er mest sannsynlig fordi hoved-prestegjeldet på den tid het Dverberg prestegjeld (som jeg tar for meg i kapittel 5.3). Engelstad beskriver alterskapet fra Andenes (TSNK 9) og går inn i detalj om hver del.

Altertavlen fra Andenes er verdt å nevne av den grunn at den er godt bevart, rikt dekorert og viser Kristi lidelseshistorie. Personlige observasjoner av alterskapet er gjort på Tromsø Museum og kilden som det er henvist til er håndboken til utstillingen i museet.<sup>181</sup> Alterskapet er satt sammen som et triptyk med to fløydører og korpus (hoveddel) satt på predella (sokkel). Predellaen viser Kristus med fire kirkefedre, på de ytterste fløydørene er lidelseshistorien til den hellige Olav malt. Parallelt på innsiden er lidelseshistorien til Kristus. Det er fire scener på innsiden og fire scener på utsiden. I korpus kan man se fire figurer stående (fra venstre):

---

<sup>180</sup> (Bugge, 1932: 36)

<sup>181</sup> (Bergersen et al., 2004)

Hellig biskop, nådestol (Gud Fader som holder Kristi døde legeme), St. Olav og, i følge Rognald H. Bergersen [sic], trolig St. Magnus av Orknøyene.<sup>182</sup> Baksiden figurene er plassert mot har vært i gull og man kan enda se rester etter denne gullfargen.

Engelstad tar for seg Smertensmannen som en «*Gjenstand. Rektangulær kiste av tre hvori blodbestenket Kristusfigur, med oprakte hender.*»<sup>183</sup> og daterer den til slutten av 1400-tallet «Efter skjeggbehandlingen å dømme...».<sup>184</sup> Engelstad mener det er naturlig å fastsette figuren som et norsk arbeid, begrunnet i at den er tung og klosset i komposisjonen. Han trekker inn en skulptur som forestiller St. Barbara fra Andenes, som han mener er laget på samme tid og som også er et norsk arbeid. Et krusifiks blir også nevnt, samt to biskoper, en kardinal og en skulptur av Anna selv tredje.<sup>185</sup>

Man kan legge merke til at både Bugge og Engelstad mener Smertensmannen hører til i kisten, som en Kristi grav (nevnt i kapittel 3.1.5). Det samme gjør Guttormsen, som mener vi kjenner til i alt syv forskjellige figurer av helgener fra Andenes. Engelstad tar for seg seks helgenfigurer, men nevner ikke det helgenskap med St. Hallvar fra Andenes som Guttormsen tar med.<sup>186</sup> Guttormsen bruker både Bugge og Engelstad som kilder og derfor er det sannsynlig han kommer fram til de samme konklusjoner som dem. Nemlig at den eldste kirkekunsten som er bevart fra Andenes kirke er ei rektangulær kiste av tre med en «...blodstenket kristusfigur med opprakte armer...»<sup>187</sup>, Smertensmannen. Han trekker samme slutning som Engelstad når det kommer til at opphavlandet til Smertensmannen og figuren av St. Barbara skal være Norge, nærmere bestemt Bergen.<sup>188</sup> Bugge henviser ikke til eventuelt opphavland, men mener, som nevnt, at figuren med kisten er laget etter tysk forbilde. Guttormsen viser ikke i denne sammenheng til andre kilder enn Engelstad, han sier seg dermed enig i Engelstads mening om at figuren er et norsk arbeid. Grunnlaget bak deres mening er tynt og hviler på komposisjonen uten å vise til andre kilder. Det gjør at det er vanskelig å trekke den samme slutning uten ytterligere informasjon rundt kirkekunstproduksjon i senmiddelalderen.

Guttormsen tar for seg almanakkoppteignelsen for å danne et bilde over hvordan den katolske kunsten i Dverberg kirke så ut. Guttormsen beskriver altertavlen som Kristi bilde og at det

---

<sup>182</sup> (Bergersen et al., 2004: 14)

<sup>183</sup> (Engelstad & Universitetets, 1936: 288)

<sup>184</sup> (Engelstad & Universitetets, 1936: 154)

<sup>185</sup> (Engelstad & Universitetets, 1936: 286-291)

<sup>186</sup> (Guttormsen, 1994: 122,131)

<sup>187</sup> (Guttormsen, 1994: 128)

<sup>188</sup> (Guttormsen, 1994: 128)

like til høyre for denne sto en Anna selv tredje og etter denne sto Maria med krone, på venstre side sto det en biskop. Det Nannestad beskriver er:

*Altar-tavle gamelt arbeide, men af Drapp ilde fordærvet. Midt i Altar-Tavlen er et Rum med Iern-Sprinkel for, hvori nu Kalk, Patel og den liden runde tæt flettede saare smuke Kurv med Laag ligesom en rund Æske, deri Brødet forvares, nu staar.*<sup>189</sup>

Her beskriver Nannestad en altertavle av gammelt arbeide som er skadet av «draap», som sannsynligvis kan anvise til drypp. I Solhaugs beretning kommer det fram at tilstanden Dverberg kirke befant seg i på tiden rundt Nannestads besøk var dårlig. På grunn av at kirken hadde flatt tak dryppet det vann ned i kirkerommet.<sup>190</sup> Det må være dette Nannestad peker på når han beskriver den skadete altertavlen. Nannestad beskriver så et rom midt i altertavlen med jernsprinkler for, inne i rommet står kalk, patel og en vakker flettet kurv med lokk, som inneholder brød (oblater). Nannestad beskriver deretter at «Lige over dette Rum staar Christi Billede, saaret, blodigt og plaget.»<sup>191</sup> Nannestad skriver deretter at på den høyre side av det midterste rommet står Anna med barnet, Maria ved siden av og til venstre for rommet står en biskop. Guttormsen har gjengitt Nannestads tekst annerledes enn det det som står skrevet. Der Nannestad skriver at det til høyre og venstre for rommet står figurer av helgener, skriver Guttormsen at det til høyre og venstre for Kristi bilde står figurer. Han tolker dette Kristi bilde som motivet på altertavlen.<sup>192</sup> Fra det jeg kan tolke av teksten nevner ikke Nannestad hva altertavlen viser, med unntak av det faktum at den er veldig skadet, for så å gå videre til rommet som inneholder kalk, patel og en flettet kurv.

Kisten som Bugge, Engelstad og Guttormsen nevner som tilhørende til Smertensmannen er egentlig en fløydør som tilhører en annen trefigur. Den andre figuren var hentet inn av Tromsø Museum fra Andøy samtidig med Smertensmanns-figuren. Fløydøren (TSNK 192) har kasseform og siden den måler 101 cm i høyde og 10 cm i bredde, så fikk Smertensmannen med sin 81 cm høyde tilstrekkelig plass til å plasseres inne i den.<sup>193</sup> Bilder av Smertensmannen liggende i denne fløydøren finnes på Universitetsmuseenes fotoportal (UNIMUS). På disse bilder kan man se at figurens hender stikker ut av fløydøren, på begge

---

<sup>189</sup> (Nannestad, 1942: 35-36)

<sup>190</sup> (Solhaug, 1993: 29)

<sup>191</sup> (Nannestad, 1942: 36)

<sup>192</sup> (Guttormsen, 1994: 128)

<sup>193</sup> (Bergersen et al., 2004: 16)

langsider. Dette er fordi Smertensmannen med armer måler 30 cm i bredde, som vil si 20cm mer enn det skapet er.



Figur 11 Fløydør uten Smertensmanns-figur og Fløydør med Smertensmanns-figur

Simonsen konstaterer rundt 1960 at figuren ikke tilhører kisten den har ankommet museet i på bakgrunn av en undersøkelse gjort av Malerikonservator Per Gotaas.<sup>194</sup> Dette forteller Nylund ble gjort i sammenheng med at Tromsø museum skiftet lokaler i 1961 og flere kirkegjenstander ble konserverert og på nytt undersøkt. Gotaas fant da ut at kassen som var brukt som kiste, tilhørte en fløydør med malt motiv av St. Olav utenpå og spor av at det har stått en biskop-figur inni.<sup>195</sup> Simonsen skriver man kan se «...i den ene siden er spor av avbrukne hengsler av jern, at det i sidene av kassen er skåret ut hakk for å få plass til Kristusfiguren...».<sup>196</sup> Dette tyder på at det er gjort forandringer på kassen for å få plass til figuren. Kisten skal i følge Simonsen ha vært brukt med Smertensmannen inne i kirken på Andenes.<sup>197</sup> Bergersen forklarer at det på innsiden av kassen er risset inn et sirkelformet passermerke, som er identisk med tilsvarende passermerke på en trefigur av en biskop (TSNK 7) fra samme kirke. Innsiden av kassen, forteller Bergersen er malt bortsett fra et område som har konturen til denne biskop-figuren. Han kan videre legge til at dette ble testet ut av malerikonservatorene Tone Olstad og Kristin Solberg i 1992, som plasserte biskop-figuren i fløydøren. Den skal ha passet nøyaktig og derfor ser Bergersen det som sannsynlig at figuren har hatt sin opprinnelige plassering i denne fløydøren.<sup>198</sup> Man kan se fra bildet av kassen (fig.?) tre hull i bakplaten, to i nedre del og et nærmere midten. Bergersen forklarer at de

<sup>194</sup> (Simonsen, 1960-61: 17)

<sup>195</sup> (Nylund, Per Helge, Formidlingskonsulent, Tromsø Museum: E-post til forfatter 27.10.2016)

<sup>196</sup> (Simonsen, 1960-61: 17)

<sup>197</sup> (Simonsen, 1960-61: 17)

<sup>198</sup> (Bergersen et al., 2004: 16, 35)

nederste hullene er tilsvarende til to hull på biskop-figuren og at det er to spikre på baksiden av figuren som også passer inn i forhold til fløydøren (her nevnes ikke om det menes hullet i bakplaten eller om det er noe annet).<sup>199</sup>

Nicolaissen nevner figuren kort: «Træbillede af Kristus paa Korset 80 cm. Høit ; har været opstillet i et simpelt aabent skab.».<sup>200</sup> Selv om det ikke står mye skrevet her av Nicolaissen, gir det rikelig med relevant informasjon. For det første nevnes ikke noe om en Kristi grav, men det som står skrevet er at figuren har vært oppstilt. Det tyder på at figuren har, i Andenes kirke vært framstilt hengende i fløydøren og ikke liggende før den ankom museet. Det er rimelig å anta når Nicolaissen skriver «et simpelt aabent skab» at han mener fløydøren figuren ankom museet i. Det understrekes ytterligere av et foto funnet i Tromsø Museums arkiv som viser utstillingen på museet i 1910. På fotoet ser man



Figur 12 Foto fra Tromsø Museum arkiv

Smertensmannen hengende på en vegg i

fløydøren. I tillegg skriver Simonsen at de i Andenes «... trudde at det var et sidealter...».<sup>201</sup>

Jeg stiller i begynnelsen av dette kapittelet spørsmålet om hvorfor museet i Tromsø har valgt å stille ut figuren i en kopi av Kristi grav. Det som er interessant er at Nicolaissen i 1903 fastslår at den har blitt vist stående i Andenes og utstiller den derfor på det viset i museet. Ikke lenge etter blir figuren skrevet om av Bugge og Engelstad som begge mener at den er

<sup>199</sup> (Bergersen et al., 2004: 35)

<sup>200</sup> (Nicolaissen, 1903: 23; Nylund, Per Helge, Formidlingskonsulent, Tromsø Museum: Epost til forfatter 28.10.2016) Formidlingskonsulent Nylund meddeler at det er snakk om den aktuelle Smertensmannen, fordi de på museet ikke har noen annen figur som passer til denne beskrivelsen.

<sup>201</sup> (Simonsen, 1960-61: 17)

tilhørende en Kristi grav. I følge Nylund ved Tromsø Museum må tolkningen av Smertensmannen som Kristus i kiste være kommet til da museet flyttet til den nåværende bygningen rundt 1960. Simonsen skriver i tillegg at «...da det kom inn til museet her, fant man ut at det måtte være en Kristi grav, med den døde Kristus liggende i kisten....».<sup>202</sup> Den har vært utstilt i det tidligere museet – av Nicolaissen<sup>203</sup> – som et alterskap, men senere i det nye museet blitt lagt i en Kristi grav. Nylund forklarer at for å få riktig svar på hvorfor dette ble gjort må det finnes mer kildemateriale.

Det kan likevel tenkes at årsaken til valget om å utstille figuren slik det er gjort kan ligge i Bugges, Engelstads og Simonsens nedskrivninger. Bugge kaller først figuren en «...illustrasjon av Kristi grav...»<sup>204</sup> og Engelstad kaller figuren en «...Kristus i kis-ten...».<sup>205</sup> Det som er interessant her er at Engelstad bruker Nicolaissen som kilde og kaller likevel fløydøren – som Nicolaissen kaller et skap – en kiste. Simonsen referer til at «man» fant ut den måtte være en Kristi grav. Hvem han mener som kom til denne konklusjonen oppgir han ikke, men han skriver senere i teksten at «vi» fikk kopiert kisten fra Sverige for å legge figuren i.<sup>206</sup> Det kan være at overnevnte forskere – som mente at figuren var tilhørende en grav – har spilt en avgjørende rolle i valget til presentasjonen av Smertensmannen.

## 5.2 Økonomiske forhold på Andøy

Nord for Lofoten, lengst nord i Nordland fylke ligger Vesterålen, som består av fem kommuner, der i blant Andøy. Som nevnt hadde nordnorske innbyggere det bedre enn andre på grunn av tørrfisk-handelen. Dette førte til at de var mer velstående (enn tidligere). Andøys befolkning hadde det antakelig på samme måten og dette kan man se klart, med tanke på den rike kirkekunsten som er bevart fra Andøy, som er blitt datert til tiden fra 1400-tallet til 1520. Den finnes i dag på Tromsø Museum, samlingen er så stor at den har en sentral plass i utstillingen til museet. Guttormsen skriver at tørrfiskhandelen var på det største på 1400-tallet og det ga god avkastning å eie gårder som lå godt til for fiske. Han mener at dette nok er hovedgrunnen til at kongen eide mer jordegods i Nord-Norge i forhold til resten av landet. Den største godseieren i senmiddelalderen var erkebiskopen, men i Andenes len eide han få

---

<sup>202</sup> (Simonsen, 1960-61: 17)

<sup>203</sup> (Nylund, Per Helge, Formidlingskonsulent, Tromsø Museum: E-post til forfatter. 28.10.2016)

<sup>204</sup> (Bugge, 1932: 36)

<sup>205</sup> (Engelstad & Universitetets, 1936: 154)

<sup>206</sup> (Simonsen, 1960-61: 17)

gårder. Erkebiskop Aslak Bolt i Nidaros eide på 1430-tallet fire gårder, erkebiskop Olav Engelbretson eide bare to gårder 100 år etter.<sup>207</sup>

Fra 1400-tallet fram til reformasjonen hadde Andøy sterke bånd med Vestlandet og spesielt Bergen. Guttormsen tar opp kilder fra 1453 som viser at adelsmann og lensherre i Andenes og Sunnfjord len på Vestlandet, Hans Krukow, hadde tatt sete i Munkeliv kloster i Bergen, det samme klosteret som i 1426 ble underlagt birgittinerordenen. Andenes len skulle gi klosteret en fast årlig inntekt fra den som bestyrte lenet. Andenes len lå under Munkeliv kloster helt til reformasjonens innføring i 1536.<sup>208</sup> Andøy hadde ikke bare handelsbånd med Bergen, men også religiøse bånd.

Guttormsen forklarer at den eldste oversikten over kirker i Andøy er reformatsen av 1589, der kan man lese at det fantes kirker på Andenes, Dverberg og på Bjørnskinn. Han mener at det trolig ble bygget kirke på Andøya allerede under de første kristningsferdene til kongene som dro nordover fra 1000-tallet av. Den eldste opplysningen om en kirke på Andøy er et diplom fra 1495, som kan fortelle at det har ligget en kirke på Andenes i lang tid.<sup>209</sup> Solhaug mener at det er trolig også har ligget en kirke på Dverberg fra tidlig middelalder av, fordi Dverberg ligger sentralt på Andøya. De skriftlige kildene viser at den første lå på Andenes, men den opplyser ikke om hvor gammelt Andenes er som kirkested og utelukker heller ikke at andre steder på øya kan ha hatt kirkested.<sup>210</sup>

Guttormsen vet ikke helt hvilke helgener kirkene i Andøy var vigset til, men han skriver at det fantes flere helgenbilder både i Dverberg og Andenes kirke. Fra Andenes kirke er det funnet en gammel alterduk, som ble brukt under alterduken på 1870-tallet, med navn som Jesus, Maria og Anna. Dette mener Guttormsen kanskje kan vise at kirken var vigset til St. Anna (eller Anna selv tredje).<sup>211</sup>

Solhaug kan fortelle at under reformasjonen gikk mange katolske prester over til den nye troen og fikk fortsette i sitt embete. Dette skjedde også i Andøy, der den katolske presten Asmund Ingemarson fortsatte som luthersk prest etter reformasjonen til han døde i 1540. En viktig biskop å nevne her, som i tillegg til å være fra Andøy ble den første lutherske biskopen i Nidaros bispedømme (som Nord-Norge lå under), var Torbjørn Olavssøn Braat. Solhaug

---

<sup>207</sup> (Guttormsen, 1994: 125)

<sup>208</sup> (Guttormsen, 1994: 100, 125-126)

<sup>209</sup> (Guttormsen, 1994: 127)

<sup>210</sup> (Solhaug, 1993: 19)

<sup>211</sup> (Guttormsen, 1994: 131)

skriver at han skal være født like etter år 1500 og oppvokst i Andenes og Hauges på Andøy. I 1542 ble han sendt av kongen til Wittenberg for å gå i lære under Luther. Etter 2 ½ år kom han tilbake til Norge med et anbefalingsbrev fra Luther og Bugenhagen.<sup>212</sup> Han døde i 1548, noe som vil si at han ikke hadde lang virketid.

Et spørsmål som gjør seg gjeldende med tanke på dette er hvorfor så mye av den katolske kirkekunsten ble værende på Andøy når superintendenten (opplært av Luther selv) var fra Andøy. Det er sannsynlig å anta at han har besøkt kirkene og sett innholdet, men det har likevel blitt værende. Kan det antas at kunsten har virket på en antikvarisk eller pedagogisk måte? Sigrid Christie mener at svaret på dette kan ligge i at mye av den gamle kirkekunsten ble inkorporert i den nye. Hun skriver at noe av kunsten fikk stå der den hadde stått og man kan finne eksempler på at middelalderske krusifikser ble kopiert lenge etter reformasjonen.<sup>213</sup> Hun tar opp Luthers egen mening om framstillingen av Kristi sår og skriver at han mente «...at det er...tvilsomt om det er korrekt av malerne å fremstille den oppstandne Jesu sår drastisk friske, røde og åpne. Imidlertid mener han at det...likevel er berettiget, fordi det minner om Jesu lidelser.»<sup>214</sup> Senere forklarer hun at Luther mente noen av de katolske bildene kunne brukes til opplæring av barn og enkle folk. De fikk en ny mening som tilpasset den katolske kunsten til de lutherske krav.<sup>215</sup> Bildene kunne altså være beholdt for pedagogiske formål.

Bilder av den lidende Kristus blir igjen tatt opp av Christie; som skriver at biskop Jens Skielderup i et skriv i siste del av 1500-tallet, forklarer at han ikke vil avvise all utsmykning av kirken, spesielt ikke motiver som fremhever Jesu lidelse. Skielderup skjelner mellom bilder som blir misbrukt og bilder som har pedagogisk sikte.<sup>216</sup> Christie mener at etter-reformatorisk forkynnelse la vekt på den lidende Kristus og trekker inn *Christian IV'* visjon som eksempel på dette.<sup>217</sup> Hun kommer fram til at kunsten ble beholdt på pedagogiske grunnlag og at det var en kunst glede som gjorde seg gjeldende på 1600-tallet.

Det er mange faktorer som kan ha spilt inn for at det betydelige omfanget av kirkekunst ble værende på Andøy og flere kan ha spilt inn samtidig. Som for eksempel at verdien på fisken ble lavere rundt 1570<sup>218</sup>, det vil si at de økonomiske forholdene falt på Andøy. Som vi har sett

---

<sup>212</sup> (Solhaug, 1993: 19)

<sup>213</sup> (Christie & Riksantikvaren, 1973: 19)

<sup>214</sup> (Christie & Riksantikvaren, 1973: 100-101)

<sup>215</sup> (Christie & Riksantikvaren, 1973: 101)

<sup>216</sup> (Christie & Riksantikvaren, 1973: 104)

<sup>217</sup> (Christie & Riksantikvaren, 1973: 117)

<sup>218</sup> (Solhaug, 1993: 21)



kunne kunsten tilpasses til den nye troen og gjenbrukes med et annet formål, som kan tenkes skjedde her. Det kunne da ha vært mer attraktivt å dra nytte av den gamle kirkekunsten enn å betale for ny kirkekunst. Asmund Ingemarson var katolsk prest på Andøy og gikk over til den lutherske lære, dette kan ha vært medvirkende til valget om å fortsette med samme kirkeinventar.

### 5.3 Hovedkirke på Andøy

Det har ikke vært mulig å finne en beskrivelse på hvordan kirken på Dverberg eller Andenes skal ha sett ut under senmiddelalderen, men i «...Den Trondhjemske reformats...»<sup>219</sup> fra 1589, blir Dverberg kirke for første gang oppført i en skriftlig kilde. Den blir nevnt som hovedkirke og hovedsogn i Andenes prestegjeld og presten skulle da bo på Dverberg. Solhaug mener at hvis man kan stole informasjonen som kommer fram i denne reformatsen, så har Andenes vært hovedkirke før og det har foregått et skifte. Bjørnskinn, som ligger sør på Andøy var anneks og Andenes var kapellani med fast ansatt kapellan. Dverberg kirke eide i tiden rundt 1567 en betydelig godsmengde. Kirken var i besittelse av fire gårder på sør-Andøya, fem gårder og en gårdpart i Sortland fjerding. Derfor er det besynderlig at gården der presten bodde på Dverberg lå under kongens eie. Solhaug peker her på at det kan være at gården kom i kongens eie under reformasjonen fordi den kan ha vært katolsk kirkegods før dette.<sup>220</sup>

Grunnen til at Dverberg ble hovedkirke, mener Solhaug, kan ligge i økonomien på denne tiden. Rundt 1570 blir fiskens verdi som handelsvare lavere, som nevnt tidligere, og Andenes som ligger i et utkantstrøk var ikke like praktisk som Dverberg. En annen teori Solhaug beskriver er av Håkon Rydland. Den går ut på at etter reformasjonen hadde prestene krav på, som full lønn, en gård som lå for 6 våg i skyld, en «fullgard». De kunne få inntekter på en annen måte i tillegg. Andenes ligger nord på Andøy og der fantes det bare to gårder som lå på den verdien prestene hadde krav på, Stave og Bleik. Bleik var kongens gård, som huset fogden og Stave lå for langt unna Andenes til at presten kunne bo der.<sup>221</sup> Når prestegjeldet

---

<sup>219</sup> (Solhaug, 1993: 21)

<sup>220</sup> (Solhaug, 1993: 21)

<sup>221</sup> (Solhaug, 1993: 21)

skiftet navn til Dverberg prestegjeld vet ikke Solhaug, men han mener det er sannsynlig at dette skjedde ikke lenge etter reformatsen ble skrevet i 1589.<sup>222</sup>

Solhaug forteller at det i regnskapene for 1650-51, ble skrevet at en kirke hadde blitt satt opp på Dverberg noen år før 1650 av fogden Hans Wibe. Regnskapene opplyser at det var en korskirke, men eksakt byggeår er ikke funnet.<sup>223</sup> I 1734 blir kirken truffet av lyn og den skal ha fått store skader. Solhaug beretter at biskop Eyler Hagerup besøkte prestegjeldet og mente kirken var blitt ødelagt av lynet og det måtte derfor bygges ny. Det kan se ut som at det ble bygget en ny året etter, for som Solhaug tar for seg nevner Nannestad en tavle i kirken der det står malt at kirken ble bygget i 1735. Inventaret i kirken skal ha blitt reddet og det var denne kirken som tjente prestegjeldet til den nåværende ble innviet i 1843.<sup>224</sup> Solhaug informerer om at kirkene på Andenes og Dverberg har skiftet på å være hovedkirke og mener at det da er trolig kirkekunsten ble flyttet mellom kirkene ettersom hvilken kirke som i perioden var den mest betydningsfulle.<sup>225</sup>

Alle kilder jeg henviser angående inventaret fra Dverberg kirke, viser til at det på en eller flere måter skal være borte. Guttormsen forteller at når en ny kirke skulle oppføres på Dverberg, ble alle bilder fjernet. Bare en bøsse, kalt «fattigblokka» ble tatt vare på. I det gamle prestenaustet på Dverberg skal tolv apostelfigurer i tre ha blitt oppbevart sist på 1800-tallet, men disse er også gått tapt. Guttormsen mener det eneste som er igjen etter den katolske kirken på Dverberg er en kalk av sølv.<sup>226</sup> Guttormsen bruker Solhaug som kilde, men utelater noen detaljer om inventaret det er viktig å få med seg. Solhaug kan fortelle at når den nye kirken ble innviet i 1843 ble inventaret i den gamle ansett å være av sådan forfatning at det ikke ble med over i den nye. Det ble ansett som noe uten verdi (daværende prests mening) og mye av inventaret ble brukt til en oppbygging av fjøs eller ble brent. Før dette skjedde skal det ha hatt tilhold i prestenaustet i en tid. Fattigblokka skulle som nevnt være det eneste som ble beholdt, men også denne er i dag forsvunnet.<sup>227</sup>

Etter å ha sett på historien til Dverberg og Andenes kirke mener jeg at det er mulig at Smertensmanns-figuren har vært stående i Dverberg kirke, men ikke permanent. På grunn av at kirken på Dverberg har vært i dårlig stand flere ganger så er det trolig figuren ville ha tatt

---

<sup>222</sup> (Solhaug, 1993: 26)

<sup>223</sup> (Solhaug, 1993: 24)

<sup>224</sup> (Solhaug, 1993: 27-28)

<sup>225</sup> (Solhaug, 1993: 29)

<sup>226</sup> (Guttormsen, 1994: 128)

<sup>227</sup> (Solhaug, 1993: 51, 55-56)

skade av lekkasjen i kirken, men figuren er i god stand. Det kan tyde på at figuren har stått beskyttet fra vannet. Om det er denne figuren Nannestad i sine nedtegnelser beskriver i 1750 er ikke sikkert. Det er mulig, fordi Dverberg kirke var hovedkirke i tiden Nannestad besøkte kirken og, som Solhaug har nevnt, er det fult mulig at kirkeinventar har blitt flyttet fra en kirke til den andre. Det er også mulig at bildet Nannestad beskriver er et annet smertensmanns-bilde, lik de som er nevnt fra Danmark, som har vært og fortsatt befinner seg på innsiden av oblatdører.

## 6 Analyse og drøftelse

### 6.1 Fra stående til liggende

I dag kan man finne Smertensmannen liggende på ryggen i en kiste i Tromsø Museums kirkeutstilling. Første gangen jeg besøkte museet i Tromsø, med Smertensmanns-figuren for øyet hadde jeg den formening om at figuren var utstilt slik fordi den var ment å gjøre det opprinnelig. Jeg viste på dette tidspunkt lite om senmiddelalderens forskjellige lidelsesmotiver og trodde dette var gjort fordi figuren i sin opprinnelse hadde vært presentert i en lignende kontekst. Ved nærmere studier av motivtypen ble det i tillegg klart at figuren og kisten tilhørte forskjellige andaktsmotiver. Smertensmanns-figurer framstilles vanligvis stående eller sittende frontalt. I den ikonografiske analysen forklarer jeg hvorfor oppgaven blir å se bort fra kisten den er plassert i, da den ikke opprinnelig tilhørte figuren. Det er likevel viktig å se på hva som kan være grunnen til at den er representert slik den er i dag. Det er heller ikke mulig å vite hvor Smertensmannen kan ha vært plassert i kirkerommet, verken i Dverberg- eller Andenes kirke. Årsaken ligger i at det ikke finnes kilder som kan beskrive kirkene før etter reformasjonen. Hvis man skal ta for seg flere kirketyper vil det bli en for stor avsporing fra oppgavens tema.

I begynnelsen av skriveprosessen studerte jeg figuren liggende i kisten og basert på foto fra museets fotoarkiv – som viser figuren frontalt – hadde jeg en forestilling om at figures bakside var rundskåret på lik linje med framsiden, altså – ment til å observeres fra alle sider. Denne antagelsen viste seg å ikke stemme i det figuren ble tatt ut av kisten og man kunne se at figuren ikke var ment å ha ryggen synlig. Baksiden er flat og den er uten bemaling på store deler av det flate området, som indikerer at den er ment å ses fra framsiden.

På hver av armene til figuren, rett over albuen kan man se en nagle av tre. Den går tvers gjennom over- og underarm ettersom armen er bøyd. Naglene er plassert der for å holde underarmene på plass på grunn av at de er separate deler. På toppen av hodet ser man på grunn av slitassen, svært godt en nagle. Den kan ha blitt brukt til å holde figuren oppe ved utformingen av den, eller så er den der som en innvendig nagle for å styrke figuren og holde den sammen. Slitasjen på figuren kan virke positivt for en som er nysgjerrig på figures konstruksjon. Det blir lettere å se delene figuren er satt sammen av og det er synlig i dette tilfellet hvor hver del av figuren er satt sammen. Det er dermed lettere å se hvis det er gjort forandringer på figuren som ikke er opprinnelig.

Det er flere faktorer med figuren som forteller at den tydelig ikke hører til i en kiste, sett bort fra at de er forskjellige motivtyper. Det første man legger merke til er soklene under figurens føtter. Disse soklene har klare tegn på at de har blitt skåret i ettertid, det er grovt arbeid, som er synlig på de dype kuttene rundt kanten på begge. Det er i tillegg påfallende skader rundt figurens høyre fot, som speiler skjæringspunktene på sokkelen. Det er rimelig å anta at det har vært en hel plint figuren har blitt framstilt med som i ettertid er blitt fjernet. Kanskje for at den skulle passe inn i fløydøren Smertensmanns-figurer med hel plint kan man se mange eksempler på i Sverige i dag, der mange står på en hel plint (med mer eller mindre slitasje). Med dette kan man anta at figuren opprinnelig har vært framstilt i stående posisjon. Av alle figurer i orant-positur, som oppgaven har tatt for seg fra Sverige, er samtlige framstilt oppreist. Det samme gjelder figurene von der Osten nevner.

På ryggen til figuren kan man finne to hull som er firkantet i formen, de vitner om spiker-hull eller lignende, som mest sannsynlig har vært brukt til å feste figuren til et annet materiale eller en bakgrunn. Om disse hullene er fra før- eller etter-reformasjonen kan jeg ikke vite. Hullet man kan se på baksiden av figurens høyre lår er slitt og har ingen bestemt form, dette kan være et hull fra produksjon eller slitasje over tid. Det er ikke sannsynlig at det skal stamme fra beiteskader grunnet dyr, da disse er sjeldne å se på or.

Går man ut fra at hullene er fra før-reformatorisk tid kan man tenke seg at figuren har vært festet til en bakgrunn som en del av et alterskap eller i eget skap. Derimot kan det ha skjedd når menigheten – trolig i etter-reformatorisk tid – plasserte den i fløydøren. Det er en rimelig antagelse at den kan ha vært festet til fløydøren med spiker, for som vi har konstatert er figuren litt for stor til skapet og det kan da ha vært hensiktsmessig å feste den til noe slik at den ikke falt ut. Skapet har i tillegg blitt forandret på for at armene skulle få plass på sidene. Jeg har ikke lyktes i å finne noen kilder som omtaler hvordan eller om figuren var festet til noe, men man kan ved hjelp av bilder drøfte rundt teamet.

Begge hullene i figurens rygg er i samme størrelse og er firkantet i formen, som gjør det sannsynlig at de ble til på samme tid. Hullene i fløydøren tilsvarer hullene i biskop-figurens bakside, men det kan tenkes at hullet i midten av kassen har vært brukt til å opprinnelig feste biskop-figuren og senere Smertensmannen. Man kan se fra bilder at hullet er i lik høyde som det øverste hullet på Smertensmannens bakside, men om hullet er tilsvarende til det øverste hullet på Smertensmannens bakside kan ikke konstateres.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> Undersøkelse på fløydøren er ikke gjort av forfatter, derav bruken av bilder i dette tilfellet.

Om Smertensmannen opprinnelig har vært stående på en plint – som er rimelig å anta – og har vært festet til noe i ryggen, kan man tenke seg at den har hatt en dekorert bakgrunn på lik linje med *smärtoman* fra Hälsingland i Njutånger. Den kan i tillegg ha vært plassert i et skap i likhet med *smärtoman* fra Dalarna i Malung. På en annen side kan den ha vært festet i en bakgrunn flankert med andre figurer eller festet til en mer forankret bakgrunn, som for eksempel et alterskap. Med tanke på at Smertensmannen kan ha blitt flyttet mellom Andenes og Dverberg kirke må den ha vært egnet til dette og derfor er det mer sannsynlig å tenke seg at den har vært lettere å transportere som et hele i et eget skap. Det er i midlertidig ganske trolig at den i senmiddelalderen har vært stående.

Bakgrunnen for at museet i Tromsø valgte å legge Smertensmannen i en kiste var, kan det se ut som, for å illustrere en Kristi grav. I ettertid ser jeg at jeg burde ha kontaktet museet om dette tidligere, etter å ha erfart at det kan finnes mer informasjon i arkivet. Det forvirrende med at figuren ligger i en kiste er som nevnt at figuren tilhører motivtypen smertensmann og denne motivtypen vises ikke i en kiste (den kan derimot i billedframstillinger være stående i en kiste). Vanligvis er Kristus som smertensmann sittende eller oppreist og Kristi døde legeme – av det vi har sett – ligger i Kristi grav-ramstillinger. Denne kristusfiguren har åpne øyne, oppreiste armer og er ikke et eksempel på – i oppgavens sammenheng – den døde Kristus. Slik den i dag framstilles og med den informasjonen som er presentert, kan det virke feilaktig å skulle blande to andaktsmotiver. I kunsthistorisk perspektiv hører ikke disse to typene sammen, men hvis man skal se bibelhistorisk på dem kan de være nært forbundne – som vi vet er ikke Smertensmannen nevnt i en spesifikk bibelsk historie og derfor kan han i dette tilfellet ha blitt tolket som en del av en. Hvis man skulle anta at figuren ble utstilt fra et lokalhistorisk perspektiv, ville det virket mer sannsynlig at den avgjørende faktoren lå i presentasjon av Smertensmannen slik den hadde blitt presentert i kirken på Andenes, før den ankom Tromsø. Dette kan være mindre trolig, da man vet om to kilder som henviser til at den kan ha vært stående i kirken i etter-reformatorisk tid.

Basert på motivhistorien, de fysiske aspektene med figuren og den komparative analysen er det rimelig å gå ut i fra at Smertensmannen opprinnelig har vært ment å framstilles stående. På et tidspunkt har han blitt fjernet fra sin opprinnelige plass og plassert i fløydøren. Hvorfor dette er blitt gjort kan ha en rekke årsaker og flere faktorer kan spille inn samtidig. Hvis man skal se på det i et historisk- og religiøst perspektiv kan det være at den opprinnelige plasseringen ikke passet inn i den nye kirkens lære. Han representerte i den tidligere presentasjonen en hedensk skikk og kan derfor ha blitt tatt fra å vise ett religiøst uttrykk til et

annet som passet bedre for den nye religionen. Han har dermed vært del i en form for gjenbruk og fikk et nytt uttrykk.

Det interessante er at han er blitt lagt i en fløydør som i seg selv er ganske likt et alterskap og kan som nevnt ha vært framstilt stående, ikke liggende. Man kan da tenke seg at det igjen i nyere tid skal ha vært en forandring fra liggende til stående og at figuren i fløydøren ble presentert som liggende i kisten i perioden like etter reformasjonen. Det Simonsen skriver vil da gjøre om på dette, han mener figuren kan ha blitt lagt i fløydøren for å brukes i kirkespill som den døde Kristus i graven. Hvis dette er tilfellet må det bety at figuren ganske tidlig har blitt plassert i denne improviserte graven. Det må da ha vært gjort mens kirkespillene enda foregikk som vil si før reformasjonens tid og ikke fordi den har presentert noe hedensk. Hvis det er slik, kan de ha brukt den på grunn av at de fant det mer hensiktsmessig å ha tilgjengelig en mobil kristusfigur som kunne brukes i kirkespillene. For så å kunne henges på veggen igjen som andaktsmotiv. Altså en annen form for gjenbruk. Dette vil på en annen side ha gjort det fullt mulig å bevege Smertensmannen fra en kirke til en annen.

Det man kan slå fast er at det ble gjort forandringer på selve figuren, trolig for å få plass til den i fløydøren. Deretter ble den plassert i det som kan ha virket som et nytt alterskap eller en improvisert grav. Begge deler kan som vi har sett ha forekommet før reformasjonen. Har det skjedd etter reformasjonen må det være formodentlig å anta at det ble gjort for å representere Kristi grav. Smertensmannen har da blitt gjenbrukt til flere formål enn den opprinnelig var ment til. Den representerte allerede alle aspekter ved Kristi lidelse og død, men kan i denne sammenheng ha blitt brukt for å representere en mer direkte og levende side av bibelhistorien. Smertensmannen har gått fra stående til liggende i «graven», til stående på museet og til slutt der vi i dag finner ham i Tromsø Museum, liggende.

## 6.2 Den talende smertensmann

Selv om det vi kan definere som motivet av smertensmannen har eksistert siden tidlig middelalder fikk den ikke en definisjon før på slutten av 1800-tallet. Vi har sett at motivet har blitt vist på en bestemt måte som har utviklet seg over tid og sted. Den har likevel beholdt den samme generelle betydningen den opprinnelig har hatt, nemlig å minne troende på Kristi lidelse og død. Motivets utvikling fra å vise en øyensynlig død Kristus som ble vist fra brystet og opp til å bli tydelig forandret etter den nådde vesten. Motivets forandring seg til å

inkludere stadig mer av selve Kristus og årsaken var for å innlemme stigmaene i framstillingene. Det ser ut til at motivtypen har gått fra å vise et lukket uttrykk til et mer bevegelig- og i tilfeller kommuniserende uttrykk. Med kommuniserende mener jeg at det er en interaksjon mellom den avbildete Kristus og betrakteren. I de tidligste eksemplene man finner av smertensmannen, blir han representert som den døde Kristus og selv om bildet er stående kan det se ut som at Kristus likevel er liggende. Her vises liket av Kristus, stille, uten andre kjennemerker enn hans fysiognomi og som regel en glorie. Kan man alt tatt i betraktning anslå at han er kommuniserende? Bare det faktum at motivtypen viser Kristus vil gi en troende en konnotasjon til hva han står for i bibelen. Når han i tillegg vises død på bildet vil det raskt trekke tankene mot hva som førte ham til denne tilstanden. De tidlige pasjonsportrettene med motivtypen smertensmann er i seg selv en påminnelse om Kristi lidelse og død. De er fortellende for en som er innforstått med den kristne lære, det vil minne dem på pasjonen, døden på korset og himmelfarten. Denne typen er derimot ikke kommuniserende på samme måte, Kristus ligger død med øynene lukket og gir i den sammenhengen et lukket uttrykk. Man kan se hvem han er, man vet hva som har skjedd, man vet hva som skjer etterpå, men denne kommuniserer ikke på samme måte som de senere utviklingene av motivtypen gjør.

Ettersom typen utviklet seg begynte man å inkludere mer og mer av lidelsen og det ble større fokus på sårene. Her siktes til korsfestelsen og hva Kristus hadde lidd gjennom før døden. Motivtypen har hatt en kontemplativ funksjon, men den beveget seg til å inkludere flere funksjoner med tiden. Den enkle formen ble noen steder beholdt og kunne blir brukt til private formål, for eksempel i avlatsbrev og mest sannsynlig i bønnebøker (til illustrasjon og bruk for spesifikke bønner). Det ble mer dynamiske framstillinger av smertensmannen, man kan se på det utenfra å si at portrettene av smertensmannen ble mer og mer drastisk sentrert rundt lidelesen. Mer blod, mer oppmerksomhet til sårene og mer konsentrasjon rundt Kristi pinte legeme. Et eksempel er ikonet fra Kastoria som viser en død Kristus med stigma på hender og i siden, men bortsett fra det er han ikke merket videre. Til sammenligning kan man bruke maleriet av «Kristus som Smertensmand» som nå står i nasjonalmuseet i København. Han er stående i helfigur, alle stigma er synlig og Kristus selv viser direkte frem såret i siden. Han er dekket av bloddråper og har i tillegg tornekrone. Det er en bred sammenligning med tanke på at førstnevnte er fra 1100-tallet og det sistnevnte er fra begynnelsen av 1500-tallet. Dette leder opp til spørsmålet om hvorfor det ble et større fokus rundt lidelsen og ikke Kristi liv og virke?



I middelalderen ble det som vi har sett en større konsentrasjon rundt synd og etterlivet. For å kunne betale og korte ned tiden som ventet i skjærsilden kunne man gjøre visse botsøvelser. Forskjellige bønner for et helgenbilde eller et pasjonsportrett ville da trekke fra en viss mengde år i skjærsilden. Kirken tjente godt på dette og de som hadde økonomisk mulighet til å betale kirken for, gjorde det. Da kunne kirken be bønner for den det gjaldt i håp om at tiden skulle kortes ned. Når mennesker døde kunne de skrive deler eller hele eiendommer over til kirken, som vist av eksempel der dette skjedde i Norge. Kongen eide mye land i de dansk-norske områdene under senmiddelalderen, men kirken eide mer, nettopp på grunn av dette.

Det må ha vært en skremmende tanke å skulle dø for så og kanskje kunne komme til helvete eller å måtte være i skjærsilden for å renses ren for sine synder. Skjærsilden har vært portrettert for menneskene i middelalderen som en lang pine. De måtte ha blitt konstant minnet på hva som var synd og alt de ikke burde gjøre for ikke å bli værende der lenger enn nødvendig. For en troende kristen var etterlivet det man higit etter, livet på jorden var bare et steg i retning paradiset. På jorden kunne du vise, gjennom hvordan du levde ditt liv – hva du i bunn og grunn var verdt i himmelen. Dette var også klart i samfunnet hva du var verdt, ettersom hvor i samfunnsstigen du hørte til. Hvis du tilhørte de høyere sjikt kunne du betale deg inn i billedframstillinger sammen med for eksempel Kristi selv. Det er viktig å påpeke at i noe av billedkunsten der dette er gjort, er det ofte et klart verdiperspektiv som gjør seg gjeldende. Som i bildet av St. Frans og smertensmannen som seraf. Der to donorer av bildet er portrettert i betydelig mindre størrelse enn Frans og den stående Kristus (som er i samme størrelse). De er bemidlet nok til å betale seg inn i et maleri av Kristus og en helgen, men de er likevel ikke hellige nok til å framstilles i samme størrelse. Dette bildet er et godt eksempel på en tydelig dobbeltmoral som var gjeldende i middelalderen. På den ene siden var fattigdom en dyd, for i fattigdom kunne man leve nærmere gud og følge Kristi eksempel. Frans valgte fattigdom med intensjon å følge Kristus og det ble sett på som en av hans største dyder. Hvis man var fattig kan man se på det fra en side; en rik person ville gått til kirken for å be for alt han eier på jorden, en fattig ville bare be for sin sjel. På en annen side, om en var velstående var ikke konsekvensene av hva man gjorde i livet like avgjørende etter døden som det ville være for de mindre bemidlete av befolkningen. Da var muligheten der for å betale seg ut fra skjærsilden og dermed nærmere paradiset i himmelen.

Fra dagens perspektiv virker blandingen av motivtyper med andre beslektete motivtyper forvirrende. Hvorfor dette har skjedd og hvorfor vi i dag kan definere smertensmanns-motivet som en noen bestemt type, er interessant. Vi vet at de beslektete motivtypene som Ecce

homo, Den spottede Kristus og Kristi medynk alle har hatt en finger med i hvordan motivet til smertensmannen har utviklet seg til det vi ser i dag. Selv om man kan synes at likegyldigheten til den ikonografiske nøyaktigheten i bruken av smertensmanns-motivet i middelalderen er påfallende, må vi se det gjennom datidens perspektiv. Årsaken ligger i at motivtypen forandret seg og ble tillagt elementer fra andre typer ettersom hva som ble populært. Forskjellige land og dermed forskjellige kulturer ville legge mer vekt på elementer i bildet som var nærmere knyttet dem. Det resulterte i at elementer fra en motivtype ble tillagt et annet. Som vi har sett har den helfigurlige, stående smertensmannen blitt funnet i større grad i den nordvestlige delen av Europa. Von der Osten peker på og mener i tillegg at den skal ha oppstått i Tyskland. Dette er ikke sikkert, men man kan fastsette at Tyskland tydelig har influert den Skandinaviske kirkekunsten.

En av meningene med smertensmanns-motivet var at en troende skulle kontemplere over lidelsene Kristus led og kjernen ligger i hvorfor han måtte lide. Han led for menneskenes synder og var da en konstant påminnelse på at man ikke skulle gjøre de samme feil igjen. Kristus var frelseren, i den betydning at han frelste menneskeheten fra deres synder. Han var i en symbolsk betydning et offerlam som ble slaktet for at menneskene skulle kunne føres fram til Gud. Han er blitt kalt veien og lyset fordi han skulle være et moralsk kompass å følge. I senmiddelalderen skulle man kontemplere hvert sår han led og disse har blitt – i flere tilfeller – grafisk framvist i billedkunsten. Motivtypen trekker da spesielt oppmerksomhet på stigma og ofte til alle hendelser som førte opp til korsfestelsen. Alt er samlet i et pasjonsportrett der de viktigste elementer tydelig er framhevet. I de andre beslektete motivtypene blir man på samme måte minnet på Kristi lidelse, men alle hører til en bestemt bibelsk historie og viser alle Kristus levende. En annen mening med smertensmanns-motivet ligger i at det er et avlatsmotiv. Den hadde en bruksmessig hensikt som et hjelpemiddel for å få avlat. Ved å be en spesifikk bønn ville man få mindre år i skjærsilden og man kunne be en bønn for vært sår – derav behovet for avlatsbilde som avbildet de fem stigmaene.

### 6.2.1 Den handlende Smertensmann

Det er påfallende at smertensmanns-motivet utviklet seg til å vise Kristus ikke bare med åpne øyne, men stående og handlende. Han viser frem sårene for at betrakter bevisst skal se på dem, se det han valgte å ofre for dem. Han valgte lidelsen og døden for dem og det blir gjort klart ved å gjøre ham handlende. Dette kommer ikke like godt fram i de statiske portretter og det

kan kanskje være grunnen til at de så et behov for utviklingen av, ikke bare den kommuniserende men den handlende Kristus. Man kan ikke ilegge en bestemt mening betraktere fra senmiddelalderen har lest fra bildet av den Kristus som orant-smertensmann, men man kan drøfte rundt det. For hva kan senmiddelalderens betrakter ha sett når de så orant-smertensmannen?

Man kan se på det fra flere perspektiver, to av dem forklart av von der Osten som den dømmende- og den meklende Kristus. Ser man ham som en dommer og da menes det ikke i denne sammenhengen, setningen som skriver seg fra trosbekjennelsen om at Kristus skal komme tilbake på dommedag for å dømme de levende og døde. Det menes i en mer direkte forstand, at han kommuniserer med betrakter og dømmer dem der de står foran ham. Fra dette perspektivet kan det virke som han sier til betrakter at han led for å frelse menneskeheten og da betrakteren, hva kan menneskeheten og betrakteren gjøre for å gi tilbake. Dette ville gi en troende en følelse av skyld, en konnotasjon av skam, en følelse man gjerne vil bøte på.

I en annen sammenheng er Kristus i tillegg menneskets forsvarer. Han forsvarte menneskeheten ved sin død og han skal i tillegg virke som meklere for dem på dommens dag. Von der Osten mener orant-smertensmannen er et forbønns motiv på grunn av selve orant-gesten. Han mener at Kristus i denne forstand uavbrutt ber for betrakteren. Von der Osten skriver at det er som han sier til Gud at han skal se hva han har lidd for menneskeheten og at han derfor må tilgi dem. Fra denne synsvinkel vil han få en annen betydning for betrakter. Han er en konnotasjon på frelse og ikke skam. Det vil sette ham i et positivt lys i forhold enn dommeren.

Hvis man skal se på han i en mer direkte forstand, mener jeg at han kan ha blitt sett på i et mer ulykksalig perspektiv. Han var en betydelig del av livet til en troende og man skulle se til ham som en venn, en støttepillar i livet og han ville en bare godt. Når da en person som betyr så mye for en fult troende framvises på det viset at man er vitne til all lidelse han har gått gjennom – ikke bare for menneskeheten, men for beskueren – må det ha vært et grusomt syn. Det har ført til at ved å se ham på denne måten, sørget de over de grufulle behandlingene han ble utsatt for. Denne følelsen er ikke noe en beskuer av motivtypen i dag ville kunne kjennes ved i like stor grad. For det første er vi i dag alltid utsatt for det elektroniske bildet, det elektroniske har på flere felt erstattet bildet som fortelling. Selvfølgelig kan man finne billedkunst i dag som virker fortellende og informativ, men det er likevel ikke det samme. I senmiddelalderen er det rimelig å anta at billedkunst var noe som var forbeholdt velstående

og kirken. Det var altså ikke vanlig for en stor del av befolkningen å se framstillinger fra bibelen annet enn når de var i kirken.

Ta for eksempel den legemstore kristusfiguren som ligger i nasjonalmuseet, som enda i dag kan den sjokkere. Man forventer ikke i det man ser den dekorerte tre-kisten at en skal se en forestilling av et lik liggende på innsiden. Synet av den legemstore kroppen i kisten var et overaskende syn for meg. I den tiden jeg brukte i dette rommet for å dokumentere andre smertensmanns-motiver og lidelses framstillinger, var jeg to ganger vitne til besøkende som skvatt til i det de så figuren – derimot skjønte de like etter at det var en skulptur. Hvis den kan, ved første øyekast, virke overaskende på en tilskuer i dag, på hvilken måte ville den ha påvirket senmiddelalderens betraktere? Ikke var det elektronisk belysning, men levende lys som produserer mye mindre belysning en de sterke lysene man finner på et museum. Store deler av kirken kunne være i mørket, det kunne være røyk i luften fra røkelse og lysene. Kisten ville i kirken vært mystisk å se på, da man fra en avstand ikke ville kunne se hva som lå på innsiden. I det en betrakter nærmest seg ville vokslensene skape bevegende lys og skygger. En kan basert på denne informasjonen si at en slik figur ville hatt en mer virkelig og ekte forestilling på en betrakter enn det den vil ha i dag. Med den dempende belysningen må det ha sett ut som en virkelig person som lå der og dette var nettopp poenget i senmiddelalderen. Kirken ville trekke bibelhistorien inn i det virkelige liv på en mer direkte måte, derav kirkespill og Kristi grav som nevnt her. Menneskene fikk ta del i handlingen fra bibelen, de fikk være personlig vitne til hendelsene.

Tanken jeg gikk inn på tidligere om at figuren kunne virke som en støttespiller for en troende, en venn, kan også ha hatt en til funksjon. Motivtypen kunne være kommuniserende og derfor kan man også tenke seg at den hadde en terapeutisk funksjon. En troende kunne bruke en slik type motiv for å prate ut om hva som plagde dem i hverdagen. Dette kunne ha virket som en trøst og vært terapeutisk i seg selv, fordi en var i den mening om at bildet av Kristus kunne høre deg, det var en kanal til himmelen. Hvis betrakter selv var i pine kunne han relatere seg til Kristus og i denne sammenheng få en følelse av at, alt ikke var så grusomt likevel, tatt i betraktning. Helgenbilder ble brukt til å påkalle hjelp i forskjellige situasjoner og til å be dem om å gå i forbønn hos Gud. Det samme kan gjelde for Smertensmannen som i tillegg var Guds sønn. Han var nærmere Gud enn det en helgen ville vært og i den forstand ville en bønn til ham ha virket bedre. Derfor kan det tenkes at Smertensmannen ble brukt i situasjoner de troende så det som høyst nødvendig. Hvis den troende sto i en prekær situasjon som trengte en

som var høyere oppe på Guds rangstigen. Da ville dette motivet ha virket som en hjelp i de tunge deler av livet, som igjen trekker en sammenheng til det terapeutiske.

I denne sammenheng kan man trekke inn både den stående- og orant-smertensmannen – all den tid han ikke framstilles liggende, men stående. Til tross for hvilken kontekst han er presentert i ville han på tilsvarende vis ha virket overaskende på en tilskuer. En skulptur av denne motivtypen vil trekke Kristus mer bokstavelig inn den virkelige verden og bildende med sine varierende farge-elementer ville kunne skape et levende uttrykk på eget vis. Maleriet av den nevnte, stående smertensmannen i København er malt med en rød bakgrunn. Den gule glorien står i sterk kontrast til bakgrunnen og trekker oppmerksomheten til Kristi ansikt. Fargen på bakgrunnen står i kontrast til den lyse hudtonen Kristus (som smertensmann) ofte besitter. Stjernene som er malt i sølv rundt smertensmannen ville reflektert i vokslysene i kirken og gitt bevegelse til bildet. Ved å forbinde elementer slik, kunne man gi bevegelse til et bilde. De inntrykk det har gitt i tiden etter de var laget er noe helt annet enn det inntrykk de nå gir. For man må huske på at fargene ville vært klarere rundt tiden like etter de var laget i forhold til det man kan se i dag. Han er i tillegg en handlende smertensmann som holder sine Arma Christi og direkte viser fram såret i siden.

Bruken av gull og sølv er ikke uvanlig og se på bilder fra middelalderen, som i albertavlen fra Andenes kirke der bakgrunnen i det midterste feltet er i gullfarge. Gullfargen symboliserer det himmelske. En stående smertensmann i eget skap eller med bemalt bakgrunn vil ha hatt en lignende virkning. Dette kan man se i *smärtoman* fra Dalarna, denne figuren står i et eget skap som har hatt en rød bakgrunn. Denne bakgrunnen ville på samme måte ha stått i kontrast til figurens lyse hudtone. En utvikling skjedde som vi har sett fra den statiske, mer kontemplative type framstillinger til mer dynamisk og i denne sammenheng «virkelig».

### 6.3 Smertensmannen fra Andøy

Figuren er framstilt som veldig mager med fremtredende ribben og hofteben. Kroppsvekt og volum fremheves av den utstikkende, runde magen og folder som viser utringningen av navlen. Et typisk kjennetegn er å framstille Kristus som mager under korsfestelsen, dette trekket ser vi også i denne framstillingen av Smertensmannen. Det gir oss som betrakter en konnotasjon om Kristus som stakkarslig/i pine og betrakter har nok følt medlidenhet med ham. Av de eksempler på forskjellige smertensmanns-framstillinger jeg har vist til har de

mange trekk til felles. De mest sentrale fellestrekkene er at alle er framstilt som mager, blek og ofte blodig. Jeg nevner kort i begynnelsen av oppgaven at smertensmannen viser Kristus etter korsfestelsen og før oppstandelsen. Fra det man kan se på Smertensmannen fra Andøy så kan man konstatere med at han er blodig, han har en tornekrone og det blør fra stigmaene. Fra bibelhistorien vet vi at Kristus ble svøpt i et hvitt klede etter nedtakelsen. I «svøpe» kan man legge at han ble klargjort for begravelsen. Når man svøper et barn etter fødsel betyr det at barnet vaskes for så pakkes inn i et klede, det symboliserer starten på et liv. På samme måte vekker det for meg likheter og jeg ser på at når Kristus ble svøpt, ble han vasket, klargjort, pakket inn i et klede og symboliserte i seg selv starten på et nytt liv. Tornekronen vil være fjernet og blodet vasket vekk med de andre tegnene på pasjonen, alt bortsett fra stigmaene. Det betyr at Smertensmannen sett i en direkte forstand, vises her rett etter nedtakelsen og rett før han ble svøpt.

Det er mange faktorer å trekke inn når man skal analysere på hvilken måte en figur fra senmiddelalderen skal ha blitt oppfattet av datidens betraktere. Man kan se fra et lokalhistorisk perspektiv, der man trekker inn hvorfor de valgte å tilegne seg denne typen motiv. Lidelsesportretter ble rundt tiden figuren skal ha blitt laget stadig mer og mer populær. I Andenes kan man jo også se altertavlen, som dog er mye eldre, men som omhandler samme motiv og i tillegg har stått i samme kirke. Altertavlen er konsentrert rundt Kristi- og St. Olavs lidelseshistorie. Den forteller om alle aspekter av pasjonen for så å poengtere dette ved å vise i den midtre delen, Kristi døde legeme. Lidelse var et viktig tema i Andenes kirken og det kan det se ut til at St. Olav også var. Som nevnt mener Guttormsen at kirken kan ha vært viet til St. Anna ved å trekke inn den gamle duken, men den kan likefrem ha vært viet St. Olav, som var en populær helgen.

Eksemplene av de stående smertensmanns-figurene man finner i Sverige viser at denne typen mye klarere og direkte ville at man skulle vie oppmerksomheten til sårene. Hvorfor kan man se en slik konsentrasjon rundt sårene i framstillinger av helfigurlige, stående smertensmenn? Som vi har sett fra forklaringen rundt maleriet i Nasjonalmuseet, nevner jeg tre forskjellige malerier av stående smertensmenn brukt i oblatskap. Her er valgt å plassere Kristus som smertensmann, avbildet på en skapdør, som ifølge kristen tro inneholdt Kristus virkelige legeme og blod. Ved å gjøre dette understreket de akkurat dette og maleriet virket som en påminnelse. Kan Smertensmannen ha vært knyttet på lignende vis til nattverden? Som vi har sett mener Jurkowlaniec at det avgjørende aspektet for utviklingen til smertensmannen nord for alpene var å trekke den til nattverden. Her kan jeg trekke inn figuren fra Dalarna, denne

smertensmannen har fire engler på hver side av seg. Alle fire holder en kalk, kalken er i seg selv en assosiasjon til nattverden. For å gjøre dette enda tydeligere går det en fysisk streng som mest sannsynlig skal illustrere blod fra side såret og over i kalken til den ene engelen. Kristus framstilles her bokstavelig og direkte for betrakter som giveren av blod til nattverds-ritualet. Det kan være trolig, alt tatt i betraktning, at denne figuren kan ha blitt plassert like i nærheten av et eventuelt oblatskap eller rommet som inneholdt hostien.

Kan man tenke seg at Smertensmannen skal ha hatt samme funksjon? Det kan være fullt mulig, i alle fall når man trekker inn hypotesen om at den kan ha stått i Dverberg. Figuren er ikke stor og det kan da ha vært gjennomførlig å plassere ham over et rom tilhørende oblater, kalk og patel. Det er påfallende at Smertensmannen da skal ha vært plassert midt i albertavlen. Det er interessant at jeg ikke har funnet eksempler der en smertensmann er plassert i en slik sentral posisjon på en albertavle i Norden. Dette styrker ikke den teorien jeg har, men den avviser den heller ikke. Hvis figuren var plassert i et eget skap ville det ha vært tungt å skulle flytte den fra skapet til plassen midt i albertavlen, men der igjen kan det være grunnen til at Smertensmannen har to spikerhull i ryggen, et hull fra sin eventuelle opprinnelige plass og et for albertavlen i Dverberg. Hvis det er tilfellet at det er Smertensmannen Nannestad beskriver, vil dette tyde på et at det er en uvanlig plassering. Det betyr at dette er et spesielt tilfelle og et spennende tema å eventuelt skulle ta videre i et annet prosjekt. Av det man kan lese fra Nannestads almanakk, så har det stått plassert et såret og blodig Kristi bilde midt i albertavlen. Det er nok trolig fra det vi har sett at det var en smertensmann og mange faktorer tyder på at det kan ha vært den aktuelle Smertensmannen. Det er heller ikke å se bort i fra at figuren kan ha stått av seg selv, hullene i ryggen kan være fra etter plinten ble fjernet. En hel plint ville holdt ham stående, når den så ble fjernet måtte de feste ham etter ryggen. Er det i så fall tilfelle at Smertensmannen sto av seg selv, kunne den lett ha blitt flyttet fra den ene kirken til den andre. Da er det også mer trolig at han kan ha stått over oblat-rommet i Dverberg.

Hvis man ser bort fra at Smertensmannen noen gang skal ha stått i Dverberg – som også er en mulighet – og tenker oss at det var et annet smertensmann-bildet og ikke figuren som omtales her. Resulterer det også i et interessant tema, Dverberg prestegjeld var da i besittelse av to smertensmanns-framstillinger. I tillegg til albertavlen vil det tyde på en sentrering rundt lidelses-temaet på Andøy under senmiddelalderen, som ikke var uvanlig rundt denne tiden. Dette vil heller ikke kunne ta bort den eventuelle funksjonen til Smertensmannen som et nattverds-motiv.

Ser man på framstillingen av Smertensmannen, kan man trekke konnotasjoner til, ikke bare nattverden men livet etter døden. Fra sårene i hendene renner det striper med blod og i kristen tro er blod symbolet på liv. Her skal jo i teorien Kristus være død, men likevel vises han med åpne øyne og rennende, friskt blod fra sårene. Dette trekker figuren i retning av å være et nattverds-motiv som skal symbolisere livets blod man drikker under nattverds-ritualene. I tillegg kan vi trekke figuren og andre lignende smertensmanns-motiver mot en framstilling av seieren over døden. For selv om Kristus er død, renner blodet som på en levende. Han viser to sider av sin historie, på den ene siden ble han pint, som til slutt endte med hans død. På den andre siden for han til himmelen, seirende. Kristus skal ha tatt på seg alle menneskers synder og betalte for det med sin lidelse, som ble forløst ved hans død. Man kan tenke seg når Kristus spør Gud hvorfor han har forlatt ham, er det som at Kristus har blitt skilt fra Gud fordi han tok på seg menneskers synder. Synden ble forløst ved at Kristus døde og han fikk dermed dra til himmelen. Han seiret og for til paradiset. Dette kan virke ledende for en betrakter når Kristus blod er visuelle metaforer av offer og utstrømming, renselse og fornyelse. Ved å drikke Kristi blod vil en få syndsforlatelse. Dette blir understreket i kapitlet i bibelen som virket som etymologisk opphav. Menneskene trodde Kristus hadde blitt straffet av Gud, men egentlig ble han såret for deres misgjerninger. Han tok straffen på seg for å gi menneskene fred, ved at han fikk sår fikk de legedom. Kristus gave til betrakter er hans offer, hans rennende blod, det levende blodet. Øynene kan symbolisere to sider av Smertensmannen, han lukket øynene i det jordlige liv og åpnet dem i et annet og bedre liv. Selv om øynene er lukket i en verden, er de åpne i en annen. Derfor vil jeg si at valget ved å framstille Kristus handlende, med rennende blod og våken, er alle symbolske handlinger. Figuren skal minne troende på at han ikke er død, men levende. Gjennom Smertensmannen vil de få syndsforlatelse.

Tresorten figuren er laget av har i følge folketroen en helende virkning, den er også knyttet til blodet. Det er interessant at figuren er laget av or når denne tresorten har sammenlignbare trekk til symbolene man leser fra Smertensmannen. Den kunne stoppe blod og den kunne være til hjelp i å skape nytt liv (få kyrne drektig). I Finland trodde de det ville flyte blod, hvis det rant rød saft fra oreveden.



## 7 Konklusjon

Basert på alt som er drøftet i oppgaven så er et endelig svar avhengig av at man ser på Smertensmannen gjennom flere medvirkende omstendigheter. Det er ikke mulig å komme fram til et konkret svar basert utelukkende på et kunsthistorisk perspektiv og derfor er man betinget til å se det fra flere sider. For å begynne med å svare på hva Smertensmannen fra Andøy kan ha fungert som sett først fra et kunsthistorisk perspektiv, må man ta i betraktning hvordan den opprinnelig skal ha blitt presentert. Dette vil føre en til hvilken kirke den har tilhørt. Vi må i tillegg kunne forestille oss den som ny, med friske farger. Blodet ville virket som kontrast mot den lyse hudtonen og i samme sammenheng jeg nevner Kristus i kisten må vi kunne forestille oss hvordan denne har blitt framstilt i senmiddelalderen. Kirkerommet ville i lange tider ligge under mørket på grunn av mørketiden i Nord-Norge. Derfor ville figuren hatt bevegelig lys som visket ut og framhevet skyggene på kroppen. Dette ville skape bevegelse i figuren og føre til at han fremsto nesten direkte levende for en betrakter. Smertensmannen kan opprinnelig ha hatt et skap eller en bakgrunn med en sterk farge som sto i kontrast til ham. Bakgrunnen kunne fra det vi ha sett vært i en hovedfarge av rødt med elementer av gull, sølv eller noe annet. Vi vet nå at han opprinnelig har vært i en stående posisjon og at han har hatt en hel plint, som har vi sett eksempler på fra Sverige. Vi vet i tillegg at han har vært festet til en bakgrunn, men hvilken og når det skal ha vært kan man ikke være sikker på. Vi vet at på et tidspunkt ble plinten fjernet, om han var festet til noe gjennom spikerhullene i ryggen før dette kan man heller ikke være sikker på. Han kan i tillegg ha vært stående ved hjelp av bare plinten. Han kan ha hatt funksjon som bærbar smertensmann (han var likevel ikke ment å vise mer enn forsiden), som kunne flyttes fra en kontekst til en annen.

Smertensmannen var et avlatsmotiv, som vil si han hadde en bestemt funksjon for innbyggerne på Andøy. Sett bort fra hvilken kirke han har vært plassert i, vil figuren i seg selv ha betydd flere ting for en troende og dermed hatt flere funksjoner basert på betrakteren. Det vil komme helt an på hver og en, fordi hver person vil ilegge en personlig mening til avbildningen av Kristus. Noen meninger og dermed funksjoner kan man likevel være noenlunde sikker den har hatt. Smertensmannen vil ha virket for noen som moralsk disiplinerende og dermed ha fungert ved at den gav en skyldfølelse til betrakter. Da med tanke på at Kristus minnet dem på hva han hadde lidd, for akkurat dem og dermed styrte dem i å føle at de kan gjøre mer for ham. Han var en dømmende figur i flere betydninger og derfor

kan det ha virket som en betoning mot det disiplinerende. Han var en mekler, også denne med belegg i bibelhistorien. En betrakter kunne anmode at figuren gikk i forbønn for dem. Siden Kristus blir framstilt etter døden vil det være naturlig at betraktere trakk konnotasjon til ham som seirende, han blir portrettert som stakkarslig og i pine men hovedpoenget med å vise ham på denne måte var for å minne betrakter på at han likevel var seirende.

Smertensmannen var i seg selv et tegn på fornyelsen, gjennom blodet og gjennom døden. Levde man et liv etter hans eksempel ville man nå paradiset. Gjennom hans blod ble man rensket. Man kunne be om hjelp fra ham til å gå i forbønn – i så måte virket han som von der Osten skriver, som et forbønns-motiv. Det er i følge kildene sikkert at når figuren ble solgt var den solgt fra Andenes kirke, som vil si at den var å finne der sist. Hvis man skal trekke inn kilder som kan omhandle figuren og gå ut i fra at den har stått i Dverberg under Nannestads besøk. Kan vi slutte fast at figuren har vært et nattverds-motiv i tillegg til et avlatsmotiv. Han har virket som en direkte påminnelse om at Kristi blod og legeme ble gitt under et nattverds-ritualet. Om figuren likevel ikke har stått i Dverberg er det ikke mindre trolig at han har virket som et nattverds-motiv. Dette kan man slå fast ved å se på de symbolske tegnene han bærer. Figuren har som vi har sett stått i Andenes, og da var han en av flere lidelsesmotiver.

Det er kommet fram at figuren kan ha blitt tatt fra sin opprinnelige kontekst og lagt i fløydøren under senmiddelalderen. Årsaken kan ha vært et behov for en kristusfigur til å bruke i kirkespill. Figuren kan da utenom påsken ha blitt hengende på veggen i et improvisert skap. En form for gjenbrukt i senmiddelalderen, som gir figuren to funksjoner i en. Det er rimelig å anta at dette er hva som har foretatt seg og at Simonsen som hadde denne teorien har hatt en finger med i presentasjonsvalget. Det vil si at museet har valgt å framstille en av funksjonene til Smertensmannen, dog fra et lokalhistorisk perspektiv.

Ser man bort fra at dette skjedde i senmiddelalderen og heller senere. Da er det naturlig å se det fra et kunsthistorisk- og komparativt perspektiv. Det er rimelig i dette tilfellet at figuren har vært festet til en egen bakgrunn. Han har mest sannsynlig stått i kirkeskipet, trolig i nærheten av koret for å være nær hostien. Om han har stått flankert med andre avlats-figurer kan han ha tilhørt et alterskap med forskjellige fløyer. Da er det også trolig han har stått i kirkeskipet. Var figuren brukt som et avlatsmotiv er det trolig han har vært plassert i koret i samsvar med hvor hostien var plassert.

Selv om figuren i teoretisk forstand vises etter døden, er han i en kristen symbolsk betydning i live. I dag kan man se figuren som et kultmotiv fra senmiddelalderen, men for en betrakter i

samtiden var han i høyeste grad levende og kommuniserende. Smertensmannen er blitt brukt som et gjenbruksmotiv og det er fullt mulig dette begynte allerede før reformasjonen. Tilfeller der religiøse bilder er blitt brukt til noe annet er de er ment til etter reformasjonen er mange og derfor kan det tenkes at dette var like mulig i senmiddelalderen.

## Kildehenvisning

- Andersson, L. (1996). "Helgon, valfart och pilgrimer", *Margrete 1 : Nordens frue og husbond : Kalmarunionen 600 år : essays og udstillingskatalog* (P. Grinder-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet Red.). København: Nationalmuseet.
- Bagge, S. (1996). "Mennesker og deres lod", *Margrete 1 : Nordens frue og husbond : Kalmarunionen 600 år : essays og udstillingskatalog* (P. Grinder-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet Red.). København: Nationalmuseet.
- Barcham, W. L. (2013). "Six Panels by Michele Giambono, "pictor Sancti Marci"", *New perspectives on the man of sorrows* (C. R. B. Puglisi, William L. Red.) *Studies in iconography, Themes and variations*
- Belting, H. (1980). An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium. *Dumbarton Oaks Papers*, 34/35, 1-16. doi:10.2307/1291445
- Belting, H. (1990). *The Image and Its Public: Form and Function of Early Passion Paintings*: Aristide d Caratzas Pub.
- Bergersen, R. H., Hauan, M. A., Wold, H. A., & Tromsø museum, U. (2004). *Nordnorsk kirkekunst : håndbok til utstillingen på Tromsø museum*. Tromsø: Tromsø museum - Universitetsmuseet.
- Blomkvist, N. (1996). *Margrete 1 : Nordens frue og husbond : Kalmarunionen 600 år : essays og udstillingskatalog* (P. Grinder-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet Red.). København: Nationalmuseet.
- Boynton, S. (2013). "From book to song: Texts Accompanying the Man of Sorrows in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *New Perspectives on the Man of Sorrows* C. R. B. Puglisi, William L. (Red.) *Studies in iconography, Themes and variations*
- Bruun, J. (2003). "Kristi legeme og blod - Nådestolen, Smertensmanden, Pietà, Begrædelsen, Nådefaderen, Gregors Messe", *Middelalderlige altertavler i Haderslev stift : temaer og katalog* (S. F. Plathe & J. Bruun Red.). Herning: Poul Kristensen.
- Bugge, A. (1932). *Årsberetning for Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring* (88(1932)). Oslo 1933: Grøndahl & søns boktrykkeri.
- Childs, W. (1998). "Commerce an trade", *New Cambridge Medieval History Vol. 7 c.1415-c.1500* (C. Allmand Ed. Vol. 7). Cambridge: Cambridge University Press.
- Christie, S., & Riksantikvaren. (1973). *Norges kirker : B. 1 : Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*. Oslo: Land og kirke.

- Constantoudaki-Kitromilides, M. (2013). "The Man of Sorrows from Byzantium to Venetian Crete: Some Observations on Iconography and Function", *New Perspectives on the Man of Sorrows* C. R. B. Puglisi, William L. (Red.) *Studies in iconography, Themes and variations*
- Danbolt, G., Flottorp, V., Brudevoll, K., Homlong, B., & Thorbjørnsen, K. (2009). *Norsk kunsthistorie : bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* (3. utg. språkleg bearbeiding ... ved Kari Thorbjørnsen. Red.). Oslo: Samlaget.
- Danielsen, R., Dyrvik, S., Grønlie, T., Helle, K., & Hovland, E. (1995). *Norway : a history from the Vikings to our own times*. Oslo: Scandinavian University Press.
- Engelstad, E. S., & Universitetets, o. (1936). *Senmiddelalderens kunst i Norge ca. 1400-1535*. Oslo: Universitetets oldsaksamling.
- Etting, V. (1996). "Margrete - Nordens frue og husbond", *Margrete 1 : Nordens frue og husbond : Kalmarunionen 600 år : essays og udstillingskatalog*. In P. Grinder-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet (Red.), P. Grinder-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet (Red.),
- Geete, R. (1907-1909). *Svenska böner från medeltiden Efter gamla handskrifter. Med 12 planscher i fototypi* Stocholm.
- Grinder-Hansen, P. (2002). *Danmarks Middelalder og Renæssance*. København: Nationalmuseet.
- Grinder-Hansen, P. (2004). "Public Devotional Pictures in Late Medieval Denmark", *Images of cult and devotion : function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe* S. Kaspersen, U. Hastrup, M. Sandberg, & D. N. s. f. i. s. 14 (Red.),
- Guttormsen, H. (1994). *Andøy bygdebok : B. 1 : Fra Omd til Andøy : Andøys historie fra de eldste tider og opp til 1800 e.Kr.f* (H. Guttormsen Red.). Andenes: Andøy kommune.
- Hoffmann, E. (1996). "Hansestæderne og Norden", *Margrete 1 : Nordens frue og husbond : Kalmarunionen 600 år : essays og udstillingskatalog* P. Grinder-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet (Red.)
- Hourihane, C. (2013). "Defining Terms: Ecce Homo, Christ of Pity, Christ Mocked, and the Man of Sorrows", *New Perspectives on the Man of Sorrows* C. R. B. Puglisi, William L. (Red.) *Studies in iconography, Themes and variations*
- Härdelin, A. (1996). "Läsning och lärdom", *Margrete 1 : Nordens frue og husbond : Kalmarunionen 600 år : essays og udstillingskatalog* P. Grinder-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet (Red.)

- Imsen, S. (1996). "Norge i unionen", *Margrete 1 : Nordens frue og husband : Kalmarunionen 600 år : essays og udstillingskatalog* P. Grinder-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet (Red.),
- Jurkowlanec, G. (2013). "The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe", *New Perspectives on the Man of Sorrows* C. R. B. Puglisi, William L. (Red.) *Studies in iconography, Themes and variations*
- Kirchhefer, A. J. (2016). *Treslagsbestemmelse av Smertensmannen fra Andøya, Nordland fylke* (44/2016 ). Retrieved from Tromsø: Andreas J. Kirchhefer, dr.scient., Org.-nr.: 994 482 181 MVA
- Kucera, B., & Næss, R. M. (1999). *Tre : naturens vakreste råstoff* Hentet fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/b11f79fdd6ea89e3e99257007dde38db.nbdigital?lang=no#157>
- Langslet, L. R. (1999). *Christian IV : konge av Danmark og Norge*. Oslo: Cappelen.
- Le Goff, J. (2004). *Saint Francis of Assisi*. London: Routledge.
- Nannestad, F. (1942). *Biskop i Trondhjem dr. Fr. Nannestads optegnelser i hans almanakk av 1750 om kirker i Nord-Norge med noter og anmerkninger* Vol. nr 4. J. U. Wolff (Red.) *Tromsø museums årshfter (trykt utg.)* Hentet fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/820ad74205b35d7c795b43a69aae0d9a.nbdigital?lang=no#41>
- Nielsen, K. M., & Det Danske Sprog- og, L. (1949). *Middelalderens danske bønnebøger : 2*. København: Gyldendal.
- Riis, T. (1998). "The states of Scandinavia, c. 1390-c. 1536", *The New Cambridge medieval history : Vol. 7 : c. 1415-c. 1500*. Vol. 7. C. Allmand & D. Abulafia (Red.),
- Ringbom, S. (1983). Bild och avlat: II. smärtomannen, rosenkransen och jomfrun i solinne. *Iconographisk post, 1983:4, s. 1-16*
- Ringbom, S. (1984). *Icon to narrative : the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting* (2nd ed., rev. and augm., with a postscript 1983. Red.). Doornspijk: Davaco.
- Robson, M. (1997). *St. Francis of Assisi : the legend and the life*. London: Geoffrey Chapman.
- Solhaug, O. (1993). "Mens tidene går...", *Dverbergfolket og kirka* J. U. Kunzendorf & m. Dverberg (Red), Hentet fra:

<http://www.nb.no/nbsok/nb/1747500cc79280c8911cc2f22314de87.nbdigital?lang=no#23>

von der Osten, G. (1933). *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*: Spamer.

Wienberg, J. (1996). "Kirker og klostre i højgotikken", *Margrete 1 : Nordens frue og husbond : Kalmarunionen 600 år : essays og udstillingskatalog* P. Grindler-Hansen, L. Andersson, & Nationalmuseet (Red.)

## Elektroniske kilder

Digitalmuseum.no, *Christian IVs syn*: Hentet 20. Oktober. 2016 fra

<http://digitalmuseum.no/011022546657?query=smertensmann&pos=0>

Digitalmuseum.no, *Kristian IVs syn*: Hentet 20. Oktober. 2016 fra

<http://digitalmuseum.no/011023226648?page=2&query=kristus&pos=40>

Digitalmuseum.no, *Christian IV`s syn*: Hentet 20. Oktober. 2016 fra

<http://digitalmuseum.no/021025937171?page=3&query=kristus&pos=66>

Digitalmuseum.no, *Kristian IVs syn*: Hentet 20. Oktober. 2016 fra

<http://digitalmuseum.no/011023121373?query=kristus&page=7&pos=166>

Hird. (2016, 30. mars). I Store norske leksikon. Hentet 16. oktober 2016 fra

<https://snl.no/hird>.

Knowlesk, E.. *Hodegetria*. The Oxford Dictionary of Phrase and Fable. 2006. Hentet 06. April, 2016 fra:

Encyclopedia.com: <http://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/hodegetria>

Medeltidens bildvärld, smärtoman fra Dalarna, Malung: Hentet 14. September, 2016 fra:

<http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=930622S6#>

Medeltidens bildvärld, smärtoman fra Västergötland, Mofalla: Hentet 04. Oktober, 2016 fra:

<http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=920628S4#>

Medeltidens bildvärld, smärtoman fra Hälsingland, Järvsö: Hentet 04. Oktober, 2016 fra:

<http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=910327S9#>



## Andre kilder

Nicolaissen, Olaus. (1903): Katalog over oldsaker i Tromsø Museum. *Tromsø Museums Aarshefter* 26 Museum (fotokopi av tekst tilsendt på e-post fra Formidlingskonsulent ved Tromsø Museum Per Helge Nylund)

Simonsen, Povl. (1960-61) Internt manus (fotokopi av en maskinskrevet utgave) ved Tromsø Museum. *Tromsø Museums kirkekunstutstilling. Beskrivelse av utstillingen ved P. Simonsen.* (fotokopi av tekst tilsendt på e-post fra Formidlingskonsulent ved Tromsø Museum Per Helge Nylund)

## Figur kildehenvisning

Kristus figur [Figur 1], 2016. Hentet 01.11.16. på:

<http://www.unimus.no/foto/#/search?q=kristus%20figur>

Enkel skisse av grunnplanet i kirkeutstilling [Figur 2], privat skisse

Dendroøkolog Andreas J. Kirchhefer utfører treslagsbestemmelse [Figur 3], 2016, privat foto.

Ikon i Santa Croce in Gerusalemme [Figur 4 ], 2008. Dato: 01.11.16. Hentet på:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akra\\_Tapeinosis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akra_Tapeinosis.jpg)

Kristus ved Martepælen [Figur 5], 2015. Privat foto

Kristus som Smertensmand [Figur 6], 2015. Privat foto.

Maleri av Smertensmand på gavel [Figur 7], 2015. Privat foto.

Legemstor kristusfigur [Figur 8], 2016. Privat foto.

Karlsson, Lennart. *Smärtoman* fra Dalarna [Figur 9]. Dato: 01.11.16. Hentet på:

<http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=930622S6>

Smärtoman fra Hälsingland [Figur 10]. Dato 01.11.16. Hentet på:

<http://medeltidbild.historiska.se/medeltidbild/visa/foremal.asp?objektid=900529S3>

Dørfløy fra alterskap [Figur 11], 2016. Dato: 01.11.16. Hentet på:

<http://www.unimus.no/foto/#/search?q=st.%20olav&museum=TMU>

Kristusfigur [Figur 11], 2016. Dato: 01.11.16. Hentet på:

<http://www.unimus.no/foto/#/search?q=kristusfigur>

Foto fra Tromsø Museums fotoarkiv [Figur 12], 2016. Tilsendt på e-post fra formidlingskonsulent Per Helge Nylund. Dato: 28.10.16.

## Vedlegg

### **Detaljert beskrivelsen av Smertensmanns-figuren i Tromsø Museums Kirkeutstilling.**

Figuren er i løvtre av typen or/older. Den er 81 cm høy, 30 cm bred og måler 14.5 cm i dybde. Figuren er framstilt frontalt, med like mye vekt på hver fot og blikket vendt fremover.

Fra albuen er armene vendt opp med håndflatene vendt mot betrakter. Det er slitasje og sprekker som går igjen over hele figuren. Overflaten er ru, men der gjenværende polykromi fortsatt er synlig, virker den glatt. Der grunderingen mangler kan en se spor etter verktøy som er blitt brukt for å forme figuren. Dette ser man spesielt på toppen av hodet, den høyre håndflaten og begge ben. Baksiden av figurens øvre halvdel er flat, fra midten av hodet til enden av underlivet, begge føtter er rundskåret. Figuren er satt sammen av syv separate deler; der overkropp er en del, underarmene er to deler satt på ved albuene, underliv er to deler og begge føttene er satt på, hver for seg rett under underlivet.

#### **Hodet**

På toppen av hodet til figuren ser man sprekker og skader. I sentrum av sprekken kommer det til syne en rund tre-nagle. Slitasjen gir en ujevn overflate på toppen av hodet og en kan se merker etter verktøy, spesielt på baksiden av hodet. Rundt hodet er det et tvunnet et separat materiale i tre som er satt på i ettertid. På denne kan en se rester etter maling som fremstår som grålig i farge. Under dette materialet er det skåret ut noe som ser ut som tykt bølgete hår. Håret når figuren til skuldrene på framsiden og en får inntrykk av at det er ført bak figuren til baksiden, men håret fortsetter ikke lenger enn til akkurat bak skuldrene. Håret er formet i bølgende bevegelser.

På framsiden av hodet, under det tvinnede materialet er det skåret til et ansikt. På grunn av slitasje kan man bare se en liten bit av det som er igjen av et øyenbryn på figurens venstre side. Den er likevel skåret slik at man kan se hvor øyenbrynene har vært. Øynene er åpne og en kan se at det venstre øyet er mindre enn det høyre – som også er mer åpent enn det venstre. Det er ingen ører på figuren, håret dekker dette området. Nesen er rett og symmetrisk. På undersiden av nesen er det skåret til en bart som skilles på midten av nesen. Barten bunner ut i et tykt skjegg som strekker seg opp i hårfestet. Skjegget har tre dype folder som deler det i fire

bølgete former. Under nesen er det skåret et bredt philtrum.<sup>229</sup> Under er det skåret til en munn. Den er lukket, med en tynn overleppe og tykk underleppe. Skjegget er skåret til nær munnen.

## **Overkropp**

Fra skuldrene kan man se overarmene som ligger inntil overkroppen og armene som er bøyd ved albue. Underarmene er vendt opp med håndflatene vendt ut mot betrakter. På forsiden av underarmene ser man runde tre-nagler komme frem, en på hver arm. Naglen på høyre arm er mer fremtredende fordi malingen er slitt bort. På venstre arm kan en se utringningen av naglen i malingen som er sprukket. På baksiden av armene er det også tilsvarende nagler som kommer frem på grunn av slitasje av fargen, en på hver side. I høyre underarm er det en stor sprekke på høyre side. Albuekrokene er fylt med et separat stoff.

I begge håndflater er det skåret til et hull på 1 cm sentrert midt i håndflatene, bak håndflaten er det mindre hull vis-à-vis hullene på innsiden av hånden. Den høyre hånden har en hel tommel. Lillefingeren og langfingeren er bevart, mens pekefingeren og ringfingeren mangler store deler. På venstre hånd er tommel og pekefinger hele mens det mangler store deler av langfingeren og ringfingeren. Lillefingeren er nesten borte. Midt på figurens bakside kan man se to hull i samme størrelse. Ved nærmere undersøkelse er hullene firkantet i formen og går et stykke inn i baksiden på figuren.

På overkroppen er det fem ribbein på hver side. Strekene til hvert ribbein er skåret opp mot midten av overkroppen og møtes der. Ribbeinene er utstikkende og lett å se. I mellom det øverste og nest øverste ribbeinet på høyre side er det skåret til et avlangt kutt på 3 cm, kuttet følger ribbeinenes kontur. Under det nederste ribbeinet smalner livet på figuren. Magen stikker ut med en indikasjon på en navle midt på nedre del. På hoften er det utstikkende hofteben som går fra midjen og ned til underlivet.

## **Underkropp**

Rundt hoften er det skåret ut noe som kan minne om tøy som er samlet i en knute på venstre side. Tøyet dekker underlivet av figuren og er skåret med linjer og uthevninger som går i retning mot denne knuten. På venstre side er den 9 cm i lengden og på høyre er den 8.5 cm. Tøyet er skåret slik at den avsluttes rundt hvert lår. Bak venstre lår stikker det ut et separat stoff i sprekker. Dette stoffet kan man se ligge under malingen. På baksiden av figurens høyre lår kan man se et hull, ved nærmere undersøkelse er det slitte kanter og hullet er ikke dypt.

---

<sup>229</sup> Innhuling mellom nese og munn.

Benene er en anelse bøyd fremover ved knærne og er symmetriske i form, men ikke i størrelse. Under begge føtter er det noe som kan minne om en forhøyet sokkel, som følger formen på begge. Det er dype kutt hele veien rundt kanten av begge sokler. På høyre fot mangler det en lilletå, de fire andre har skader i tuppene, alle på samme måte. Det er skader på sidene av høyre fot som speiler skjæringspunktene på sokkelen. Venstre fot har alle fem tær og også her ser man skader på tuppene tilsvarende lik høyre fot, men ikke i like stor grad. På toppen av fotbladene er det et 1 cm bredt hull. Den høyre foten er 1 cm kortere enn den venstre og soklene under benene er derfor i ulik høyde med 3 cm på høyre side og 2 cm på venstre. På høyre fot er sokkelen skåret helt inntil formen av foten og utskjæringene på framsiden speiler den som er på tuppen av tærne. På venstre side er sokkelen ikke skåret like tett inntil foten som på høyre, men et stykke fra. Det venstre fotbladet er 13 cm fra hæl til tå og det høyre er 12 cm.

### **Detaljert beskrivelse av bemalingen på figuren.**

Fargene som er brukt ut fra det man kan se med det blotte øye er svart, rød, lys hudtone, rosa og hvit.

Toppen av hodet er svært slitt slik at det er lite maling igjen. Man ser små flekker etter svart maling på høyre side av toppen, bak kan man se hvit grundering. Deler av bemalingen er bevart på håret som vises på siden av hodet. Håret er svart og fargen følger håret bak figuren, men er slitt av på nedre halvdel. Skjegget er gjengitt i samme farge som håret, men også her slitt på noen deler. Ansiktet er malt i en lys hudtone med røde kinn. Malingen i panne, øyenbryn og høyre underdel av ansiktet er slitt bort.

Som tidligere nevnt er bare en liten del av det venstre, svarte øyenbrynet synlig. Malingen er bevart rundt og i øynene. Formen på øyet er malt i samme sort-farge som er brukt i irisen og pupillen. Øyeeplet er malt med en lys hvittone som minner om hudtonen i resten av ansiktet. Malingen er borte fra tuppen av nesen og venstre nesebor. Rundt munnen kan man se en hvit, gråaktig farge. Selve munnen er slitt, men man kan skjelve en lys rosa tone på underleppen. På de deler av ansiktet hvor den hudfargede malingen er bevart er det malt røde flekker, i form av en vannrett strek med tre dråper under. Disse røde flekkene er for øvrig å finne over hele kroppen.

Overkroppen er malt med den samme hudtonen som i ansiktet. Store deler av overkroppen fremstår med slitasje, slik at noen deler mangler maling. Som nevnt over er det tallrike røde flekker over hele overkroppen og armer. Utformingen av disse veksler mellom dråpe former og vannrette strekker med tre dråper under. Hullene i hendene er malt i rødt og fra hullet på venstre arm er det malt en lang, tykk rød stripe som går ned til albuen. På høyre side ser man stripen fra rett under håndflaten og ned til albuen. Det er gjort tilsvarende på høyre side, men her er fargene slitt bort i håndflaten. På baksiden derimot er hele armen i hudtone, men deler mangler maling. På hver arm, rett over albuen kan man se en nagle av tre. Den går tvers gjennom over- og underarm ettersom armen er bøyd. Ryggen på figuren er malt et stykke bak med hudtone. Malingen slutter mot midten på begge sider.

Tøyet rundt underlivet på figuren er malt i hvitt, mens det på baksiden er lite maling. Her kan man se en hvit grundering og under denne kan man se noe som minner om lerretsstrimler i sprekkene. Begge føttene er malt i hudtone med røde dråper på forskjellige plasser, slik vi finner det i ansiktet og på overkroppen. Malingen på høyre fot er mye mer slitt enn på venstre. På baksiden av begge føttene er det lite farge igjen. Nedre del av føttene er nesten helt uten farge og grundering, det er derfor lett å se merker etter verktøy som er brukt på figuren.