

Institutt for kunsthistorie – Humanistisk fakultet
Universitetet i Tromsø

ALABASTGJENSTANDENE PÅ VÆRØY

En resepsjonsanalyse



Rognald Heiseldal Bergesen
Hovedfagsoppgave i kunsthistorie
Våren 2002

Innhold

Forord	s. 4
Kapittel 1: Innledning	s. 5
1. 1: Materialpresentasjon og problemstilling.....	s. 5
1. 1. 1: Avgrensing	s. 6
1. 1. 2: Problemstilling – en utdyping	s. 8
1. 2: Teoretisk grunnlag	s. 9
1. 2. 1: Bilder som forskningsobjekter.....	s. 9
1. 2. 2: Ikonografi – fra intensjon til resepsjon	s. 10
1. 2. 3: Resepsjonsanalyse – teoretisk grunnlag	s. 12
1. 3: Kilder og forskningsoversikt	s. 16
1. 3. 1: Kilder	s. 16
1. 3. 2: Forskningsoversikt	s. 17
Kapittel 2: Beskrivelse av Værøy-gjenstandene	s. 19
2. 1: Fellestrekk	s. 19
2. 2: Johannes døperen (figur)	s. 20
2. 3: Bebudelsen (relieff)	s. 20
2. 4: Kongenes tilbedelse (relieff)	s. 22
2. 5: Oppstandelsen (relieff)	s. 23
2. 6: Himmelfarten (relieff)	s. 25
Kapittel 3: Værøy-gjenstandene i senmiddelalderen	s. 26
3. 1: Vågan-skapet – en rekonstruksjon	s. 26
3. 1. 1: Engelske alabastaltertavler fra middelalderen	s. 26
Kronologi	s. 28
3. 1. 2: Rekonstruksjon	s.30
Munkapverá-skapet	s. 31
Marias gleder	s. 33
Komparativ analyse	s. 34
Konklusjon: Vågan-skapet*	s. 35

3. 2: Vågan i senmiddelalderen	s. 36
3. 2. 1: <i>Overgang fra høymiddelalder til senmiddelalder</i>	s. 36
3. 2. 2: <i>Vågan som en del av Norden og Europa</i>	s. 37
3. 2. 3: <i>Kristendommen i Vågan i senmiddelalderen</i>	s. 38
3. 2. 4: <i>Vågan kirke i senmiddelalderen</i>	s. 40
3. 2. 5: <i>Værøy-gjenstandenes/Vågan-skapets* ankomst til Vågan</i>	s. 42
3. 3: Vågan-skapet* – en resepsjonsanalyse	s. 43
3. 3. 1: <i>Forståelsen av kirkens bilder i senmiddelalderen</i>	s. 43
3. 3. 2: <i>Vågan-skapets* markering av årets og ukens tider</i>	s. 46
Alterskapenes plassering i kirken	s. 46
Tildekking av alterskapets bilder	s. 47
Tilgang til alterskapenes bilder	s. 49
Vågan-skapets* bilder knyttet til kirkeårets syklus	s. 50
3. 3. 3: <i>Vågan-skapet* i andakt</i>	s. 50
Andakt – en definisjon	s. 50
Andaktens tekster	s. 52
Aspekter ved senmiddelalderens helgendyrking	s. 52
Aspekter ved senmiddelalderens Mariadyrking	s. 53
Marias gleder i andakt	s. 55
Andaktens bilder	s. 56
Kirkens bilder i andakten	s. 57
Vågan-skapet* anvendt i andakt	s. 60
3. 3. 4: <i>Vågan-skapets* bilder anvendt i nattverden</i>	s. 64
Kirkens bilder – forstått eukaristisk	s. 64
Vågan-skapets* bilder relatert til nattverden	s. 66
3. 3. 5: <i>Vågan-skapet* som undervisning</i>	s. 67
3. 3. 6: <i>Oppsummering</i>	s. 71
Kapittel 4: Værøy-gjenstandene fra omkring 1800 til 1820	s. 73
4. 1: Egede-tavlen	s. 73
4. 1. 1: <i>Beskrivelse – slik tavlen ser ut i dag</i>	s. 73
Snekrede detaljer og polykromi	s. 73
Motiver	s. 74
Beskrivelser av hoveddelens malerier og toppfiguren	s. 74

4. 1. 2: <i>Produksjonshistorie</i>	s. 75
4. 2: Værøy fra omkring 1800 til 1820	s. 79
4. 2. 1: <i>Befolkning og levevilkår</i>	s. 79
4. 2. 2: <i>Religiøsitet</i>	s. 80
4. 3: Egede-tavlen – en resepsjonsanalyse	s. 85
4. 3. 1: <i>Kirkens bilder etter reformasjonen</i>	s. 85
Egede-tavlens funksjoner – en avgrensing	s. 86
Bildenes pedagogiske funksjon – en forskningsoversikt	s. 87
4. 3. 2: <i>Menighetens forståelse av Egede-tavlen</i>	s. 88
Egede-tavlen som forkynnelse	s. 88
Egede-tavlen som fortelling	s. 88
Bibelens personer i en narrativ sammenheng	s. 89
Egede-tavlen i undervisningen under ordets gudstjeneste	s. 90
Egede-tavlen relatert til nattverden	s. 93
4. 3. 3: <i>Oppsummering</i>	s. 96
Kapittel 5: Komparativ resepsjonsanalyse	s. 98
Kapittel 6: Konklusjon	s. 103
Appendiks	s. 109
Appendiks 1: Engelske alabastskulpturer fra middelalderen i Norge.....	s. 109
Appendiks 2: Bibelvers som forankrer Værøy-gjenstandene	s. 112
Appendiks 3: Sitater omkring Egede-tavlens produksjonshistorie	s. 113
Appendiks 4: Kobberstikk og altertavle ved Tromsø Museum	s. 114
Bibliografi	s. 116
Liste over illustrasjoner	s. 123
Illustrasjoner	s. 125

Forord

Jeg vil gjerne takke min veileder, Lena Liepe, som har fulgt meg tålmodig gjennom alle stadier i skriveprosessen. Ikke bare har hun gitt grundige tilbakemeldinger på alle tekster jeg har levert. Hun har også foreslått relevant litteratur. Ikke minst har hun ved å diskutere faget med meg, gitt meg en omfattende innføring i vitenskapsteoretiske aspekter ved studiet av bilder fra middelalderen i Norden. Ved sin tilgjengelighet, sjenerøsitet og ryddighet, har hun bidratt til at skriveprosessen har blitt en god opplevelse.

Hege Olaussen har bidratt gjennom sine skriveseminarer og ved at hun har lest gjennom hovedoppgaven før den ble trykket. Sissel Plathe var til stor hjelp da jeg var i København og undersøkte alterskapet fra Munkapverá. Hun bidro også med nyttig litteratur. Espen Karlsen har oversatt tekster fra latin, mens Per Sparboe har transkribert håndskrifter fra 1700-tallet. Øyvind Norderval og Roald Kristiansen har bidratt med religionsvitenskapelig veiledning. Vidar Trædal har samtalt med meg omkring Egede-tavlens produksjonshistorie. Andre, som ikke er nevnt, er ikke glemt.

Takk til alle som har bidratt.

Tromsø, 22 / 4 – 2002.

Rognald Bergesen.

Kapittel 1: Innledning

1. 1: Materialpresentasjon og problemstilling

Hovedoppgavens tema er å gjennomføre en resepsjonsanalyse av en gruppe på fem alabastgjenstander som i dag finnes i den gamle kirken på Værøy. I hovedoppgaven blir de fem alabastgjenstandene omtalt som *Værøy-gjenstandene* (Bilde 1). Disse består av en figur og fire relieffer, og forestiller *Johannes døperen* (figuren), *bebudelsen*, *kongenes tilbedelse*, *oppstandelsen* og *himmelfarten* (Bilde 3-7). Værøy-gjenstandene ble produsert på 1400-tallet. I dag er de imidlertid inkorporert i en etterreformatorisk altertavle som står i koret i den gamle kirken på Værøy (Bilde 2). Hovedoppgavens overordnede problemstilling er: Hvordan har publikums forståelse av Værøy-gjenstandenes motiver endret seg fra senmiddelalderen til begynnelsen av 1800-tallet?

På bakgrunn av et stort materiale med engelske alabastartefakter flere steder i Europa, er det grunn til å anta at Værøy-gjenstandene ble produsert som *en del av* et alterskap i senmiddelalderen. I hovedoppgaven vil det bli foreslått en *rekonstruksjon* av et engelsk alabastalterskap hvor Værøy-gjenstandene kan ha vært inkorporert. Dette vil bli omtalt som *Vågan-skapet*, fordi Vågan er skapets *mest* sannsynlige proveniens – selv om også dette er usikkert. Vågan-skapet vil bli anvendt som et *hjelpemiddel* i resepsjonsanalysen av Værøy-gjenstandene. Det vil imidlertid hele tiden dreie seg om et hypotetisk alterskap – ettersom vi ikke kan være sikre på hvordan det så ut og om det har eksistert. Av språklige hensyn vil jeg likevel ikke gjenta dette hver gang Vågan-skapet blir omtalt.

Den etterreformatoriske altertavlen som Værøy-gjenstandene i dag er en del av, vil her bli omtalt som *Egede-tavlen* (Bilde 2). Egede-tavlen er drøyt fire meter høy og består av korpus og predella. Værøy-gjenstandene utgjør billedfeltet på Egede-tavlens *predella*. Korpus prydes av tre billedfelt med malte motiver. Egede-tavlen ble produsert i 1714 i Vågan, da *Hans Egede* var residerende kapellan i bygda. Den sto i *Vågan* kirke frem til kirken ble demontert i 1798. I 1799 ble både Egede-tavlen og kirken den sto i, *flyttet* til Værøy. Egede-tavlen ble malt tre ganger mens den var i Vågan – den siste omkring 1770. Vi vet ikke hvilke malerier som dekket billedfeltene på korpus *for* dette tidspunktet. Egede-tavlen var antakelig heller ikke plassert i koret i Vågan kirke omkring 1770. Egede-tavlen, slik den har sett ut etter 1770, vil bli anvendt som et *hjelpemiddel* i resepsjonsanalysen av Værøy-gjenstandene.

Værøy-gjenstandene har således inngått i to forskjellige helheter – Vågan-skapet og Egede-tavlen. Værøy-gjenstandene ble produsert i senmiddelalderen og har følgelig inngått i to forskjellige religiøse sammenhenger – senmiddelalderens katolisisme og den evangelisk-lutherske kristendommen etter reformasjonen. Det er rimelig å anta at Værøy-gjenstandene har blitt forstått og anvendt på svært forskjellige måter av ulike publikumsgrupper. I denne sammenheng er Værøy-gjenstandene gunstige forskningsobjekter for utprøving av nye *ikonografiske* tolkningsperspektiv.

I de siste årene har det i ulike sammenhenger blitt sagt at ikonografien i større grad bør konsentrere seg om bildenes funksjon og resepsjon.¹ I forbindelse med resepsjonen foreslås det at forskeren bør rette søkelyset mot motivenes flertydighet og betydningenes foranderlighet. Likeledes anbefales det at perspektivet rettes mot vanlige folks resepsjon av bildene i den historiske sammenheng disse var en del av. Dette innebærer at man må forholde seg til tekster på en annen måte enn dersom publikum var lærd. Likeledes må man lete etter andre måter å forstå bilder på enn som ”illustrasjoner” av bibeltekster. Jeg ønsker å prøve ut disse ideene ved å utføre en resepsjonsanalyse av Værøy-gjenstandene.

1. 1. 1: Avgrensning

Ettersom problemstillingen retter seg mot *Værøy-gjenstandenes motiver* er hovedoppgaven en ikonografisk analyse. En resepsjonsanalyse kan betraktes som en type ikonografisk analyse – noe jeg vil redegjøre for i delen som omhandler hovedoppgavens teoretiske grunnlag. Siden denne ikonografiske analysen retter søkelyset mot bildenes resepsjon, vil hovedoppgaven ikke omhandle *intenderte* betydninger fra bestillere, håndverkere eller andre aktører i løpet av Værøy-gjenstandenes *produksjonsfase*. Den vil heller ikke dreie seg om Værøy-gjenstandenes rent *estetiske* betydninger, om de ble betraktet som vakre, godt utførte – eller som kunst. De ikonografiske betydningene som studeres er de *religiøse*.

Dette innebærer at perspektivet *primært* ikke vil bli rettet mot Værøy-gjenstandene som *fysiske gjenstander*. Således er dette verken en stilkritisk eller restaureringsteknisk avhandling. Primært er det heller ingen verkstedsforskende eller sosioøkonomisk avhandling. Imidlertid innebærer meningsdannelsen omkring et bilde at en betrakter – eller en produsent – responderer på bildets *visuelle karakteristika*. Derfor er det også i en ikonografisk analyse nødvendig med grundige beskrivelser av verkene. Hovedoppgaven vil inneholde beskrivelser av Værøy-gjenstandene og Egede-tavlen. Den vil også inneholde en rekonstruksjon av Vågan-

¹ Se videre del: 1. 2.

skapet – noe som innebærer anvendelse av komparativ metode og forskningsresultater fra blant annet verkstedsforskning og sosioøkonomisk kunsthistorisk forskning. Jeg har også anvendt sosioøkonomiske metoder for å sannsynliggjøre hvorvidt Vågan-skulpturen var i Vågan i senmiddelalderen. ”Appendiks 1” vil inneholde en kort oversikt over engelske alabasterartefakter i Norge.

For å finne ut hvordan resepsjonen av Værøy-gjenstandene har *endret seg*, må man studere resepsjonen i minst to perioder. Dette innebærer både at hovedoppgaven må inneholde minst to resepsjonsanalyser som sammenlignes – og at hovedoppgaven følgelig blir en resepsjonshistorisk analyse. Jeg har valgt to perioder: den ene fra omkring 1420 til reformasjonen – og den andre fra omkring 1800 til 1820. Den første perioden er valgt fordi det er sannsynlig at Værøy-gjenstandene ankom Vågan tidligst 1420 som en del av Vågan-skulpturen, samt at befolkningen var katolsk i denne perioden. Den andre perioden er valgt fordi vi vet at altertavlen sto i koret i Værøy kirke på denne tiden, samt at vi vet at det var de *nåværende* maleriene som dekket billedfeltene på tavlens korpus. I perioden fra 1800 til 1820 vet man også en del om kristenlivet på Værøy.

Jeg har valgt to publikumsgrupper: menigheten i Vågan i senmiddelalderen etter 1420, samt menigheten på Værøy fra 1800 til 1820. Det har vært viktig for disse valgene at de to publikumsgruppene er representative for brukerne av henholdsvis Vågan-skulpturen og Egedetavlen i de to valgte periodene. Det må likevel understrekes at de to publikumsgruppene i en viss grad er *hypotetiske* – ettersom vi ikke vet noe om enkeltmenneskene. På bakgrunn av historisk forskning kan man imidlertid si noe om forhold som leseferdighet og hvordan de var kristne. Slik omtaler jeg ikke disse menneskene som individer men som *kategorier*, eksempelvis kategorien: nordnorsk, analfabet, kristen fiskerbonde i senmiddelalderen.

Publikums *forståelse* er det aspektet ved problemstillingen som er mest problematisk. Vi kan ikke vite hva andre mennesker i en annen historisk periode i realiteten forsto ved et fenomen. Derimot kan man på bakgrunn av historisk og teologisk forskning ha formeninger om hvilke *forutsetninger* disse kategoriene mennesker i Vågan og på Værøy hadde for å forstå Værøy-gjenstandenes motiver. Disse forutsetningene handler blant annet om i hvilken grad folk fikk undervisning i lesing, bibelhistorie, katekismen – og hvorvidt de var katolikker eller protestanter. Det dreier seg om hvor langt de bodde fra de kirkelige sentra, hvor ofte det var gudstjeneste og hvor sterk den kirkelige kontroll var. Det dreier seg om utformingen av kirkerommet samt hvor i kirken bildene var plassert – og ikke minst hvordan publikum *brakte* Værøy-gjenstandene. Det er en nær sammenheng mellom hvordan bilder blir brukt og hvordan de blir forstått i bruksøyeblikket. Her ligger det også et stort potensial for endring av

Værøy-gjenstandenes betydninger. Dette kommer av at man anvendte bilder på forskjellige måter i senmiddelalderen og etter reformasjonen.

De to publikumsgruppene med sine forutsetninger utgjør ikke *hele* konteksten omkring Værøy-gjenstandene. Man vil aldri kunne avgrense en kontekst. De kontekstuelle områdene jeg behandler vil derfor kun være *en del av* konteksten. Videre må Værøy-gjenstandene også ha vært en *likeverdig* del av den kontekst som omga dem. På samme måte som kontekstuelle faktorer omkring Værøy-gjenstandene bidro til å gi mening til Værøy-gjenstandene, så må også Værøy-gjenstandene ha bidratt til å gi mening til kontekstuelle faktorer i omgivelsene. Sammen med sitt publikum og andre aspekter ved omgivelsene må Værøy-gjenstandene således ha deltatt i en kontinuerlig meningsdannende prosess.

1. 1. 2: Problemstilling – en utdyping

Etter denne avgrensingen kan man isolere tre *underproblemstillinger*: Den første stiller spørsmål om hvordan menigheten i Vågan fra omkring 1420 til reformasjonen forsto *Vågan-skapets* motiver. Den andre stiller spørsmål om hvordan menigheten på Værøy i perioden fra omkring 1800 til 1820 forsto *Egede-tavlens* motiver. Den tredje er en konsekvens av de to første: den stiller spørsmål om hvorvidt det er *forskjeller* mellom hvordan *Værøy-gjenstandenes* motiver ble forstått i de to periodene. Dersom det er forskjeller, har det også skjedd endringer i resepsjonen.

Hovedoppgavens disposisjon er arrangert i tråd med disse problemstillingene og består derfor av tre deler. Den første problemstillingen vil bli behandlet i kapittel 3, først og fremst i del 3. 3: "Vågan-skapet – en resepsjonsanalyse". Den andre vil bli behandlet i kapittel 4, først og fremst i del 4. 3: "Egede-tavlen – en resepsjonsanalyse". Den tredje vil bli behandlet i kapittel 5: "Komparativ resepsjonsanalyse". Resultatene av de tre analysene vil til sammen danne grunnlaget for *konklusjonen* på hovedoppgavens overordnede problemstilling. Konklusjonen presenteres i kapittel 6.

I tilknytning til de to første underproblemstillingene er det nødvendig å redegjøre for hvilke *forutsetninger* publikum hadde for å forstå henholdsvis Vågan-skapet og Egede-tavlen. I del 3. 2: "Vågan i senmiddelalderen" blir det redegjort for noen av forutsetningene menigheten der hadde for å forstå Vågan-skapet. Forut for dette vil det bli utført en rekonstruksjon av Vågan-skapet (del 3. 1. 2). I del 4. 2: "Værøy fra 1800 til 1820" vil det bli redegjort for noen av forutsetningene menigheten der hadde for å forstå Egede-tavlen.

1. 2: Teoretisk grunnlag

1. 2. 1: Bilder som forskningsobjekter

Da Værøy-gjenstandene ble produsert i senmiddelalderen, fantes ikke begrepet *kunst* slik vi kjenner det.² Det vi i dag kaller kirkekunst var i middelalderen liturgiske bruksgjenstander. Kunstbegrepet – der kunstens hovedaspekt er det estetiske – oppsto gradvis som en del av romantikken fra slutten av 1700-tallet. Siden mange av de *objekter* som kunsthistorikere studerer, ble produsert før 1700-tallet, har kunsthistoriefaget et metodisk dilemma som går på hvorvidt man skal anvende samme metoder på eksempelvis bruksgjenstander fra middelalderen som man anvender på *kunst* fra moderne tid. Et slikt perspektiv vil påvirke valg av hvilke objekter vi anser som interessante å studere og hvordan vi forholder oss til dem – blant annet ved å vurdere noen av objektene som vakrere enn andre. Dette kan innebære at man noen ganger går glipp av interessante aspekt ved disse bruksgjenstandene.

Man kan imidlertid dempe denne anakronistiske tendensen ved å definere kunsthistoriefaget som *studiet av den visuelle kulturen*.³ På denne måten omfatter kunsthistoriefaget definisjonsmessig også gjenstander som ikke er produsert av kunstnere – noe det jo i realiteten alltid har gjort. En slik definisjon fremtvinger andre metoder i studiet av disse gjenstandene, og at man reflekterer over hva man kaller de objektene man studerer. Jan von Bonsdorff foreslår at kirkekunsten eksempelvis kan kalles *artefakter* i stedet for kunst. Han definerer et artefakt som: "... a concrete, physical object with which abstract, non-physical qualities are always associated, in the form of meanings, ideas, norms and so on."⁴ En slik definisjon omfatter både objekter som er kunst og ikke-kunst. Slik jeg forstår definisjonen er det objektets *betrakter* som assosierer til de ikke-fysiske kvalitetene. Assosiasjonene får han gjennom persepsjonen av det fysiske objektets *visuelle karakteristika* – som farger, form og komposisjon.⁵ Objektet selv har ingen *iboende* mening. Dette medfører at de ikke-fysiske kvalitetene som det assosieres til i prinsippet kan endres når artefaktet blir betraktet av nye publikumsgrupper. I hovedoppgaven vil jeg metodisk sett betrakte Værøy-gjenstandene som artefakter. Av språklige hensyn har jeg likevel valgt å bruke ordet *gjenstand*.

² Danbolt 1997, s. 64.

³ von Bonsdorff 1997, s. 9.

⁴ von Bonsdorff 1997, s. 10.

⁵ Henrik von Achen anvender begrepet *verkets visuelle karakteristika* om bildet som "fysisk objekt" (von Achen 1999, s. 7). Jeg anvender begrepet om de fysiske aspektene ved bildet som betrakteren behandler perseptuelt slik at han dermed danner en forståelse av hva bildet betyr. Jeg vil her ikke gå så langt som Michael Ann Holly som foreslår at bildets visuelle karakteristika så å si predestinerer betrakernes tolkning av det – selv om en slik påstand ikke kan avfeies (Holly 1996, s. 1ff og 164ff).

Selvsagt er Værøy-gjenstandene også skulpturer. Den ene er en rundskulptur som jeg omtaler som *figur*. De resterende fire er *relieffer*. Ettersom alle de fem skulpturene har figurative motiv som kan gjenkjennes vil jeg i noen sammenhenger omtale dem som *bilder*. Et siste aspekt ved Værøy-gjenstandene er at de til sammen kun utgjør et fragment av en helhetlig komposisjon. I den sammenheng kan man kanskje også si et fragment av et større artefakt. Ettersom de i tillegg til å være en del av Egede-tavlen i dag, var en del av Vågan-skulpturen i senmiddelalderen, er de også (hvis man ser bort fra tidsaspektet) fragment av *to* forskjellige større artefakter.

1. 2. 2: Ikonografi – fra intensjon til resepsjon

Ikonografi har eksistert som en retning innen kunsthistoriefaget siden 1920-tallet. Grovt skissert omhandler den studiet av de egenskaper ved bildet som har med dets mening/betydning å gjøre – til forskjell fra studiet av bildets fysiske egenskaper. Kunsthistorikeren Erwin Panofsky (1892-1968) er den sentrale personen i dannelsen. Han er også den viktigste bidragsyteren til disiplinens teorier og metoder, og fremstår som en av 1900-tallets mest innflytelsesrike kunsthistorikere. Selv om hans metoder var tilpasset spesifikke typer bilder fra renessanse og middelalder, har kunsthistorikere anvendt hans metoder på nesten all slags kunst fra de fleste perioder. Til tross for at hans forskning omfatter en rekke områder og publikasjoner er det likevel artikkelen ”Iconography and Iconology” fra 1939 som er den mest leste.⁶

Hvordan Værøy-gjenstandene studeres ikonografisk avhenger både av hvordan man definerer begrepet ikonografi, hva man generelt betrakter som bildets betydning – samt hvilke aspekter ved meningsdannelsen omkring Værøy-gjenstandene man ønsker å rette søkelyset mot. I følge Jan Bialostocki anvendes begrepet ikonografi ”...i det deskriptive og klassifiserende studiet av bilder med målsetning om å forstå den direkte eller indirekte meningen i det motiv [”subject matter”] som studeres.”⁷ Denne definisjonen stemmer stort sett overens med andre definisjoner av begrepet.⁸ De trekkene som går igjen er at ikonografien *beskriver*, *klassifiserer* og *tolker* motiv som representeres visuelt i todimensjonale bilder skulptur og arkitektur. Ettersom det er snakk om å forstå motivets direkte, så vel som indirekte mening, åpnes det opp for både en snever og en mer omfattende bruk av begrepet.

⁶ Panofsky (1955) 1993: Min omtale av Panofsky vil her kun være basert på denne artikkelen (se bibliografi).

⁷ Bialostocki 1963, s. /sp. 770 (min oversettelse).

⁸ Eksempelvis: Larsson 1971, s. 15ff; van Straten 1994, s. 3.

I den ovenfor nevnte artikkelen anvender Panofsky begrepet på to *nivåer*. Som jeg var inne på, anvender han det om den *grenen* av kunsthistoriefaget som studerer bildets mening – til forskjell fra studiet av bildets fysiske egenskaper. I tillegg anvender han ikonografibegrepet om det han kaller bildets *sekundære* eller *konvensjonelle* betydning. Han presiserer at ikonografi er en beskrivelse og klassifikasjon av bilder på samme måte som ”... ethnography is a description and classification of human races ...”.⁹ Den er således en hjelpedisiplin for dypere og tolkende studier av bildets mening. Denne anvendelsen av begrepet innebærer i praksis kun en identifisering av bildets motiv på bakgrunn av de *attributter* det fremviser. Identifikasjonen foretas ved å forbinde kunstneriske motiv eller sammensetninger av motiver med *kunnskap* om hvordan spesifikke tema og begrep ble uttrykt visuelt *i den perioden bildet ble produsert*.

Når Panofskys studerte bildet i en større kontekst og bedrev *tolkning* (til forskjell fra beskrivelse og klassifikasjon) av motivet, utførte han *ikonologisk* forskning. Ved å studere tekster fra perioden omkring bildets produksjon, ved hjelp av ”syntetisk intuisjon”, skulle forskeren identifisere det Panofsky kalte bildets ”indre” mening. Denne indre meningen skulle være forankret i *bakenforliggende faktorer og ideer*. Disse skulle vise til et lands grunnleggende holdninger, til en periode, en klasse eller en religiøs eller filosofisk overbevisning. Alt dette skulle så ha vært bearbeidet av *en personlighet* og fortettet i et kunstverk. Ikonologens oppgave var å oppdage og fortolke disse *symbolske verdier*, som i følge Panofsky ofte var ubevisste for kunstneren og som til og med kan ha vært radikalt forskjellig fra hva han hadde ønsket å uttrykke.

I artikkelen rettes perspektivet mot hvordan det i bildenes produksjonsfase var intendert at de skulle forstås.¹⁰ Det blir lagt stor vekt på tekster som grunnlag for forståelsen av bildene. Artikkelen reflekterer ikke omkring bildenes resepsjon eller funksjon. I tradisjonell ikonografisk forskning kan man generelt ane flere hierarkier vedrørende hvilke perspektiver som betraktes som interessante å ta i bruk i studiet av bilders motiver. Det har vært mer

⁹ Panofsky (1955) 1993, s. 57: Panofsky som rømte fra Tyskland før krigen var ingen rasehater. Han bare omtaler en vitenskapelig praksis som var legitim før krigen. Mange av begrepene Panofsky benyttet i artikkelen ”Iconography og Iconology” er karakteristiske for første halvdel av 1900-tallet. En del av dem er ikke bare upresise, men også problematiske i lys av den senere vitenskapsteoretiske utvikling. Imidlertid viser Panofsky selv at også han følte et visst ubehag ved å bruke et par av disse – ved at både ”syntetisk intuisjon” og ”indre” betydning står i gåseøyne.

¹⁰ Når jeg anvender ordet *intensjon* mener jeg hva bildets *produsenter* mente at bildet skulle bety i løpet av den perioden bildet ble produsert. Med produsenter mener jeg alle aktører i produksjonsprosessen, verkstedets håndverkere, bestillere, kirken osv – i tråd med Michael Baxandalls bok *Patterns of Intention* (Baxandall 1985). Jeg snakker ikke om noen iboende kvalitet i bildet.

legitimt å lete etter produsentenes intensjon enn å utforske betrakternes resepsjon.¹¹ I den grad man har interessert seg for resepsjonen, har man konsentrert seg om de geistlige brukerne fremfor vanlige folk som ikke kunne lese. Tekstene har gjerne hatt en forrang fremfor bildene – slik at bildene har fungert som ”illustrasjoner” til bibeltekster. Bibelen eller akademiske tekster har blitt studert som tekstgrunnlag fremfor bevarte bønner, prekentekster eller ikke-tekstlige forståelsesgrunnlag av bildene. Likeledes har studie av tekster gjerne hatt forrang fremfor å granske hvordan bildene ble *brukt*.

I artikkelen ”Introduction: Iconography, Texts and Audiences” anvender kunsthistorikeren Brendan Cassidy en mer omfattende forståelse av begrepet ikonografi enn hva Panofsky gjør.¹² Her blir det i praksis anvendt om alle bildets betydningsaspekter – både identifiseringer, klassifiseringer og tolkninger. Betydningene er ikke delt inn i ikonografiske og ikonologiske nivåer. Videre gjør Cassidy et poeng av at man i ikonografien bør gjøre bruk av metoder fra andre disipliner, som antropologi, litteraturvitenskap, resepsjonsteori og semiotikk. Artikkelens hovedpoeng er at ikonografien i mye større grad bør omfatte bildenes resepsjon og funksjon og at forskeren må være mer sensitiv og nyansert i bruken av historiske tekster. Cassidy mener man må legge vekt på bildenes polysemantiske karakter, samt at betydningene kan være i stadig endring. I den forbindelse foreslår han at ikonografer også bør utføre resepsjonshistoriske analyser. Den ikonografiske forskningen bør gjenspeile betraktergruppens mangfold. Cassidys artikkel har bidratt vesentlig til mitt valg av perspektiv i studiet av Værøy-gjenstandene.

1. 2. 3: Resepsjonsanalyse – teoretisk grunnlag

Panofskys definisjon av ikonologi innebærer problemer når man skal utføre en resepsjonsanalyse. Kunstverkets *indre* mening, som er ikonologiens oppgave å studere, skal være et *symptom* på bakenforliggende prinsipper i det samfunn kunstneren levde i. Følgelig er begrepet spesialdesignet for å studere produsentenes intensjon. I lys av ikonologien vil resepsjonsanalyser derfor i prinsippet være uinteressante. Dertil kommer at begrepet ikonologi er teoretisk problematisk.¹³ Hvis *bildet* derimot betraktes som et *artefakt*, slik jeg redegjorde

¹¹ Brendan Cassidy er kilden min her (Cassidy 1993, s. 3ff). Imidlertid er det min ide å betrakte de forskjellige perspektivene hierarkisk.

¹² Cassidy 1993, s. 3ff.

¹³ Begrepet ikonologi kritiseres i flere publikasjoner, blant annet disse: von Bonsdorff 1999, s. 63ff, Bryson 1983, s. 38ff; Fernie 1995, s. 182f. En vesentlig del av kritikken går ut på at begrepet bygger på et overforenklet kontekstbegrep.

for ovenfor, og man ikke anvender ikonologibegrepet, vil produsentenes intensjoner *ikke* kunne ”låse fast” bildets betydning. Slik blir en resepsjonsanalyse teoretisk mulig.

Staale Sinding-Larsen definerer begrepet ikonografi på en måte som er forenlig med resepsjonsanalyser.¹⁴ Hans utgangspunkt er at bildet ikke kun har *en* betydning. I stedet vil forskjellige aspekter ved motivet bli fremhevet alt etter hvor man er i liturgiens forløp – noe som medfører at bildets mening endrer seg i takt med liturgien. I og med at liturgiens aktører er bildets *brukere* og at disse forstår bildet i tråd med liturgiens gang, vil en slik anvendelse av begrepet prinsipielt innebære at man utfører en resepsjonsanalyse.

Et slikt syn på bilder finner også støtte i poststrukturalistenes forståelse av det semiotiske *tegn*. Disse reagerte på Ferdinand de Saussures (1857-1913) forståelse av tegnet, som innebar at tegnets *uttrykk* – det skrevne eller talte ord – var knyttet til et *eneste* mentalt begrep, tegnets *innhold*.¹⁵ (Dette minner om forholdet mellom bildet og dets betydning på det ikonografiske nivå hos Panofsky). Poststrukturalistiske teoretikere har kritisert Saussures tegnforståelse ved å hevde at tegnets betydning ikke kan knyttes til et enkelt innhold.¹⁶ I stedet for å anta at tegnets uttrykk relateres til *et* fastlåst *mentalt* begrep, mener de at tegnets uttrykk får sine betydninger ved å relateres til stadig nye *uttrykk* i tegnets omgivelse, noe som innebærer at tegnets betydning er i stadig forandring. I stedet for *autonome* tegn, dannet av uttrykk og innhold, får vi en mengde *kjeder* med uttrykk som definerer hverandre. Og i stedet for stabile betydninger, får vi betydningsdannelser.

I en resepsjonsanalyse må man ha formeninger om hvilke forutsetninger publikum hadde for å forstå bildene. Ofte vet man lite om de publikumsgruppene det er snakk om. Sinding-Larsen mener man kan få innsikt i dette ved å utføre en *rekonstruktiv kontekstanalyse*. Dette innebærer forsøk på å beskrive en historisk situasjon fra dens eget perspektiv, på dens egne premisser og på bakgrunn av de betingelser som kan rekonstrueres – også *hypotetisk*.¹⁷

I boken *Den Estetiske Praksis* utfører kunsthistorikeren Gunnar Danbolt en grundig rekonstruktiv kontekstanalyse i forbindelse med tolkingen av Leonardos *Nattverden*.¹⁸ Han gjør rede for bildets plassering i refektoriet – munkenes spisesal, samt for måltidets rolle i klostersvesenet ved å granske tekster det er sannsynlig at munkene hadde god kjennskap til. Ved å tolke bildet *i refektoriet i lys av* munkenes måltidssituasjon, undersøker Danbolt om

¹⁴ Sinding-Larsen 1984, s. 33-39.

¹⁵ Leeds-Hurwitz 1993, s. 8 ff. (Ordene signifikant og signifikat blir også brukt om henholdsvis uttrykk og innhold.)

¹⁶ Bal and Bryson 1991, s. 191 ff.

¹⁷ Sinding-Larsen 1984, s. 46.

¹⁸ Danbolt, Johannesen og Nordenstam 1979, s. 64ff.

bildet kan ha hatt en spesifikk funksjon i denne situasjonen. Han undersøker med andre ord *Nattverden* i lys av den *handlingskontekst* eller den *praksis* den opprinnelig var en del av.

Denne fremgangsmåten begrunnes filosofisk av Kjell S. Johannesen og Tore Nordenstam.¹⁹ De argumenterer for at begreper – og derfor også kunstverkers – meninger *konstitueres* i den handlingskontekst de er en del av. De tar utgangspunkt i Wittgensteins begrep, *praksis* – som kort kan karakteriseres som en regelfølgende atferd. For at en atferdsform skal kunne sies å utgjøre en handling, må den utføres i samsvar med et antall regler, som normalt ikke artikuleres, men inngår i aktørens resurser i form av taus viten. Alle de handlinger og handlingsresultater, deriblant resepsjonen av kunstverker, som til sammen utgjør kunstens verden, må da kunne analyseres i henhold til de regler som er en nødvendig betingelse for deres eksistens.

Danbolt kommer frem til en sannsynlig tolkning av *Nattverden* i tråd med munkenes spisesituasjon. Denne tolkningen avviker fra tolkninger som kun bruker Bibelen som tekstgrunnlag; og fra tolkninger av *nattverdsbilder* fra andre brukskontekster, som deler av høyaltertavler – som heller kan tolkes i lys av *nattverdsritualet*. Danbolt gjør et poeng av at folk som ikke har kjennskap til den monastisk-estetiske praksisen, som f. eks. en del kunsthistorikere, gjerne vil forstå bildet i tråd med en rent *estetisk praksis*. Det antyder at publikums forståelse av Leonardos *Nattverden* har gjennomgått en *endring* over tid, fra en *monastisk-estetisk praksis* til en *estetisk praksis*.

I sin artikkel "Iconography and Iconology" redegjør kunsthistorikeren Jan Bialostocki for hvordan man i tradisjonell ikonografi har studert prosessen der bilder *endrer* betydning over tid.²⁰ I følge Bialostocki blir dette fenomenet kalt *contamination* (forurensing, smitte). Begrepet omhandler på den ene siden hvordan en bestemt *motivtype* har utviklet seg stilistisk under påvirkning av nye ideer – og på den andre siden hvordan et og *samme* bilde har endret betydning i en ny kontekst. Slike prosesser skal vanligvis ha foregått i to stadier. Det første innebærer at den *opprinnelige* betydningen skal ha forsvunnet etter at motivet har blitt *misforstått*, mens det andre innebærer en *nyfortolkning* av motivet. Mye av denne forskningen har omhandlet hvordan antikke motiver har blitt forstått i en kristen sammenheng.

Bialostocki presenterer begrepet under overskriften "Particular iconological problems". Litt ironisk kan man hevde at det er et problem for en vitenskap som anvender begrepet ikonologi og som antar at bilder har en "indre" mening, at bilder *faktisk* endrer betydning.

¹⁹ Danbolt, Johannesen og Nordenstam 1979, s. 8 og 16ff. Johannesen og Nordenstam er filosofer. Boken er således et tverrfaglig samarbeidsprosjekt.

²⁰ Bialostocki 1963, s./sp. 778ff. Artikkelen er en grundig forskningshistorisk oversikt over feltet frem til 1963.

Denne overskriften antyder, sammen med andre deler av Bialostockis ordvalg – ”contamination”, ”oppriinnelig” og ”misforståelse” – at man innen tradisjonell ikonografi har betraktet produsentenes intensjon som bildets *egentlige* betydning. Senere betydninger har bare vært *avvik* fra normen. Til dette kan man si at selv om produsentenes intensjoner utgjorde *ikke-fysiske* assosiasjoner som kunne knyttes til *artefaktet* omkring dets produksjonsperiode, så kan *andre* ikke-fysiske assosiasjoner ha blitt knyttet til det samme fysiske objekt av publikumsgrupper i *senere* perioder. Dersom man som forsker anerkjenner at bildet i seg selv kun er et fysisk objekt – uten noen ”magiske” egenskaper – bør ingen av disse betydningene betraktes som ”riktigere” enn andre – så lenge betydningene er resultater av menneskers persepsjon av bildets *visuelle karakteristika*.

Når jeg skal undersøke endringene av Værøy-gjenstandenes motiver, vil jeg undersøke resepsjonen av disse i to forskjellige handlingskontekster – en katolsk og en evangelisk-luthersk. Selv om det etterreformatoriske publikum kan ha forstått Værøy-gjenstandene på en helt annen måte enn det senmiddelalderiske, vil jeg ikke forholde meg til dette som misforståelser. Slike forskjeller oppfatter jeg i stedet som interessante aspekter ved resepsjonen – som utdyper bildets semantiske potensial i samspill med forskjellige brukere. Jeg vil ikke anvende begrepet ”contamination”.

Tidligere kommenterte jeg at man innen tradisjonell ikonografi kan ane en del hierarkier vedrørende hvilke perspektiver som betraktes som interessante i studiet av bilders motiver. Når jeg løser hovedoppgavens problemstilling vil jeg snu disse hierarkiene på hodet. I stedet for å studere intensjonene bak Værøy-gjenstandene, vil jeg studere resepsjonen av dem. Jeg vil først og fremst studere vanlige folks resepsjon. Jeg vil undersøke hvordan bildene kan ha bidratt til formidling av historier på egne vilkår – uten bare å ha vært illustrasjoner. I den grad jeg benytter historiske tekster, vil jeg benytte meg av tekster som kan ha lagt nærmere opp til vanlige folks forståelser av kristendommen i de to periodene enn hva akademiske tekster gjorde. Ettersom Bibelen sjelden var den *direkte* kilden til folks kunnskap om bibelhistorien, vil jeg i relativt liten grad anvende den som tekstgrunnlag. Videre vil jeg knytte forståelsen av bildene opp mot hvordan bildene ble brukt. I den forbindelse vil jeg undersøke om bildene også kan ha hatt religiøse funksjoner utenom liturgien.

En slik gjennomføring av hovedoppgaven er et meget ambisiøst prosjekt. Riktignok har forskere tidligere anvendt perspektivene ”nederst” i de hierarkiene jeg har skissert – selv om dette tilhører sjeldenhetene. Når dette har blitt gjort, har forskerne imidlertid rettet søkelyset mot kun et eller to av områdene. Meg bekjent har ingen tidligere anvendt alle disse perspektivene i samme avhandling. Mange vil kanskje mene at også jeg burde ha snevret inn

problemstillingen. Jeg vurderer det likevel slik at det er mulig å belyse Værøy-gjenstandene fra så mange vinkler fordi hovedoppgavens empiriske materiale er så begrenset. Hadde hovedoppgaven eksempelvis omhandlet alle alabastartefakter i Norden ville ikke dette vært mulig.

En viktig motivasjon for å velge nettopp disse perspektivene har vært å vise at det finnes en rekke områder omkring bildenes meningsdannelse som det sjelden blir forsket på. Etter min mening har disse like stor faglig legitimitet som de tradisjonelle områdene – som først og fremst er sentrert omkring bildenes produksjonsfase. I den grad jeg lykkes i å vise dette, vil hovedoppgaven kunne være et adekvat argument i debatten omkring hva ikonografien som *vitenskap* skal befatte seg med.

1. 3: Kilder og forskningsoversikt

1. 3. 1: Kilder

Kildene som anvendes spenner over et vidt spekter av tekster. Noen er upubliserte eller publiserte arkivalier, andre er faglitterære bøker eller artikler. Noen av de upubliserte arkivaliene er arkivkort over artefakter på museum, en er en restaureringsrapport og en er en innberetning til amtmannen. Terje Norsteds rapport fra restaureringen av Egede-tavlen (1975) bør fremheves blant disse i og med at Norsted er den som har utført den mest omfattende forskningen på Egede-tavlen. Noen arkivalier er utgitt i boks form, enten alene – slik som *Gammelnorsk homiliebok* (Salvesen 1971) eller *Legenda Aurea* (Ryan 1993) – eller som en del av en større utgivelse. Beretningen om den italienske kapteinen Piero Querinis skipsbrudd på Røst i 1432 og vogd Schønnebøls beskrivelser av Lofoten og Vesterålens amt er utgitt som deler av *Lofotens og Vesterålens historie*, henholdsvis bind 1 (Bertelsen 1985) og bind 2 (Lindbekk 1978). En del norrøne Maria-dikt, deriblant en instruksjon for en meditasjon omkring Marias gleder, utgjør en del av Ernst Frandsens doktoravhandling om Maria-viser (1926).

I resepsjonsanalysen av Egede-tavlen på begynnelsen av 1800-tallet har jeg gjort bruk av de to bøkene *Kingos salmebok* (KS) og *Sannhet til gudfryktighet* (SG) for å undersøke hvilken kjennskap befolkningen på Værøy hadde til kristendommen på denne tiden. Disse bøkene var i bruk blant vanlige folk på denne tiden – men man kan ikke være sikre på om de fantes på Værøy. Begge disse er i dag oversatt til moderne norsk og er fremdeles i bruk i kirken. Det er gjort noen modereringer av innholdet i forbindelse med disse nye utgivelsene, men i følge forordet i bøkene er det kun snakk om små endringer. Jeg anvender disse nye utgivelsene i

hovedoppgaven. Den Bibelen jeg har anvendt er den jeg har hjemme (revidert oversettelse av 1930, Oslo 1973) – altså verken *Vulgata* eller Christian IV' bibel. Dette kan innebære metodiske ”slagsider” i oppgaven.

De faglitterære kildene er hentet fra flere disipliner – blant annet kunsthistorie, historie, arkeologi, religionsvitenskap, språk og semiotikk. Den sentrale kilden i delen ”Vågan-skapet – en rekonstruksjon”, er kunsthistorikeren Francis Cheethams bok *English Medieval Alabasters* (1984). Dette er det mest omfattende verk om engelske alabastskulpturer fra middelalderen. For å undersøke hvilke funksjoner Vågan-skapet kan ha hatt i middelalderen har jeg tatt utgangspunkt i publikasjoner av de nordiske kunsthistorikerne Henrik von Achen, Sixten Ringbom, Gunnar Danbolt, Ingalill Pegelow og Søren Kaspersen. Artikkelen ”Major Currents in Late Medieval Devotion” av religionsforskeren Richard Kieckhefer er sentral i forbindelse med hovedoppgavens definisjon av andakt. Filologen Anne Winston-Allens bok om rosenkransen har vært sentral for å finne ut hva Marias gleder var i middelalderen. I denne boken argumenterer Winston-Allen i tillegg for hvordan analfabete mennesker i senmiddelalderen kunne *lese* bilder. Jeg har anvendt hennes argumentasjon i oppgaven. Den svenske teologen Alf Härdelin argumenterer i sin bok *Munkarnas och Mystikernas Medeltid*, for at man leste Bibelen på en annen måte i middelalderen enn i dag. Härdelins bok er en av kildene mine i delen ”Vågan-skapet* – som undervisning”. Tobindsverket *Øyfolket* av lokalhistorikeren Dag Sørli er den mest omfattende teksten om Værøys historie etter reformasjonen. Dette danner basis for delen ”Værøy fra omkring 1800 til 1820”.

1. 3. 2: Forskningsoversikt

Det meste av forskningen på engelske alabastartefakter har foregått i Storbritannia. De var også tidligst ute. Den første seriøse artikkelen på området ble skrevet av William st. John Hope i 1904.²¹ I 1910 var det samlet så mange alabastskulpturer at det var mulig å holde en utstilling over disse i *The society of antiquoaries* i London. I 1912/1913 hadde Edward S. Prior og William st. John Hope laget et dateringssystem over alabastskulpturer som til dags dato er nesten uforandret. Fra 1920 og frem til midten av århundret var W. L. Hildburgh den største bidragsyteren til denne forskingen. Foruten at han skrev en rekke artikler, bidro han også med en stor samling alabastskulpturer som han har overrakt til Victoria and Albert Museum (den såkalte Hildburgh-samlingen).²² Etter 1950 har Francis Cheetham vært den toneangivende forskeren på området. Han har registrert alle kjente alabastarbeid som i dag

²¹ Hope 1904, s. 221ff.

²² Hildburgh 1933; Hildburgh 1950.

befinner seg flere steder i Europa. Han har revidert Priors dateringsmodell. Videre har han ved å granske skriftlige dokumenter fra middelalderen, stilt seg kritisk til tidligere forskeres tillegninger av alabastskulpturer til spesifikke verksteder. Hans hovedverk er boken *English Medieval Alabasters* (1984), som i tillegg til å være en grundig katalog over Hildburgh-samlingen ved Victoria and Albert Museum i London, også er en oppdatering på Cheethams forskning frem til 1984. Den islandske kunsthistorikeren Bera Nordal skrev i 1985 en omfattende katalog over de engelske alabastertavlene på Island. Den danske kunsthistorikeren Francis Beckett skrev i 1905 artikkelen ”Engelske Alabastertavler i Danmark”.²³ Begge disse tekstene omtaler blant annet et engelsk alabasterterskap som opprinnelig sto i kirken på Munkaþverá på Island og som er viktig for analysen i denne hovedoppgaven (Bilde 8).²⁴

Det er skrevet lite som spesifikt omhandler Værøy-gjenstandene. I Norge er Harry Fetts bok *Norges kirker i Middelalderen* (1909) det verket som har vært mest toneangivende i kunsthistorisk sammenheng.²⁵ Værøy-gjenstandene har sammen med alabastrelieffene i Lade kirke i Trondheim, fått plass på to sider. Både Harry Fett og Francis Cheetham har påpekt store likhetstrekk mellom Værøy-gjenstandene og Munkaþverá-skapet.²⁶ Fra kunsthistorisk hold er det først og fremst Johannes E. Brodahl og Alfred Hagn som har skrevet om Egedetavlen.²⁷ I artikkelen ”Fra Vågan Til Værøy” (1932) daterer Brodahl altertavlen til 1746 og han attribuerer maleriene på tavlens billedfelt til maleren Povel Kolset. Han skal ha utført disse omkring 1769. Attribueringene ble gjort på stilkritisk grunnlag. Han foreslår også at tre kobberstikk, som da fantes på Tromsø Museum, dekket Egedetavlens hoveddel i 1750. Hagn gjør samme tillegninger som Brodahl i sin artikkel ”Kirkemalere i Nord-Norge” (1939), men daterer disse til en gang før 1773. Den som har forsket mest på tavlen er imidlertid teknisk konservator hos riksantikvaren, Terje Norsted. Han viste at det var tre lag med polykromi på tavlen, noe som medførte at han daterte hele tavlen til 1714.²⁸ Dag Sørli har publisert disse funnene i det lokalhistoriske bokverket *Øyfolket*.²⁹ Det nyeste innspillet i debatten om Egedetavlens datering kommer fra lokalhistorikeren Håkon Brun i Vågan.³⁰ På bakgrunn av et kirkeregnskap konkluderer han med at Egedetavlen må være eldre enn fra 1714.

²³ Beckett 1905, s. 45ff.

²⁴ Munkaþverá-skapet står i dag på Nationalmuseet i København.

²⁵ Fett 1909, s. 118ff.

²⁶ Cheetham 1984, s. 58.

²⁷ Brodahl 1932, s. 95ff; Hagn 1939, s. 120.

²⁸ Norsted 1975.

²⁹ Sørli 1976b, s. 69ff.

³⁰ Brun 1986, s. 101f.

Kapittel 2: Beskrivelse av Værøy-gjenstandene

Værøy-gjenstandene består av en figur og fire relieffer (Bilde 1). I dag er disse plassert i en horisontal rekke i predellaen på Egede-tavlen. Figuren står lengst til venstre og forestiller *Johannes døperen*. Relieffene forestiller følgende scener, fra venstre: *bebudelsen*, *kongenes tilbedelse*, *oppstandelsen* og *himmelfarten*.

Siden Værøy-gjenstandene i dag utgjør en del av Egede-tavlen, lar det seg ikke gjøre å inspisere gjenstandenes bakside uten å demontere Egede-tavlen. Dette medfører også at man ikke kan utføre en fullstendig inspeksjon av kantene omkring hver av gjenstandene. Av samme årsak er det også umulig å gjøre nøyaktige mål av disse gjenstandenes høyde og dybde, bredden lar seg bestemme.

Da Terje Norsted restaurerte Værøy-gjenstandene i 1975, tok han ingen prøver av polykromien. Han vurderte det likevel slik at fargene så opprinnelige ut.³¹ Mye av polykromien er slitt bort. Likevel er det etterlatt nok rester til at man kan danne seg et inntrykk av hvordan den engang var. I beskrivelsen vil jeg på grunnlag av polykromiens rester og konvensjonene for polykromering av lignende alabastgjenstander, angi hvilke farger som antagelig har dekket de forskjellige områder.

2. 1: Fellestrekk

Alle relieffene har rektangulær form og er omtrent like høye, størrelsen, så langt den har latt seg måle, vil bli oppgitt ved beskrivelsen av hvert enkelt relieff. Relieffene er utformet for å stå på høykant. Relieffene er rakt avsluttet øverst. De har altså ingen utskåret baldakin. I tillegg er det antydninger til en skulpturert ramme langs tre av relieffenes kanter. Rammen omgir ikke hele relieffet, men blir i stedet brutt av figurer eller gjenstander som avbildes ytterst eller øverst i bildet. Det er ingen ramme omkring *himmelfartsrelieffet* (Bilde 7).

Den nedre delen av relieffene og figuren forestiller bildets *forgrunn*. Denne er malt grønn. Spredt omkring på denne grønne flaten, har håndverkeren malt blomster. Hver blomst består av en rød prikk som omgis av fem hvite. Dette er en etablert konvensjon for engelsk alabastskulptur. *Bakgrunnen* i relieffenes bilder ble også fremstilt konvensjonelt. En del av bildets øvre halvdel er forgyllt. Med jevne mellomrom ser man en rekke små hevelser i forgyllingen. Her har man limt fast små klumper med *gesso* (gips) på alabasten, før forgyllingen. I dag ser vi mange steder kun et hvitt område der det tidligere var små hevelser i

³¹Norsted 1975, s. 6.

forgyllingen. Dette kommer av at knottene av *gesso* her har falt av.

2. 2: Johannes døperen (figur)

Høyde: ca. 42.5 cm. Bredder: 12 cm. Dybde: 7.5 cm.

Skulpturen forestiller *Johannes døperen* som holder et lam i sin venstre hand (Bilde 3). Lammet står på en bok. Lammets hode er vendt mot Johannes, som peker på lammet med sin høyre pekefinger.

Figuren står frontalt og har en ”gotisk svai”. Kroppen er smalskuldret og hengslete, med lange fingre og smale hender. Ansiktet er langstrakt og magert, med fremtredende kinnbein. Øyenbryn og øvre øyelokk er markert som fremspring i alabasten – noe som illuderer at figurens ”blikk” er rettet mot lammet. Figuren har langt hår og skjegg. Både håret og skjegget er krøllete. Det er stiliserte, kurvlineære linjer nedover hårets og skjeggets fallretning.

Figuren er kledd i to plagg: innerst kjortelen av kamelhår – man kan se kamelens klover nederst – og ytterst en kappe. Figuren er barfota. Kappens folder samsvarer med figurens kroppsholdning – noe som bidrar til å understreke kroppens volum. Kappens folder er få og store. På figurens venstre side er et par av foldene V-formede. Forøvrig er foldene ubrutte og mykt, svingende.

Polykromien består først og fremst av alabasthvitt på figurens nakne hud, den ytterste kappen (foruten kantene og innsiden) og lammet. Figurens hår og skjegg, den indre kappen (kjortelen av kamelhår) og den ytre kappens kanter er forgylt. Innsiden av den ytre kappen er rød. Det fins også rester av sekundær polykromering: øverste del av hodet er svart – noe som ser ut til å ha smittet av fra listen over. På venstre del av den ytterste kappen er det rester av grønt og rødt – trolig smittet av fra listene på figurens venstre side. Forgrunnen er malt grønn med blomster.

Skulpturen er relativt godt bevart, slik at man kan se de fleste detaljer. Likevel er overflaten preget av slitasje. Figurens nese og noen av tærne er borte. Lammet mangler deler av hodet. Det er sprekkdannelser ved skulpturens bunn.

2. 3: Bebudelsen (relieff)

Høyde: ca. 42.2 cm. Øvre bredde: 27.3 cm. Nedre bredde: 27.0 cm.

Relieffets motiv viser to aktører, Jomfru Maria og Engelen Gabriel (Bilde 4). Jomfru Maria, den største av de to figurene, dekker store deler av bildets høyre halvdel. Engelen Gabriel befinner seg flygende i det øvre, venstre hjørnet og er betydelig mindre enn Maria.

Han holder en skriftrull som omkranser Marias hode og brystparti, skriften på skriftrullen er borte. Til høyre for Maria står en lesepult, hvorpå det ligger en oppslått bok. Til venstre for Maria og under Gabriel, står en lilje i en vase. Øverst i høyre hjørne er det antydninger til et draperi som henger ned på skrå. Øverst i venstre hjørne ser man en sky.

Maria kroppsholdning er en mellomposisjon mellom stående og knelende. Kroppen er vendt ørlite mot venstre, mens hodet er løftet oppover og bakover slik at hun ser mot engelen. Armene er løftet til en orant-gest – håndleddene er bøyd bakover slik at håndflatene vender opp. Håret er langt og stritt. Hun har krone på hodet – som også omgis av en glorie. Innerst er hun kledd i en sid kjole; utenfor bærer hun en stor mantel over skuldre og armer. Kjolen er festet med et belte høyt oppe i livet. Kjolen og kappens tøy faller i lange, myke og ubrutte folder.

Vi ser bare overkroppen, hodet, armene og vingene til engelen, der han flyr gjennom skyen i det øvre, venstre hjørnet. Armene strekkes ut og holder skriftrullen. Hodet er relativt rundt og blikket rettes mot Maria. Håret er kort og krøllete. En krage rundt halsen antyder et klesplagg.

Lesepulten er høy og smal. Den består av en kvadratisk støtte som bærer en bordplate. Støtten er dekorert med tre horisontale lister, som løper rundt støtten. Vasen nederst til venstre er enkelt utformet, med en hank til venstre. Liljen har en kraftig stilk, med tolv kraftige, men korte blader. Den krones av tre blomster.

Restene av polykromien viser at relieffet domineres av ubehandlet alabast, samt gyllent, rødt og grønt. *Maria*-figurens ansikt, hender, kjole, glorie og kappe er alabasthvite. Hennes hår, krone, samt kantene på kjolen og kappen er forgylt. Beltet har en hvit grunnfarge, med mønster av grønt og gull. Innsiden av kjolen viser rester av rødt. *Engelens* ansikt, hender, overkropp og skriftrullen han holder fast i, er alabasthvite. Hans hår er forgylt og vingene er røde. Undersiden av skyen han flyr gjennom viser rester av blått.

Det meste av lesepulten er polykromert rød. Dens tre dekorative lister er forgylt. Den åpne boken på pulten er alabasthvit øverst og forgylt på kantene. Vasen er hvit, foruten en forgylt kant nederst på sokkelen. Liljens stilk og blader er grønne – stilken litt lysere enn bladene. Blomsterbladene er hvite.

Forgrunnen er malt grønn med blomster. Mellomgrunnen er beige. Øverste delen av denne består også av et smalt, horisontalt mønster, bestående av rektangler på høykant – vekselvis beige og brune, med hvite kanter. Bakgrunnen er forgylt.

Alabasten er relativt godt bevart, men noe preget av slitasje. Fragmenter av Marias hender og nese er forsvunnet. Polykromien er bedre bevart på dette relieffet enn på de andre tre.

2. 4: Kongenes tilbedelse (relieff)

Høyde: ca 42 cm. Bredde: 27 cm.

Relieffet består av seks personer, en okse og et esel (Bilde 5). Fremst i bildet ligger Maria på skrå, fra venstre nedover mot høyre. Hun har overkroppen hevet. Jesusbarnet sitter på hennes fang i sentrum av relieffet. Bakenfor Maria og barnet i bildets høyre halvdel kneler og står de tre kongene – Kaspar, Melchior og Balthazar.³² I nedre venstre hjørne sitter Josef. Ved siden av ham ser man halsen og hodet til eselet og oxen – som begge spiser fra en krybbe. I øvre venstre hjørne henger et draperi. Man ser antydninger til en forgrunn nederst i bildet. Mellomgrunnen utgjøres av draperiet øverst. Bakgrunnen sees i øvre høyre hjørne.

Maria har langt, stritt hår og glorie omkring hodet. Både øyner, nese og munn er skulpturert. Hun er drapert i en kappe eller et teppe over skuldrene og omkring bena. Den dekker ikke fremsiden av overkroppen hennes. Draperiets folder er lange, myke og ubrutte. Ettersom hun har belte omkring livet og man ser antydninger til folder nedenfor, er hun trolig kledd i en kjole. Siden alabasten er slitt, er det likevel vanskelig å se om hun er tildekket på overkroppen. Hennes venstre hand leker med barnets høyre fot. Hun hviler overkroppen mot en pute til venstre i bildet.

Jesusbarnet sitter på morens fang. Underkroppen er vendt mot betrakter, mens overkroppen og hodet dreies mot Konge 1 til høyre. Han mottar gaven med sin venstre hand og gjør en velsignelsesgest med den høyre. Blikket er rettet mot Konge 1. Barnet har kort, bølgete hår. Nese, øyne og munn er skulpturert. Han har et draperi omkring seg og den foten man ser, er naken. Draperiets folder er lange, myke og ubrutte.

Ved Marias føtter kneler Konge 1. Med sin venstre hand letter han på kronen og med sin høyre avleverer han gaven til Jesusbarnet. (Både gaven og høyre arm er borte i dag). Han har langt stritt hår og langt stritt skjegg. Skjegget er spaltet. Øyne, nese og munn er skulpturert. Blikket er rettet mot Jesusbarnet. Han er drapert med en kappe omkring skuldrene. Foldene er lange, myke og ubrutte.

Konge 2 står bak Konge 1. Han har krone på hodet og kort bølgete hår. Han har ikke skjegg. Han holder et kalkformet kar i handa. Han er drapert i en kappe og har et belte omkring livet. Han har en stor krage som faller ned over skuldrene.

Konge 3 står bakerst. Han holder en kisteformet eske i venstre hand. Høyre arm er løftet. (Deler av armen er borte i dag). Han har krone på hodet. Hår og skjegg er krøllete og relativt

³² Tradisjonelt har kongene hatt disse navnene. Det er usikkert hvem som er hvem på dette relieffet. Derfor omtaler jeg dem heretter i stedet som Konge 1, Konge 2 og Konge 3.

kort. Skjegget er spaltet. Ansiktsdetaljer er skulpturert. Hodet og blikket er vendt nedover mot gullet som overleveres av Konge 1. Han har en krage omkring skuldrene og en kjortel som er festet med et belte omkring livet. Foldene er lange, rette og myke.

Josef sitter i det nedre venstre hjørnet. Han støtter overkroppen og venstre hand på en stav. Høyre hand hviler på høyre kne. Han har langt, stritt hår og skjegg. Ansiktets detaljer er skulpturert. Han er kledd i kjortel og kappe. Foldene er myke og langstrakte. Nederst er det tendenser til V-formede folder. Rester av polykromi antyder sko på føttene.

Draperiet i øvre, venstre hjørne dekkes øverst av en kort kappe. Nedenfor denne kappen er det noen korte V-formede folder som antyder at tøyet er stivt. Ellers er foldene lange og rette.

Polykromien domineres av hvit, naken alabast og forgylling. Man ser også rester av fargene: svart, grønt, grått og rødt. Restene av polykromering viser at Marias hår er forgylt. Resten av henne er alabasthvit. Barnets hår er forgylt. Resten er alabasthvit. Kongenes hår, skjegg, kroner, belter og gaver er forgylt. Resten er alabasthvit. Josefs hår skjegg og sko er svarte. Resten er alabasthvit. Eselet er grått med svart man. Oksen er rødbrun. Krybben er grå, mens foret inni er grønt. Forgrunnen er polykromert grønn med blomster. Gardinkappen har rester av grønt og beige. (En av disse fargene kan være sekundær). Gardinet viser rester av rødt (som også kan være sekundært). Bakgrunnen er forgylt.

Alabasten bærer preg av slitasje. En del neser og ekstremiteter er borte. Det er et hull gjennom alabasten mellom hodene til de to øverste kongene. En sprekkdannelse går fra gardinet på venstre side gjennom Marias hals og opp til hullet. Sprekken går også opp til toppen av panelet fra øvre konges skulder, og fra hullet til relieffets topp. Sprekken er limt og påført en retusjering som illuderer alabast. Mye av polykromien er borte. Man kan likevel lett gjenkjenne menneskene, dyrene og gjenstandene som fremstilles.

2. 5: Oppstandelsen (relieff)

Høyde: ca. 41.7 cm. Øvre bredde: 26.3 cm. Nedre bredde: 26.6 cm.

Kristus-figuren stiger opp fra graven – som er formet som en kiste (Bilde 6). Han holder en korsstav i sin venstre hand. En fane henger fast i øvre del av staven. Det er fire soldater ved graven. To sitter og sover bak kisten, mens to er foran. Den ene av disse sitter i panelets nedre, høyre hjørne og vender ansiktet bort fra Kristus. Den andre ligger foran kisten.

Kristus stiger opp fra graven – hans venstre ben står i kisten, mens hans høyre trår på brystkassen til den fremre venstre soldat. Hans høyre arm er utstrakt mot venstre billedkant i en velsignelsesgest, mens den venstre hand holder omkring korsstaven. Han bærer tornekrone

og hodet omgis av en glorie. Han har langt stritt hår og spaltet skjegg. Han har et lendeklede – eller rester av likklærne – omkring hoften. En stor flik av dette faller ned i kisten og skjuler hans venstre ben. Omkring skuldrene, har han en kappe. Foldene er lange myke og ubrutte.

Soldatene har rustninger som er svært typiske for perioden, som på engelsk kalles *camail and jupon* – og som kjennetegnes ved at soldaten har et ermeløst, trangt tekstilplagg, en *jupon*, på overkroppen.³³ Etersom denne dekker en brystplate av metall, fremstår brystkassen som svært rund og kraftig, mens livet fremstår som smalt. Plagget rekker til nedenfor hoftene. I tillegg er hjelmen spiss, samtidig som det er festet et *camail* til hjelmen. Soldatens *camail* (gardinbrynje eller hjelmbrynje) faller nedover skuldrene, slik at det beskytter nakken. Andre typiske trekk er det lavhengende hoftebeltet og beskyttelsesplatene omkring soldatens ledd. Alle disse trekkene er observerbare hos den liggende soldaten i forgrunnen. De to bakerste soldatene har spyd, de to fremste stridsøks.

Graven er formet som en likkiste. Øverst er den dekorert med en slags S-profil som står på hodet. Nederst er den dekorert med en langsgående, flat list. Kisten står litt på skrå og antyder en mellomgrunn i bildet. Det er markert en forgrunn foran kisten og en bakgrunn bak Kristus.

Fargene preges av hvit, ubehandlet alabast og forgylling. I tillegg ser vi fargene grønt, brunt, blått og rødt. Restene av polykromering viser at Kristus domineres av hvit ubehandlet alabast. Hans hår, skjegg, kappens kanter, samt korsstaven er forgylt. Den tvinnede torne kronen er vekselvis blå og gyllen. Glorien er rød, med mønster av hvite kurver og prikker. Fanen har rester av rødt og blått. (Blåfargen kan være sekundær). Soldatens rustninger er i hovedsak alabasthvite. Beltene og kantene på hjelmene er forgylt. Soldatens *camail* er varierende polykromert hos de forskjellige soldatene. De to fremste og den bakre, venstre har brune *camail*. *Camail*'en til den bakre høyre soldaten er vekselvis blå og forgylt. Soldatens ansikter har vært malt brune. Metallet på våpnene er også brunt. Forgrunnen er grønn med blomster. Bakgrunnen er forgylt.

Nedre venstre soldat mangler en del av nesen. Kristus mangler høyre legg og deler av korsstaven. Nedre høyre soldat mangler høyre kne og litt av leggen. Det er en sprekke dannelse fra nedre, høyre soldats høyre kne, via Kristi manglende legg, til venstre kant. Sprekken er limt og påført retusjering som illuderer alabast. Det er bevart relativt mye av polykromien – spesielt bakgrunnens forgyllingen.

³³ Ashdown 1970, s. 166ff. *Camail* og *Jupon*-perioden varte fra 1360-1410. Rustningene fra de ti siste av disse årene markerer en overgangsfase til neste periode. Jeg har ikke funnet gode norske ord for *camail* og *jupon* og bruker derfor de franske ordene som Ashdown anvender.

2. 6: Himmelfarten (relieff)

Høyde: Ca 41.6 cm. Øvre bredde: 27.7 cm. Nedre bredde: 27.34 cm.

I dette relieffet ser vi tolv mennesker, jomfru Maria og elleve apostler som omkranser et stilisert berg (Bilde 7). Alle disse tolv ser oppover mot Kristus som stiger mot himmelen. Man ser bare føttene og nedre deler av kjortelen til Kristus. Han er i ferd med å stige gjennom en utbulning øverst i relieffet.

Jomfru Maria og Johannes står sentralt i bildet. Maria står på venstre side av berget hvorfra Kristus har lettet, Johannes på høyre side. Han er skjeggløs og holder sitt attributt, palmegrenen i venstre hand. Til høyre for Johannes gjenkjenner vi Andreas ettersom han holder et X-formet kors i handa. Til venstre for Maria står Peter, som holder en nøkkel i høyre hand. De øvrige apostler lar seg ikke identifisere ettersom de ikke viser sine attributter.

Maria har langt, stritt hår. Peter og Johannes har kort, krøllete hår. De andre apostlene har langt, stritt hår. Samtlige apostler foruten Johannes, har skjegg. Peter har spaltet, kort skjegg. De andre har langt, stritt skjegg som ender i en spiss. Maria er kledd i kjole og kappe, apostlene i kjortel og kappe. Foldene er myke, lange og ubrutte.

Polykromien domineres av naken, ubehandlet alabast og forgylling. I tillegg ser vi fargene: rødt, grønt, svart og hvitt. Klær og hud er alabasthvite. Restene av polykromien viser at håret til samtlige personer og skjegget – til de som har det – er forgylt. Det samme gjelder attributtene og kappenes kanter. Man ser også noen rester av blått på Peters nøkkel. Berget hvorfra Kristus lettet har tydelige rester av rødt, med blomster – bestående av en *svart* prikk, omgitt av fem *hvite*. Det er rester av blått i utbulningen omkring Jesu føtter, øverst i relieffet. Forgrunnen er grønn med blomster. Bakgrunnen er forgylt.

Øvre, høyre hjørne borte.³⁴ I tillegg mangler noen neser og tær. Rester av polykromien er bevart noen steder.

³⁴ Dette hjørnet må ha vært borte da Egede-tavlen ble bygget, siden dette manglende hjørnet er tilpasset sporene i Egede-tavlens treramme.

Kapittel 3: Værøy-gjenstandene i senmiddelalderen

3. 1: Vågan-skapet – en rekonstruksjon

3. 1. 1: Engelske alabastaltertavler fra middelalderen

Alabast er en bergart som forekommer både i England og på kontinentet.³⁵ Likevel er den bare noen få steder av slik kvalitet at den er anvendelig som materiale for skulpturer. I England er det kun alabast fra området i det sørlige Derbyshire og det tilstøtende hjørnet av Staffordshire som egner seg for slik bruk. Like etter at alabasten er utvunnet er den relativt bløt og derfor lett å forme. Etter å ha vært utsatt for luft en stund blir den hardere og kan pusses. Alabastens overflate er gunstig både for forgylling og annen polykromering. Fargen varierer fra hvit til orange-brun. Den engelske alabasten lar seg i følge Francis Cheetham, skille fra den som blir utvunnet på kontinentet.³⁶

Alabast ble i middelalderen brukt som material til flere produktstyper. Gravmonumenter – bestående av en massiv kiste, med et skulpturert portrett av den avdøde liggende oppå kisten – ble produsert allerede omkring 1300 og fortsatte til etter reformasjonen. Alabastaltertavlene ble produsert fra ca.1340 til ca.1540. I tillegg ble det produsert enkeltstående skulpturer og relieffer som fungerte som andaktsbilder. Det ble produsert sekulære husholdningsgjenstander av alabast, men ingen slike er bevart i dag.

Det er bevart omkring 520 gravmonumenter – i noen tilfeller kun skulpturportrettet av den avdøde. Det er bevart over to tusen enkeltrelieff eller enkeltskulpturer. Det finnes tjue *fullstendig* bevarte alabastaltertavler. I tillegg finnes det nærmere femti grupper, på minst tre relieffer, som utgjør rester av altertavler. Det er bevart en rekke skriftlige kilder fra middelalderen som omtaler handel og produksjon av alabastaltertavler, men kun tre av disse kan knyttes til bevarte altertavler. En av disse forteller om et S:t Jakob-alterskaps *ankomst* til katedralen i Santiago de Compostela. Dertil er to alterskap på Island omtalt i *inventeringer*, men ikke i forbindelse med kjøp og bestilling.³⁷

Nottingham regnes som det sted hvor de fleste alabastaltertavlene ble produsert. Brorparten av de skriftlige dokumentene stammer også herfra. Produksjonen har også foregått i York, Lincoln, Burton-on-Trent og London. Man kan likevel verken på bakgrunn av stilkritiske analyser eller undersøkelser av polykromering, attribuere de enkelte artefaktene til

³⁵ Det meste av innformasjonen i denne delen er hentet fra Francis Cheethams bok *English Medieval Alabasters* (1984). Informasjonen er hentet fra sidene 11 – 32 og 41 – 59.

³⁶Cheetham (1962) 1973, s. 4. (*Selv* har jeg ikke satt meg inn i de *geologiske* kvalitetene til bergarten alabast.)

³⁷Cheetham 1984, s. 44; Nordal 1985, s. 102ff og s. 113f: Altertavlene fra Hítardalur og Möðruvellir.

spesifikke verksteder eller regioner.³⁸ Dertil kommer at man heller ikke har bevarte skriftlige kontrakter knyttet til de enkelte artefaktene.

I tillegg til at engelske alabastalterskap ble omsatt innenlands, ble de også eksportert til andre europeiske land. I dag er det bevart hele 33 slike skap i Frankrike. Det er også bevart mange på Island, i Italia og Spania. I Norge er det bevart rester etter to alterskap, samt to frittstående skulpturer.³⁹

Det finnes tre hovedkategorier engelske altertavler hvor alabastskulpturer ble benyttet. Den ene var en *alterskjerm* bak selve alteret. Disse store konstruksjonene var en del av kirkens faste *interior* og besto av flere bergarter. Alabastskulpturer ble inkorporert i noen av nisjene. Selv om slike alterskjermer finnes i dag, finnes det ingen som har alabastskulpturer innkorporert. Vi kjenner likevel til at de må ha eksistert fordi det er bevart kontrakter for produksjonen av to slike.

Den neste typen er *alterskap*, bestående av korpus, flankert av en fløy på hver side – altså en *triptyk* (Bilde 8 og 12). Konstruksjonen består av en treramme, mens bildene som regel utgjøres av fem alabastrelieffer og to figurer. Bildene er arrangert horisontalt i en rekke. Korpus består av tre relieffer, mens hver fløy består av et relieff, flankert av en figur. Skapene ble plassert *på* alteret. De skiller seg fra alterskapene som ble produsert på kontinentet ved det horisontale preget og ved at de mangler predella. Det siste medførte at det må ha vært problematisk å bevege på fløyene når de sto på alteret. Kanskje har det heller ikke vært meningen at fløyene skulle bevegges når skapene var i kirkene. Cheetham antar at alabastalterskapene var lettere å frakte når de var lukket. Slik tok de mindre plass og relieffene ble beskyttet mot vær og vind. Fløyenes utside var ikke dekorert – noe som også tyder på at fløyene ikke var ment å skulle lukkes.⁴⁰

Den tredje typen blir av Cheetham omtalt som en *reredos*. Dette er en type altertavle som er konstruert for å *henge* på veggen *bak* alteret. Også her er alabastrelieffene og figurene plassert i en treramme. Den har imidlertid ikke fløyer som kan åpnes og lukkes. Det finnes to typer. Den ene består av *en* horisontal rekke med bilder. Den andre består av *to* horisontale rekker med bilder (Bilde 13). Disse skiller seg fra de tidligere omtalte *alterskjermerne* ved at de blant annet er mindre og at de kan karakteriseres som *inventar*.

Både utformingen og polykromien av de bevarte *rammeverkene* til de engelske alabastaltertavlene skiller seg fra de tilsvarende fra kontinentet. Cheetham mener det må ha

³⁸ Cheetham (1962) 1973, s. 9. Cheetham 1984, s. 27.

³⁹ Se hovedoppgavens appendiks ”Engelske alabastskulpturer fra middelalderen i Norge”.

⁴⁰ Cheetham (1962) 1973, s. 5; Cheetham 1984, s. 22: Cheetham nevner ett skap hvor fløyenes utside er dekorert.

vært nær kontakt mellom produsentene av alabastrelieffene og trerammene og at hele produksjonen ble utført i England.⁴¹ Relieffene og figurene ble festet til trerammen med en metalltråd (*latten wire*). Metalltråden ble fiksert til hull på baksiden av skulpturene ved hjelp av bly som danner en plugg.⁴² Relieffene og figurene krones noen ganger av *separate* masverk laget av alabast. I de fleste tilfeller var det et skriffelt nedenfor relieffene.

Både relieffene, figurene og trerammene var delvis polykromerte. En del trekk ved polykromien er, som nevnt, typisk for alabastrelieffene. Forgrunnen er vanligvis malt grønn med flere klynger av fem hvite prikker som omgir en rød prikk. Bakgrunnen er forgylt, med en rekke små forhøyninger. Disse består av små ”knotter” av *gesso* (gips) som ble limt på bakgrunnen før forgyllingen. Figurenes klær og ansikter er som oftest ikke polykromert – med unntak av klærnes kanter. Klærnes innside ble ofte polykromert i nyanser av rødt og blått. Hår og skjegg ble forgylt eller malt brunt eller svart. Våpen, planter og andre gjenstander ble som oftest polykromert. Værøy-gjenstandenes polykromi har, som allerede nevnt, alle disse trekkene.

Altertavlernes motiver var vanligvis av tre typer. Noen dannet serier over Marias liv, som oftest motivtypen *Marias gleder*. Andre dannet serier over *Kristi lidelseshistorie* – pasjonsserier. Til sist kunne motivene på relieffene forestille hendelser fra livet til en helgen. Værøy-gjenstandene danner deler av en serie over Marias gleder.

Kronologi

De viktigste kriterier for datering av engelske alabastaltertavler er relieffenes størrelse og utformingen av relieffenes kanter.⁴³ Motivene og utformingen av foldene på klærne til figurene bidrar også. Imidlertid ser det ut som om produsentene ofte brukte *gamle* design, noe som medførte at soldaters rustninger var av en eldre type enn relieffene. Gravmonumentene, som har inskripsjon med årstallet for den gravlagtes død, gir viktige kryssreferanser. Cheetham deler forløpet inn i fire perioder: *Tidlig periode* (ca.1340–ca.1380), *Mellomperioden* (ca.1380–ca.1420), *Sen mellomperiode* (ca.1420–ca.1450) og *Sen periode* (ca.1450–ca.1540).

⁴¹ Cheetham 1984, s. 25f: Et unntak er trerammen i Vejrum kirke i Danmark. Stilistisk ligner denne på rammeverket til periodens nederlandske skap. Cheetham antar denne trerammen ble produsert i Danmark.

⁴² Jeg har ikke hatt mulighet til å identifisere Værøy-gjenstandenes baksider med henblikk på slike festeanordninger, siden Værøy-gjenstandene i dag er en del av Egede-tavlen.

⁴³ Cheetham 1984, s. 31-44. Jeg anvender Francis Cheethams oversikt over de engelske alabastartefaktenes kronologi. Denne er en revidert utgave av den kronologiske oversikten som ble dannet av Edward S. Prior (Se del 1. 4. 2).

Tidlig periode (1340–1380)

De bevarte relieffene fra denne perioden er omtrent dobbelt så store som de fra de senere perioder (Bilde 9). Bredden er ca. 60 cm, mens høyden er ca. 40 cm. De er designet for å stå med langsiden ned – slik at de får et horisontalt preg. Relieffenes kanter er nøyaktig utformet og danner en *ramme*. Motivene til de ti bevarte relieffene forestiller alle en kombinasjon av *Jesu fødsel* og *kongenes tilbedelse*. Det er ikke bevart alabastalterskap eller reredos fra denne perioden. Cheetham formulerer en hypotese om at slike relieff kan ha vært plassert inn i store *alterskjermer* som har utgjort en del av kirkens interiør.⁴⁴ Ettersom relieffene er innrammet kan de også ha fungert som autonome bilder.

Mellomperioden (1380–1420)

Relieffene fra denne perioden er *halvparten* så store som de tidligere (Bilde 10 og 11). Dessuten er de designet for å stå på *høykant* slik at bredden er mindre enn høyden. Disse relieffene er ca. 40 cm høye og i overkant av 26 cm brede. Denne størrelsen ble standard også for de senere periodene. Kantene omkring relieffene utgjøres av en nøyaktig skulpturet *ramme*. Noen av relieffene krones også av en *baldakin*, med et ornament som forestiller et *brystvern* øverst. Baldakinen er her *en del* av relieffet. Relieffenes komposisjoner kjennetegnes ved at antall figurer og detaljer er få – noe som gir et slags ”forenklet” preg. Motivene er først og fremst hentet fra Marias liv og Kristi lidelser. I denne perioden var relieffene trolig plassert i *alterskap*. Alle relieffene og figurene var like *høye*. Det finnes ingen fullstendig bevarte alterskap fra denne tiden – kun fragmenter fra *serier* av alabastrelieff.

Sen mellomperiode (1420–1450)

Størrelsen på relieffene er den samme som i foregående periode, men *kantene* omkring er *ubearbeidede*. I tillegg er bildenes nedre kant bredere på midten enn på sidene. Baldakinen øverst blir etter hvert borte og blir (på alterskapene) erstattet av *separate* masverk, skulpturet i alabast. Utover i perioden blir alterskapenes *midtrelieff* noen centimeter høyere enn de andre. Komposisjonene består av *flere* personer og detaljer enn de tidligere relieffene. I tillegg til at motivene er hentet fra Marias liv og Kristi lidelseshistorie, er de nå også hentet fra helgeners liv. I begynnelsen av perioden var alterskapene som i foregående periode (Bilde 8). Utover i perioden ble imidlertid den vannrette linjen som danner altertavlens øvre kant brutt av det

⁴⁴ Cheetham 1984, s. 42. W. L. Hildburgh hadde en teori om at disse relieffene utgjorde midtrelieffet i altertavler, mens to av de relieffene som Cheetham har datert til neste periode (men som Prior daterte tidligere), flankerte det brede midtrelieffet (Hildburgh 1950, s. 20f).

forhøyede midtreleiffet (Bilde 12). I tillegg krones disse yngre alterskapenes relieffer av *separate* masverk av alabast. Værøy-gjenstandene kan dateres til begynnelsen av denne perioden.

Sen periode (1450–1540)

I denne perioden blir alterskap med forhøyet midtreleiff fremdeles produsert. I tillegg introduseres *reredos* med en enkel rekke eller to rekker med bilder (Bilde 13). Relieffenes utforming er som foregående periode.

3. 1. 2: Rekonstruksjon

Francis Cheetham har datert Værøy-gjenstandene til 1420–1430.⁴⁵ Dette innebærer at de er fra begynnelsen av den *sene mellomperiode* (1420–1450). Dateringen baseres på Værøy-gjenstandenes visuelle karakteristika. *Kantene* som omgir Værøy-gjenstandenes relieffer er relativt *ubearbeidete* – selv om man så vidt kan ane en skulpturert ramme omkring tre av relieffene. De har heller ingen baldakin med *brystvern*. Om man aksepterer Cheethams kronologi, antyder dette at de må være senere enn fra *mellomperioden* (1380–1420). Samtidig består relieffenes *komposisjon* av få detaljer og figurer. Dette forteller at relieffene må plasseres tidlig i den *sene mellomperioden*, siden komposisjonene senere ble mer detaljerte og ”befolkede”. Dersom et av Værøy-gjenstandenes relieffer en gang var Vågan-skapets midtreleiff vet vi også at Vågan-skapet ikke var forhøyet i midten – siden alle Værøy-gjenstandene er like høye. Dette forteller i så fall også at Værøy-gjenstandene ikke kan være noe særlig yngre enn 1430. Alabastertavlene fra begynnelsen av den sene mellomperioden hadde, i følge Cheethams kronologi, ikke forhøyet midtreleiff – noe de yngre tavlene fra denne perioden hadde.

I sin topografiske oversikt fastslår Cheetham at Værøy-gjenstandene er rester etter en Maria-altertavle av samme type som alterskapet fra Munkaþverá på Island.⁴⁶ Han bemerker at Værøy-gjenstandene – og spesielt *bebudelsesreleiffet* – er bemerkelsesverdig like de tilsvarende relieffene på Munkaþverá-skapet. Ved å sammenligne Cheethams omtale av Værøy-gjenstandene med hans *kronologi*, har man langt på vei utført en rekonstruksjon av Vågan-skapet.

⁴⁵ Cheetham 1984, s. 58.

⁴⁶ Cheetham 1984, s. 58. Munkaþverá-skapet finnes i dag ved Nationalmuseet i København. Frem til 1862 sto det i kirken på Munkaþverá på Island.

Værøy-gjenstandene utgjorde trolig en del av et alterskap formet som en triptyk, hvor alle relieffene og figurene var like høye. Motivene på skapets fem relieff dannet en serie over Marias gleder. De fem relieffene ble flankert av helgenfigurer på hver side – hvorav den ene representerte Johannes døperen. Imidlertid gjenstår det to spørsmål som bør besvares før man kan utføre en resepsjonsanalyse. Dersom Værøy-gjenstandene var en del av et slikt alterskap, mangler vi i dag et relieff og en figur for at serien skal være komplett. Det er hensiktsmessig å vite hvilke motiv disse to bildene kan ha hatt. Dernest er det formålstjenlig å se på om det kan ha vært et skriftfelt nedenfor Vågan-skapets bilder og hva slags tekst dette kan ha bestått av. Utover dette vil jeg ikke prøve å rekonstruere ornamenteringen på trerammen.

For å kunne nærme seg svar på disse spørsmålene, må man undersøke hva Marias gleder er og hvilke motiver som var vanligst i serier omkring Marias gleder. Men først er det nødvendig å undersøke Munkapverá-skapet nærmere.

Munkapverá-skapet

Munkapverá-skapet er en triptyk (Bilde 8). Konstruksjonen dannes av en rektangulær treramme som omgir fem alabastrelieffer og to alabastfigurer. Korpus består av tre relieffer mens hver fløy består av et relieff og en flankerende figur. Alle relieffene og figurene er om lag like høye og er arrangert i en horisontal rekke. Hele alterskapet er 175 cm bredt og 71 cm høyt. Alabastfigurenes bredde er 11.5 cm, høyden er 38.5 cm. Relieffenes bredde varierer fra 23.5 cm til 24 cm, mens alle er 36 cm høye.

Alterskapets elevasjon kan deles i tre. Nederst har man en bred list som omfatter et skriftfelt. I midten har man et billedfelt bestående av alabastgjenstandene. Disse står på en liggende list. Utover dette er relieffene innrammet av tre lister av tre som går på skrå innover mot bildene. De to flankerende figurene står i hver sin rektangulære nisje uten skråstilte lister. Øverst ser man en *kam* som til sammen består av seksten *franske liljer* ("fleur de lis") skulpturert i tre.

De fem relieffene krones hver av en baldakin med brystvern. Brystvernet er ikke skulpturert men *malt*, vi husker at det ikke er baldakin øverst på Værøy-gjenstandene. Sokkelen nederst på relieffene er bredere på midten enn på sidene. Relieffenes kanter er ubearbejdede. Bildenes motiver er fra venstre: *Johannes døperen*, *bebudelsen*, *Jesu fødsel*, *oppstandelsen*, *himmelfarten*, *Marias kroning* og *evangelisten Johannes*.

Selv om Munkapverá-skapets fem første bilder ligner Værøy-gjenstandene, finnes det noen nyanseforskjeller. I fremstillingene av *bebudelsen* er Maria kronet på Værøy-gjenstandene mens hun er barhodet på Munkapverá-skapet. Værøy-gjenstandenes andre

relieff er *kongenes tilbedelse*, mens Munkapverá-skapets andre relieff er *Jesu fødsel*. Imidlertid er disse bildenes fremstillinger av Maria og Jesusbarnet, samt oksen og eselet relativt like. *Oppstandelsens* antall soldater er forskjellige – tre på Munkapverá-skapet og fire på Værøy-gjenstandene.

Ettersom Munkapverá-skapet er en *triptyk* uten forhøyet *midtrelieff* dateres skapet til den *tidligste* delen av den *sene mellomperioden* (1420–1450), når man følger Cheethams kronologi. Relieffenes ubearbeidede kanter, samt utspringet i midten på relieffenes sokkel medfører at skapet ikke er typisk for *mellomperioden* (1380–1420). Cheetham har datert skapet til omkring 1420. Kunsthistorikeren Bera Nordal påpeker imidlertid at det i 1429 var en brann i klosterkirken på Munkapverá, noe som medførte at alt inventar gikk tapt. På bakgrunn av dette antar hun at skapet må ha ankommet Munkapverá en gang etter 1430.⁴⁷ Hun daterer skapet til 1420–1440. Munkapverá-skapet regnes som det tidligste *fullstendig* bevarte alabastalterskapet.

Teksten på skriftfeltet er oversatt fra latin til norsk av sil. dr. Espen Karlsen.⁴⁸ Teksten under den venstre figuren lyder: *Sancti Johannis Baptiste* og betyr: S:t Johannes døperens. Teksten under *bebudelsesrelieffet* lyder: *Gaude casta concipiens* og betyr: Gled deg du kyske som unnfanger. Teksten under relieffet *Jesu fødsel* lyder: *Gaude virgo parturiens* og betyr: Gled deg du jomfru som føder. Teksten under relieffet *oppstandelsen* lyder: *Gaude nato resurgente* og betyr: Gled deg over sønnen som står opp igjen. Teksten under relieffet *himmelfarten* lyder: *Gaude Christo ascendente* og betyr: Gled deg over Kristus som stiger opp (til himmelen). Teksten under relieffet *Marias kroning* lyder: *Gaude celo collocata* og betyr: Gled deg, (du) som er tatt opp i himmelen. Teksten under den venstre figuren lyder: *Sanctus Johannes euangelista* og betyr: S:t Johannes Evangelisten.

Vi kan legge merke til at tekstene under hvert av de fem relieffene retter seg mot Jomfru Maria med et ønske om at hun skal glede seg. Videre er de fem hendelsene beskrevet som om de skjer *her og nå* – ikke som noe som har *skjedd* for lenge siden et *annet* sted. Den type motiver som både Munkapverá-skapets relieffer og skriftfeltets tekster omhandler, kalles *Marias gleder*.

⁴⁷ Nordal 1985, s. 111. Skapet er datert til 1430 av Philip Nelson (Nelson 1918, s. 314).

⁴⁸ Teksten på Munkapverá-skapet er skrevet med håndskriftsforkortninger (Bilde 8). I hovedteksten har jeg kun gjengitt Karlsens transkripsjoner fra håndskriftsforkortninger. Karlsen har anvendt følgende oppslagsbok over håndskriftsforkortninger: Adriano Cappelli: *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*. 2. utg. 1929. Nytrykk 1987. Milano: Ulrico Hoepli. Finnes i referansesamlingen på UB.

Marias gleder

Marias gleder betegner en rekke ”lykkelige” hendelser fra jomfru Marias jordiske og himmelske liv.⁴⁹ I middelalderen ble det mediterert omkring disse hendelsene for å øke fromheten. Bilder, bønner og dikt med motiver som fremstilte disse hendelsene ble anvendt som en hjelp i andakter rettet mot Jomfruen. I dag er det bevart både alterskap, andaktsbilder, illustrasjoner i bøker og plakater med slike motiver.

Marias gleder ble fremstilt i kronologiske serier som begynte med de *jordiske gleder* og ble avsluttet med de *himmelske*. Hendelsene fra Marias jordiske liv var først og fremst knyttet opp til *Kristi unnfangelse* og *barndomshistorie*. De himmelske gledene besto som oftest av hendelser fra og med *Marias opptagelse til himmelen*. Det vanligste antall gleder var fem og syv, men det forekom også ni, tolv, femten eller flere. Marias fem gleder var antagelig eldst (fra 600-tallet), siden de tidligste bevarte eksemplarene består av det antallet.⁵⁰

Utvalget av motiver kunne variere noe fra serie til serie. En plakat fra 1400-tallet som i dag er bevart i Gutenbergmuseet i Mainz, består av følgende syv gleder: *bebudelsen*, *Jesu fødsel*, *kongenes tilbedelse*, *presentasjonen i tempelet*, *oppstandelsen*, *himmelfarten* og *Marias død/Marias kroning*. Marias syv gleder kunne også bestå av denne motivsammensetning: *bebudelsen*, *besøket*, *Jesu fødsel*, *kongenes tilbedelse*, *presentasjonen i tempelet*, *Jesus blir funnet i tempelet* og *Marias opptagelse til himmelen/Marias kroning*.⁵¹ Et eksempel på Marias fem gleder fra omkring 1481, består av motivene: *bebudelsen*, *besøket*, *Jesu fødsel*, *Jesusbarnet blir funnet i tempelet* og *Marias død/Marias opptagelse til himmelen*.⁵² Fra *Karen Ludvigsdatters Tidebog* finner vi en bønn sentrert omkring følgende syv av Marias gleder: *bebudelsen*, *besøket*, *Jesu fødsel*, *kongenes tilbedelse*, *oppstandelsen*, *himmelfarten* og *Marias opptagelse til himmelen*. En annen bønn, denne hentet fra de Thottske samlinger, omhandler disse syv gledene: *bebudelsen*, *besøket*, *Jesu fødsel*, *kongenes tilbedelse*, *fremvisningen i tempelet*, *oppstandelsen* og *Marias kroning*.⁵³

⁴⁹ Winston-Allen 1997, s. 38 ff, med referanser; Beissel 1909, s. 630ff.

⁵⁰ Winston-Allen 1997, s. 41.

⁵¹ Winston-Allen 1997, s. 43 (med referanser): Serien er fra en av de tidligste trykte bøker, et anonymt arbeid med tittelen, *Die sieben Freuden Leidensgeschichte Jesu*. Boken ble publisert mellom 1460 og 1464 – muligens av Numeister i Mainz.

⁵² Winston-Allen 1997, s. 41 ff: Serien er hentet fra Hans Schaur: *Rozenkrantz Madonna*, tresnitt (nr. 1128), ca. 1481, Germanisches Nationalmuseum.

⁵³ Frandsen 1926, s. 24 ff: Nr. 14. Denne bønningen har Frandsen hentet fra *Karen Ludvigsdatters Tidebog* Lund Universitetsbibliotek, fol. 86^v; s. 28: Nr. 16. Denne bønningen har Frandsen hentet fra Thottske samlinger 553^{4o}, fol. 147^r.

Komparativ analyse

Værøy-gjenstandenes relieffer har motiver som ofte inngår i serier over Marias gleder. Disse fire motivene (*bebudelsen*, *kongenes tilbedelse*, *oppstandelsen* og *himmelfarten*) kan også karakteriseres som Marias *jordiske* gleder – siden alle betegner hendelser som skal ha foregått *før* Marias død. Ettersom serier over Marias gleder ble avsluttet av en himmelsk glede, må man tro at det relieffet som Vågan-skapet mangler er en *himmelsk* glede. Følgelig må man også tro at denne himmelske gleden var plassert på Vågan-skapets høyre fløy – siden man leser fra venstre mot høyre. De andre relieffene har da vært plassert i den rekkefølge de i dag har som en del av Egede-tavlen. Da vil relieffenes rekkefølge som en del av Vågan-skapet bli slik: *bebudelsen*, *kongenes tilbedelse*, *oppstandelsen*, *himmelfarten* – og en himmelsk glede. Plassert i en slik rekkefølge vil relieffet *oppstandelsen* danne midtrelieffet. Dette samsvarer med at minst ni andre bevarte alabastalterskap med Marias gleder som tema også har *oppstandelsen* som midtrelieff.⁵⁴ (I tråd med dette kan man i tillegg anta at Vågan-skapet ikke hadde forhøyet midtrelieff – siden alle Værøy-gjenstandene er like høye. Dette underbygger dateringen av Værøy-gjenstandene – ettersom de senere alterskapene hadde forhøyet midtrelieff).

Blant de engelske alabastrelieffene er det bare bevart to motivtyper som kan karakteriseres som Marias *himmelske* gleder – *Marias opptagelse til himmelen* og *Marias kroning*. Munkapverå-skapet og et alterskap på Stadtmuseum i Gdansk i Polen⁵⁵, er de eneste fullstendig bevarte alabastalterskap med motiver fra Marias gleder fra begynnelsen av den *sene mellomperioden*. Begge disse Maria-seriene avsluttes med *Marias kroning*.⁵⁶ Alterskapene fra Hítardalur og Möðruvellir på Island avsluttes også med *Marias kroning*.⁵⁷ Imidlertid er det *nest* siste motivet i disse to seriene *Marias opptagelse til himmelen*. Et alterskap som omtales som Swansea-alterskapet (Bilde 12) avsluttes med *Marias opptagelse til himmelen*.⁵⁸ Det er til sammen bevart over 100 relieffer med motivet *Marias kroning* mens det er bevart over 70 relieffer med motivet *Marias opptagelse til himmelen*. Begge motivene er således svært frekvente, men siden de to alterskapene som dateres relativt samtidig med Værøy-gjenstandene har *Marias kroning* som siste motiv og siden det er bevart flest

⁵⁴ Cheetham 1984, s. 71. Han forteller også om to enkelttilfeller der henholdsvis *korsfestelsen* og *S:t Gregors messe* har blitt anvendt som midtrelieff. Det såkalte Swansea-alterskapet har treenigheten som midtrelieff.

⁵⁵ Dette sto tidligere i *Marienkirche*, Gdansk (Cheetham 1984, s. 58; Nelson 1918, s. 325). I følge Cheetham er dette skapet fra omkring 1450. Nelson daterer det til tidligere i perioden.

⁵⁶ Nelson 1918, s. 325.

⁵⁷ Nordal 1985, s. 102f og 113f.

⁵⁸ Cheetham 1984, s. 56 og s. 70.

eksemplarer av dette motivet, er det likevel noe større *sannsynlighet* for at Vågan-skapets siste relieff hadde dette motivet.

I følge Cheetham var det konvensjonell praksis at figurene *Johannes døperen* og *evangelisten Johannes* balanserte hverandre på alabastalterskapenes flanker. Ni bevarte alterskap der dette er tilfelle, har også *oppstandelsen* som midtre relieff. Følgelig er det rimelig å anta at Vågan-skapets manglende figur har vært *evangelisten Johannes*. Imidlertid finnes det også enkelttilfeller der *Johannes døperen* ikke blir flankert av *evangelisten Johannes*.⁵⁹

Det var vanlig at alabastaltertavlene hadde et skriftfelt nedenfor relieffene. Imidlertid er teksten under Munkaþverá-skapets relieffer uvanlig utfyllende. Den forteller ikke bare hvilke motiver som er over. Den forteller også at det er snakk om Marias gleder. Teksten på de fleste bevarte alabastaltertavlene innebærer ikke noe særlig mer enn identifikasjoner av motivene over.⁶⁰ En reredos som nå er utstilt i *Castle Museum* i Nottingham har *ingen* skriftfelt.⁶¹ Siden de fleste alabastaltertavlene hadde skriftfelt, er det likevel ikke urimelig å anta at Vågan-skapet også har hatt det.

Konklusjon: Vågan-skapet*

En rekonstruksjon av Vågan-skapet i tråd med resonnementet ovenfor, innebærer at billedserien har bestått av følgende motiver: *Johannes døperen*, *bebudelsen*, *kongenes tilbedelse*, *oppstandelsen*, *himmelfarten*, *Marias kroning* og *evangelisten Johannes*. Alterskapet har vært en triptyk av den eldste typen – altså uten forhøyet midtre relieff (jmfør Cheethams kronologi). Sannsynligvis var det et skriftfelt på trerammen nedenfor figurene og relieffene. Teksten her må i alle fall ha identifisert motivene ovenfor.

Hensikten med denne rekonstruksjonen er at det rekonstruerte Vågan-skapet skal danne utgangspunktet for en resepsjonsanalyse. Uansett hvor sannsynlig rekonstruksjonen er, har vi likevel et problem: det er betenkelig å utføre en billedtolkning av et bilde som ikke finnes! Imidlertid tilsvarer det rekonstruerte Vågan-skapet i høy grad Munkaþverá-skapet – noe da også Cheetham har påpekt. Ettersom det er *sammensetningen* av *motivene* som er det viktigste for hovedoppgavens resepsjonsanalyse burde det ikke innebære noen store problemer at man lar Munkaþverá-skapet *representere* Vågan-skapet i resepsjonsanalysen. Slik vil analysen innebære tolkninger av et alterskap man kan *se* (Bilde 8).

⁵⁹ Nordal 1985, s. 105: Pasjonsalterskapet fra Hólar har S:ta Katarina som høyre flankerende figur.

⁶⁰ Se illustrasjonene på sidene: Cheetham 1984, s. 23 og 70; Nordal 1985, s. 104f og 109ff.

⁶¹ Cheetham 1984, s. 8.

Munkaþverá-skapets skriftfelt vil i denne sammenheng innebære et lite – men ikke uoverkommelig – problem, siden ikke alle bevarte skriftfelt har denne teksten. Trolig var teksten bestilt fra *klosteret* på Munkaþverá og kanskje skreddersydd for bruk av munk. Dette utelukker likevel ikke at også Vågan-skapet kan ha hatt et lignende skriftfelt. Om ikke annet er det sannsynlig at teksten er relativt representativ for hvordan geistlige forsto Marias gleder. Man må også anta at både prester og en del vanlige folk var klar over at sammensetningen av Vågan-skapets bilder representerte Marias gleder – *uavhengig* av skriftfeltets tekst. (Se videre i del 3. 3).

Når man i *matematikken* har ligninger med en *ukjent*, prøver man ut funksjonen av X ved å erstatte denne ukjente variabelen med håndterbare verdier. Ettersom Munkaþverá-skapet tilsvarende det rekonstruerte Vågan-skapet (som er en usikker variabel), vil jeg i resten av hovedoppgaven prøve ut ”funksjonen” av den ukjente variabelen: *Vågan-skapet* ved å utføre en resepsjonsanalyse av den *kjente* ”verdien”: Munkaþverá-skapet. I praksis vil dette innebære at jeg utfører en resepsjonsanalyse av Munkaþverá-skapet *som om* det sto i Vågan kirke i senmiddelalderen. I resten av hovedoppgaven vil dette være premissene for forståelsen av hva Vågan-skapet er. I stedet for å gjenta dette hver gang jeg omtaler Vågan-skapet, vil ordet Vågan-skapet etterfølges av tegnet: *.

3. 2: Vågan i senmiddelalderen

3. 2. 1: Overgang fra høymiddelalder til senmiddelalder

Sammen med Trondenes er Vågan det stedet i Nord-Norge som er omtalt flest ganger i skriftlige kilder fra middelalderen.⁶² Men i motsetning til Trondenes, er alle disse skriftlige kildene fra før 1400. I høymiddelalderen (fra 1200-tallet og frem til ut på siste halvdel av 1300-tallet) var Vågan et økonomisk, politisk og religiøst senter i Nord-Norge.⁶³ All fisk som ble fisket i Nord-Norge under Lofot-fisket måtte omsettes i Vågan. Handelsmenn kom sørfra, kjøpte tørrfiske og fraktet den til Bergen. Prestene fra landsdelen var forpliktet til å møte på prestestevnet som hvert år ble holdt i Kabelvåg i Vågan. Det ble også holdt ting for hele Hålogaland i Vågan (på Brurberget). En fellesbetegnelse for alle disse hendelsene er *Vågastemnet*. Dette stemnet foregikk hver sommer og definerte Vågan som et handelssted.

Omkring 1400 ble tinget for Hålogaland flyttet fra Vågan til Steigen.⁶⁴ Prestestemnet i Kabelvåg hadde opphørt å eksistere; og fiskerne fra Hålogaland fraktet selv fisken direkte til

⁶² Bertelsen 1998, s 13.

⁶³ Bertelsen og Rørtveit 1990, s. 32 ff.

⁶⁴ Bertelsen 1985, s.172.

Bergen – i stedet for å selge den til handelsmenn som kom til Vågan. Dette betyr derimot ikke at stedet opphørte å eksistere. Arkeologisk materiale indikerer en liten befolkningsøkning i senmiddelalderen.⁶⁵ Både antall arkeologiske funn og hustettheten fra senmiddelalderen er større enn tidligere. Funnene fra senmiddelalderen er likevel av en annen karakter enn de fra høymiddelalderen. De lignet mer funn man vanligvis kan finne i gårdshauger fra senmiddelalderen i Nord-Norge. Man kan derfor tenke seg at Vågan i større grad enn tidligere lignet andre samfunn i Nord-Norge. Bortfallet av institusjonene som var knyttet til Våga-stevnet, endret Vågan fra å ha vært et handelssted til å bli mer lik et fiskevær.

3. 2. 2: Vågan som en del av Norden og Europa

Den perioden som er aktuell å belyse i forhold til hovedoppgavens problemstilling, er fra 1420 og frem til reformasjonen omkring 1536 – siden Værøy-gjenstandene tidligst er fra 1420. I denne perioden var Norge i union med Danmark.⁶⁶ Selv om unionen skulle innebære likeverdighet mellom de to landene, var det Danmark som tiltagende ble unionens sterke part. Siden den norske adelen hadde mistet mye makt etter svartedauden og påfølgende landbrukskriser, var det først og fremst erkebiskopen og andre av kirkens menn som representerte Norge i riksrådet.

Adelens svekkelse etter svartedauden medførte et maktvakuum når det gjaldt rettshåndhevelse i landet – spesielt i de nordlige regionene.⁶⁷ Kirken var raskt ute med å fylle dette tomrommet. Dette gjelder spesielt erkebiskopen i Nidaros. I tillegg til at han var selvskreven formann i riksrådet, representerte han også en betydelig makt i Trøndelag og Nord-Norge, der kongens ombudsmenn var svakere representert enn lenger sør i landet. I motsetning til den norske adel, var kirken i større grad selvstendig i forhold til kongen. Biskopene var i første rekke kirkelige ombudsmenn og representanter for den kirkelige organisasjon. Organisatorisk sto de først og fremst til rette ovenfor paven i Roma – ikke kongen i København.

Tørrfisk var den største norske eksportvare i senmiddelalderen. Det meste av fisken ble fisket i Nord-Norge og skipet sørover til Bergen hvor den ble solgt til hanseatiske handelsmenn som fraktet den videre. I senmiddelalderen hadde Hansaforbundet fått så store handelsprivilegier i Bergen at de i praksis hadde monopol på handelen i Bergen. Det var forbudt for utenlandske handelsmenn å handle fisk direkte med fiskevær i Nord-Norge.⁶⁸ Handelen skulle foregå i Bergen og frakten skulle utføres av norske sjømenn – som først og

⁶⁵ Lind 1991, s. 237.

⁶⁶ Oftestad et. al. (1991) 1997, s. 56ff og s. 84.

⁶⁷ Bagge og Mykland 1987, s. 38ff.

⁶⁸ Bertelsen og Rørtveit 1990, 46ff.

fremst var nordnorske fiskere. Hanseatenes handelsmonopol medførte at de fleste varene fiskerne fikk i bytte for tørrfisken kom fra hanseatenes områder. Disse varene var først og fremst korn, øl, tøy og andre nyttevarer. Dette er trolig også årsaken til at de fleste bevarte alterskap i Norge er hanseatiske. På grunn av høye tørrfiskpriser på kontinentet, var fiskerne mer velstående enn de fleste andre nordmenn i senmiddelalderen. I tillegg kunne de kjøpe varer på kreditt hos hanseatene. Selv om dette medførte et avhengighetsforhold til kjøpmannen, medførte det også at fiskerne var sikret leveranser av nødvendige goder også når fisket var dårlig.⁶⁹

Selv om de nordnorske fiskerne først og fremst handlet via Bergen er det tegn som tyder på at de også har handlet med engelskmenn som kom direkte til Nord-Norge. Vogd Schønnebøls beskrivelse fra 1591 forteller om engelskmenn som handlet i Vågan i katolsk tid.⁷⁰ Reidar Bertelsen refererer i boka *Lofoten og Vesterålens historie* til et sjøfinnemantall fra 1601 som forteller at engelskmennene i gamle dager hadde *kontor* i Vågan.⁷¹ I tillegg forteller diplom-materialet fra middelalderen at det var sterk *engelsk* innflytelse i Nord-Norge i senmiddelalderen. Etter en lengre korrespondanse mellom Erik av Pommern og kong Henrik VI av England oppnåes det i 1432 enighet mellom de to om at engelske handelsmenn ikke lenger skal besøke regionene Island, Finnmark og Hålogaland eller andre *forbudte* havner i Norge. Det presiseres i stedet at de skal bruke det lovlige handelsstedet Bergen.⁷² Forspillet til denne korrespondansen var nettopp at engelske sjøfolk hadde drevet handel og plyndret disse *forbudte* havnene i flere tiår.

3. 2. 3: Kristendommen i Vågan i senmiddelalderen

Selv om Vågan var en del av Danmark-Norge og den katolske kirken, var stedet geografisk sett svært perifert fra de politiske og religiøse sentra. I hvilken grad kan man si at Vågans befolkning var en integrert del av den europeiske, kristne kulturen?

I følge historikeren Sverre Bagge har det aldri vært tvil om kirkens sterke stilling på det ytre plan i middelalderens Norge og heller ikke dens dominerende stilling på det intellektuelle og kulturelle området.⁷³ Derimot har det vært strid om i hvilken grad den norske befolkningen også var kristne på et *indre* plan. I følge Bagge, er det opplagt at nordmennene var kristne i

⁶⁹ Bagge og Mykland 1987, s. 54f.

⁷⁰ Lindbekk 1978, s. 178ff.

⁷¹ Bertelsen 1985, s. 170.

⁷² Karlsen, under utgivelse. Dokumentene Karlsen har laget sammendrag av er hentet fra *Diplomatarium Norvegicum* (Christiania/Oslo, 1847 –) bd. 20, dokumenter: 733, 735, 736, 738, 740, 796, 798 og 800.

⁷³ Bagge 1998, s.108f.

middelalderen også på et slags indre plan, men at skillet mellom det indre og det ytre ikke hadde samme mening i middelalderen som det har i dag. Eksempelvis er det lite sannsynlig at folk ville ha påtatt seg så store økonomiske byrder for å opprettholde kirken, dersom de overhodet ikke trodde på dens budskap – selv om de nok også kunne protestere mot disse byrdene. Det er også usannsynlig at folk ville ha overdradd eiendommer til kirken etter sin død, dersom de ikke trodde på kirkens budskap. Bagge understreker likevel at det var et skille mellom offisiell og folkelig religion. Selv om det er lite trolig at de norrøne gudene ble dyrket særlig lenge etter trosskiftet, forekom forskjellige typer magi og folkelige forestillinger frem til lenge etter middelalderen – spesielt blant vanlige folk. Noen av disse kunne være i strid med kirkens offisielle lære, som ofte var svært akademisk og vanskelig å forstå dersom man ikke hadde utdanning.

Vi har ingen skriftlige kilder som forteller noe om hvordan dette var i Vågan i senmiddelalderen. Derimot forteller beretningene til den venetianske kapteinen Piero Querini, som led skipsforlis og kom i land på øya Røst i Lofoten, mye om hvordan forholdene var der omkring 1432.⁷⁴ Querini forteller at røstværingene ofte gikk i kirken og hadde stor aktelse for gudstjenesten. Han beskrev dem som fromme kristne, som alltid overholdt fasten og helligholdt festdagene med kristelig pietet. I kirken knelte de alltid og det hendte aldri at de mumlet besvergelses, forbannet helgener eller nevnte djevelens navn. Querini bet seg også merke i at kvinnene på Røst, som vanligvis var svært vennlige og imøtekommende mot Querini og hans menn og ikke var bluferdige i forhold til nakenhet, oppførte seg annerledes i kirken. Da var de kledd i lange, ærbare klær, med hette på hodet og slør foran ansiktet – og de oppførte seg svært reservert i forhold til Querini og hans menn og snakket med dem kun på en armlengdes avstand.

Vi ser her en rekke eksempler på at røstværingene forsto og utførte en rekke av de felleseuropeiske handlingene som er knyttet til kirken. Ved at de overholdt fasten og helligholdt festdagene og gikk i kirken om søndagene, må de ha hatt innblikk i kirkeårets forløp. Det at de aldri mumlet besvergelses, forbannet helgener eller nevnte djevelens navn, samt at de kledde seg og oppførte seg høytidelig i kirken kan bety at de virkelig var fromme mennesker, som også tok del i kirkens lære på et *indre* plan.

Ettersom Røst geografisk ligger i nærområdet til Vågan, er det nærliggende å tro at forholdene ikke var så forskjellige i Vågan. Reidar Bertelsen nevner 11 kirker i Lofoten og

⁷⁴ Bertelsen 1985, s. 200ff: I denne boken er Querinis beretning gjengitt, oversatt til norsk av Amund Sommerfeldt i 1908.

Vesterålen som er omtalt i skriftlige kilder fra middelalderen.⁷⁵ Dette forteller om et stort kirkelig nærvær i hele dette området. Siden Vågan også hadde hatt kirke siden tidlig på 1100-tallet samt prestestemme i høymiddelalderen, antydes en lang kirkelig tradisjon på stedet.⁷⁶ Følgelig er det rimelig å betrakte Vågan som en integrert del av den europeiske kirkelige tradisjon til tross for at Vågan geografisk sett lå langt fra Nidaros. Det er imidlertid usikkert om det var fast prest i Vågan på begynnelsen av senmiddelalderen. Før svartedauden hadde det vært over 300 prester i Nidaros stift, mens det i 1387 kun skal ha vært 40 igjen.⁷⁷ Dette medførte at flere prestegjeld ble slått sammen. Mot slutten av senmiddelalderen var Vågan kun en annekskirke i Lødingen sogn – noe som trolig medførte at de ikke hadde prest hele tiden. Dette kan ha medført at kirkens kontroll over menigheten i Vågan ble svekket.

3. 2. 4: Vågan kirke i senmiddelalderen

Fire forskjellige dokumenter omtaler at kong Øystein lot bygge en kirke i Vågan.⁷⁸ Dette skal ha vært omkring 1120. Dette er den tidligste skriftlige dokumentasjon av kirkebygging i Nord-Norge. En senere kilde, *Håkon Håkonssons saga*, nevner stedsnavnet *Kyrkjevågar* (i forbindelse med en hendelse i 1224). Ettersom dagens (og 1700-tallets) kirkested i Vågan heter Kjerkevågen, antar arkeologen Reidar Bertelsen at 1100-tallets kirkested er identisk med dagens kirkested.⁷⁹ Lokalhistorikeren Håkon Brun refererer i artikkelen ”Vågankirka fra 1714” en kirkesynsforretning fra 1666 som forteller at kirken da var en korskirke oppført av lafteverk, men at kirkens tømmerdeler tilhører ”det Nyhus, [som] til Kirchen er bygt”. Brun tolker dette som at resten av kirken trolig stammet fra middelalderen.⁸⁰ Det finnes imidlertid ikke *tydelige* arkeologiske rester etter middelalderske kirkebygg i Kjerkevågen. Likevel er det gjort funn i jorda på stedet hvor den nåværende kirken står, som tyder på at det har stått hus der over lang tid uten at det er bosetningsavfall i kulturlagene. På bakgrunn av dette mener Bertelsen at det har vært en tidligere kirke på dette stedet.⁸¹ Følgelig er det også sannsynlig at det sto en kirke der i senmiddelalderen.

⁷⁵ Bertelsen 1985, s182ff.

⁷⁶ Bertelsen 1985, s. 182.

⁷⁷ Hansen 2000, s. 324f; Lindbekk 1978, 57f.

⁷⁸ Bertelsen 1998, s. 14: Bertelsen refererer til følgende kilder: Snorres *Heimskringla* (*Magnus-sønnenes saga*), *Ågrip*, *Morkinsskinna*, *Fagrskinna* og *Antuquitatate regum Norvagiensium*.

⁷⁹ Bertelsen 1998, s. 17f.

⁸⁰ Brun 1986, s. 96.

⁸¹ Bertelsen 1998, s. 17f.

Likevel er det tegn som tyder på at det i høymiddelalderen også var en kirke i Kabelvåg.⁸² Denne antagelsen har utgangspunkt i stedsnavnet. Navnet Kabelvåg, første gang omtalt som *Capelluuaghom* i 1352, har blitt tolket som en sammenføyning av de to leddene: kapell og våg. Følgelig skal navnet da fortelle om et kapell på stedet. Det antas også at Kabelvåg har vært stedet hvor prestestemnet ble holdt og at kapellet var sentrum for dette stemnet. Kirken i Kjerkevågen skal da ha vært sognekirken for lokalbefolkningen og de tilreisende fiskerne. Det er likevel ikke funnet arkeologiske rester etter kirkebygg i Kabelvåg.⁸³ Ettersom prestestemnet ser ut til å ha forsvunnet mot slutten av 1300-tallet er det sannsynlig at aktiviteten omkring kapellet også har avtatt og at kapellet mistet sin funksjon. Følgelig står man i senmiddelalderen igjen med et kirkested – nemlig det i Kjerkevågen.

Siden det ikke finnes rester etter noen steinkirke i Kjerkevågen, er det usannsynlig at kirken der var av stein. Dette er på mange måter en gåte, siden Vågan var såpass sentral og velstående i høymiddelalderen.⁸⁴ Vi vet nesten ingenting om hvordan trekirkene i Nord-Norge så ut – selv om skriftlige dokumenter vitner om at antallet trekirker må ha vært stort.⁸⁵ I Sør-Norge og Trøndelag er det bevart en rekke stavkirker. Det finnes ingen bevarte stavkirker i Nord-Norge. Der er heller ikke funnet arkeologiske spor etter slike. Arkeologiske rekonstruksjoner av kirker, basert på (et fåtall) utgravninger av landsdelens kirketufter, tyder på at de nordnorske trekirkene var svært forskjellig fra stavkirkene i sør – både når det gjelder byggeteknikk og materiale. Bertelsen antar at det kan ha dreid seg om varianter av stavkonstruksjoner eller grindverkskonstruksjoner, med yttervegger dekket av torv.⁸⁶

Til tross for at vi ikke vet noe sikkert om hvordan disse kirkene ble bygget, må man anta at interiøret var tilpasset liturgien og i hovedtrekk samsvarte med hva som var vanlig ellers i Norden. Dette innebærer blant annet at kirkene hadde et rektangulært skip og et mindre og (eventuelt) smalere kor, som var atskilt fra skipet med en korskillevegg. Innerst i koret sto høyalteret. Maria-alteret var plassert nord for korbuen mens et helgenalter var plassert sør for korbuen.

⁸² Bertelsen 1985, s. 182; Bertelsen 1998, s. 20ff.

⁸³ Stor byggeaktivitet i Kabelvåg på 1900-tallet, har gjort det svært vanskelig for arkeologene å undersøke dette.

⁸⁴ Liepe 2000, s. 4ff.: Det ble bygget syv steinkirker i Hålogaland i middelalderen, mange av disse på mindre sentrale steder enn i Vågan.

⁸⁵ Liepe 2001, Appendiks.

⁸⁶ Bertelsen 1998, s. 22.

3. 2. 5: Værøy-gjenstandenes/Vågan-skapets* ankomst til Vågan.

Den tidligste skriftlige kilden som omtaler Værøy-gjenstandene er fra 1750.⁸⁷ Derfor er det en teoretisk mulighet for at Værøy-gjenstandene ikke var i Vågan i senmiddelalderen. De kan ha blitt flyttet til Vågan senere, siden det *etter* reformasjonen ikke var uvanlig at kirkeinventar i Nord-Norge ble flyttet fra en kirke til en annen.⁸⁸ Det er likevel mer som taler for at Værøy-gjenstandene opprinnelig sto i Vågan kirke siden to kilder nevner at engelskmennene drev utstrakt handel i Vågan i senmiddelalderen.

Jeg vil skissere opp to mulige måter Værøy-gjenstandene kan ha ankommet Vågan ved å ta utgangspunkt i Værøy-gjenstandenes produksjonstidspunkt og tidspunkt for ankomst til Vågan. Det er vanlig å anta at leveringstiden for alterskap var fra et til to år.⁸⁹ Ettersom Værøy-gjenstandene dateres til tidsrommet 1420–1440, er det rimelig å anta at disse også ankom Vågan omkring dette tidsrommet.⁹⁰

Vi har ingen kilder som forteller hvordan kjøpet av Værøy-gjenstandene foregikk. Sosioøkonomisk forskning viser imidlertid at det var vanlig at et alterskaps *bestillere* spesifiserte bildenes *motiver*.⁹¹ Dette ble, sammen med pris og leveringstidspunkt, nedtegnet på en *kontrakt* som *verkstedets* mester mottok. Formidlingen av bestillingen kunne bli utført av en *mellommann*. Alterskapets giver ble noen ganger markert på alterskapet, eksempelvis som en knelende person slik som på høyalterskapet i Århus domkirke.⁹² Giveren er ikke markert på Værøy-gjenstandene. De vanligste givene/bestillerne av alterskap var kirken, adelen og det fremvoksende borgerskapet.⁹³ Kirkens menighet kunne også være givere. Ettersom Vågan ikke lengre var et handelssted i senmiddelalderen og siden adelen hadde mistet sin rolle i Norge etter svartedauden, er det mest sannsynlig at Værøy-gjenstandenes bestillere var menigheten i Vågan eller domkapitlet i Nidaros – som Vågan var underlagt på denne tiden.

Siden Værøy-gjenstandene er engelske er det mest nærliggende å tro at bestillerne i Vågan bestilte Vågan-skapet av engelske handelsmenn. Diplommaterialet jeg refererte til ovenfor forteller at engelske sjøfolk drev handel (eller plyndret!) i Hålogaland i første halvdel av 1400-tallet. Dersom de engelske sjøfolkene fulgte ordren fra sin konge, sluttet de med dette etter 1432. Vogd Schønnebo's beskrivelser og opplysningene fra finnemanntallet som

⁸⁷ Wolff (1931) 1942, s. 39.

⁸⁸ Liepe 2001, Appendiks.

⁸⁹ Von Achen 1981, s. 39; Cheetham 1984, s. 49.

⁹⁰ Se del 3. 1. 2. hvor det redegjøres for dateringen av Værøy-gjenstandene.

⁹¹ von Achen 1981, s. 37ff.

⁹² Kaspersen 1999, s. 101.

⁹³ von Achen 1981, s. 37ff.

Bertelsen refererte fra, indikerer at engelskmenn drev handel med Vågans befolkning i middelalderen. Dersom den typologiske dateringen av Værøy-gjenstandene er korrekt, kan Vågan-skapet ha blitt fraktet til Vågan av engelske handelsmenn i løpet av perioden fra omkring 1420 til 1432.

Vågan-skapet kan også ha ankommet Vågan via Bergen. Riktignok var hanseatene nesten enerådende i Bergen. Likevel hadde de formelt sett ikke monopol på handelen. Vi kan også legge merke til at traktaten mellom kongene Erik av Pommern og Henrik VI som nevnes i diplomene, befaler de engelske sjømennene å handle med Bergen i stedet for *forbudte* havner – som de i Hålogaland. Dersom dette har vært tilfelle kan fiskere fra Vågan ha bestilt Vågan-skapet av engelskmenn, når de var nede med fisk i Bergen og hentet alterskapet et eller to år senere.

3. 3: Vågan-skapet* – en resepsjonsanalyse.

3. 3. 1: Forståelsen av kirkens bilder i senmiddelalderen.

I senmiddelalderen var det bare et fåtall av befolkningen som kunne lese – ti prosent på kontinentet og antakeligvis mange færre i Nord-Norge.⁹⁴ Dernest var tilgangen til bøker svært liten – i Nidarosdomen (Norges største boksamling på denne tiden) var der 87 bøker på 1500-tallet.⁹⁵ Likevel har de tekstene ikonografer tradisjonelt har anvendt vært så abstrakte at de bare kunne forstås av et publikum med relativt høy utdanning.⁹⁶ Sist, men kanskje viktigst, har man sett bort fra at tekstene bare var en liten del av den religiøse virkeligheten i perioden.⁹⁷ Senmiddelalderen var i prinsippet en muntlig kultur. Dette innebærer at folk flest tilegnet seg kunnskap via andre medier enn å lese. Disse kunne være alt fra samtaler, til å lytte til prekener, populære sanger, hymner eller å delta på helgenfester.

Når man skal undersøke hva som var bildenes betydning for bildenes publikum i senmiddelalderen, kan det i stedet være hensiktsmessig å ta utgangspunkt i hva bildene faktisk var – nemlig bruksgjenstander. Flere forskere har redegjort for at bilder ikke bare hadde en, men ofte flere funksjoner for publikum i senmiddelalderen. Ettersom det kunne være knyttet forskjellige handlingsmønstre til hver av disse funksjonene, er det også mulig at publikum oppfattet bildene forskjellig alt etter hvilke handlinger de utførte foran bildene – slik Gunnar Danbolt viste i forbindelse med sin analyse av Leonardos *Nattverden*.

⁹⁴ Bagge 1998, s. 95.

⁹⁵ Bagge 1998, s. 95.

⁹⁶ Cassidy 1993, s. 7ff.

⁹⁷ Kieckhefer 1987, s. 75ff; Winston-Allen 1997, s. 31.

I boken *Icon to Narrative* redegjør Sixten Ringbom for tre forskjellige funksjoner bilder kunne ha i senmiddelalderen.⁹⁸ I følge Gregor den store kunne bilder, og spesielt narrative representasjoner, for det første ha en *didaktisk* funksjon for betrakterne. Dette innebar at de skulle fortelle dem som ikke kunne lese, det som skriften fortalte til dem som kunne lese. For det andre kunne bildene anvendes som *kultbilder*. I den forbindelse henviser Ringbom til de skolastiske teologenes prototype-teori. Denne innebærer en forestilling om at bilder av Kristus kan bli gjort til objekt for *latreia* (tilbedelse) og at æren som vises bildet blir overført til bildets modell – altså Kristus. For det tredje kunne bilder anvendes til å henvføre betrakteren til en psykologisk tilstand der han kunne leve seg inn i de hendelsene som utspiller seg på bildene. Det ideelle målet er her at man oppnår en billedløs intellektuell tilstand, der betrakteren er i ett med Gud. Ringbom kaller denne funksjonen for *den empatiske tilnærming*. I *The Story of the Rose* redegjør filologen Anne Winston-Allen for en lignende kontemplativ tilnærming til bilder i forbindelse med rosenkransandaktene.⁹⁹

I artikkelen ”Helgenikonografi og moralteologi” konkluderer Henrik von Achen at senmiddelalderens bilder hadde fire funksjoner – en kontemplativ, en didaktisk, en hjelpefunksjon (der bildene bidrar i bønner i forbindelse med sykdom og nød) og en etisk funksjon (der de hellige personene på bildene viser de kristne hvordan man skulle leve).¹⁰⁰ Han mener også at ethvert religiøst bilde fra senmiddelalderen hadde en mer eller mindre fremtredende eukaristisk referanse.

I artikkelen ”Højalter, liturgi og andagt” konkluderer Søren Kaspersen at højalterskapet i Århus domkirke hadde tre betydningslag – et andaktsmessig, et nattverdssakramentalt og et liturgisk, knyttet til kirkeårets små og store tider.¹⁰¹

I *Norsk kunsthistorie* skriver Gunnar Danbolt at kirkens bilder og da spesielt skipets kalkmalerier hadde en didaktisk funksjon som var en parallell til prekenen, mens alterskapene hadde en funksjon knyttet til nattverden.¹⁰² Han redegjør også for hvordan alterskapene kunne hjelpe eller trøste troende i vanskelige situasjoner og snakker i den forbindelse om alterskapenes terapeutiske aspekt

I artikkelen ”Kultbilder og avlatsbrev” siterer Ingalill Pegelow en rekke avlatsbrev fra Sveriges senmiddelalder.¹⁰³ Disse avlatsbrevene utlover førti dagers avlat til dem som utfører

⁹⁸ Ringbom 1965, s. 11ff.

⁹⁹ Winston-Allen 1997, s. 31ff.

¹⁰⁰ von Achen 1991, s. 10.

¹⁰¹ Kaspersen 1999, s. 125.

¹⁰² Danbolt 1997, s. 78, s. 80 og s. 82ff.

¹⁰³ Pegelow 2000, s. 1ff.

andakt foran spesifikke bilder i spesifikke kirker. Noen av de anbefalte bildene var alterskap, andre var helgenfigurer. Brevene forteller også hvordan andaktene skulle foregå. Den andektige skulle knele foran bildet. Han eller hun skulle be en *ave-maria* og/eller en *paternoster* og/eller andre bønner. I noen tilfeller var det nok å tenne et lys foran bildet. På bakgrunn av disse opplysningene kan man konkludere med at *lekfolk* anvendte noen av *kirkens* bilder i andakt. Opplysningene antyder også at noen bilder ble oppfattet (også av geistlige) som mer effektive til å gi avlat enn andre bilder.

Ved å sammenfatte opplysningene ovenfor kan man konkludere at bildene kunne tilskrives fem funksjoner. En *pedagogisk* funksjon, en *hjelpfunksjon*, en *kontemplativ* funksjon, en *nattverdssakramental* funksjon og en funksjon i tilknytning til å markere årets og ukens *tider*.

Både von Achen, Danbolt og Ringbom refererer til bildenes *pedagogiske* funksjon. Den etiske funksjonen som von Achen viser til kan også betraktes som en pedagogisk funksjon – ettersom bildene skulle undervise den kristne om den rette livsførsel.

Både von Achen og Danbolt forteller om bildenes *hjelpfunksjon*. Når bildene ble anvendt slik kan man anta at betrakterne forholdt seg til dem som kultbilder – slik Ringbom beskrev – ved at den ære som ble vist bildet *ideelt* sett skulle bli overført til bildets modell. I praksis foregikk det trolig slik som instruksjonene i avlatsbrevene som Pegelow siterte, opplyser. Det er også sannsynlig at en del vanlige folk hadde problemer med å skille mellom bildene i seg selv og bildenes prototyp.

Ringbom, von Achen og Winston-Allen redegjør for en *kontemplativ* tilnærming til bildene.

Kaspersen og Danbolt viser at bildene kunne ha en funksjon i forhold til nattverden, mens von Achen begrenser seg til å anta at bildene kun hadde eukaristiske referanser.

Til sist kunne alterskapenes bilder også ha blitt anvendt i markeringen av årets og ukens tider, slik Kaspersen antar i forbindelse med alterskapet i Århus domkirke.

Tre av funksjonene: hjelpfunksjonen, funksjonen i forbindelse med kontemplasjon og den nattverdssakramentale funksjonen, kan knyttes til avgrensede rituelle handlinger. Funksjonen i forbindelse med markering av årets og ukens tider er tidsmessig knyttet til kirkekalenderen. Den pedagogiske funksjonen er derimot verken knyttet til spesifikke handlinger eller tider. Det er tilstrekkelig at folk kan se bildene. Ingen samtidige kilder forteller *hvordan* publikum leste bildene som en Bibel – slik Gregor den store antydte at de skulle. Slik kan man også tenke seg at det lå pedagogiske aspekter ved de andre funksjonene.

I resepsjonsanalysen av Vågan-skapet* vil jeg ta utgangspunkt i de følgende fire funksjoner:

1) markeringen av ukens og årets tider, 2) andaktsfunksjon, 3) funksjon tilknyttet nattverden og 4) pedagogisk funksjon. Denne inndelingen danner basis for dette kapitlets disposisjon. Rekkefølgen er valgt av praktiske hensyn. En del av opplysningene som presenteres i forbindelse med den første funksjonen, er også relevante for de påfølgende funksjonene. I tråd med Richard Kieckhefers definisjon av andakt (som jeg vil presentere i delen ”Andakt – en definisjon”), vil jeg behandle både bildenes hjelpefunksjon og bildenes funksjon som hjelp i kontemplasjon som *andaktsfunksjoner*.

3. 3. 2: Vågan-skapets* markering av årets og ukens tider.

Alterskapenes plassering i kirken

I middelalderen var det generelt tre altere i kirkene: høyalteret sto i koret og to altere sto i skipets østre del, på hver side av triumfbuen. Skipets nordre alter var viet Jomfru Maria, mens det søndre var viet en helgen – kanskje kirkens skytshelgen. I større kirker kunne det være flere altere både i skip og kor. I domkirkene må det ha vært en stor mengde altere, likeledes i større sognekirker. I Trondenes kirke – som er landets største bevarte sognekirke fra middelalderen – skal det til sammen ha vært seks sidealtere i skip og kor.¹⁰⁴ I mindre kirker må man regne med at antallet var mindre – selv om kirkene trolig hadde flere bilder plassert både i skip og kor. I senmiddelalderen ble det plassert alterskap oppå alterene. Vi vet ikke sikkert om det sto alterskap på alle altere – i alle fall ikke i mindre sognekirker. Ettersom det er bevart frittstående helgenfigurer fra mange sognekirker, kan disse ha tronet i helgenskap på sidealtere i senmiddelalderen. Likeledes kan sidealterenes fremside ha vært utsmykket av frontaler.

Det er sammenheng mellom bildenes motiver og alterskapenes plassering. Det avgjørende her er både hvilke personer og hendelser som er avbildet, samt hvilken grad av eukaristisk referanse bildene har (noe jeg kommer tilbake til i delen ”Vågan-skapets* bilder anvendt i nattverden”). Den naturligste plassen for bilder med Kristi lidelseshistorie er høyalteret, mens motiver omkring Jomfru Maria og andre helgener ble plassert henholdsvis på skipets nordre og søndre alter.¹⁰⁵ Det forekom også at høyalterskap var dekket av motiver der Maria var hovedpersonen. Høyalterskapet i Trondenes kirke har motivet *den hellige familie*, mens høyalteret i Mariakirken i Bergen har *Maria i stråleglans* som hovedmotiv.

Ettersom Vågan-skapet* har Jomfru Maria som hovedtema kan dette ha vært plassert på skipets nordøstre alter. En plassering av Vågan-skapet* på høyalteret er imidlertid også

¹⁰⁴ Gjone 1981, s. 109f.

¹⁰⁵ Stolt 1993, s. 137f.

tenkbar. Fra Vågan kirke er det bevart en stående madonna som Engelstad har datert til 1510.¹⁰⁶ Denne kan ha stått i et alterskap. Dersom man antar at både Vågan-skapet og dette andre alterskapet opprinnelig har hørt til Vågan betyr dette at det har stått to Maria-alterskap i Vågan kirke etter 1510. Kun ett av disse skapene kan ha vært kirkens høyalterskap.

Tildekking av alterskapets bilder

Alterskapenes bilder var ikke alltid tilgjengelig for betrakterens beskuelse. Noen ganger var alterskapenes fløyer lukket slik at man bare kunne se bildene på fløyenes yttersider. Bildene kunne også være dekket av et stykke tøy. Dersom alterskapet sto i koret var det heller ikke like tilgjengelig for hele menigheten. Det som avgjorde når bildene skulle være tildekket og når de ikke skulle være det, var ukens og årets tider – som var nedfelt i kirkekalenderen.

I artikkelen ”Højalter, liturgi og andagt” drøfter Søren Kaspersen hvordan høyalterskapet i Århus domkirke kunne forstås i senmiddelalderen.¹⁰⁷ Sentralt i Kaspersens argumentasjon er en grundig gjennomgang av når alterskapets fløyer skulle være åpne eller lukket, samt dekket av et stykke tøy. Selv om høyalterskapet i Århus domkirke er større enn de fleste alterskap (12 meter høyt) og har et mer komplekst system av fløyer enn hva som vanlig var, bør prinsippene som Kaspersen skisserer, kunne generaliseres til å gjelde alterskap generelt.

Noen av ukens og årets dager var viktigere og mer hellige enn andre. Av ukens dager var søndagen generelt sett den viktigste. Samtidig som den markerte et skille til jødernes sabbat, markerte den også Kristi oppstandelse. Det var også da man holdt høymesse og nattverd. Onsdagen og fredagen var ukens fastedager. Onsdagen markerte forræderiet i Getsemane, mens fredagen markerte hendelsene på Golgata.¹⁰⁸ Hver uke ble således en gjentakelse av påskeuken. Kirkeårets syklus tok utgangspunkt i årets store høytider, samt de forskjellige helgenfestene. Julen, som markerte inkarnasjonen, samt påsken, som markerte korsfestelsen og oppstandelsen, var de to viktigste høytidene. Før påsken var det førti dager faste. Dette var den viktigste fastetiden. Forskjellige høytidsdager tilknyttet de forskjellige av kirkekalenderens helgener var spredd utover i året.

De forskjellige tiders grad av hellighet kunne markeres ved hvilke bilder som ble vist og hvilke som ble tildekket. Grunnregelen var at når et alterskap sto i første stand – altså med fløyene åpne – markerte man en høy grad av hellighet og fest. Alterskapet sto derfor åpent i julefeiringen, første påskedag og ved feiringen av helgenene. Tilsvarende markerte man

¹⁰⁶ Engelstad 1936, s. 180.

¹⁰⁷ Kaspersen 1999, s. 101ff.

¹⁰⁸ Kaspersen 1999, s. 122f.

hverdag når dørene var lukket.¹⁰⁹ Dette ble mer komplisert når alterskapene hadde flere fløyer. Høyalterskapet i Aarhus domkirke hadde eksempelvis fire fløyer i korpus og to fløyer i predellaen.

Alterskapet kunne også dekkes til av tøy. Dette tøyet kunne noen ganger være hvitt, med røde kors, men om dette var vanlig, vet vi ikke siden det er sparsommelig med kilder som omtaler dette. Tildekkingen med tøy ser først og fremst ut til å ha skjedd i fasten.¹¹⁰ Kaspersen refererer skriftlige kilder fra 1200-tallet, altså fra før alterskapenes tid, som forteller at hele kirkerommets utsmykning var tildekket med tøy i fastetiden før påske. I denne perioden skulle de heller ikke ha blitt avdekket i festdagene som forløp under denne fasten. Etter hvert ble det gjort noen unntak fra dette. Maria-alteret kunne avdekkes på bebudelsesdagen, den 24. mars og hovedkrusifiksene kunne avdekkes på palmesøndag. Dersom høyalterskapet noen steder ikke ble dekket av tøy, kan det i alle fall hende at innsynet til koret ble sperret. Det var nemlig også en skikk at det ble trukket et forheng mellom koret og skipet i fasten helt frem til påskeaften. Dette må ha sperret innsikten til koret og alteret for lekfolket.

Kaspersens konklusjon i forbindelse med høyalterskapet i Aarhus domkirke er at det har fem forskjellige stillinger i forhold til årets og ukens tider. Disse er en lukket stilling for hverdager, en fastestilling for fastetiden, der fløyene er lukket og skapet er dekket av en fasteduk, en mellomstilling til bruk på vanlige søndager, en feststilling til kirkeårets store høytider og særlige helgenfester, samt en nattverdstilling.

For en vanlig triptyk, er det derimot mindre muligheter for variasjon. Her er det kun tre alternative stillinger: en når skapet er åpent, en når skapet er lukket og en når skapet eventuelt er dekket av en fasteduk. Skapet var da åpent på festdagene, foruten festdagene i fasten – dersom man ser bort fra Marias bebudelsesdag. Det var lukket til hverdags – kanskje var det åpent under søndagenes høymesse. I fasten var det lukket og kanskje tildekket av fasteduk – eller i alle fall var koråpningen sperret av et forheng.

Når det gjelder engelske alabastalterskap, var forholdene trolig noe annerledes.¹¹¹ Ettersom disse var vanskelig å åpne og lukke, samt at de hadde en ubearbeidet bakside, er det mest sannsynlig at de var åpne hele tiden når de sto i kirkene. Det er likevel sannsynlig at de av liturgiske årsaker ble tildekket av et stykke tøy i fasten og kanskje på hverdager. Det vil da

¹⁰⁹ Kaspersen 1999, s. 101; von Achen 1981, s. 14.

¹¹⁰ Kaspersen 1999, s. 101f, s. 104 og s. 122ff.

¹¹¹ Cheetham 1984, s. 21 og s. 70; Cheetham (1962) 1973, s. 5. Se også hovedoppgavens del 3. 1. 1.

være snakk om to posisjoner slike skap kan stå i – feststilling, samt en posisjon der bildene er tildekket.

Tilgang til alterskapenes bilder

Det var ikke alle som til enhver tid hadde mulighet til å se alterskapenes bilder. Dette var både avhengig av tidsaspektet, av om alterskapet sto i koret eller skipet og av om alterskapet sto i en sognekirke eller en domkirke. Dersom alterskapet sto i kirkens skip, hadde alle adgang til å bruke det. *Gammelnorsk Homilieboek* anbefaler også folk til å bruke kirkene til å be i – den forteller til og med at kirkene er det beste stedet man kan være når man ber.¹¹² Slik sett vil det være naturlig at folk oppsøkte kirken for å be også når det ikke var gudstjeneste, og at man gjorde bruk av skipets alterskap når man ba.

Dersom alterskapet sto i koret var det i utgangspunktet færre som kunne se det. Prinsipielt het det seg at det kun var de geistlige som skulle oppholde seg i koret. Følgelig vil det kun ha vært de som kunne se alterskapet. Ettersom kor og skip var atskilt av en korskillevegg, må innsynet fra skipet ha vært redusert. I Norge finnes det ingen bevarte korskillevegger fra middelalderen. Følgelig vet vi heller ikke hvor mye korskilleveggene skjermte for innsyn fra skipet. I følge Sven-Erik Pernler, var det likevel ikke noe entydig forbud for lekfolk å oppholde seg i koret.¹¹³ Han viser til at billedmateriale fra senmiddelalderen avbilder lekfolk som mottar hostien ved høyalteret eller like utenfor koråpningen. Han understreker at det forbudet som mange steder er nedskrevet, var et tiltak for å forhindre lekfolk å være i koret når de ikke skulle være der, som f. eks. de delene av gudstjenesten når de ikke mottok hostien. Han mener også det var et tiltak for at berusede folk ikke skulle forstyrre gudstjenesten. Bengt Stolt skriver i sin artikkel ”Kyrkorum och kyrkoskrud” fra 1993, at koret *under messen* var reservert for de som utførte gudstjenesten, altså presten og hans medhjelpere. Følgelig kan man tenke seg at lekfolk kunne anvende korets bilder til individuell andakt når det ikke var gudstjeneste. Antakelig var det dog sjeldnere at lekfolk hadde adgang til koret i domkirker og større sognekirker.

Dersom Vågan-skabet* sto på skipets nordre alter i Vågan kirke hadde menigheten mulighet til å se alterskapets bilder – når disse ikke var tildekket i fastetiden. Dersom menigheten fulgte oppfordringer om å be i kirken slik *Gammelnorsk homilieboek* anbefaler er det sannsynlig at de oppsøkte kirken for å be også når det ikke var gudstjeneste.

¹¹² Salvesen 1971, s. 49f.

¹¹³ Pernler 1993, s. 115f; Stolt 1993, s. 136.

Dersom Vågan-skapet* sto i koret hadde menigheten begrensede muligheter til å se alterskapets bilder under gudstjenesten. Det var kun under utleveringen av hostien at de først og fremst hadde innsyn i koret. Imidlertid er det grunn til å tro at menigheten i Vågan kirke hadde tilgang til koret og muligheter til å se høyalterskapets bilder utenom gudstjenestene.

Vågan-skapets* bilder knyttet til kirkeårets syklus.

Ettersom Vågan-skapet* kun hadde to stillinger, må dette ha hatt en slags av-på-effekt ovenfor dets publikum. Enten kunne publikum se bildene eller så kunne de ikke se bildene. Denne av-på-effekten har sammen med resten av liturgien, bidratt til å markere årets og ukens tider. Ettersom onsdag og fredag var ukens fastedager, må dette ha medført en relativt aktiv åpnings- og lukningsaktivitet utenom fastetiden. Siden alterskapet bare hadde to stillinger, må dette alterskapets bidrag til denne markeringen likevel ha vært ganske enkelt. Det kunne bare markere faste og ikke faste.

Siden fastens hensikt var at man skulle sørge over Kristi lidelser, må *tildekkingen* av alterskapets bilder kunne knyttes til sørging. Riktignok var en slik praksis med å dekke til og avdekke bildene en praksis som generelt gjaldt alle kirkens bilder – i alle fall de som var tilknyttet et alter – *uavhengig* av bildenes motiv. Slik sett hadde denne praksisen trolig ingen betydning for menighetens forståelse av de spesifikke *motivene* på Vågan-skapets* bilder. Likevel er det trolig at menigheten knyttet det faktum at de kunne se bildene til hvor man var i kirkeåret. Ettersom bildene ikke var tildekket under gudstjenestene og andre perioder utenom fasten, kan synet av bilder i kirken ha markert for menigheten at man var i en periode av kirkeåret da man ikke trengte å faste.

3. 3. 3: Vågan-skapet* i andakt.

Andakt – en definisjon

Religionsforskeren Richard Kieckhefer gir uttrykk for en romslig definisjon av andakter i sin artikkel, ”Major Currents in Late Medieval Devotion”.¹¹⁴ Han definerer begrepet i relasjon til to andre typer religiøs praksis fra senmiddelalderen – *liturgi* og *kontemplativ fromhet*. I denne sammenheng legger han vekt på at liturgien var knyttet til kirkebygget og at den hadde en relativt rigid struktur – til tross for lokale variasjoner. Den representerte kirkens offisielle syn og presten var den aktive aktør. Den *kontemplative fromhet* kjennetegnes ved at den var

¹¹⁴ Kieckhefer 1987, s. 76ff.

privat, uoffisiell og ustrukturert. Den er hva individet gjorde de gangene han/hun sto alene foran Gud. De fleste utøverne av denne type fromhet var munk og nonne.

Andaktene skille seg fra disse to først og fremst ved at andaktene var rettet mot spesielle objekter. Disse objektene kunne være hellige personer, som Jomfru Maria eller Johannes døperen, spesielle kroppsdeler, som Johannes døperens hode. De kunne være aspekter ved personer, som Kristi lidelser, rosenkransen eller kun smertemannen. De kunne også være Kristi legeme – i brødets natur. Etersom det var andaktenes objektrettethet som skilte dem fra de andre to, kunne andaktene innebære et mye større mangfold av aktiviteter enn hva det tradisjonelle kunsthistoriske synet gir rom for. Så lenge andaktene rettet seg mot et objekt, kunne de også ha en minimal struktur, som munkenes meditasjoner, eller en strengere struktur som nærmet seg liturgien. De var heller ikke stedbundet. Den kunne foregå i hjemmene ute i det fri eller i kirken – i følge Kieckhefer foregikk de fleste andaktene i kirken. Handlingene kunne være alt fra bønner og meditasjoner til det å gå i prosesjoner bak det konsekreerte brød eller pilegrimsreiser. Andakten kunne utøves både i ensomhet og i større eller mindre grupper. Eksempler på forskjellige andakter er rosenkransbønnen, mysteriespill i kirken, pilegrimsreiser, lytting til prekener av omreisende predikanter eller prosesjon bak det konsekreerte brød. Den enkeltes motiv for å utføre disse handlingene kunne være genuine ønsker om å være from samt ønsker om å få redusert tiden i skjærsilden – det var ofte knyttet *avlat* til andaktshandlinger. I tillegg kunne man oppleve noen andaktsobjekter som spesielt virksomme mot sykdommer, nød og andre farer.

Andakten skilte seg likevel fra de to andre ved det sterke engasjementet fra vanlige folk. Som oftest ble andaktene grasrotbevegelser. Likevel deltok også geistlige i andakter. Noen andaktstyper var et resultat av geistlig initiativ, andre hadde sitt utspring fra grasrota. I forbindelse med skriftemålet kunne prester anbefale lekfolket å utøve visse typer andakter, som pilegrimsreiser og rosenkransbønner. Selv om både geistlige og lekfolk utførte andakter, kunne det hende at den offisielle kirken mistet kontrollen over noen andakters utvikling. Dette kunne resultere i et språk mellom den offisielle kirkens dogmer og de folkelige oppfatninger i forhold til de aspektene av kristendommen som disse andaktene berørte.

I følge Kieckhefer manifesterte andaktene seg på tre grunnleggende måter, som bilder, tekster og atferd.¹¹⁵ Han understreker at handlingsaspektet var det primære – bildene og tekstene var hjelpemidler for å utføre andaktshandlingen. Bildene og tekstene er likevel det viktigste hjelpemiddel vi i dag har for å rekonstruere hvordan disse handlingene foregikk.

¹¹⁵ Kieckhefer 1987, s. 77ff.

Her vil jeg anvende andaktsbegrepet både om kontemplativ fromhet og mer enkle og teknisk utførte bønner som kunne foregå i kirken når det ikke var gudstjeneste – altså utenom liturgien. Aktørene kan både ha vært geistlige og lekfolk.

Andaktens tekster

Det finnes flere typer tekster som kan knyttes til andaktene. *Meditative tekster*, dvs. bønner, formaninger og refleksjoner over Kristi liv osv, var primært rettet mot individers private andakter. Tekster til offentlige andakter, bestod blant annet av religiøse dramaer og *lyrikk* som skulle anvendes som sangtekster. Det er også bevart *prekentelekster*, som enten skulle forettes i kirken under liturgien eller utendørs. Disse kunne være fullstedige versjoner, slik de ble forrettet for menighetene, men som oftest besto de av notater eller ufullstendige skisser av prekenen. Prekenteleksternes stil kunne være folkelig, men noen var også tekniske og skolastiske. Av og til kunne samme forfatter noen ganger skrive vanskelig tilgjengelige tekster på latin, mens han andre ganger skrev lett forståelige prekentelekster på lokalspråket. *Kompilasjoner* – altså samlinger av opplysninger over bestemte tema – var først og fremst tekster hvor predikanter kunne hente stoff til prekener. De ble i mindre grad anvendt til private andakter. Disse var for eksempel samlinger med prekeneksempler, samlinger over dyder og laster, samlinger over trøstende ord til folk med plager og samlinger over helgeners liv.¹¹⁶

Aspekter ved senmiddelalderens helgendyrking.

Det mest åpenbare objektet for andakt foran Vågan-skapet* er Jomfru Maria – og gjerne Marias gleder, siden relieffenes motiver danner et slikt tema. Det er heller ikke utenkelig at de to flankerende helgenfigurene ble anvendt slik. Før jeg utfører selve resepsjonsanalysen av Vågan-skapet* i andakt vil jeg derfor redegjøre for en del sentrale aspekter ved senmiddelalderens kult av helgener, Jomfru Maria og Marias gleder.

I senmiddelaldermenneskenes *religiøse verden* hadde kirkens helgener en rekke viktige funksjoner.¹¹⁷ I dagliglivet fungerte de som ”hjelpere” når folk opplevde sykdom, uvær og annen nød. Ved at de skulle kunne gå i forbønn for den kristne, kunne de også bidra til den enkeltes avlat og frelse. Videre tjente de som eksempel på en riktig livsførsel og ble betraktet som vitner til evangelienes hendelser. For middelaldermenneskene var helgenene hellige

¹¹⁶ Vi kan legge merke til *Legenda Aurea* (Ryan 1993), som svært ofte benyttes som referanse i ikonografisk forskning, bare er eksempel på en rekke tekstgenrer som dannet senmiddelalderens litterære kanon.

¹¹⁷ KLNMB bind VI 1966, s. 322ff.

personer som hadde levd et så *fromt liv* på jorden at de allerede var kommet til *himmelen* – uten å ha måtte ta vegen om skjærsilden først. Der hadde de et nært forhold til Kristus. De fleste av dem var martyrer. En del av helgenenes mirakelgjørende evner var knyttet til relikviene – helgeners jordiske levninger. Det var en stor mengde legender omkring de enkelte helgeners liv og de mirakler de hadde utført. Og i like stor grad som helgenlegendene kunne variere, så varierte også repertoaret av mirakler disse kunne utføre. I prinsippet var det imidlertid (i følge kirken) ikke helgenen selv som utførte miraklene. Disse ble utført av Gud etter at helgenen hadde gått i forbønn. Likevel var det mange vanlige folk som ikke lot til å forstå dette skillet – noe som medførte at mange antok at mirakelet ble utført av helgenen selv.

Bilder av helgener var lett gjenkjennelige for senmiddelalderens mennesker på sine attributter.¹¹⁸ Eksempelvis var kjortelen av kamelhår som den venstre av Vågan-skapets* figurer bærer og lammet som han holder, nok til at senmiddelalderens mennesker kunne identifisere figuren som en representasjon av Johannes døperen. Når senmiddelalderens publikum beskuet bilder av helgener er det naturlig at de forsto den helgenen som var representert på bildet i tilknytning til den rolle helgenen hadde i samtidens virkelighetsoppfatning. Dette trenger likevel ikke innebære at de betraktet bildet i seg selv som identisk med helgenen, men at de i stedet betraktet bildet som en representasjon av sin prototyp – slik de ideelt sett skulle gjøre.

Aspekter ved senmiddelalderens Mariadyrking.

Den viktigste av senmiddelalderens helgener var Jomfru Maria. Sammen med Jesus er hun også den personen som er mest fremtredende på Vågan-skapets* relieffer. Ettersom hun ble betraktet som helgen gjaldt de helgenegenskapene jeg redegjorde for ovenfor også for henne. Imidlertid ble hun tillagt flere karaktertrekk enn de andre siden hun var i en særstilling blant dem. De mest åpenbare av disse særtrekkene er hennes forskjellige *roller*.

Dogmet om Maria som *Guds mor* ble vedtatt allerede på synoden i Efesos i 431.¹¹⁹ Dette forklares som et ledd i de kristologiske stridighetene kirken førte mot arianismen. Maria som Guds mor blir sentral i argumentasjonen for at Kristus også er menneske, ettersom han ble født av og unnfanget inni et menneske. Forestillingen om Maria som *evig jomfru* kan også knyttes til dette dogmet. Hun var jomfru både før unnfangelsen, under svangerskap og fødsel og etter fødselen. Så tidlig som slutten av 600-tallet var det fire forskjellige Maria-fester

¹¹⁸ Kieckhefer 1987, s. 96.

¹¹⁹ KLNMB bind XI 1961, s. 353f.

nedfelt i kirkekalenderen.¹²⁰ Disse var Marias fødselsfest, Marias renselsesfest, Marias bebudelsesfest og festen omkring Marias opptagelse til himmelen. Imidlertid var Marias rolle kun knyttet til Kristi inkarnasjon og hun var på ingen måter ansett som autonom i forhold til Kristus. Det er karakteristisk for denne perioden at jomfru Maria først og fremst ble betraktet som et bilde på *kirken*.

I senmiddelalderen ble dette bildet svært forandret. Synet på hva Maria var og måten hun ble æret eller dyrket endret seg. Hun ble også tillagt flere egenskaper enn tidligere. I stedet for bare å bli betraktet som *kirken*, ble hun nå i tiltagende grad også forstått som en person i sin egen rett, med sine egne gleder, sorger og herligheter. Slik ble hun også oppfattet som *Mediatrice* og som *himmeldronning*. Maria i rollen som *Mediatrice* (formidlerske) var knyttet til menneskets frelse. I utgangspunktet innebar forestillingen at Maria gikk i forbønn hos Kristus slik at han frelste den troende. Slik var også kirkens syn på *Mediatrice*. Fremover mot senmiddelalderen hadde man imidlertid også begynt å legge vekt på Marias lidelser. Religionsforskeren Elisabeth Johnson forteller at Maria i noens forståelse nesten kunne "overta" Guds funksjon, ved at *hun* elsket verden så mye at *hun* ga sin eneste sønn.¹²¹ På samme måte som hun slik ble ansett som delaktig i Kristi lidelse, ble hun derfor av mange vanlige folk også ansett som delaktig i selve *frelsen*.¹²²

Maria i rollen som Himmeldronningen er mer knyttet til den hjelp folk forestilte seg hun kunne gi når folk opplevde sykdom, nød, krig og annen elendighet. Fra kirkens hold innebar heller ikke rollen som himmeldronning at Maria kunne handle på egenhånd. Også her utøvde hun sin makt via sin innflytelse på sin sønn. Fra 1300-tallet og fremover, begynte imidlertid deler av de mariologiske andaktene blant en del lekfolk å utvikle seg i egne retninger uavhengig av offisiell lære. Dette medførte på lignende måte som ved forestillingen om Maria som *Mediatrice*, at Maria av mange ble oppfattet som en dronning over himmel og jord som opererte på egenhånd.

Vi har her sett at Maria kunne ha flere roller. Hun hadde også en rekke egenskaper, som jomfruelighet, moderlighet, renhet, skjønnhet, ydmykhet, makt og styrke. Richard Kieckhefer hevder at et sentralt trekk ved senmiddelalderens andakter var at de var *kumulative*.¹²³ Dette innebærer at nye trekk ved en type andakt eller det objektet den er rettet mot ikke utelukker de gamle. Eksempelvis ble Maria fremdeles betraktet som ydmyk i senmiddelalderen, selv om hun også hadde blitt en mektig himmeldronning. Likeledes kan man tenke seg at Maria, som

¹²⁰ Johnson 1987, s. 398.

¹²¹ Johnson 1987, s. 408.

¹²² Johnson 1987, s. 400ff.

¹²³ Kieckhefer 1987, s. 100.

en del av motivet *Marias kroning*, i noen sammenhenger kunne forstås som typen *kirken* – noe som ga motivet en *eukaristisk referanse*. I andre sammenhenger kunne Maria, når hun ble kronet, oppfattes som typen *himmeldronningen* – noe som kunne gi assosiasjoner til hennes makt og verdighet. Følgelig er alle disse typene av Maria og alle de nevnte egenskapene forskjellige aspekter av hvordan folk oppfattet Jomfru Maria i senmiddelalderen.

Jomfru Maria ble dyrket både i kirkens liturgi, klostrenes kontemplasjoner og i de mer folkelige andaktene. Dette kom også til uttrykk i bilder og litteratur. Allerede på 1100-tallet var det vanlig å feire messer til Marias ære på lørdagene.¹²⁴ Enhver kirke skulle ha et Maria-alter i skipets nordøstre del. Maria var også skytshelgen til flere kirker enn noen annen helgen. Antallet Maria-fester økte noen steder, slik at man for eksempel feiret hennes forlovelse og hennes presentasjon i tempelet. Likeledes var Maria innvevd i prestenes og munkenes daglige tidebønner.¹²⁵

Utenom liturgien var hun gjenstand for en rekke forskjellige typer andakter. Hvilke disse var og hvilket omfang de hadde, varierte fra region til region. Hun var gjenstand for prekener utendørs, skuespill, dikt, bønner og meditasjoner. Av og til var disse kun rettet mot noen av hennes aspekter, eksempelvis hennes gleder eller sorger, hennes fem sverd – en parallell til Kristi fem sår – hennes verdighet som himmeldronning eller hennes moderlige sorg når hun bar sin sønns avsjelede legeme på fanget, etter nedtakelsen fra korset. *Rosenkransen*, som kanskje er den mest kjente andakten rettet mot Jomfru Maria, var i ferd med å få sin endelige form på slutten av 1400-tallet.¹²⁶

Marias gleder i andakt

I sin doktoravhandling fra 1926 har den danske litteraturhistorikeren Ernst Frandsen gjengitt to bønner og en meditasjon omkring Marias gleder fra senmiddelalderen, samt en instruksjon for hvordan *Jomfru Marias Psalter* skulle brukes.¹²⁷ Alle disse var gjendiktet fra latin til gammeldansk. De to bønnene, som Frandsen omtaler som nr. 14 og nr. 16, består hver av syv vers. Hvert av versene har en av Marias syv gleder som tema. Nr. 14 er kortere enn nr. 16, siden den sistnevnte i større grad utbroderer de forskjellige hendelsene. Det er karakteristisk

¹²⁴ Kieckhefer 1987, s. 89ff.

¹²⁵ Johnson 1987, s. 397.

¹²⁶ Winston-Allen 1997, s. 13ff.

¹²⁷ Frandsen 1926, s. 24ff: Nr. 14. Denne bønningen skal i følge Frandsen være hentet fra *Karen Ludvigsdatters Tidebog* Lund Universitetsbibliotek, fol. 86^v; s. 28: Nr. 16. Denne bønningen skal i følge Frandsen være hentet fra *Thottiske samlinger* 553^{4o}, fol. 147^r; s. 49 ff: Denne instruksjonen for hvordan *Jomfru Marias Psalter* skulle leses er hentet fra *Anne Brades bønnebog* fra 1497 som i 1926 kunne finnes ved de Thottske samlingene 553^{4o}; s. 87ff: Denne meditasjonsteksten er hentet fra *Karen Ludvigsdatters Tidebog*, fol. 76^v, ved Lund Universitetsbibliothek. Det skal i følge Frandsen også eksistere tre andre versjoner av denne teksten.

for begge bønnene at hvert vers avsluttes enten med en *paternoster*, *ave-maria* eller *Salve Regina* (Vær hilset himmeldronning). Videre blir Maria ofte omtalt som flere *roller* samtidig, eksempelvis som *Guds moder* og *himmeldronning*.

Instruksjonen for bruken av *Jomfru Marias Psalter* er hentet fra *Anne Brages bønnebog* fra 1497. Her fortelles det at man først skal lese en *paternoster* og en *ave-maria*, samtidig som man mediterer omkring *Marias bebudelse*. Deretter skal man lese en ny *paternoster* og en *ave-maria* mens man mediterer over *besøket*. Slik skal det fortsette til den andektige har lest fem gleder. Deretter skal man hedre alle Jomfru Marias lemmer, mens man fremsier *ave-maria* og *paternoster*. Man begynner med å si: Velsignet være ditt fagre hår, Jomfru Maria! Instruksjonen presiserer at velsignelsen skal sies med hjertet, mens *ave-maria* og *paternoster* skal sies med munnen. På samme måten fortsetter man med velsignelser over Jomfru Marias munn, hjerte, hode, hjerne, ansikt kinn, ører, øyer, nesebor, lepper, tenner, venstre arm, høyre arm, jomfruelige bryst, hjerte, innvoller, føtter osv. Det presiseres at man skal se på et vakkert bilde av Jomfru Maria når man fremsier disse bønnene, samtidig som man kneler.

Meditasjonsinstruksjonen omkring Marias gleder anbefaler også den andektige å knele foran et Maria-alter når han leser disse gledene.¹²⁸ Hvis ikke, må han/hun i alle fall ha en Maria-statue inni sitt hjerte – slik at han da bedre skal kunne leve seg inn i Marias gleder. Samtidig som han leser meditasjonsteksten skal han også lese en *ave-maria* for hver av gledene. Dersom man gjør dette med kjærlighet, skal Maria glede ham i alle hans bedrøvelser; hun vil hjelpe ham i all hans nød og han skal overvinne alle sine uvenner. De som leser disse bønnene i levende live vil Maria belønne med heder og ære i levende live og hun vil føre deres sjeler til himmelriket.

Andaktens bilder

I *typologisk* sammenheng anvendes ofte termen *andaktsbilde* om enkeltstående, religiøse bilder, som gjerne er så små at de relativt lett kan forflyttes. Bildene kan være malte tavler, skulpturerte relieff, tresnitt eller miniatyrmalerier i bøker. Termen anvendes også for å skille disse bildene fra større og relativt stasjonære bilder som står i kirken – slike som alterskap.¹²⁹ Den knyttes også opp til hvilken funksjon bildene hadde – nemlig at de skal brukes i andakten. Den kunsthistoriske forskningen omkring slike bilder har gjerne vært knyttet til kontemplative andakter som folk utførte i sine *hjem* – siden andaktsbilder ofte fantes i

¹²⁸ Frandsen 1926, s. 87ff.

¹²⁹ Eksempelvis den måten engelske alabastalterskap skilles fra andaktsbilder av alabast i typologien til Francis Cheetham. (Cheetham 1984, s. 28ff).

hjemmene til folk som hadde råd til dem.¹³⁰ Definisjonen har da gjerne vært snevret inn til en spesiell type andaktsbilder: en type tyske andaktsbilder som (også på engelsk) blir omtalt som ”Andachtsbilder” en kategori innen den større kategorien ”devotional images”.¹³¹

Dette kan forlede oss til å tro at andakt foran et bilde bare foregikk i hjemmene foran spesifikke ”Andachtsbilder” og at det kun var liturgi som foregikk i kirken. Avlatsbrev som anbefaler andakter foran spesifikke bilder (som også kunne være alterskap) i kirkene viser at andakt også må ha blitt utført av lekfolk i kirkene.¹³² Kieckhefers anvendelse av ordet *devotional art* omfatter også alterskapene i kirken. Sven-Erik Pernler redegjør i sin artikkel, ”En mässa för folket?”, for hvordan lekfolket skulle utføre en stille bønn foran et bilde i kirken før messen startet.¹³³ Bønnen skulle gjerne foregå foran en av kirkens altertavler, skulpturerte bilder eller et av kirkens relikvieskrin. Pernler henviser til flere tresnitt fra senmiddelalderen omkring dette temaet. Dette viser både hvordan andakt har foregått i kirken, samtidig som det også viser hvor uklare grensene er mellom andakt og liturgi. Når jeg videre omtaler bilder i forbindelse med andakt vil det være snakk om bilder som kan ha blitt *anvendt* som hjelpemiddel i andakt. Det vil ikke være snakk om en typologisk definisjon på bakgrunn av bildenes visuelle karakteristika.

Kirkens bilder i andakten

Kirkens bilder kunne anvendes som hjelpemiddel av den enkelte kristne i hans eller hennes streben etter å nærme seg helgener eller Kristus via kontemplasjon eller bønn. Selv om mange instruksjoner for hvordan andakter skulle foregå kun forteller hvordan bønnene skulle leses og hvilke bønner som skulle leses, så er det bevart noen instruksjoner som forteller at det skulle være gunstig å utføre andaktene foran bilder. Avlatsbrevene som Ingalill Pegelow refererer til i artikkelen ”Kultbilder og avlatsbrev” knytter andakt opp mot bilder.¹³⁴ I *Anna Brahes Bønnebog* fra 1400-tallet, fortelles det at man skulle ha et fagert bilde av Jomfru Maria foran seg når man leste første del av Psalteren.¹³⁵

Kieckhefer refererer fra en anonym, geistlig forfatters instruksjoner for hvordan private andakter rettet mot *Kristi lidelser* skulle foregå.¹³⁶ Det er viktig å bemerke at siden denne er

¹³⁰ I boken *Icon to Narrative* har kunsthistorikeren Sixten Ringbom studert en type bilder som typologisk kan defineres som andaktsbilder. Disse var vanlig hjemme hos folk. Han har undersøkt hvordan betrakteren kunne utføre en type kontemplativ andakt foran slike bilder (Ringbom 1965).

¹³¹ Braunfels 1961, s. 375f.

¹³² Pegelow 2000, s. 1ff.

¹³³ Pernler 1993, s. 106f.

¹³⁴ Pegelow 2000, s. 1ff.

¹³⁵ Frandsen 1926, s. 50.

¹³⁶ Kieckhefer 1987, s. 86ff.

en instruksjon, forteller den oss om *idealandakten* – ikke nødvendigvis om hvordan andaktene egentlig ble utført. Instruksjonen forteller om meditasjoner som skulle utføres i forbindelse med døgnetts syv kanoniske tidebønner. Før andakten måtte den andektige være moralsk forberedt. Derfor måtte han avstå både fra å spise og drikke mer enn nødvendig og fra spill, spillopper og banning. Under meditasjonene måtte utøveren forestille seg at han var til stede hele tiden sammen med Kristus da han led. Han måtte føle like sterk sorg som han ville ha følt dersom pasjonen skjedde rett foran øynene hans. Den andektige skulle meditere over en hendelse i løpet av hver tidebønn, først påskemåltidet, deretter tiden i Getsemane og arrestasjonen – før utøveren av andakten gikk til sengs. Når han våknet før morgenbønnen, skulle han fremdeles være fylt med sorg og tårer fra de tidligere meditasjonene. Han fortsatte så med meditasjoner over rettergangen over Kristus og deretter korsfestelsen, nedtakelsen fra korset og til sist, Kristi begravelse. I løpet av Kristi rettergang skulle den andektige forestille seg at han fortvilt ba myndighetene om å stoppe å plage Kristus. Han skulle så forestille seg at han omfavnet Kristus og tilbydde seg å bli plaget i stedet for ham. Når Kristus sovnet skulle den andektige forestille seg at han satt ved siden av Kristus og kysset hans hender, føtter og lenker.

Dette eksempelet er knyttet til et bestemt objekt (*Kristi lidelseshistorie*) og til tidspunktene for de syv tidebønnene. Man kan regne med at private andakter rettet mot andre objekter, forløp på tilsvarende måter. På den annen side var det bare munkene og geistlige som var forpliktet til å be i løpet av alle døgnetts kanoniske tider. Slik sett kan man tenke seg at vanlige folk som ikke måtte be like ofte (selv om noen gjorde det), likevel kunne be eller meditere med en lignende innlevelse og etter et lignende mønster.

Bildenes funksjon i forbindelse med *kontemplative* andakter var knyttet til denne innlevelsen. Ved å fikserer blikket på de personene og hendelsene som utspilte seg på bildene skulle de gjøre den hellige historie og de hellige personer nærværende, styrke innlevelsen og forestillingsevnen.¹³⁷ De ble brukt sammen med bønner og meditasjoner – slik som i eksemplet med Kristi lidelser som ble gjengitt ovenfor. I *The Story of the Rose*, forteller Anne Winston-Allen om en instruksjon fra en rosenkranshåndbok fra 1484, som befaler de som ikke kan lese til å *se på bildene*, mens de samtidig repeterer *ave-maria* og tenker på livet og pasjonen til Kristus.¹³⁸ Fra kirkelig hold var synet at dette skulle føre frem til en rent åndelig kontemplasjon, hvis mål var den billedløse forening med det guddommelige.¹³⁹ I

¹³⁷ Kaspersen 1996, 49.

¹³⁸ Winston-Allen 1997, s. 32.

¹³⁹ Kaspersen 1996, s. 49f.

virkeligheten hendte det nok at en del vanlige folk hadde problemer med de mest abstrakte delene av disse meditasjonene.

I forbindelse med betrakternes *empatiske tilnærming* til bildene forteller Sixten Ringbom hvordan dette *ideelt* sett skulle foregå i tre stadier.¹⁴⁰ Disse stadiene var knyttet til tre måter å se på. Det første stadiet var knyttet til hva Ringbom kaller *kroppslig visjon*. Dette er den hendelsen som skjer *i betrakteren* når han ser den konkrete gjenstanden. Det andre stadiet, *åndelig visjon*, samsvarer med *erindringen* av en fysisk gjenstand man har sett tidligere. Det tredje stadiet, *intellektuell visjon*, er en billedløs måte å se på. Man kunne da se abstrakte og rasjonelle aspekter som ikke kunne avbildes. For å kunne oppnå *unio mystica* måtte man overvinne de to første stadiene for å oppnå det tredje stadiets *intellektuelle visjon*. Slik kunne kirkens *bilder* anvendes i prosessen mot å oppnå det tredje stadiets *intellektuelle visjon*.

Bildene må nok også ha fungert som en slags *huskeliste* over hvilke hendelser det skulle mediteres over. Selv om dette aspektet nok må ha vært spesielt viktig for den analfabete delen av lekfolket, viser det seg at også folk som kunne lese brukte bildene som *huskelister*.¹⁴¹ I forhold til de som ikke kunne lese, mener Winston-Allen at billedseriene ikke hjalp betrakterne til å fortelle en helt *ny* historie, men at de var en *hjelp* til å fortelle en historie som de allerede hadde fått kjennskap til fra andre sammenhenger, blant annet fra andre bilder, folkelige festivaler, samtaler, populære sanger, hymner og ikke minst prekener.¹⁴² Hun argumenterer også for at bildene var mer åpne for forskjellige tolkninger en hva tekster var.

Instruksjonene for andakt fra avlatsbrevene som Pegelow refererer til, forteller om en mye enklere anvendelse av bildene.¹⁴³ Her er det kun snakk om at man skal tenne et lys eller be noen bønner (*ave-maria*, *paternoster* og/eller andre bønner) foran bildene. På bakgrunn av avlatsbrevene er det ikke nødvendig med noen kontemplasjon foran bildene – selv om dette ikke utelukkes. Det å be foran disse spesifikke bildene skal i seg selv være nok til å oppnå førti dagers avlat. Selv om avlatsbrevene kun knytter disse andaktene til avlat, kan man kanskje også tenke seg at bønner som skulle hjelpe mot sykdom og nød kunne foregå på lignende måter. Ideelt sett skulle nok den ære som bli vist disse bildenes motiver overføres til bildenes prototyper – eksempelvis til Jomfru Maria. I praksis må man likevel regne med at vanlige folk kunne ha vanskelig for å skille bildene i seg selv fra motivenes prototyper. Dette

¹⁴⁰ Ringbom 1991, s. 21ff; Ringbom 1965, s. 22.

¹⁴¹ Winston-Allen 1997, s. 47ff: Her viser hun ikke bare at bildene kunne fungere som huskelister for rosenkransandakter, men også at bilder også kunne fungere som ”inspirasjon” til skrevne instruksjoner for rosenkransandakter.

¹⁴² Winston-Allen 1997, s. 31 og 53.

¹⁴³ Pegelow 2000, s. 1ff.

kan ha medført at bildene også hadde *magiske* betydninger og funksjoner for noen av brukerne.

Vågan-skapet* anvendt i andakt

Man kan tenke seg to forskjellige måter Vågan-skapet* ble brukt i andakt. Det kan ha blitt brukt slik Pegelow opplyser om fra avlatsbrevene, altså at det skulle være nok å be bønnen og tenne lys foran skapet. Selv om vi ikke vet om det var knyttet avlat til Vågan-skapet*, er det ikke usannsynlig at menigheten i Vågan kunne be foran skapet i forbindelse med sykdom og nød eller for å oppnå avlat. Dernest kan det også ha blitt brukt for å øke den andektiges innlevelse i de hendelsene som representeres på bildene. Andakten ville da være mer kontemplativ. Kanskje innebar den *faktiske* bruken av Vågan-skapet* elementer fra begge disse måtene å bruke bildene på.

Disse andaktene kan ha vært rettet mot flere objekter. *Jomfru Maria* er kanskje det mest sannsynlige. Selv om menigheten i Vågan kanskje ikke visste hva som sto på skapets skriftfelt, må de ha vært klar over at Jomfru Maria var skapets hovedperson – ved siden av Kristus. Andaktene kan også ha vært rettet mot objektet *Marias gleder*. Dette er motivenes tema. Dersom man antar at menigheten i Vågan var en integrert del av den katolske kirke, er det ikke usannsynlig at de visste hva Marias gleder var – spesielt siden Vågan-skapet* sto i Vågan. Presten eller andre lærde kan også ha fortalt dem hva som sto på skriftfeltet under. De to flankerende *helgenene* kan ha vært selvstendige andaktsobjekter for befolkningen, foruten at de kan ha blitt oppfattet som *vitner* til de hendelsene som utspilte seg på relieffene.

Vi kan forestille oss en situasjon der en eller flere personer fra Vågans faste befolkning eller de tilreisende fiskerne oppsøkte kirken utenom gudstjenesten for å få stillhet til å be. Vi vet ikke om det var fastboende prest i Vågan, men det må i alle fall ha vært prest i bygden i visse perioder – eksempelvis i sesongen for Lofot-fisket. Ettersom prestene var forpliktet til å be ved døgnets tider, er det sannsynlig at presten kunne anvende bildene i Vågan kirke i forbindelse med tidebønnene. Foranledningene til disse andaktssituasjonene kan ha vært sykdommer, uvær eller annen nød – som befolkningen trengte hjelp fra de hellige til å løse. Likeledes kan situasjonen ha vært en del av publikums daglige eller hyppige utøvelse av fromhet. Andaktene kan i noen tilfeller ha vært botsøvelser som lokalbefolkningen måtte utøve etter å ha skriftet til presten. Han kan ha gitt instruksjoner om hvordan disse andaktene skulle utføres. Muligens var det i senmiddelalderen, som i dag, noen som var mer gudfryktige enn andre og derfor besøkte kirken oftere enn andre. Antakelig knelte de andektige foran

alteret hvor Vågan-skapet* sto – slik en del avlatsbrev anbefalte.¹⁴⁴ Kanskje hadde noen av dem rensert seg på forhånd, ved at de hadde avstått fra unødig spising, drikking, banning, spill og spillopper. Mens de andektige knelte, kan de så ha betraktet Vågan-skapets* bilder.

Dersom den andektige rettet oppmerksomheten mot objektet jomfru Maria er det ikke sikkert at bildene primært ble brukt til å øke innlevelsen i hendelsene de representerte. Det kan ha vært nok at den kristne tente et voksllys, ba en eller flere *ave-mariaer*, *paternostre* og kanskje en bønn som var tilpasset den andektiges aktuelle behov foran Vågan-skapet*. Andakten kan ha vært relativt teknisk, ved at den var ferdig når de forskjellige handlingene var utført. Det er likevel sannsynlig at Jomfruen følte mer nærværende ved bildene på alteret enn andre steder. Vågans befolkning kan ha betraktet Vågan-skapets Maria-motiver kun som representasjoner av henne. Likevel er det ikke usannsynlig at de forsto det slik at jomfruen også var til stede i selve bildet – slik at også Vågan-skapets bilder, ikke bare disses prototyper – ble gjenstand for ære. Det må også ha vært uunngåelig for betrakterne å ikke legge merke til de episodene fra Marias liv som de så på skapets relieffer.

Når man henvendte seg til Maria i forbindelse med sykdom og annen nød, henvendte man seg gjerne til de aspektene ved Maria som hadde å gjøre med hennes rolle som *himmeldronning*. Ettersom et relieff med motivet *Marias kroning*, viser en kronet Maria på himmeltronen, kan dette også tillegges noen av *himmeldronningens* aspekter. Følgelig kan et slikt relieff derfor også ha hjulpet de troende til å leve seg inn i *himmeldronningens* kvaliteter når de henvendte seg til henne. I forbindelse med Marias forbønn for å oppnå avlat og frelse, kan rollen *Mediatrice* ha vært gunstig. Et relieff med motivet *Marias kroning* må også ha kunnet blitt anvendt som et *Mediatrice*-bilde. Et slikt bilde viser jomfruen som ber med blikket rettet mot den kronede Kristus – som om hun utfører en forbønn.

De mariologiske andaktene i senmiddelalderen var kumulative ved at nye aspekter ved Maria ikke utelukket de gamle. Alle Jomfruens roller og andre aspekter var latente. Når man oppsøkte *himmeldronningen*, visste den andektige at *himmeldronningen* også var *Guds mor*, *kirken*, *Mediatrice* og den *evige jomfru*. I denne forbindelse kan man anta at det lå slike betydningspotensial også i de andre av Vågan-skapets* relieffer som representerte Maria. Dersom man eksempelvis ønsket hennes hjelp i forbindelse med en fødsel, kan relieffene *bebudelsen* og *kongenes tilbedelse* ha vært vel så anvendelig som *Marias kroning*.

¹⁴⁴ Pegelow 2000, s. 1ff.

Dersom andakten var rettet mot objektet *Marias gleder* er det sannsynlig at bildene var et mer sentralt hjelpemiddel i utførelsen av andakten. Vågan-skapets* *relieffer* kunne da for det første ha tjent som en visuell instruksjon for andakten. De kunne fortelle den andektige hvilke hendelser det skulle kontempleres over, samt rekkefølgen på disse hendelsene. Videre kunne Vågan-skapets* bilder ha gjort de hellige personene og hendelsene som utspilte seg der mer nærværende i de andektiges bevissthet. Dette kunne styrke den andektiges innlevelse og forestillingsevne. Kanskje kunne de ha vært en hjelp til å velsigne jomfruens legemsdeler, noe som igjen kan ha bidratt til større innlevelse.

Dersom befolkningen i Vågan var blitt fortalt hva som sto på skapets skriftfelt må dette ha gitt dem en mengde informasjon. Tekstene under de fem relieffene (*Gled deg du kyske som unnfanger, Gled deg du jomfru som føder, gled deg over sønnen som står opp igjen, Gled deg over Kristus som stiger opp (til himmelen)* og *Gled deg, (du) som er tatt opp i himmelen*) kan ikke bare ha fortalt at det var snakk om *Marias gleder*. De må også ha antydnet for de andektige noe om hvordan de skulle utføre andakten – og hvordan de skulle bruke bildene.

For det første forteller tekstene om noe som skjer *her og nå*. Dette stemmer godt overens med at brukeren av bildet skulle leve seg inn i hendelsen som var avbildet slik at han/hun var til stede der og da. Dernest *styrer* de betrakterens forståelse av bildene. Vi ser dette tydeligst på oppstandelsesrelieffet. Maria er overhodet ikke til stede visuelt på dette bildet. Vi ser kun Kristus som stiger opp av graven, samt de fire soldatene. Det er teksten – *Gled deg over sønnen som står opp igjen* – og plasseringen sammen med de andre av Vågan-skapets* bilder som definerer dette som en av *Marias gleder*. Tekstene er heller ingen rene beskrivelser av de hendelsene som foregår på bildene. De er oppmodinger fra en eller annen til jomfru Maria om at *hun* skal glede seg. Det er mest nærliggende å anta at det er den andektige som ”sier” dette til Maria mens han/hun mediterer over hendelsene på bildene. Dette er i tråd med instruksen for bruken av *Jomfru Marias Psalter* fra *Anne Brages bønnebog* (referert ovenfor).

Det var vanlig at den andektige leste en rekke *ave-mariaer* og *paternostre*, når de utførte andaktene. I *Anne Brages bønnebog* fortelles det at man skulle si *ave-mariaene* og *paternostrene* med munnen og velsignelsene med hjertet. Foran Vågan-skapets* *bebudelsesrelieff* ville det i tråd med dette ha vært naturlig at den andektige levde seg inn i *bebudelsesmotiv*et på bildet, samtidig som han sa med hjertet: *Gled deg du kyske som unnfanger*. I forbindelse med dette kan han så ha lest en *ave-maria* og kanskje en *paternoster* med munnen. Slik kan det etter tur ha foregått foran samtlige av Vågan-skapets* fem relieffer.

Hvorvidt det hele skjedde akkurat slik jeg har beskrevet ovenfor, kan man aldri vite. Imidlertid er det sannsynlig at andakten ble kombinert med *ave-mariaer* og *paternostre*, samt

at den andektige anvendte bildene til å leve seg inn i hendelsene. Dette kan kanskje ha foregått ut fra et bestemt system som kan ligne systemet omkring *rosenkransbønnene*. Selv om menigheten i Vågan ikke forsto teksten på Vågan-skapets* skriftfelt, kan den bevarte teksten (på Munkapverá-skapet) likevel være en indikasjon på hvordan andakter noen ganger foregikk foran slike alterskap.

Vågan-skapets* to flankerende helgenfigurer, *Johannes døperen* og *evangelisten Johannes*, kan ha gitt mening til publikum ved at de ble oppfattet som *vitner* til de hendelsene som utspiller seg på skapets relieffer. Dette var tross alt en av helgenenes viktigste roller i middelalderen. Flere faktorer taler for at de to helgenfigurene primært ikke hører sammen med Marias gleder. Teksten på skriftfeltet nedenfor figurene antyder at de to helgenene omhandler andre betydningsnivå ved skapet enn hva relieffene gjør. Teksten forteller kun hvem som er avbildet – *S:t Johannes døperens* og *S:t Johannes Evangelisten*. Likeledes inngår ikke enkeltstående helgenfigurer i Marias gleder. Munkapverá-skapets visuelle karakteristika signaliserer også at disse forskjellene. For det første står de to figurene i hver sin nisje, som skiller seg fra den innrammingen av skråstilte trelistor som omgir hvert de fem relieffene. Likeledes danner dette systemet av trelistor en større ramme som omgir alle de fem relieffene – samtidig som denne ”stenger ute” de to flankerende figurene. Når jeg står foran Munkapverá-skapet, så ”forteller” dette arrangementet av lister, nisjer og tekst meg at de to flankerende figurene ikke er en del av den helhet som dannes av de fem relieffene.

Dette utelukker imidlertid ikke at publikum kan ha tolket disse som en del av Marias gleder. Uansett kan de i alle fall ha forstått figurene som en del av den historien som alterskapet forteller. Det er logisk at Johannes døperen, som den siste av profetene, innleder serien. Indirekte var han også deltager i Marias besøk hos Elisabeth – siden både Maria og Elisabeth var svangre på dette tidspunktet. Denne hendelsen er en av Marias gleder. I følge *Legenda Aurea*, skulle han også i løpet av denne episoden ha knelt for Jesusbarnet mens han var inni sin mors liv. Likeledes er det logisk at evangelisten Johannes avslutter serien, siden han var den av apostlene som var nærmest knyttet både til Jesus og Maria og siden han var en av dem som berettet om Jesu liv i NT.

Imidlertid kan de to helgenfigurene også ha blitt anvendt som selvstendige andaktsobjekter. I en slik sammenheng kunne de være hjelpemidler i publikums andakter rettet mot henholdsvis Johannes døperen og evangelisten Johannes. Selv om publikum eventuelt ikke betraktet bildene i seg selv som hellige, betraktet de i alle fall bildene som representasjoner av de to helgenene. Dette innebærer også at de representerte den forståelsen

man hadde av disse helgenene i Vågan i senmiddelalderen. For senmiddelaldermenneskene innebar dette blant annet at helgenene var hellige personer, som etter sin død hadde kommet direkte til himmelen, at de hadde etterlatt sine relikvier på jorden, at de kunne gå i forbønn for den som kontaktet dem, at de kunne utføre spesielle mirakler, at de var vitner til evangeliet og at historiene om deres liv kunne tjene som eksempel på hvordan man kunne leve et fromt liv. Når den andektige henvendte seg til Johannes døperen eller evangelisten Johannes, forutsetter dette at han antok at helgenen, som bildet representerer, hadde disse egenskapene. På lignende måte kan publikums forståelse av bildene ha gjenspeilet spenningsforholdet mellom det offisielle syn på helgener og det mer folkelige synet. Dette var kanskje tydeligst i forbindelse med hvorvidt helgenen skulle æres eller tilbes, samt hvorvidt man forsto at helgenen gikk i forbønn i stedet for at helgenen selv – i kraft av guddommelige egenskaper – utførte handlingene.

3. 3. 4: Vågan-skapets* bilder anvendt i nattverden

Kirkens bilder – forstått eukaristisk

Henrik von Achen argumenterer for at ethvert av kirkens bilder alltid vil romme en direkte eller indirekte ”eukaristisk referanse”.¹⁴⁵ Med en eukaristisk referanse forstår man at bildene henviser til nattverden – og i denne forbindelse, senmiddelalderens katolske forståelse av denne. Nattverden er den katolske messens mest sentrale handling og innebærer for den troende at Jesu siste måltid, korsfestelsen og oppstandelsen hender på nytt hver gang det er gudstjeneste. Den må også sees i sammenheng med *transsubstansiasjonsdogmet* som ble vedtatt på det fjerde laterankonsilet i 1215.¹⁴⁶ Dette dogmet innebærer forestillingen om at brødet og vinen som ofres under nattverden i *konkret* forstand forvandles til Kristi blod og legeme i løpet av nattverden.¹⁴⁷ Ut fra en slik forestilling kan man si at Kristi *inkarnasjon* – at han ble menneske – foregår hver eneste nattverd. Likeledes ofrer han seg selv, ved at brødet og vinen som nå er blitt hans legeme og blod, blir spist av menigheten. Ved å dø på korset og ved å la seg ”spise” av menigheten er han et offerlam, på samme måte som det lammet som ble slaktet før det siste måltidet i Jerusalem. Ved å motta brødet, deltar menigheten i det hellige måltid – slik disiplene gjorde det i Jerusalem. Slik mottar de også frelsen, som var mulig nettopp fordi Kristus døde på korset.

¹⁴⁵ von Achen 1991, s. 12; von Achen 1996, s. 17.

¹⁴⁶ Ewald (red) 1996, s. 540 f.

¹⁴⁷ Dette medførte også at man ikke kunne kaste brødet etter nattverden. Det ble oppbevart i et eget skap, tabernaklet – og ble etter hvert gjenstand for egne andakter.

Bildene med den mest åpenbare eukaristiske referansen er selvsagt de med motiver omkring Kristi lidelseshistorie. von Achen argumenterer imidlertid for at bilder der Jomfru Maria opptrer sammen med Jesus eller der andre helgener er avbildet også innebærer en eukaristisk referanse.¹⁴⁸ Dette blir spesielt tydelig når Jomfru Maria blir tolket som *kirken* – et av de mange aspektene ved Jomfru Maria i senmiddelalderen. Spesielt motiver som *bebudelsen*, *Jesu fødsel* og *Marias kroning* kan betraktes i lys av nattverden. Både *bebudelsen* og *Jesu fødsel* beretter om inkarnasjonen – hvordan Gud også ble menneske – slik han for den troende også blir i løpet av nattverden. *Marias kroning* på sin side henviser i større grad til nattverdets måltid – samværet mellom menigheten og Kristus. Slik Jomfru Maria forenes med Kristus i himmelen, forenes hun også i betydning av kirken med Kristus ved høyalteret.

I forbindelse med nattverden var bildenes funksjon at de skulle hjelpe de troende til å forstå og å leve seg inn i hva som foregikk under nattverden. Dette innebar også at de skulle forstå at nattverden foregikk her og nå i og med at brødet ble forandret til Guds sanne legeme i løpet av ritualet. Selv om nattverden kun foregikk ved høyalteret og hver gang det var messe, innebærer ikke dette at bilder med eukaristiske referanser ikke kunne ha en eukaristisk funksjon på andre steder og til andre tider. I følge Henrik von Achen anbefaler oppbyggelige bøker fra senmiddelalderen at den enkelte ikke bare skal imitere Kristi lidelser under messen, men at de skal gjøre det over alt og alltid.¹⁴⁹

For selv om messen er det særlig hellige stedet hvor Jesu blodige legeme igjen ofres, så kan dog enhver from sjel alltid og overalt til gagn motta en åndelig kommunion ... For hver gang sjelen nærmer seg dette guddommelige mysterium gjenoppfrisker den minnet om inkarnasjonens mysterium og om sin herres lidelse.¹⁵⁰

Ettersom en slik åndelig kommunion kunne og burde foregå overalt og til alle tider, er det også naturlig at bilder med en eukaristisk referanse også kunne anvendes til å oppnå en slik kommunion andre steder enn i kirkens kor og til andre tider enn under liturgiens messe.

Det kan likevel tenkes at ikke alle brukerne av slike bilder var i stand til å oppfatte en forbindelse mellom motivene og nattverden – i alle fall når Jomfru Maria var motivenes hovedperson. En slik forbindelse er avhengig av at Maria tolkes som kirken (eller menigheten). Ettersom vi vet av det var en rekke andre aspekter ved Maria som også var svært

¹⁴⁸ von Achen 1996, s. 33, 53, 73 og 77.

¹⁴⁹ von Achen 1996, s. 105. Han henviser her til *De imitatione Christi* og *Speculum humanae salvationis*.

¹⁵⁰ von Achen 1996, s. 105.

fremtredende i senmiddelalderen – spesielt blant vanlige folk – kan andre aspekter ved Maria ha overskygget Marias kirkeaspekt. I så fall ville bildenes eukaristiske referanse komme i bakgrunnen – spesielt dersom alterskapet ikke sto på høyalteret. Det kreves også en viss intellektuell ballast for å forstå Maria som kirken – en ballast lekfolk ikke nødvendigvis hadde. Derimot ble nok dette aspektet formidlet til menigheten av presten under prekenen og katekismeundervisningen. På steder hvor denne formidlingen var mangelfull, må det ha vært vanskeligere for lekfolk å forstå Maria som kirken.

Vågan-skapets* bilder relatert til nattverden.

Vågan-skapet* har motivene: *Johannes døperen*, *bebudelsen*, *Jesu fødsel (kongenes tilbedelse)*, *oppstandelsen*, *himmelfarten*, *Marias kroning* og *evangelisten Johannes*. Alle disse har en relativt tydelig eukaristisk referanse. Jeg har allerede omtalt de eukaristiske referansene til *bebudelsen*, *Jesu fødsel* og *Marias kroning*. *Johannes døperen* bærer et lam som han peker på, som kan henvise til Kristus som offerlam – som ”ofres” under Nattverden. De hellige tre konger representerer all verdens hedninger som kommer til Kristus og ofrer gaver.¹⁵¹ Dette kan sees i sammenheng med brødet og vinen som ofres av menigheten i begynnelsen av Nattverden. *Oppstandelsen* kan betraktes som brødet og vinen som har blitt til Kristus, kanskje i tråd med transsubstansiasjonsdogmet. Evangelisten Johannes var til stede under den første nattverden. En slik forståelse av motivene i forbindelse med eukaristiske referanser krever imidlertid god kjennskap til katolsk teologi. Vi kan ikke være sikker på om den vanlige mann og kvinne i senmiddelalderens Vågan var i stand til å gjøre slike utlegninger av disse motivene.

Vågan-skapet* kan enten ha vært plassert på kirkens høyalter i koret eller på Maria-alteret i korets nordøstre del. Alterskapets plassering må ha hatt en betydning i forhold til hvem som kunne se alterskapets bilder i løpet av nattverden. Dersom Vågan-skapet* sto i koret ville det primært bare være presten og hans medhjelpere (dersom han hadde noen) som kunne se alterskapets bilder i løpet av nattverden. Årsakene til dette er for det første at kun presten og eventuelle medhjelpere skulle oppholde seg i koret *under messen*. Dernest kommer det av at menighetens innsyn til koret må ha blitt redusert på grunn korskilleveggen. Riktignok kunne menigheten se alterskapet når de mottok hostien enten ved koråpningen eller inne i koret. Men siden folk flest mottok hostien bare en gang årlig, er det trolig at de fleste var i koret *under messen* kun denne gangen i året.

¹⁵¹ von Achen 1996, s. 89; Salvesen 1971, s. 71ff.

I løpet av nattverden foregikk flere handlinger.¹⁵² Svært forenklet besto de av offertoriet, eukaristibønnen, fraksjonen og kommunionen. I løpet av offertoriet ble brødet og vinen båret inn til alteret. Motivet *kongenes tilbedelse* kan tolkes i sammenheng med denne handlingen. I løpet av eukaristibønnen ble vinen og brødet omgjort til Kristi blod og legeme. Dette skjedde samtidig som presten hevet brødet. Ofte ble elevasjonen markert ved at det ble ringt i en sanctus-klokke. Dette kunne symboliseres av motivene *bebudelsen*, *Jesu fødsel* og *oppstandelsen*, ettersom disse på hver sine måter markerer at Gud ble menneske. Etter fraksjonen, oppdelingen av brødet, ble brødet utdelt til de som mottok nattverd. Ofte var det kun presten som mottok brødet på vegne av menigheten. Ettersom mottagelsen av brødet også symboliserte en forening mellom Kristus og menigheten, kan *Marias kroning* betraktes som en parallell til denne hendelsen – i den grad hun blir tolket som kirken.

Dersom Vågan-skapet* ikke sto i koret, men i stedet på Maria-alteret nordøst i skipet, kunne det for menigheten bidra til å *markere de forskjellige hendelsene* som foregikk foran høyalteret. På denne måten kunne lekfolket få en *økt deltagelse* i nattverden. Ettersom menigheten som oftest ikke mottok hostien, ble den åndelige kommunionen desto viktigere.¹⁵³ Slik jeg refererte ovenfor, anbefalte oppbyggelige bøker fra senmiddelalderen at enhver kristen kunne motta en åndelig kommunion overalt og til enhver tid. I forbindelse med nattverden, kan Vågan-skapet* ha bidratt til at lekfolket kunne motta en slik nattverd selv om de ikke mottok hostien.

3. 3. 5: Vågan-skapet* som undervisning

I begynnelsen av dette kapitlet fastslo jeg at bilders pedagogiske funksjon må ha skilt seg fra de andre funksjonene jeg behandler her ved at den verken var fastlåst til spesifikke handlinger eller tider. Det må ha vært nok at betrakteren hadde mulighet til å se bildet. Bildets pedagogiske funksjon har gjerne vært knyttet til religionens narrative aspekter – ettersom bildet skulle være ”Bibelen” for de som ikke kunne lese. Gregor den store skrev blant annet:

(...) For det, skriften lærer dem, som kan lese, det samme viser bildet dem som ikke kan lese men se; ettersom selv de uvitende i det ser, hvem de bør følge, kan de, som ikke kjenner alfabetet, lese i bildet.¹⁵⁴

¹⁵² Pernler 1993, s. 112ff.

¹⁵³ Pernler 1993, s. 117f.

¹⁵⁴ Sitert etter Kaspersen 1996, s. 48 (referanse 43) og Ringbom 1965, s. 11. Sitatet kommer opprinnelig fra Gregor den stores ”Epistel til Serenus”, *Epistola XI*, 13.

Dette innebærer imidlertid to prinsipielle uklarheter i forbindelse med resepsjonen: Det kan for det første tenkes at bildene også bidro til å undervise om andre av kristendommens dimensjoner enn den narrative. Dernest fortalte ikke Gregor den store noe om *hvordan* folk leste bildene.

I følge Gregor den store skulle altså bilder fungere som en visuell bibel for folk som ikke kunne lese. Deler av de historiene som katolske bilder beretter om er imidlertid ikke omtalt i Bibelen – slik som for eksempel *Marias kroning*. Man kan således hevde at selv om folk klarte å lese *disse* bildenes visuelle historier, så var det ikke Bibelen, men legender, man leste. Dette kan imidlertid også oppfattes på en annen måte. I følge teologen Alf Härdelin var Bibelen noe annet for senmiddelalderens folk enn hva det ble i en luthersk sammenheng.¹⁵⁵ Bibelen var ikke bare *boken* Bibelen. I senmiddelalderen ble ikke NT betraktet som avsluttet ved at *boken* Bibelen var skrevet ferdig. NT var begynnelsen av den nye pakt. Denne pakten ble videreført av kirken med paven i spissen. Følgelig oppfattet man også kirkens historie og handlinger som en del av denne pakten. Kirkens *tradisjon*, som blant annet innebar kirkens liturgi, dens dogmer, kirkekalenderen, kanoniseringen av helgener og opprettelsen av nye menigheter ble således også en del av den nye pakt og derfor også av Bibelen.¹⁵⁶ Ettersom paven ble betraktet som Guds stedfortreder på jorden og den direkte etterfølgeren til Peter i den apostoliske tradisjonen, fikk også kirkens tradisjon en *autoritet* som lignet Bibelens.¹⁵⁷ Således ”leste” man Bibelen også ved å delta i kirkens *tradisjon*, for eksempel ved å anvende kirkens bilder eller delta i liturgien eller utføre andakter.

Slik kan det tenkes at Gregor den store ikke bare mente at analfabete mennesker skulle lese bildene slik lærde leste *boken* Bibelen. Han kan også ha ment at folk skulle lese bildene slik at de fikk større innsikt i kristendommen, altså kirkens *tradisjon* som begynte med NT. Dette må også innebære at lesingen av bilder av hendelser og helgener som ikke var omtalt i *boken* Bibelen, også kunne betraktes som å lese Bibelen. Uansett er det lite trolig at vanlige folk i middelalderen var opptatt av om motivene på bildene stammet fra boken Bibelen eller fra helgenlegendene.

I tråd med dette kan også de andre av Vågan-skapets* *funksjoner* ha innebåret at betrakterne av skapet *leste* Bibelen når de *brukte* bildene. I tillegg finnes det *pedagogiske* aspekter ved alle disse funksjonene. Tildekkingen av bildene i fastetiden og det at man kunne

¹⁵⁵ Härdelin 1996, s. 77ff.

¹⁵⁶ Lausten 1997, s. 133.

¹⁵⁷ Evangelisk-lutherske kristne betrakter også kirkens historie som en del av den nye pakt, men hos dem skal ikke kirkens beslutninger ha noen autoritet som kan konkurrere med Bibelen. Tradisjonens rolle i den katolske kirke var nettopp et av de aspektene Luther opponerte mot under reformasjonen.

se bildene i høytidene må ha vært noen av mange hendelser som *underviste* menigheten i Vågan om kirkeårets gang. Vågan-skapets sammensetning av bilder, samt detaljene på hvert av bildene kan ha tjent som huskelister og instruksjoner for hvordan og i hvilken rekkefølge de kristne skulle utføre meditative andakter foran skapet – i tillegg til at disse skulle hjelpe dem til å leve seg inn i de forskjellige hendelsene. Til sist kan Vågan-skapets* bilder – sammen med kunnskap menigheten hadde fra andre sammenhenger – også ha bidratt til å undervise menigheten om sammenhengen mellom nattverden og de forskjellige hendelsene og personene på bildene.

Det er høyst usannsynlig at Vågan-skapets* visuelle karakteristika *alene* skulle kunne fortelle en – eller flere – *historier* til senmiddelalderens betraktere i Vågan. I stedet må det ha foregått slik jeg var inne på i delen ”Kirkers bilder i andakten”, altså at bildene ikke hjalp betrakterne til å fortelle en helt *ny* historie, men at de var en hjelp til å fortelle en historie som folk allerede hadde fått kjennskap til fra *andre sammenhenger*.¹⁵⁸ Disse sammenhengene kan blant annet ha vært prekener, helgenfester, andre bilder, bønner, andakter og samtaler med andre. Betrakterne måtte altså – i sin bevissthet – ha hatt en *a priori* kjennskap til den *type* narrativt innhold de kom til å tillegge bildene. Forskjellige aspekter ved Vågan-skapets* visuelle karakteristika – som bildenes rekkefølge og detaljer ved de enkelte bildene – ville imidlertid samhandle med de beretningene betrakterne kjente fra før, slik at den historien bildene fortalte ville bli litt annerledes enn de tidligere historiene. Heretter må så Vågan-skapets* bilder ha inngått som en ny del av den kjennskap menigheten hadde til de hellige historiene.

Forhåndskjennskapen til de hellige historiene er det som må ha gjort Vågan-skapets* bilder meningsfulle for senmiddelalderens befolkning i Vågan. Den må ha bidratt til at de kunne *identifisere* personene og hendelsene på bildene. Likeledes må den ha hjulpet dem til å plassere de forskjellige bildene på riktige steder i fortellingene. Ettersom Vågan-skapets bilder kun representerer noen få personer og hendelser fra det legendematerialet publikum kjente til, må den kunnskap menigheten hadde fra før også ha bidratt til å skape *sammenheng* mellom bildene ved at betrakterne kunne ”fylle inn” de historiene som *ikke* var representert på bildene.

Man må anta at Vågan-skapet* hadde flere *narrative* betydningslag – som kan ha blitt oppfattet av betrakterne. Gjennom prekener i kirken må de ha blitt forkynt (boken) *Bibelens* versjoner av fortellinger som: Jesu dåp, Johannes døperens opphold i ørkenen, Marias

¹⁵⁸ Winston-Allen 1997, s. 53.

bebudelse, de vise menn, oppstandelsen og himmelfarten. Således må det ha vært naturlig for dem å oppfatte Vågan-skapets* bilder i tråd med disse historiene.¹⁵⁹

I tillegg må de, både via prekenen og fra andre sammenhenger, ha fått kjennskap til en rekke legender både om Johannes døperen, Jomfru Maria og andre helgener – legender som ikke er omtalt i boken Bibelen. Når de betraktet helgenfiguren som forestiller Johannes døperen må det ha vært selvsagt for dem å tenke på de historiene de kjente til om ham. Teksten ”Halshuggingen av Johannes døperen” i *Legenda Aurea*, forteller for eksempel fire historier om denne helgenen: selve halshuggingen, oppdagelsen av døperens hode, brenningen av hans skjelett og forvandlingen av hans finger. Kun den første av disse er omtalt i *boken Bibelen*.¹⁶⁰ Disse eller lignende historier kan ha vært kjent for befolkningen i Vågan.

Likeledes må det ha vært naturlig for dem å betrakte Værøy-gjenstandenes relieffer sammen med hele Vågan-skapet* – deriblant *Marias kroning* og eventuelt skriftfeltet under. Da ville det ha vært selvsagt for dem å betrakte relieffene i lys av de andre beretningene de kjente til omkring Maria. Vågan-skapets* relieffer ville da bli *en del* av en mye større fortelling om Jomfruen – som også ville omfatte narrative elementer som ikke omtales i *boken Bibelen*. Disse kunne for eksempel omfatte noen av hennes jærtegn, hennes opptagelse til himmelen og noen av hennes barndomshistorier. Slike narrative aspekter ved resepsjonen kan kanskje ha vært mest tilstedeværende dersom betrakterne utførte andakter rettet mot objektene Jomfru Maria, Marias gleder eller Johannes døperen.

I tråd med hvilke av de hellige fortellingene publikum hadde i sin bevissthet når de sto foran Vågan-skapet* kan det ha bli lagt forskjellig vekt på de ulike av Vågan-skapets* betydningslag. Således kan det å lese Vågan-skapet* ha blitt en dynamisk, meningsdannende prosess som bidro til å utdype betrakternes forståelse av kristendommen.

¹⁵⁹ I ”Appendiks 2” har jeg redegjort for skriftsteder i Bibelen som forankrer Værøy-gjenstandene.

¹⁶⁰ Ryan 1993: ”The beheading of st. John the Baptist”, s. 132ff ”The Annunciation of the Lord”, s. 196ff, ”The Epiphany of the Lord”, s. 78ff, ”The Resurrection of the Lord”, s. 216 ff, ”The Ascension of the Lord”, s. 291ff; Salvesen 1971: ”Johannes Døperen (24. juni)”, s. 109ff, ”Jomfru Maria (15. august – 8. september)”s. 111ff, ”Epiphani 1”, s. 68f, ”Påskedag”, s. 88ff og ”Kristi himmelferd”, s. 95ff. Beretningene i *Legenda Aurea* og *Gammelnorsk homiliebok* om Johannes døperen, bebudelsen, kongenes tilbedelse, oppstandelsen og himmelfarten har aspekter som ligger nært opp til evangeliens beretninger om de samme hendelsene. Det er imidlertid også deler av disse fortellingene som ikke er omtalt i Bibelen.

3. 3. 6: Oppsummering

Vågan-skapet* må ha hatt flere betydningslag som senmiddelalderens menighet i Vågan hadde forutsetninger til å oppfatte. Noen av disse var rent narrative. Skapets bilder kan både ha bidratt til å formidle en visuell Maria-legende og en visuell bibelhistorie – der det blir lagt mer vekt på Jesu liv enn på Marias rolle. De to helgenfigurene kan også ha fått betrakterne til å tenke på hendelser fra de to representerte helgenenes liv. Selv om disse historiene nok kunne bli oppfattet de fleste gangene menigheten så bildene, må man anta at de ofte inngikk som *deler* av resepsjonen i mer definerte handlingskontekster.

Vågan-skapet* hadde trolig en funksjon under nattverden uansett om det sto på høyalteret eller på skipets nordre alter. Dets plassering må likevel ha hatt konsekvenser i forbindelse med hvem som kunne se bildene i løpet av nattverden, samt hva slags type kommunion de mottok samtidig som de så bildene. Dersom skapet sto i koret, må det stort sett ha vært presten og hans eventuelle medhjelpere som kunne se Vågan-skapet* – siden folk flest kun gikk til alters en gang i året. Dersom skapet sto nordøst i skipet, må det ha vært menigheten som kunne se skapet når sakramentet pågikk. De som ikke mottok brødet kunne ”følge med” på hva som foregikk i koret ved å betrakte Vågan-skapets* bilder. Da kunne også skapet bidra til å gi menigheten en åndelig kommunion. De forskjellige av skapets bilder kunne formidle ulike aspekter ved nattverden. *Kongenes tilbedelse* kunne symbolisere offertoriet, mens både *bebudelsen*, *Jesu fødsel*, *kongenes tilbedelse* og *oppstandelsen* kunne markere inkarnasjonen. Marias kroning kan ha blitt oppfattet som måltidssamværet mellom menigheten og Kristus – siden Maria ofte symboliserte kirken. Slike eukaristiske referanser ved bildene kan også ha bidratt til å gi menigheten en økt innlevelse i nattverden.

Både presten og menigheten må ha hatt mulighet til å anvende Vågan-skapet* i andakt utenom gudstjenestene. Folk kan ha oppsøkt alteret hvor skapet sto i forbindelse med bønnestøvelser etter skriftemål, for å få hjelp mot sykdom og annen nød, for å oppnå avlat eller av ren fromhet. Andaktene kan ha vært rettet mot objektene jomfru Maria, Marias gleder eller en av de flankerende helgenene. Senmiddelalderens andakter var kumulative. Derfor representerte publikums forståelse av Vågan-skapets* bilder antakelig både nye og gamle forestillinger om de personene som var fremstilt. Imidlertid kom nok Marias roller som *himmeldronning* og *Mediatrice* i forgrunnen, fremfor at hun kun symboliserte kirken. De to helgenenes evner som hjelpere og forbedere må likeledes ha kommet i forgrunnen fremfor at de kun var vitner eller rollemodeller. Noen av andaktene kan ha vært relativt enkle ved at det kun ble tent vokslys og fremført noen enkle bønner, deriblant *ave-mariaer* og *paternostre*,

fremfor bildene. Andre var mer kontemplative – kanskje spesielt de som var rettet mot Marias gleder. Her skulle bildene bidra til at den andektige kunne leve seg inn i hendelsene som var representert. Dersom han/hun oppnådde en slik innlevelse og ble til stede ”her og nå” ville betrakteren på et vis også bli en ”aktiv” deltaker i hendelsene på bildene. Dette, sammen med bønnene og foranledningen til andakten, kan ha påvirket hvordan menigheten i Vågan forsto Vågan-skapets* bilder i slike situasjoner.

Skapets bilder kan også ha bidratt til å markere kirkeårets tider ved at bildene var tildekket i fasten. Synet av bildene utenom fasten kan, sammen med andre av liturgiens hendelser, ha bidratt til å fortelle menigheten i Vågan at det var en tid på året da man ikke fastet, noe som også kan ha gitt assosiasjoner til glede.

Den enkeltes resepsjon av bildene må også ha blitt påvirket av hans/hennes kjennskap til kristendommen. Siden folk hadde forskjellig forståelse av kristendommen kan folk i Vågan ha forstått Vågan-skapet* forskjellig. Kanskje var disse forskjellene størst mellom presten og lokalbefolkningen. Prestens forståelse av bildene kan ha vært mer i tråd med kirkens offisielle syn enn menighetens forståelse. Spesielt kan dette ha vært tilfelle med Marias roller, *himmeldronningen* og *Mediatrix*. Presten hadde nok også bedre forutsetninger til å identifisere Vågan-skapets* eukaristiske referanser.

Kapittel 4: Værøy-gjenstandene fra omkring 1800 til 1820

4. 1: Egede-tavlen

4. 1. 1: Beskrivelse – slik tavlen ser ut i dag

Egede-tavlen er et snekkerarbeide i *tre* etasjer, med *predella* og *toppfigur* (Bilde 2). Den er 405 cm høy inklusiv toppfiguren. Materialet er trolig en lys tresort som gran eller furu og alabast. Det er ikke utført biologisk analyse av treet – noe som utelukker en nærmere identifisering av tresort.

Snekrede detaljer og polykromi

Tavlen er bredest nederst og blir trinnvis smalere for hvert etasje. Overgangene fra predella til hoveddel og fra en etasje til den neste blir markert av kraftige, forkroppete og profilerte *arkitraver*. Både predellaen og hoveddelens tre etasjer flankeres av skulpturerte *vinger*.

Predellaens elevasjon kan deles inn i tre. Nederst er en bred list med et malt skriftfelt, i midten et billedfelt og øverst en arkitrav. Listen nederst har skrått avsluttede ender slik at den er kortest nederst. Mot toppen avbrytes den skrå konturen på listens flanker av en utskåret knopp. Predellaens billedfelt – over listen – består av *Værøy-gjenstandene*, med figuren til venstre. *Værøy-gjenstandene* er atskilt fra hverandre og fra predellaens flankerende vinger av fem rektangulære *speil* satt på høykant. Disse er innrammet av profilerte lister. Det er skåret ut nøyaktige spor i snekkerverket ovenfor og nedenfor *Værøy-gjenstandene*, som er tilpasset alabastskulpturenes form. Arkitraven øverst på predellaen blir i midten brutt av et utskåret, *planteformet* ornament på flat grunn. På toppen og sidene omgis dette av en ramme med konkavt avbrutte hjørner øverst.

Hvert av hoveddelens tre etasjer domineres av et stort, innrammet billedfelt. Billedfeltene i første og andre etasje har en rundbuet avslutning øverst og er innrammet av profilerte lister. Billedfeltet i den øverste etasje er rektangulært og ikke innrammet av lister. Arkitravene i alle etasjene bæres av to *søylor* med sokkel og kapitel som flankerer billedfeltet. Søylene i tredje etasje er trukket noe frem i forhold til flaten bak. Over hvert kapitel i første og andre etasje er arkitravene utsmykket av et lite *englehode* med vinger. Hver av hoveddelens tre etasjer samt toppfiguren flankeres videre av to slanke, pyramideformede *obelisker* som står på en kule og en rektangulær kube ytterst på hver av de fire arkitravene.

Den *nåværende* stafferingen av Egede-tavlen er fra omkring 1770.¹⁶¹ Dersom man ser bort fra billedfeltenes malerier, består fargeholdningen i hovedsak av fargene mørk blått, rødt, grønt, lys grått, brunt, sort, sølv og gull – noe som i følge Terje Norsted danner et stilbilde som kan dateres til siste halvdel av 1700-tallet.

Motiver

Dersom man ser bort fra Egede-tavlens ornamentale utsmykning, iberegnet planteornamentet på den nederste arkitraven og de ornamentale englehodene, omfatter Egede-tavlens bilder *tretten* skulpturerte eller malte motiver. Det bør bemerkes at maleriene både i første og andre etasjes *billedfelt* hver består av tre *motiver*. Predellaens motiver utgjøres av Værøygjenstandene i følgende rekkefølge fra venstre: *Johannes døperen, bebudelsen, kongenes tilbedelse, oppstandelsen* og *himmelfarten*. Motivene i første etasjes billedfelt er *Lots hustru, den kanaaneiske kvinne* og *nattverden*. Motivene i andre etasjes billedfelt er *Getsemane, korsbæringen* og *korsfestelsen*. Motivet i tredje etasje er *oppstandelsen* (slik som det nest siste av predellaens motiver), mens toppfiguren betegner *Salvator Mundi*.

Teksten på predellaens skriftfelt lyder: *Til Guds ære og Kirken til Zirat er / Denne Altertavle opprettet Ao 1746*. På tavlens *bakside* er det to malte graffititekster: *Anne Elchen Bremer* og *RISHS 1714*.

Beskrivelse av hoveddelens malerier og toppfiguren

Billedfeltet i *første* etasje deles i to av et horisontalt, malt skriftfelt med følgende tekst: *Komer Lots Huustrue i hu Luc: 17. v. 32. og Kommer den Kananæiske quinde i hu Math: 15 v. 27*. Under skriftfeltet består maleriet av motivene *Lots hustru* til venstre og *den kanaaneiske kvinne* til høyre. Oversiden av skriftfeltet består av motivet *nattverden*.

Motivet *Lots hustru* består i forgrunnen av en gruppe på fem personer – Lot, hans to døtre og to engler. Like bakenfor ser vi Lots hustru som har blitt til en saltstøtte. I bakgrunnen ser vi en husklynge som forestiller Sodoma. Motivet *den kanaaneiske kvinne* består til venstre av flere personer, Jesus og disiplene, som er vendt mot den kanaaneiske kvinnen i forgrunnen. Hun kneler for Jesus. I bakgrunnen til høyre ser vi en husklynge. Motivet *nattverden* opptar de øvre to tredjedeler av billedfeltet. Fremstillingen domineres av Jesus og disiplene som sitter rundt bordet. Alle har ansiktene vendt mot betrakter. Man kan gjenkjenne Jesus sentralt

¹⁶¹ Tavlen har blitt staffert tre ganger, i følge Terje Norsted, teknisk konservator hos riksantikvaren, som restaurerte Egede-tavlen i 1975. I restaureringsrapporten redegjør han blant annet for tavlens polykromi (Norsted 1975, s. 8–12).

og med glorie, Johannes som ligger på Jesu venstre side og Judas i forgrunnen med en pengeping i venstre hand. Ingen sitter på den siden av bordet som vender mot betrakter. Bordgruppen flankeres av to grupper med knelende mennesker.

Komposisjonen i maleriet i andre etasje er arrangert omkring en høyde. Golgata er på toppen av høyden. I høydens nedre, venstre del er Getsemane hage. En husklynge i bildets nedre høyre del må forestille bebyggelsen i Jerusalem. Nederst til venstre kneler Jesus, mens han ber i *Getsemane*. Blikket hans er vendt oppover mot engelen som svever over ham. Nederst til høyre bæres korset av Jesus fra bebyggelsen nederst og opp mot Golgata. Jesus etterfølges av en menneskemengde. Øverst foregår korsfestelsen, med Kristus i midten, flankert av de to korsfestede røverne. Ved Jesu kors står to personer – trolig Maria, Jesu mor og disippelen Johannes.

Maleriet i tredje etasje som forestiller oppstandelsen, viser Kristus som stiger opp av graven. Han holder en korsfane i sin høyre hånd og er kledd i et hvit lendelede. Ved graven sitter eller ligger tre soldater. Den fremste sover, de andre to virker forskrekket.

Det er brukt samme maleteknikk på alle maleriene. Polykromien består av fargene: lyseblå, mørkeblå, rød, hvit, svart, grå, oransje, brun og gul. Utover dette er det få eller ingen fargenyanser. Klær og hår er enfargede. Det er lite skyggelegging, folder og andre detaljer markeres av linjer. Figurer, gjenstander, interiør og landskap er grovt tegnet. Alle motivene foruten nattverden foregår utendørs. Himmelen er lyseblå, med mørkeblå skyer. Himmelen bak Kristus i oppstandelsesfremstillingen er oransje. Interiøret i nattverdsfremstillingen består i hovedsak av brunt og gult. Gult lys strømmer fra et kandelaber som henger fra taket. Det er forholdsvis lett å identifisere forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn – selv om enkelte figurer og bygninger har ”feil” størrelse i forhold til sine perspektiviske plasseringer.

Toppfiguren (*Salvator Mundi*) er noe flatt skulpturert. Den har stjerneformet glorie, holder verdenseplet i venstre hand og en utfører en velsignelsesgest med den høyre.

4. 1. 2: Produksjonshistorie

Da teknisk konservator hos riksantikvaren, Terje Norsted restaurerte Egede-tavlen i 1975 fastslo han at Værøy-gjenstandene opprinnelig må ha vært en del av denne altertavlen.¹⁶² Han begrunner dette med at det er skåret ut nøyaktige spor som er tilpasset alabastskulpturenes form i snekkerverket ovenfor og nedenfor Værøy-gjenstandene. Den tidligste skriftlige kilden

¹⁶² Norsted 1975, s. 6 –15; Riksantikvarens arkiv: arkivalie 247 – a – 1938 (no. 425): ”Rapport fra Værøy” (av Alfred Hagn): Foruten at Egede-tavlen ble restaurert av Terje Norsted i 1975, ble den også konservert av Alfred Hagn i 1938.

som omtaler Værøy-gjenstandene som en del av Egede-tavlen er fra 1750.¹⁶³ Under restaureringen avdekket Norsted tre lag med staffering. Tavlen må altså først ha blitt staffert da den ble produsert, dernest på nytt ved to senere anledninger. Etter dette, i 1799, ble Egede-tavlen (sammen med kirken den sto i) flyttet fra Vågan til Værøy.¹⁶⁴

Resonnementet nedenfor vil i hovedsak følge Norsted sine spor – ettersom han er den som har forsket mest på tavlen. Han har tatt utgangspunkt i de tekniske funn han gjorde under restaureringen, samt tilgjengelige skriftlige kilder. Norsted sin rekonstruksjon av tavlens produksjonshistorie er den mest sannsynlige. I 1986 fremmet imidlertid lokalhistorikeren Håkon Brun en interessant hypotese om at Egede-tavlen var eldre enn hva Norsted foreslo.¹⁶⁵ Foranledningen var at Brun hadde presentert en skriftlig kilde som ikke var kjent da Norsted restaurerte tavlen i 1975.

Følgende tre skriftlige kilder er sentrale i dateringen av Egede-tavlens produksjonshistorie: kirkeregnskapet for Vågan kirke i perioden: 1689–1716 (som ble oppdaget av Håkon Brun), biskop Nannestads opptegetninger fra hans visitas i Vågan kirke i 1750 og en innberetning til sorenskriveren i Lofoten og Vesterålen fra en visitas i Vågan kirke i 1770. Relevante sitater herfra er gjengitt i hovedoppgavens appendiks.

Norsted daterer det ytterste – og altså seneste – laget med polykromi til omkring 1770. Han daterer også maleriene på billedfeltene til dette tidspunktet. Han finner støtte til dateringen hos Johannes E. Brodahl og Alfred Hagn.¹⁶⁶ Brodahl antar at tavlen ble malt en gang i 1769. Hagn antar at den må ha blitt malt før 1773. I tillegg opplyser innberetningen fra visitasen i 1770 at tavlen var *paa nye malet*. På stilkritisk grunnlag attribuerer både Norsted, Brodahl og Hagn tavlens *malerier* til maleren Povel Kolset – som virket som kirkemaler i Nord-Norge frem til 1773. Norsted undersøkte ikke hvorvidt det finnes tidligere malerier på hoveddelens *billedfelter*. Beskrivelsen jeg har utført av Egede-tavlens malerier samsvarer med Egede-tavlens *tredje* og siste staffering.

Innberetningen fra besiktigelsen av Vågan kirke i 1770 opplyser også at det på dette tidspunktet var to altertavler i Vågan kirke.¹⁶⁷ Egede-tavlen og en annen altertavle, som presten Sigvart Kildal skal ha bekostet snekkerarbeidet til.¹⁶⁸ I 1770 sto den sistnevnte tavlen

¹⁶³ Wolff (1931) 1942, s. 39. (se appendiks 3).

¹⁶⁴ Colban (1818) 1995, s. 36.

¹⁶⁵ Brun 1986, s. 100.

¹⁶⁶ Brodahl 1932, s. 95ff; Hagn 1939, s. 120.

¹⁶⁷ Se ”Appendiks 4”.

¹⁶⁸ Sigvart Kildal var sogneprest i Vågan fra 1738 – 1771, altså var han prest både ved Egede-tavlens andre gangs og tredje gangs staffering. Kildal var kunstinteressert og hadde en rekke bilder hengende i kirken – noen

i kirkens kor, mens Egede-tavlen skal ha vært plassert på den vestre lem (galleri).¹⁶⁹ Dette er årsaken til at jeg ikke utfører en resepsjonsanalyse av Egede-tavlen fra årene 1770 – 1799. Det er lite interessant å analysere en altertavle som ikke står i koret. Dessuten er det vanskelig å gjøre en sikker av tolkning av denne skriftlige kilden.

Norsted daterer det midterste laget med polykromi til året 1746 – ettersom årstallet på predellaens skriftfelt er 1746. Siden teksten på skriftfeltet forteller at tavlen var *opprettet Ao 1746* skulle man tro at dette også var tavlens produksjonstidspunkt. Ettersom Egede-tavlen har et polykromilag innenfor dette, må tavlen likevel ha blitt produsert tidligere. Norsted antar derfor at opprettet i denne sammenheng heller betyr *rettet til det bedre*. Biskop Nannestad forteller at altertavlen var dekket av tre kobberstikk i 1750. Han gir ingen opplysninger om kobberstikkens motiver.¹⁷⁰ Vi vet ingenting om malerier på billedfeltene fra denne tiden. Vi vet heller ikke hvem som utførte denne andre gangs stafferingen. Imidlertid må sogneprest Sigvart Kildal ha vært en av oppdragsgiverne.

Det er naturlig at tidspunktet for utførelsen av det inneste laget med polykromi er identisk med Egede-tavlens opprinnelige produksjonstidspunkt. Både Terje Norsted og lokalhistoriker Dag Sørli antar at tavlens produksjon og første staffering skjedde i 1714 – ettersom Vågan kirke ble tatt i bruk dette året.¹⁷¹ Videre står det skrevet *RISHS 1714* på tavlens bakside. Det er sannsynlig at inskripsjonens årstall har noe med tavlens produksjon å gjøre.

Lokalhistorikeren Håkon Brun mener at dette må være feil. Han viser til kirkeregnskapet fra 1689 til 1716 som forteller at: ”Alter taflen som af Elde var saa gandske fordærvet er nu igien komen til dend Herlighed og Staffering (...)” og videre at den er: ”(...) af ny forbedrit og stafferet”. På bakgrunn av dette mener han at Egede-tavlen kun ble restaurert i 1714.¹⁷²

Håkon Brun har utvilsomt et viktig poeng. Imidlertid kan også dette kommenteres. Bruns konklusjon stemmer dårlig overens med de tekniske funn som Norsted gjorde under restaureringen i 1975. Norsted viste at Egede-tavlen ble staffert tre ganger. Den siste av disse omkring 1770, den mellomste omkring 1746. I følge kirkeregnskapet ble den også staffert i 1714. Dermed finnes det ikke flere lag med polykromi på altertavlen. Dersom Egede-tavlen

av dem hadde han også produsert selv. Fire av disse er i dag utstilt på Tromsø Museum (Brun 1981/1982, s. 12ff).

¹⁶⁹ Altertavlen som sto i kirkens kor på dette tidspunktet kan i følge Norsted ha vært en altertavle som i dag finnes på Tromsø Museum. Se ”Appendiks 4”.

¹⁷⁰ Se ”Appendiks 4”.

¹⁷¹ Sørli 1976b, s. 77 – 82; Norsted 1975, s. 8f.

¹⁷² Brun 1986, s. 101f.

ble produsert før 1714 og derfor kun restaurert dette året, må i så fall et tidligere (et fjerde) lag med polykromi ha blitt *pusset* bort i 1714. Dette er lite trolig. Det er mer sannsynlig at den altertavlen, som i følge kirkeregnskapet ble restaurert i 1714, var så *forskjellig* fra Egedetavlen at kun noen få av den gamle tavlens materialer ble anvendt i den nye tavlen. Slik blir det et definisjonsspørsmål om Egedetavlen er et resultat av restaurering av den gamle tavlen – eller om Egedetavlen er en ny altertavle, der deler av dens materiale stammer fra en tidligere altertavle.

Dette gir mening dersom man antar at det kun var Værøy-gjenstandene som stammet fra den eldre altertavlen. De andre materialene som i dag utgjør Egedetavlen – snekkerverket – må da ha vært nytt i 1714. Snekkerverket må således ha blitt polykromert for første gang dette året. Dermed er det slett ikke urimelig å anta at det var Vågan-skapet* eller et tilsvarende alterskap, hvor Værøy-gjenstandene var inkorporert, som ble ”restaurert” i 1714.¹⁷³

Dette er ingen usannsynlig tolkning av kildene. Kirkeregnskapet forteller at altertavlen ”af Elde var saa gandske fordærvet (...)”. Man må regne med at det vanligvis tar mer enn hundre år for en altertavle som står innendørs å bli fordervet av *Elde*. Etter reformasjonen var det først på begynnelsen av 1600-tallet at man begynte å lage altertavler med bilder i Norge – og de første av disse var renessansealtertavler. Egedetavlen – som av Norsted blir omtalt som et tidlig barokkarbeide – kan i så fall ikke ha hatt lang tid til å eldes fra en gang ut på 1600-tallet og frem til 1714. Da er det mer sannsynlig at det var Vågan-skapet som hadde begynt å merke tidens tann – ettersom dette trolig ble produsert tidlig på 1400-tallet.

Vi vet ikke hvem som utførte snekkerarbeidet og stafferingen av Egedetavlen i 1714. Det har kommet forslag om at bokstavene i teksten *RISHS 1714* på tavlens bakside er initialene til snekkerne som produserte tavlen.¹⁷⁴ Det finnes imidlertid ingen kilder som kan støtte opp om dette. Ettersom navnet Anna Elchen Bremer er malt på tavlens bakside er hun foreslått som en av tavlens bidragsytere – noe man heller ikke har skriftlige kilder som kan bekrefte. Kirkeregnskapet forteller imidlertid at det var den residerende kapellan Hans Egede som betalte for produksjonen eller restaureringen av altertavlen.

¹⁷³ Denne hypotesen har jeg kommet frem til i samarbeid med kunsthistorikeren Vidar Trædal.

¹⁷⁴ Norsted 1975, s. 8f.

4. 2: Værøy fra omkring 1800 til 1820

4. 2. 1: Befolkning og levevilkår.

Værøy utgjør – sammen med naboøya Røst – Lofotens vestligste skanse. Øya ligger værbitt til i storhavet og består i hovedtrekk av bratte fjell – noe som medfører at det meste av øya ikke er beboelig. På 1800-tallet var bosetningen fordelt mellom fire små grender: Sørland, Nordland, Mostad og Breivik.¹⁷⁵ De fleste menneskene bodde på Sørland, mens blant annet presten bodde på Nordland, hvor kirken sto. På denne tiden besto Værøy prestegjeld av to sogn, som hadde hver sin kirke. Hovedkirken sto på Værøy og annekskirken på Røst.

Det finnes arkeologiske spor som forteller om en bosetning på Værøy i flere tusen år.¹⁷⁶ Man kan likevel ikke vite om det har vært uavbrutt bosetning hele denne perioden. I 1801 bodde det omkring 350 mennesker i Værøy prestegjeld (altså både Værøy og Røst). 291 av disse var fiskere eller medlemmer av fiskerens familie. Kun en familie på fire mennesker var *husmenn uten jord*. En familie på 13 var embetsmannsfamilie, to familier på til sammen 19 mennesker var *gjestgivere*, mens 11 familier på til sammen 38 mennesker var av kategorien *andre*. I 1814 hadde folketallet blitt redusert til 276 innbyggere.¹⁷⁷ Sammenlignet med de andre prestegjeldene i Lofoten og Vesterålen var folketallet i Værøy prestegjeld svært lavt.

Befolkningen livnærte seg ved en kombinasjon av jordbruk og fiske.¹⁷⁸ Det vil si at de hadde noen få husdyr og en liten jordlapp på land, samtidig som mennene fisket – spesielt i løpet av vinterfisket i Lofoten. I tiden fra senmiddelalderen og fremover mot tidlig 1800-tall ser det ut til at befolkningsmengden stort sett har fulgt svingningene i forholdet mellom forekomsten av fisk i havet og prisen på korn og andre varer.¹⁷⁹ Generelt sett var levekårene vanskelige i hele Lofoten. Folk måtte bruke det meste av tiden på å dekke de mest nødvendige behovene. I den siste delen av 1700-tallet var det en oppgangsperiode i Lofoten og på Værøy.¹⁸⁰ Imidlertid gikk det dårligere med fisket i begynnelsen av 1800-tallet. I perioden fra 1807 til 1814, da Napoleonskrigene raste, ble det også vanskeligere å få tak i korn. I perioden fra 1820 til 1830 var det ingen prest på Værøy. Dette skal også ha vært en tung tid materielt.¹⁸¹

¹⁷⁵ Grønnvold 1983, s. 29f. Dette er omtale av forholdene omkring 1837.

¹⁷⁶ Sørli 1976b, s. 20.

¹⁷⁷ Bottolfsen 1995, s. 398 f. I følge Bottolfsen var der 295 + 70 = 365 innbyggere i Værøy prestegjeld i 1801; Colban (1818) 1995, s. 10: Oversikt over bla folketall i Lofoten og Vesterålen. Her fortelles det at det var 344 innbyggere i Værøy prestegjeld i 1801, mens det var 276 innbyggere i 1814. I følge *Øyfolket 2* av Dag Sørli, bodde det i 1801 192 mennesker på Værøy og 152 mennesker på Røst. I 1814 var befolkningen henholdsvis 180 og 90 (Sørli 1976b, s. 21).

¹⁷⁸ Sørli 1976a, s. 99.

¹⁷⁹ Sørli 1976a, s. 101.

¹⁸⁰ Bottolfsen 1995, s. 346; Sørli 1976a, s. 119ff.

¹⁸¹ Grønnvold 1983, s. 31ff.

4. 2. 2: Religiøsitet

På begynnelsen av 1800-tallet var individets og familiens viktigste offentlige handlinger knyttet opp mot kristendommen og kirken. De sentrale handlingene som markerte overgangene i det enkelte menneskes livssyklus – dåp, konfirmasjon, bryllup og begravelse – var kirkelige handlinger.

Det var lovpålagt at man skulle gjennomføre disse handlingene i tråd med kirkens syn – og det var knyttet straffer til brudd på disse lovene. Alle skulle døpes og dåpen forpliktet foreldrene til å gi barnet en kristen opplæring. Dersom en mann og en kvinne skulle dele seng, måtte de først gifte seg. Utenomekteskapelig seksuell omgang ble straffet. Konfirmasjonen ble tonet ned de første årene etter reformasjonen. Fremover mot statspietismens tid på 1730-tallet ble den likevel mer og mer viktig. I tillegg til å være en bekreftelse på dåpen, innebar den også et slags bevis på at man forsto kirkens lære. For at katekismeundervisningen skulle bli mest mulig effektiv, ble obligatorisk skolegang innført som en del av statspietismens reformer. Det var også viktig for den enkelte å bestå konfirmasjonen av ikke-kirkelige årsaker. Mange av borgerrettighetene man hadde som voksne mennesker var knyttet til at man var konfirmert.¹⁸² Eksempelvis kunne man ikke gifte seg uten å være konfirmert.

Hensikten med den forkynnelsen som møtte folk på begynnelsen av 1800-tallet var at de skulle bli troende kristne. For kirken innebar dette at de måtte tro det samme som kirken mente var den rette lære – i Danmark-Norge var dette den *evangelisk-lutherske* kristendom. Min hensikt her er ikke å undersøke hvor sterk troen var hos Værøys befolkning. I stedet vil jeg undersøke hvorvidt de hadde forutsetninger til å forstå kirkens lære – noe som er relevant i forhold til hvordan Værøys befolkning forsto Egede-tavlens bilder. Selv om denne læren hadde sitt utgangspunkt i Martin Luthers (1483–1546) tanker fra perioden omkring reformasjonen, ble Luthers lære likevel noe bearbeidet etter hans død. Dette skjedde først gjennom den *lutherske ortodoksi* og de pragmatiske tilpasningene av kristendommen til de lutherske kongedømmene – og deretter via *statspietismen*, som ble innført i Danmark-Norge på 1730-tallet. I siste halvdel av 1700-tallet hadde mange prester i tillegg blitt inspirert av ideer fra *opplysningstiden*. Haugianismen som ble en folkebevegelse i Norge fra slutten av 1700-tallet, slo ikke skikkelig rot i Lofoten.¹⁸³ Den kristendommen som møtte folk i begynnelsen av 1800-tallet besto av elementer fra både ortodoksien, statspietismen og

¹⁸² Oftestad et. al. (1991) 1997, s. 155.

¹⁸³ I følge Øystein Bottolfsen kunne det en sjelden gang dukke opp en omreisende predikant i Lofoten og Vesterålen, men disse skal relativt raskt ha blitt vist bort fra menigheten (Bottolfsen 1995, s. 325).

opplysningskristendommen. Forkynnelsen må likevel spesielt ha vært preget av statspietismen – ettersom det var denne som innførte obligatorisk skolegang og økte kirkens kontroll med den enkeltes fromhet.

Folk fikk tilgang til kirkens lære og praksis samt Bibelens historier via gudstjenestene, skolegangen, foreldrenes opplæring av barna og det de leste selv. Selv om det var stor forskjell på leseferdighetene blant folk, er det hensiktsmessig å undersøke hvilke bøker som fantes på Værøy. De eneste lærebøkene på skolen på Værøy i denne perioden var *Luthers katekisme* og *Bellonis lesebok*.¹⁸⁴ På grunnlag av opplysninger fra kirkebøkene, forteller lokalhistorikeren Dag Sørli at Jonas Sidenius (som var prest fra 1753-1756) kjøpte *ABC*-bøker og *Nye testamenter* til de fattigste på Værøy – noen av disse kan ha vært i vanlige folks eie også på 1800-tallet. Når sognepresten ikke var til stede på søndagene, holdt klokkeren andakt. Han leste da et stykke fra Bibelen eller en bønnebok. Vi vet ikke hva slags bønnebøker det her var snakk om. I tillegg var det vanlig praksis å legge en salmebok og stå i vugga til nyfødte barn og på den avdøde i kista før lokket ble lagt på i Lofoten på denne tiden.¹⁸⁵ Salmeboken var den vanligste bok omkring i norske hjem på denne tiden. Den salmeboken som var mest utbredt i perioden var *Kingos salmebok* fra 1699.¹⁸⁶ Selv om vi ikke kan være sikre, er det ikke usannsynlig at det var *Kingos salmebok* som befolkningen på Værøy la på barnet i vuggen før det ble døpt. Vi vet ikke om noen av Værøys befolkning eide boken *Sannhet til gudfryktighet* av Erik Pontoppidan fra 1737.¹⁸⁷ Imidlertid er det sannsynlig at i alle fall presten disponerte et eksemplar av denne. Oppsummerende, hadde skoleelevene tilgang til *Luthers katekisme* og en *ABC*-bok. Noen hadde kanskje også tilgang til Det nye testamentet. Noen familier hadde trolig også en salmebok, sannsynligvis *Kingos salmebok* hjemme. I kirken må det, foruten Bibelen, også ha vært minst en bønnebok. Man kan i tillegg anta at i alle fall presten disponerte et eksemplar av *Sannhet til gudfryktighet*.

Det var lovpålagt at alle skulle delta i gudstjenesten hver søndag. Når det var prest på Værøy ble det holdt gudstjenester relativt ofte. Presten Jonas Kirsebom Dahl (prest fra 1805 – 1820) holdt færre messer enn vanlig. Av årets ca. 60 gudstjenester holdt han ca. 40. Tre av disse ble holdt på Røst.¹⁸⁸ Dersom presten ikke kunne holde messe var det vanlig at klokkeren holdt katekismeundervisning og leste fra en postill.¹⁸⁹ Det hendte også at dårlig vær og sykdom forhindret deler av befolkningen i å delta i gudstjenesten. Vinterfisket bidro også til at

¹⁸⁴ Sørli 1976b, s. 124, s. 92, s. 94.

¹⁸⁵ Bottolfsen 1995, s. 324.

¹⁸⁶ KS (Se også del: 1. 3. 1).

¹⁸⁷ SG (Se også del: 1. 3. 1).

¹⁸⁸ Sørli 1976b, s. 99.

¹⁸⁹ Sørli 1976b, s. 94 og 100.

store deler av den mannlige befolkningen ikke deltok i gudstjenestene flere måneder i året.¹⁹⁰ Det sentrale elementet i gudstjenestene var prekenen, som kunne vare over en time. Salmesang, der menigheten deltok aktivt, var også en sentral del av liturgien. Likeledes deltok menigheten i nattverden – fra de var konfirmert. Den siste halvtimen av gudstjenesten skulle anvendes til å undervise menigheten i katekismen – et påbud som varte helt frem til 1827.¹⁹¹

Det er grunn til å tro at prestens katekismeundervisning var farget av innholdet i *Sannhet til gudfryktighet*.¹⁹² Boken ble innført som lærebok i katekismeundervisning i Danmark-Norge under statspietismen og var svært utbredt.¹⁹³ Selv om den er en forklaring til Luthers *Lille Katekisme* er den likevel også farget av statspietismens kristendom. Riktignok var ikke denne boken en del av lærebøkene i skoleundervisningen på Værøy. Man kan likevel anta at menigheten indirekte fikk tilgang til boken via prestens undervisning og preken. Boken er inndelt i fem deler, med de samme overskriftene som i Luthers *Lille Katekisme: Om loven, Om troen, Om bønnen, Om dåpen og Om nattverden*. Den første delen omhandler de ti bud, med forklaringer. Den andre delen omhandler den apostoliske trosbekjennelse, med omfattende forklaringer av hver enkelt artikkel. Den tredje delen omhandler bønnen. Her gis det instruksjoner om hvordan man skulle be, samt forklaringene til de forskjellige leddene i *Fader Vår*. Den fjerde delen omhandler dåpen, mens den femte delen forklarer det lutherske synet på nattverden, samt hvordan den kristne skal forholde seg under dette sakramentet. Den originale versjonen av *Sannhet til Gudfryktighet* besto av 759 spørsmål og svar omkring kirkens lære. Ideelt sett var det meningen at elevene skulle kunne svarene på alle disse spørsmålene når de ble konfirmert. Vi vet også at klokkeren på Værøy overhørte elevene i katekismen i kirken under gudstjenesten. Overhøringen innebar i praksis at elevene skulle kunne kunnskapen på rams – ikke at de skulle vise forståelse.¹⁹⁴ Prekenen må også ha fungert både som undervisning i kirkens lære og bibelhistorie.

Det var klokkeren som fungerte som lærer på Værøy i begynnelsen av 1800-tallet. Undervisningen foregikk hjemme hos ham.¹⁹⁵ Den varte i åtte uker hvert år.¹⁹⁶ Elevene ble blant annet undervist i lesing, skriving, katekismen, bibelhistorie og salmevers. Det kan imidlertid stilles spørsmål omkring hvor mye de lærte. Vi vet blant annet at omkring

¹⁹⁰ Sørli 1976b, s. 99.

¹⁹¹ Sørli 1976b, s. 120 ff.

¹⁹² SG.

¹⁹³ Oftestad et. al. (1991) 1997, s.158f.

¹⁹⁴ Vi vet dette fordi det var sterke reaksjoner på undervisningsmetodene til Nils Christian Larsen, som var lærer på Værøy en kort periode etter 1826. De metodene det ble reagert på var nettopp at han i stedet for å oppmuntre til pugging, prøvde å få elevene til å forstå hva de leste (Sørli 1976b, s. 124).

¹⁹⁵ Sørli 1976b, s. 122.

¹⁹⁶ Bottolfsen 1995, s. 339.

halvparten av elevene skulket svært ofte – i forbindelse med fisket og arbeid hjemme.¹⁹⁷ Selv om det må ha vært individuelle forskjeller, var trolig ikke lese- og skriveferdighetene så bra blant den vanlige mann og kvinne.¹⁹⁸ Antakelig kunne de stave seg frem i en bok og skrive litt mer enn navnene sine. Likevel ble de konfirmert – noe det var forventet at man ble senest når man var nitten år. Det må bety at de må ha kunnet svare for seg i kirken i alle fall da de ble konfirmert. De må derfor ha kunnet gjøre rede for katekismen og bibelhistorien. Likeledes må de også ha lært seg noen salmevers som de i tillegg fikk praktisere under gudstjenestene. Blant de fleste var nok denne kunnskapen lært utenat – uten den største forståelse. Likevel må man ikke se bort fra at noen av elevene kan ha vært skarpere og mer interesserte enn andre og at disse kan ha fått en dypere og mer reflektert forståelse av det de lærte enn resten. Dag Sørli refererer til en uttalelse av en biskop under en visitas i 1807. Her fortelles det at: ” ... nogen [av ungdommene på Værøy] gav tilfredsstillende svar, andre viste mindre kunnskab”. Fra biskop Nannestads beretning om sin visitas i Værøy kirke i 1750 fortelles det at de fleste unge på Værøy kunne lese noenlunde i bok, samt opptegne *Luthers Katekisme*, Davids salmer og evangeliene. I tillegg fortelles det at *noen* til og med kunne gjøre regnskap for katekismens forstand og prekenens innhold.¹⁹⁹ Vi kan forstå dette som at noen av de unge hadde en mer reflektert forståelse av kirkens lære enn andre. Selv om Nannestads visitas foregikk femti år før den perioden jeg behandler, er det ingen grunn til å tenke seg at forståelsen blant de unge var dårligere på begynnelsen av 1800-tallet. I stedet burde man tro at den var bedre blant mange elever, siden skoleundervisningen hadde blitt mer omfattende.

Barna fikk også en slags kristendomsundervisning hjemme, via oppdragelsen. Da biskop Nannestad var på visitas i Værøy Kirke i 1750, uttalte han at *foreldrene er meget flittige til å undervise sine barn*.²⁰⁰ Man må anta at dette ikke endret seg så mye i løpet av de neste 70 år. Barna kan ha blitt introdusert til bibelhistorien, lært seg *Fader Vår* og sunget salmer hjemme. I den grad folk hadde bøker hjemme kan de frommeste også ha fordypet seg i bøker. Ovenfor redegjorde jeg for at mange trolig hadde en salmebok hjemme – og da allerhelst *Kingos salmebok*. Det var nok svært få som hadde Bibelen hjemme, siden den var dyr. Derimot var deler av Bibelen utgitt i *Kingos salmebok*. I følge teologen Tarald Rasmussen var denne boken den viktigste tilgangen man hadde til Bibelen på 1700-tallet, siden den ble utgitt i store opplag og spredt ut i hjemmene.²⁰¹ Tillegget bakerst i *Kingos salmebok* inneholdt alle

¹⁹⁷ Sørli 1976b, s. 134 f.

¹⁹⁸ Sørli 1976b, s. 139.

¹⁹⁹ Sørli 1976b, s. 117 og 121.

²⁰⁰ Sørli 1976b, s. 121.

²⁰¹ Oftestad et. al. (1991) 1997, s. 135 og 138.

kirkeårets kollekter, epistler og evangelietekster som presten leste under gudstjenesten. Foruten kollektene og synkopetekstene (epistlene og evangeliene som skulle leses på kirkeårets søndager), inneholdt tillegget en beskrivelse av Kristi lidelseshistorie (basert på evangelienes omtale av lidelseshistorien), en rekke bønner med sterkt preg av andakt til forskjellige anledninger, trosbekjennelsen og utdrag fra den augsburgske konfesjon. Salmene i *Kingos salmebok* er også innordnet etter kirkeåret. I tillegg til dette er det en rekke pasjonssalmer, med tekster omkring de forskjellige delene av lidelseshistorien. Lidelsesaspektet og den enkeltes innlevelse i Kristi lidelser er fremhevet i disse.

Ovenfor har jeg redegjort for at kirkens forkynnelse på Værøy nådde befolkningen både via gudstjenesten, skolen og i hjemmene. Befolkningen mottok forkynnelsen via flere typer medier, som prestens preken, lærerens undervisning, salmer de sang, bønner de ba og via bøker – i det minste Luthers *Lille Katekisme* og trolig *Kingos salmebok*. Bibelen var det kanskje bare presten som hadde, likeledes *Sannhet til Gudfryktighet*. Imidlertid må de ha hatt tilgang til disse bøkene indirekte både via prestens prekener og katekismeundervisning og via tillegget i *Kingos salmebok*. Ettersom mange av salmene også hadde et bibelhistorisk preg, kan man også anta at menigheten gjennom å synge disse også ”leste” Bibelen. Det bør understrekes at selv om de fleste medlemmene av menigheten kunne lese, så må de ha mottatt svært mye av kunnskapen om kristendommen på andre måter enn å lese.

I følge Tarald Rasmussen må man ikke overdrive motsetningen i Norge mellom elitekulturen, representert av prestene, og den brede folkelige kulturen.²⁰² Han mener det utvilsomt har eksistert grunnleggende forskjeller i helhetsperspektiv mellom de to kulturene, men at mange religiøse enkeltelementer og en god del tolkningsmønstre må ha vært felles. Når man tar i betraktning at mange av Værøys voksne befolkning trolig ikke hadde så gode leseferdigheter, samt at de fleste manglet mange sentrale bøker, er det sannsynlig at det der må ha vært en viss motsetning mellom elitekulturen – presten – og mange av menighetens medlemmer vedrørende hvor reflektert forståelsen av kirkens lære var. På den annen side, delte de også forståelse ved at de hadde hatt samme type konfirmasjonsopplæring og deltatt på samme gudstjenester. I den grad man kan anvende Biskop Nannestads beskrivelser av kunnskapsnivået blant de unge på Værøy i 1750, om kunnskapsnivået til befolkningen på begynnelsen av 1800-tallet, kan vi også ane en variasjon i forståelsen av kristendommen blant vanlige folk. Det vil da være snakk om noen som begrenset seg til kun å kunne opptegne

²⁰² Oftestad et. al. (1991) 1997, s. 131: Rasmussen skriver her spesifikt om forholdene i Norge på 1600-tallet, før innføringen av skoleplikten. På begynnelsen av 1800-tallet var kanskje forskjellene mellom de to kulturene noe mindre, siden flere kunne lese.

Luthers Katekisme og evangeliene, mens andre i tillegg kunne gjøre regnskap for katekismens forstand og prekenens innhold.

4. 3: Egede-tavlen – en resepsjonsanalyse

4. 3. 1: Kirkens bilder etter reformasjonen

Under reformasjonen gikk verken Luther, Zwingli eller Calvin inn for et fullstendig billedforbud.²⁰³ Det de hadde til felles var at de ville fjerne de bildene som ble dyrket. Begrunnelsen for dette var først og fremst innholdet i andre Mosebok, kapittel 20. I følge Luther var bildene i seg selv verken gode eller onde. Så lenge man ikke tilba bilder, kunne de til og med være hensiktsmessige, spesielt i oppdragelsen av barn og enkle mennesker – et syn som for øvrig minner om det offisielle, klassiske billedsyn i den katolske kirke. Følgelig kunne bilder pryde både kirker og private hjem. Imidlertid mente han at man ikke ble rettfærdiggjort ved å sette opp bilder i kirkene; det ville være bedre å gi pengene til de fattige. Calvin var mer restriktiv. Han gikk inn for at bildene ble forvist til det borgerlige og politiske liv. De kultiske skulle forbys, mens de politiske og historiske bildene kunne være nyttige. Zwingli, på sin side, mente det ville være meningsløst å fjerne bilder som ikke var gjenstand for kult. Til tross for det nyanserte syn som disse hadde, fantes der folkelige bevegelser noen steder i Europa som fjernet alle bilder de kom over.

Reformatorenes syn ble også formidlet til Danmark-Norge. I tillegg til at Luthers skrifter ble oversatt til dansk, ble det også skrevet om bildenes bruk og berettigelse av dansk-norske geistlige. Prinsippene var her i hovedtrekk de samme som Luthers. Bildene skulle anvendes til *utsmykning* av gudshus, til *minne* og *undervisning*.²⁰⁴ En kort periode på slutten av 1500-tallet var billedsynet likevel strengere enn både før og tidligere. Dette medførte at *katekismus*-tavlen – en tavle som kun var utsmykket med katekismens tekster – ble innført på en synode i Bergen i 1589. Selv om denne vant stor utbredelse, var det Luthers mer moderate syn som etter hvert vant frem. Altertavlene fra 1600 og fremover er derfor dekket av bilder.

I boken *Sannhet til gudfryktighet* finner man også opplysninger om hvordan man skulle forholde seg til bilder. Ettersom denne boken er fra 1737 kan opplysninger derfra si noe om hvilke syn det var på bilder under statspietismen – det hadde tross alt gått 200 år siden Luther skrev om bilder. Ettersom denne boken også skulle danne grunnlaget for konfirmasjonsundervisningen, er det også større muligheter for at vanlige folk hadde tilgang

²⁰³ Christie, Sigrid 1973, s. 99ff.

²⁰⁴ Bugge, Ragne 1975, s. 202.

til dens opplysninger om hvordan bilder skulle brukes. Det er lite trolig at vanlige folk på 1700- og 1800-tallet leste andre av Luthers skrifter enn hans *Lille Katekisme*.

I bokens forklaring til det første bud, står det at det å tilbe et bilde er avgudsdyrking (spørsmål 57 og 58).²⁰⁵ Spørsmål 59 lyder slik: ”Men kan man ikke tilbe den sanne Gud ved et bilde og egentlig mene ham selv?”²⁰⁶ Bokens svar på dette er: ”Nei. Gud er ånd og de som tilber ham må tilbe i ånd og i sannhet.” Boken nevner ingenting om bilders positive bruk. I bokens tredje del, Om bønner, nevnes ikke bilder som noe hjelpemiddel i bønn.²⁰⁷ Her kan man også legge merke til at kirkebygningen ikke ble anbefalt som et mer egnet sted enn andre til andakt og bønn. Dersom man antar at *Sannhet til Gudfryktighet* var normgivende for folks anvendelse av bilder, er det derfor lite trolig at altertavlenes bilder ble anvendt som hjelpemiddel i andakt og bønn. Etter reformasjonen var det heller salmene som bidro til å gi den kristne en større innlevelse i kristendommens mysterier.

Til tross for dette vet vi at det noen få steder i landet har foregått billedyrking helt frem til midten av 1800-tallet. Et krusifiks i Røldal, ble dyrket frem til 1835, mens en trefigur av S:t Niklas (altså S:t Nikolaus) i Eidsborg kirke i Telemark ble tilbedt frem til 1837. Begge disse skulpturene ble tillagt helbredende krefter og var gjenstand for valfart.²⁰⁸ I forbindelse med kulten ble det også ofret votivgaver. Det bør likevel understrekes at begge disse figurene var fra katolsk tid.

Ettersom Værøy-gjenstandene på Egede-tavlens predella opprinnelig er katolske, kan man teoretisk tenke seg at disse ble gjenstand for helgendyrkelse også på 1800-tallet. Selv om man ikke kan vite noe sikkert, virker dette lite sannsynlig. Meg bekjent finnes det ingen kilder som forteller om aktiv kult verken av Maria eller andre helgener på Værøy tidlig på 1800-tallet. Siden kirken ligger like ved siden av prestegården hadde presten også gode muligheter til å drive kontroll med hvordan Værøy-gjenstandene ble anvendt. Jeg vil se bort fra at menigheten på Værøy forsto Værøy-gjenstandene på denne måten.

Egede-tavlens funksjoner – en avgrensning.

Resepsjonsanalysen vil dreie seg om hvordan Egede-tavlen kunne bidra til kristen *opplæring* av menigheten – altså tavlens *pedagogiske* funksjon. Selv om kirkens bilder også kunne anvendes til minne og utsmykning, vil jeg ikke undersøke om Egede-tavlen fungerte slik. I

²⁰⁵ SG, s. 27.

²⁰⁶ SG, s. 28.

²⁰⁷ SG, s. 165 ff. (spørsmål nr. 542-564).

²⁰⁸ Bugge, Ragne 1975, s. 197.

hovedoppgavens avgrensning presiserte jeg at problemstillingen skulle dreie seg om bildenes rent religiøse betydninger samt at den ikke omhandlet bildenes estetiske aspekter.

Vanligvis har kunsthistorikere undersøkt hvilke bibelhistoriske fortellinger bildene har formidlet – altså om de var en slags visuell bibel. Jeg vil også studere dette aspektet ved resepsjonen av Egede-tavlen, men vil ikke fremheve bibelske *tekstgrunnlag*. Tidvis vil jeg heller trekke frem andre tekstgrunnlag som menigheten hadde lettere tilgang til – eller jeg vil understreke at menigheten også ervervet seg lignende kunnskap *uten* å lese. I tillegg vil jeg undersøke om tavlen kan ha forkynt mer abstrakte deler av kirkens lære: som hvordan nattverden skulle foregå og hva som var den ”rette” tro. Dette vil bli undersøkt i forbindelse med noen av hendelsene som foregikk under gudstjenestene. Jeg vil legge vekt på at menigheten kan ha forstått Egede-tavlens bilder på forskjellige måter alt etter hvilke liturgiske aktiviteter som foregikk i kirken. Ved å vise at tavlen kan ha blitt forstått på flere måter blir resepsjonsanalysen således en utforskning av Egede-tavlens semantiske *potensial* i samspill med Værøys befolkning på begynnelsen av 1800-tallet.

Bildenes pedagogiske funksjon – en forskningsoversikt

Det er ikke skrevet mye i Norden om hvordan etterreformatoriske altertavler bidro til opplæring av menigheten. Underlaget for resonnementet nedenfor består således først og fremst av egne antagelser. Det som er skrevet omhandler først og fremst hvordan kirken ønsket at bildene skulle forstås. Underforstått forutsetter man da at menigheten forsto bildene på samme måte som de geistlige gjorde. Det er skrevet minimalt om hvordan menighetens faktiske resepsjon foregikk. Det er i hovedsak Sigrid Christie, Mereth Lindgren og Inga Lena Ångström som har skrevet omfattende verk om etterreformatorisk ikonografi i Norden.²⁰⁹ Disse har stort sett konsentrert seg om bildet som en del av forkynnelsen. I hovedsak omhandler disse verkene imidlertid forholdet mellom bildene og grafiske forlegg, samt bibelsk tekstgrunnlag til bildene. Sigrid Christie er den som gir en mest omfattende behandling av bildene som en del av kirkens forkynnelse. Hun anvender også bøker fra bildenes samtid for å vise hvilket budskap de geistlige kan ha ment at bildene skulle ha. I boken *Norsk kunsthistorie* har Gunnar Danbolt derimot *skissert* hvordan en etterreformatorisk altertavle kunne anvendes liturgisk.²¹⁰ Her har han satt seg inn i hvordan kommunikanten kan ha brukt tavlen når han/hun mottok nattverden. Slik sett inntar han et resepsjonsperspektiv i denne analysen.

²⁰⁹ Christie 1973; Lindgren 1983; Ångström 1992.

²¹⁰ Danbolt 1997, s. 111.

4. 3. 2: Menighetens forståelse av Egede-tavlen.

Egede-tavlen som forkynnelse

Ettersom Egede-tavlen sto i kirkens kor, var den synlig for alle under gudstjenesten. Selv om detaljene må ha vært vanskelige å se for dem som satt lengst bak, kom de nærmere tavlen når de gikk til nattverden. Folk må også ha vært fremme ved alteret andre ganger før eller etter gudstjenestene. Kanskje foregikk også katekismeundervisningen etter gudstjenesten fremme ved koret. Egede-tavlens iøynefallighet må ha utgjort et potensial for samspill mellom dens visuelt fremstilte historier og menighetens lesning av dem. Man må anta at dette samspillet delvis ble styrt av liturgiens handlinger og at menighetens tolkninger ofte oppsto i forbindelse med de tema som presten tok opp. Man må også ha i bakhodet at gudstjenesten i seg selv på mange måter var en pedagogisk hendelse – samtidig som den innebar en lovprising av Gud. Under prekenen ”underviste” presten i bibelhistorie, etikk og lærespørsmål, salmene som ble sunget bidro til det samme. Bildene var en del av dette.

Bildenes betydning i gudstjenesten må likevel ikke overdrives. Det viktigste som foregikk var tross alt de liturgiske handlingene og prestens forkynnelse – noe menigheten viste. Ettersom den voksne delen av befolkningen kunne lese, må bildenes relevans som historieformidlere ha blitt redusert. Noen kan også ha ”sett seg blind” på bildene – slik at de ikke lenger la merke til dem.

Egede-tavlen som fortelling

Det må likevel ha vært naturlig for befolkningen på Værøy på begynnelsen av 1800-tallet å lese Egede-tavlen som en slags visuell bibelhistorie. I og med at de hadde fått kjennskap til bibelhistorien fra flere sammenhenger hadde de nok av ”historier de kjente fra før” som kunne gjøre tavlens bilder meningsfulle for dem.²¹¹ Kjennskapet til bibelhistorien må ha gjort dem i stand til å identifisere de forskjellige personene og hendelsene på bildene. Likeledes må den ha hjulpet dem til å plassere de forskjellige motivene på riktig sted i fortellingens hendelsesforløp. Den må også ha bidratt til å skape sammenheng mellom bildene ved å ”fille inn” de historiene som ikke var representert visuelt.

Måten bildene er arrangert på Egede-tavlen kan langt på vei ha veiledet betrakteren til å danne en meningsfull historie av alle bildene – en historie i tråd med Bibelens kronologi. Med

²¹¹ Dette bygger på Anne Winston-Allens argumentasjon i forhold til resepsjonen av bilder i senmiddelalderen (Winston-Allen 1997, s. 53). Jeg anvendte også denne argumentasjonen når jeg undersøkte bruken av Vågan-skapet* i andakt og Vågan-skapet* i undervisning.

to unntak er motiver som forestiller de tidligste hendelsene i Jesu liv plassert nederst på tavlen, mens de senere, de som har med pasjonen å gjøre, er plassert høyere oppe. Betraktere som hadde kjennskap til hva hvert enkelt bilde forestilte ville da kunne forstå at historien forløp oppover mot toppen av tavlen. En slik lesing kan også ha blitt støttet av at tavlen har et sterkt oppadstrebende preg. Ikke bare består den av predella og tre etasjer som blir trinnvis smalere mot toppen. Den flankeres også av pyramideformede obelisker som peker oppover, samtidig som toppfiguren peker oppover med sin høyre hånd.

De to motivene som bryter denne kronologien er *oppstandelsen* og *himmelfarten* – til høyre på predellaen. Disse foregriper hendelser høyere oppe på tavlen. Ettersom Værøygjenstandene avsluttes med disse to motivene, kan predellaens motiver danne en egen kortversjon av en visuell bibelhistorie. Samtidig kan predellaens to siste motiver også ha blitt forstått som en del av en mer omfattende visuell versjon av bibelhistorien – bestående av alle tavlens bilder. De to relieffene kan ha fungert som en slags ”visuell digresjon” som kunne aksentuere aspekter ved hendelser så langt i fortellingen. Videre er det ikke sikkert at bildenes innbyrdes plassering hele tiden dikterte publikums lesing av tavlen. Dersom betrakterne visste hva hvert bilde forestilte, kan de ha satt sammen en visuell bibelhistorie av alle tavlens bilder – uten å la seg styre av tavlens komposisjon.

Bibelens personer i en narrativ sammenheng

Persongalleriet i denne visuelle versjonen av bibelhistorien består av en rekke personer som hadde en betydningsfull rolle som *helgener* i senmiddelalderen. Etter reformasjonen fikk disse en mindre fremtredende rolle.²¹² Selv om både Jomfru Maria, Johannes døperen og disiplene hadde sin plass også i den evangelisk-lutherske lære, fungerte de her først og fremst i en *narrativ* sammenheng. Utover at Maria ble oppfattet som Guds mor og usedvanlig from, skulle hun kun betraktes som et vanlig menneske. Johannes døperen skulle oppfattes som profeten som forutså at frelseren skulle bli født og som døypte Jesus, slik det står i Bibelen. Apostlene skulle betraktes som sentrale i dannelsen av kirken. Til tross for at både Johannes døperen og de fleste av apostlene døde som martyrer, var de i kirkens øyner ikke noe mer enn vanlige mennesker.

²¹² KS, s. 708: I den augsburgske konfesjon som er gjengitt i tillegget bakerst, fortelles det hva som var kirkens syn på helgener; SG, s. 28 og s. 119 ff. Her fortelles de hvordan den statspietistiske kirken mente man skulle forholde seg til henholdsvis helgener generelt og Jomfru Maria spesielt. Her sammenlignes helgedyrking med avgudsdyrking.

Selv om man ikke kan være sikker, er det grunn til å tro at dette synet også ble formidlet via flere kanaler til menigheten på Værøy. Presten må ha formidlet det under gudstjenestene – som var relativt hyppige. Klokkeren og læreren kan ha formidlet det under katekismeundervisningen og skoleundervisningen. Folk på Værøy kunne også på egen hånd ha lest om hvordan man skulle forholde seg til helgener i tillegget bakerst i *Kingos salmebok* – hvor den augsburgske konfesjon var gjengitt. Det er således grunn til å tro at kirkens syn på helgener også ble reflektert i måten befolkningen på Værøy forsto Egede-tavlens motiver.

Egede-tavlen i undervisningen under ordets gudstjeneste.

I løpet av gudstjenesten foregikk en rekke handlinger som tematisk sett berørte de samme motivene som Egede-tavlens bilder forestilte. Den mest innlysende av disse handlingene er nattverden – ettersom Egede-tavlen er en altertavle og motivet *nattverden* er en sentral del av tavlen. Jeg vil derfor behandle denne delen separat. Imidlertid var altertavlen synlig under hele gudstjenesten – ikke bare under Nattverden. De andre av messens hendelser – blant annet prekenen, fremsigelsen av trosbekjennelsen og syngingen av salmene – kan også ha gitt en betydningsmessig klangbunn til Egede-tavlens motiver. Denne effekten kan ha blitt enda sterkere dersom presten anvendte bildene aktivt ved eksempelvis å peke på enkeltbilder som forestilte tema som han behandlet under prekenen eller katekismeundervisningen. Vi vet ingen ting om hvorvidt presten anvendte bildene aktivt. Imidlertid bør man kunne regne med at deler av menigheten kan ha trukket forbindelser mellom eksempelvis temaer i prekenen og et bilde som samsvarte med denne prekenen – uten at presten måtte peke.

I forbindelse med *prekenen* skulle det leses to tekster fra Bibelen – en fra evangeliene og en fra epistlene – samt en kollektbønn. Disse varierte fra søndag til søndag i tråd med kirkeåret og var nedskrevet blant annet i tillegget bakerst i *Kingos salmebok*. Temaet i disse tekstene bestemte hva presten skulle preke om. Ettersom det var forskjellige tekster fra søndag til søndag og følgelig også forskjellig tema for prekenen, kunne disse tekstene og prekenene belyse forskjellige aspekter ved Egede-tavlens bilder fra søndag til søndag. Noen ganger kunne et tema fremheve et av Egede-tavlens bilder fremfor de andre. På Marias bebudelsesdag ville det være naturlig at de av publikummet som gløttet bort på Egede-tavlen spesielt ville rette oppmerksomheten mot *bebudelsesrelieffet*. Noen ville kanskje bare tenke på at Jesus ble unnfanget i tråd med denne hendelsen, andre ville kanskje også knytte denne historien opp mot korsfestelsen og Nattverden – når de hørte dagens kollektbønn. I kollekten på Marias bebudelsesdag står det blant annet: ”(...) Vi ber deg [Gud] at du ved Jesu hellige

unnfangelse, vil rense vår syndige unnfangelse. Gjør dette ved din kjære sønn (...)”²¹³ Her understrekes det i forbindelse med bebudelsen, at Kristi inkarnasjon var nødvendig for at menneskene skulle bli frelst. Bebudelsen settes altså i sammenheng med lidelseshistorien. Således ville man også kunne knytte forbindelser fra *bebudelsesrelieffet* og til *korsfestelsen* og *nattverden*. Neste søndag kom prekenen til å ha et nytt tema – i tråd med kirkeårets faste tekster.

Det finnes helligdager i løpet av kirkeåret som spesielt er tilegnet de fleste motivene som er representert på Egede-tavlen. Hellige tre kongers dag har både *Jesu dåp* og *Kongenes tilbedelse* som tema. Første påskedag kan knyttes til *oppstandelsen*, Kristi himmelfartsdag kan knyttes til relieffet med samme motiv. Episoden om den kanaaneiske kvinnen er tema for teksten som leses den andre søndag i fasten. Nattverden og lidelseshistorien blir spesielt behandlet i påsken, men er også tema for enhver søndag ettersom disse hendelsene er de mest sentrale i kristendommen. Slik kan forskjellige aspekter ved Egede-tavlen ha blitt vektlagt alt etter hvilken søndag det var snakk om. Tavlen ville da være gjenstand for en dynamisk, betydningsdannende prosess som foregikk i takt med kirkeåret. Sammen med prekenen og andre liturgiske hendelser ville den også kunne bidra til å gi menigheten en forståelse av temaet for den enkelte gudstjenesten. Alt etter hvor stor innsikt den enkelte hadde i kirkens lære, ville han forstå prekenens innhold, som blant annet innebar prestens utlegging av søndagens bibeltekster. I den grad han forsto disse utleggingene, ville han også kunne veve et tilsvarende nettverk av betydninger omkring enkelte av Egede-tavlens bilder, og forbindelser mellom de forskjellige bildene.

Trosbekjennelsen (den apostoliske) ble fremsagt hver gudstjeneste. Flere av dens utsagn kan knyttes til mange av Egede-tavlens motiver: Utsagnet (...) *som ble unnfanget av den hellige ånd*, kan knyttes til *bebudelsen*. Utsagnet: *fodt av Jomfru Maria*, kan knyttes til relieffet *kongenes tilbedelse*. Resten av den andre artikkelen (*pint under Pontius Pilatus, korsfestet, død og begravet, for ned til dødsriket, sto opp fra de døde tredje dag, for opp til himmelen, sitter ved Guds, den allmektige Faders høyre hånd, skal derfra komme igjen og dømme levende og døde*,) kan henholdsvis knyttes til motivene: *Getsemane, korsbæringen, korsfestelsen, oppstandelsen, himmelfarten* og *Salvator Mundi*. De mest oppvakte av menighetens medlemmer vil også kunne knytte den tredje artikkelen til motivet *nattverden*.

Det er tankevekkende hvor nær tilknytning det er mellom trosbekjennelsen (spesielt den andre artikkel) og sammensetningen av Egede-tavlens motiver. Ettersom trosbekjennelsen ble

²¹³ KS, s. 533.

fremsagt hver gudstjeneste, skulle man tro at denne må ha vært en vel så viktig referanseramme for å forstå Egede-tavlens motiver, som de enkelte skriftstedene i Bibelen som forteller om de samme motivene. Noen av disse ble bare opplest og utlagt en gang i løpet av kirkeåret. Til forskjell fra bibelstedene inneholder trosbekjennelsen i tillegg et subjektivt og deltagende element – noe Bibelen ikke gjør – siden hver av artiklene starter med erklæringen: *Jeg tror*.

Dette trenger ikke innebære at menigheten rettet blikket mot Egede-tavlen hver gang de bekjente sin tro. Under lesingen av trosbekjennelsen kan de i stedet noen ganger ha hatt hodet bøyd. På den annen side kan Egede-tavlen ha fungert som et slags visuell trosbekjennelse som ytret seg for menigheten under hele gudstjenesten – parallelt med de andre hendelsene som foregikk. Den kan ha fungert som et slags visuelt akkompagnement. Når presten under prekenen eksempelvis utdypet enkelte aspekt ved en spesifikk bibeltekst, markerte Egede-tavlens bilder kjernen i kristendommen.

En vesentlig del av den evangelisk-lutherske gudstjenesten bestod av salmesang. Salmetekstene kjennetegnes blant annet av en kraftig *emosjonell* komponent, ved at eksempelvis smerte, sorg, glede og triumf blir utbrodert. Det subjektive blir fremhevet ved at salmene ofte omhandler den *enkeltes* forhold til Gud – den enkeltes lovprisning eller *innlevelse* i gleder og sorger. Denne innlevelsen kunne nok også bli kraftig styrket når salmetekstene ble sunget. Dette er også den delen av gudstjenesten hvor alle i menigheten kunne være like aktive. Alle hadde lov til å synge like kraftig som både prest og klokke.

På samme måte som kirkeårets tekster, var salmene knyttet opp mot de forskjellige av årets søndager og helligdager slik at eksempelvis Jesu dåp og kongenes tilbedelse var tema for noen av salmene i åpenbaringstiden. Slik ble det sunget pasjonssalmer i påsken. *Den kanaaneiske kvinne* kunne besynges i salme 107 i *Kingos salmebok*. Disse salmetekstene innebar ofte en underforstått forklaring eller utlegging av de enkelte episodene – som menigheten også kunne se på Egede-tavlen. Dette innebærer eksempelvis at *den kanaaneiske kvinnen* kunne bli knyttet til sterk tro som igjen medførte frelse; Jesu dåp (figuren: *Johannes døperen*) kunne bli satt i sammenheng med Jesu senere offer. Ettersom de fleste menighetsmedlemmene sang salmer – og hadde pugget noen av dem under katekismeundervisningen – bør også salmene kunne betraktes som et av flere *grunnlag* for forståelsen av Egede-tavlens bilder.

Egede-tavlen relatert til nattverden.

Motivene på Egede-tavlens hoveddel og da spesielt *nattverden*, *Getsemane*, *korsbæringen*, *korsfestelsen* og *oppstandelsen*, var generelt sett velegnet til å opplyse om nattverdens forskjellige aspekter. Som vi skal se var også *Lots hustru* og *den Kanaaneiske kvinne* hensiktsmessige i forbindelse med nattverden – i den sammenheng de ble presentert på Egede-tavlen.

I *Sannhet til gudfryktighets femte del*: ”Om nattverden” gis det en grundig innføring i kirkens syn på nattverden.²¹⁴ Spørsmålene 692 – 750 er viet dette emnet. Her fortelles det om hva nattverden er, hvem som bør gå til nattverd, hva gagn man har av den og hvordan man bør forberede seg for å nyte den verdig. Innledningsvis fortelles det at nattverden er Jesu Kristi sanne legeme og blod under brødet og vinen, som Kristus selv har innstiftet for at vi skal ete og drikke det. Det fortelles at nattverden er nyttig ved at kommunikanten oppnår syndenes forlatelse og et liv i salighet dersom han deltar på en *verdlig* måte.

Videre fortelles det at det er to slags ting til stede i vinen og brødet – noen jordiske og synlige og noen himmelske og usynlige. De jordiske tingene er naturlig brød og vin, mens de himmelske er Kristi sanne legeme og blod, forenet med brødet og vinen. Det understrekes at brødet og vinen ikke *forvandler* seg til Kristi legeme og blod når de blir velsignet. Det jordiske og det himmelske er nemlig bare forenet mens sakramentene utdeles og nytes. Derfor må det ikke utøves noen overtro med det som blir igjen. Det understrekes at brødet og vinen bare er virksomme når de mottas i tro og den rette orden.

Man må altså være troende før man går til alters. For å styrke denne troen må man på forhånd utføre en rekke *selvprøvelser*. Man må angre og sørge over synden, prøve ut troen, ved blant annet å spørre seg selv om man vet nok om Gud, Kristus og gjensløsningen ved ham – samt om man har sterk nok hunger og lengsel etter Guds nåde i Kristus. I tillegg må man undersøke om man virkelig er fast bestemt på bli et bedre menneske. Det understrekes at mange går *uverdig* til alters. Dersom man gjør det, eter og drikker man seg til doms – man oppnår evig død i stedet for liv og salighet.

Når man nyter nattverden skal kommunikanten vende tanker og begjær bort fra de jordiske ting. I stedet skal han komme Kristus i hu og forkynne hans død. Med andakt skal han betrakte hele Kristi lidelse, korsfestelse, død og alt som hører med her. Han skal lengte etter å bli forenet med Kristus.

²¹⁴ SG, s. 204 – 222.

I tillegg til *Kingos salmebok* finner man i tillegg en rekke omfattende bønner som kunne leses før, under og etter nattverden.²¹⁵ Disse understreker de aspektene jeg ovenfor har referert fra *Sannhet til gudfryktighet*. Sammen med Pontoppidans restriksjoner omkring bruken av bilder,²¹⁶ viser dette at menigheten hadde gode forutsetninger til å forstå Egede-tavlen i forbindelse med nattverden. I en slik sammenheng kan det knyttes tolkningsmuligheter til bildene som går langt utover det rent *bibelhistoriske*. Bildene kan både bidra til å fortelle menigheten hva nattverden *er*, samt *hvordan* de skal forholde seg når de går til alters. Slik blir også motivene *Lots hustru* og *Den kanaaneiske kvinne* meningsfulle.

Den første etasjes billedfelt består av de tre motivene *Lots hustru*, *den kanaaneiske kvinne* og *Nattverden*. Den ledsagende teksten til bildet om *Lots Hustru*: *Komer Lots huustrue i hu Luc: 17. v. 32*, er ikke en del av tekstene som gjengis i synkopetekstene i *Kingos salmebok*. Derimot er teksten, *Komer Lots huustrue i hu (...)*, nesten identisk med teksten i Luk. 17: 32, som lyder: ”Kom Lots hustru i hu!” Bibelteksten er imidlertid en *befaling*, mens teksten på Egede-tavlen mangler *subjekt*. Dersom betrakteren tolker teksten på tavlen slik: *Jeg kommer Lots hustru i hu*, så vil dette være å respondere på Jesu ord i Luk.17:32.²¹⁷ Versene før og etter Luk. 17: 32 omhandler de siste dager og at alle må være beredt på at dommedag kan skje når som helst. For at menigheten skulle kunne forstå dette måtte de imidlertid vite hvordan dette ble omtalt i Bibelen. Trolig har de også hørt dette både i prekenen og i bibelhistorieundervisningen. Presten i Værøy kirke kan også i sine prekener ha nevnt teksten fra første Mos. 19: 26: ”Men Lots hustru, som fulgte etter ham, så sig tilbake; Da blev hun til en saltstøtte.”

Teksten over motivet *Den kanaaneiske kvinne* lyder slik: [*Jeg*] *Kommer den Kananæiske quinde i hu Math: 15. v. 27*. Vers 27 i Bibelen lyder slik: ”Men hun sa: Det er sant, Herre! For de små hunder eter jo av de smuler som faller fra deres herrers bord.” Mat. 15: 21-28 er gjengitt i tillegg til *Kingos salmebok* og skulle leses den andre søndag i fasten.²¹⁸ Vers 28 lyder slik: ”Da svarte Jesus og sa til henne: Kvinne, din tro er stor. Det skal bli som du vil! Og hennes datter ble helbredet fra samme stund.” Femte vers av salme 107 i *Kingos salmebok* som skulle synges den andre søndag i fasten, lyder slik: ”Hos deg vi kan, vår Herre Krist, / stor trøst for hjertet finne, / det viser du så klart og vist / i den fortvilte kvinne / Da hun deg

²¹⁵ KS, s. 644 – 656.

²¹⁶ Se del 4. 3. 1: ”Kirkens bilder etter reformasjonen”.

²¹⁷ Teksten kan også tolkes som et spørsmål: Kommer Lots hustru i hu bibelverset, Luk. 17: 32? Men ettersom historien om Lot foregikk på et tidligere tidspunkt enn hendelsene i NT, blir dette en meningsløs tolkning.

Dessuten er det ingen spørsmålstegn bak formuleringen på Egede-tavlen.

²¹⁸ KS, s. 548.

søkte i sin nød, / du henne ei bortstøtte, / men skjenket henne trøsten søt / og datteren helbredte.” I det sjette verset understrekes sammenhengen mellom tro og nåde.

Egede-tavlens bilde av den kanaaneiske kvinne, ville ha vært vanskelig å identifisere uten Egede-tavlens ledsagende tekst. I denne sammenheng er det nærliggende å tro at menigheten tolket bildet i forbindelse med bibelteksten som skriftfeltet henviser til. Imidlertid er denne noe uklar. Man må regne med at den ble utlagt grundig av presten i prekenen den andre søndag i fasten. Videre ser vi at salme 107 i Kingos salmebok setter historien om den kanaaneiske kvinne i en sammenheng som har med den enkeltes tro å gjøre.

Dersom vi ser de tre bildene i lys av den selvprøvelse som måtte foregå forut for nattverden, samt at vinen og brødet kun ble oppfattet som virksom dersom de ble mottatt i tro, kan motivene, *Lots hustru* og *den kanaaneiske kvinne* betraktes som instruksjoner til kommunikantene om hvordan nattverden skulle foregå. *Lots hustru* var et eksempel på hvordan det gikk dem som ikke trodde. *Den kanaaneiske kvinne* er på sin side et eksempel på en kvinne som ble belønnet fordi hun var så sterk i troen. Bibelordet som det vises til har også sterke eukaristiske hentydninger. Dersom man tolker tekstene på skriftfeltene som henholdsvis: [Jeg] *Komer Lots huustrue i hu* og [Jeg] *Kommer den Kananæiske quinde i hu.*, så blir det enda tydeligere at bildene og tekstene er noe som betrakteren ”sier” når han eller hun ser på bildene.

Når den enkelte gikk til alters skulle han også komme i hu Kristi lidelser og oppstandelse og han skulle lengte etter å forenes med Kristus. I denne forbindelse kunne motivene: *Getsemane*, *korsbæringen* og *oppstandelsen*, være nyttige for kommunikanten. Antakelig forsto han også disse bildene i sammenheng med nattverden: dersom Kristus ikke led, døde og sto opp, ville heller ikke nattverden ha noen nytte.

Værøy-gjenstandene på predellaen kunne også knyttes til nattverden. *Johannes døperen*-figuren holder ”offerlammet” i sin venstre hand. I forrige del viste jeg at kollektbønnen på Marias bebudelsesdag knytter *bebudelsen* opp mot Kristi lidelser. *Kongenes tilbedelse* eksemplifiserer den nødvendige ydmykhet under nattverden. *Oppstandelsen* og *himmelfarten* markerer at brødet og vinen er virksomme.

Ovenfor har vi sett at alle bildene på Egede-tavlen kunne knyttes til nattverden – noen direkte, andre i overført betydning. En del av tolkningene krever at man har reflektert mye over nattverden. I delen ”Religiøsitet”, konkluderte jeg med at det må ha vært et skille blant Værøys befolkning i forhold til hvor mye de forsto av kirkens lære. I tråd med dette må det også ha vært mange som kanskje ikke forsto eksempelvis Værøy-gjenstandene i tråd med nattverden – men kun forsto de historiene som disse relieffene fortalte. De mer reflekterte i

menigheten kan ha hatt bedre forutsetninger til å forstå Værøy-gjenstandenes eukaristiske referanser.

Vi vet ikke hvordan og hvorvidt menigheten på Værøy i praksis anvendte Egede-tavlen i forbindelse med nattverden. Gunnar Danbolt foreslår (i forbindelse med altertavlen i Oslo domkirke) i boken *Norsk kunsthistorie*, at bildene kunne øke kommunikantenes innlevelse i nattverden.²¹⁹ Når menigheten satt på kne i en halvsirkel foran alteret og presten leste innstiftelsesordene til nattverden, kunne kommunikantene ved å se på bildet av nattverden, få en fornemmelse av å være i et bordfelleskap med Kristus og apostlene. Ideelt sett skulle dette medføre at fortid og nåtid gled sammen til en ny tidsdimensjon – en samtidighet med Kristus. Rent symbolsk ville det da være Kristus – og ikke presten – som delte ut brødet og vinen. Etter at alle har mottatt brød og vin og presten blant annet sier: *Den korsfæstede og oppstandne Kristus Jesus, som nå har (...)*, så kunne nattverdsgjesten løfte blikket mot de to neste av altertavlens bilder. Da ville han se henholdsvis den korsfæstede og den oppstandne Kristus.²²⁰

Siden nattverden, korsfestelsen og oppstandelsen har samme rekkefølge oppover på Egede-tavlen, kan Danbolts *liturgiske* forståelse av altertavler også anvendes om Egede-tavlen. Likevel kan en slik forståelse av Egede-tavlens bruk bli problematisk dersom man antar at kommunikanten hadde lest eller fått forkynt innholdet i spørsmål 59 i *Sannhet til gudfryktighet*, der det fortelles at man ikke kan tilbe Gud ved et bilde og egentlig mene ham selv. På bakgrunn av dette ville det grense mot avgudsdyrking å anvende bildene for å oppnå fellesskap med Gud – også under nattverden. Imidlertid må man tro at menigheten kunne tolke bildene i tilknytning til nattverdstematikken også når de ikke gikk til alters. Når de satt på benkene i skipet i løpet av de andre delene av gudstjenesten, kunne de lære seg, eller bli påminnet om, hvordan nattverden skulle foregå ved å se på bildene. Likeledes kan kirkegjengere som ikke deltok i nattverden ha blitt informert om hva som foregikk fremme ved alteret ved å se på Egede-tavlens bilder – når andre deltok i nattverden.

4. 3. 3: Oppsummering

På bakgrunn av blant annet tekster i *Sannhet til gudfryktighet* og *Kingos salmebok*, har jeg vist at menigheten kan ha oppfattet flere betydningsnivåer ved bildene når de betraktet Egede-tavlen. Jeg la vekt på to hovedkategorier med betydninger. Den ene var en rent historiefortellende, som berettet bibelhistorien med visuelle virkemidler. Hvert bilde kunne isolert fortelle en historie, samtidig som flere av bildene til sammen kunne danne en historie.

²¹⁹ Danbolt 1997, s. 111: Danbolt har her anvendt *Danmarks og Norigs Kirkeritual* fra 1685 som kilde.

²²⁰ Danbolt 1997, s. 111.

Den andre kunne knyttes til deler av kirkens lære. Denne var mer abstrakt og krevende å oppfatte enn den første. Følgelig kan det hende at ikke hele menigheten kunne knytte slike betydninger til bildene.

De forskjellige av disse betydningslagene kunne aktiveres i forbindelse med forskjellige av de handlingene som foregikk i løpet av gudstjenesten. Jeg undersøkte hvordan dette kunne ha skjedd i forhold til menighetens lytting til prestens preken og tekstlesing, menighetens lesning av trosbekjennelsen, synging av salmer fra *Kingos salmebok*, samt deltagelse i – eller observasjon av – nattverden. I forbindelse med prestens utlegging av gudstjenestens tekster foreslo jeg at menigheten i den grad den enkelte medlem var i stand til å forstå prekenens innhold, kunne knytte deler av utleggingene til de bildene med motiv som var relevant for tekstenes tema. Etersom tekstene som ble lest og utlagt av presten varierte fra gudstjeneste til gudstjeneste i tråd med kirkeåret, foreslo jeg at forskjellige bilder og aspekter ved Egede-tavlen kunne bli vektlagt av publikum, parallelt med kirkeårets tekster og prekener. Tavlen ville da bidra i en dynamisk, betydningsdannende prosess som foregikk i takt med kirkeåret. Videre har jeg vist at man kan knytte forbindelser mellom nesten samtlige av Egede-tavlens bilder og de fleste utsegnene i trosbekjennelsen. Egede-tavlen kunne fungere som en slags trosbekjennelse i løpet av gudstjenesten, også utenom den aktuelle lesingen av trosbekjennelsen – parallelt med de andre handlingene som foregikk. Likeledes foreslo jeg at bildene også kunne få en betydningsmessig klangbunn av en del av de salmene som ble sunget i løpet av gudstjenesten. Denne klangbunnen kan ha vært farget av salmenes subjektive og inderlige karakter.

I forbindelse med nattverden, viste jeg at samtlige av tavlens bilder har eukaristiske referanser, men at dette er mindre tydelig på de fleste av predellaens bilder. Jeg viste at billedprogrammet, i samspill med verbal informasjon, både kunne informere om hva nattverden er, samt instruere om hvordan dette ritualet skulle foregå. Kanskje kan tavlens bilder også ha bidratt til å hjelpe kommunikantene til å leve seg inn i et måltidssamvær med Kristus under selve nattverden. Samtidig bør man være oppmerksom på at det ikke var lov å anvende bilder på en slik måte. Utenom nattverden kunne bildene også ha instruert menigheten om hvordan nattverden skulle foregå. Likeledes kan kirkegjengere som ikke deltok i nattverden ha blitt informert om hva som foregikk fremme ved alteret ved å se på Egede-tavlens bilder – når andre deltok i nattverden.

Kapittel 5: Komparativ resepsjonsanalyse

Utførelsen av de to resepsjonsanalysene har vært mulig ved at jeg har betraktet Værøy-gjenstandene som *artefakter*, i tråd med min tolkning og *utvidelse* av Jan von Bonsdorff sin definisjon av dette begrepet. Med dette har jeg forutsatt at man i *prinsippet* ikke kan knytte noen *essensiell* mening til Værøy-gjenstandenes *visuelle karakteristika*. Betydningsdannelsene som skjer foregår i betrakternes bevissthet, og er et resultat av *persepsjonen* av bildenes visuelle karakteristika. Dette medfører også at de betydningsdannelser som oppstår i betrakterens bevissthet når han/hun persiperer Værøy-gjenstandene i prinsippet kan være *forskjellige* fra person til person, ettersom folk har forskjellige *forutsetninger* for å forstå motivene på bildene. Disse forutsetningene får man via sosialiseringen inn i den kulturelle sammenheng man er en del av. En del av denne sammenhengen innebærer kjennskap til hvordan bilder skal *brukes* i den gitte kulturen.

De betydningene som oppsto i betrakterens bevissthet må således ha vært relativt ustabile og foreløpige. De må med andre ord ha vært *konstituerte*. I tråd med boken *Den estetiske praksis* kan man hevde at Værøy-gjenstandenes betydninger ble konstituert i betrakterens bevissthet som en funksjon av den *praksis* som både Værøy-gjenstandene og betrakteren var en del av. Denne praksis eller handlingskontekst ble utført i samsvar med et antall *regler*, som normalt ikke ble artikulert, men inngikk i betrakterens resurser i form av *taus viten*. Denne viten må også ha vært en del av den praksis den bidro til å definere. De konstituerte betydningene var kun gyldige i den handlingskontekst de var en del av. I en annen handlingskontekst, hvor andre regler gjaldt, ble gjerne nye betydninger konstituert.

En slik teori er ikke bare gunstig når man skal utføre en *synkron* resepsjonsanalyse. Den er også hensiktsmessig dersom man vil vise hvordan bilder kan ha *endret* betydning (i folks bevissthet) *over tid*. Man kan undersøke flere *praksiser* hvor det samme bildet har inngått ved å vise hvilken mer eller mindre taus viten som har vært styrende for defineringen av begreper i de forskjellige praksiser. Med utgangspunkt i de mer eller mindre uttalte reglene i den enkelte praksis kan man slutte seg til hvilke *konstituerte* betydninger som kan ha oppstått i betrakternes bevissthet når de betraktet det gitte bildets visuelle karakteristika i denne gitte praksis. Ved å *sammenligne* hvilke konstituerte betydninger bildet ble tillagt i de forskjellige praksiser, kan man undersøke hvorvidt bildet har *endret* betydning over tid.

I de to resepsjonsanalysene har jeg undersøkt hvordan Værøy-gjenstandene kan ha blitt forstått i *flere* handlingskontekster som de var en del av. På et *generelt* nivå kan man betrakte

senmiddelalderens katolske kristendom blant folk i Vågan, som den religiøse *praksis* som brakte til veie de regler som dannet grunnlaget for betrakternes forståelse av Vågan-skapet*. Likeledes kan man betrakte den evangelisk-lutherske kristendom blant folk på Værøy som den religiøse praksis som dannet grunnlaget for betrakternes forståelse av Egede-tavlen på 1800-tallet.

Værøy-gjenstandenes narrative og pedagogiske funksjon i de to periodene kan belyses i forhold til disse to generelle praksisene. De historiene folk *kjente fra før* av må ha dannet deler av den *tause viten* som bidro til å konstituere de narrative betydningslagene som oppsto i betrakternes bevissthet når de leste Værøy-gjenstandene. Ettersom man hadde forskjellig taus og uttalt viten i de to periodene, må også de narrative betydningslagene som ble konstituert i folks bevissthet ha vært forskjellige i de to periodene. Den tause viten i senmiddelalderen må både ha samsvart med historier fra *boken* Bibelen og legender omkring Maria og helgener. Den tilsvarende viten på 1800-tallet må først og fremst ha samsvart med historier fra *boken* Bibelen. De *konstituerte* narrative betydningene kan således antas å ha stemt overens med disse historiene som folk kjente fra før.

Tradisjonen med å dekke til bildene i fasten i middelalderen var trolig også en del av senmiddelalderens katolske kristendom i Vågan. Kjennskapen til kirkekalenderen må ha vært en vesentlig del av menighetens tause viten i denne forbindelsen. På bakgrunn av denne kjennskapen kan det ha blitt konstituert en forståelse i publikums bevissthet om at det *ikke* var fastetid når man kunne se Vågan-skapets* bilder. Slik taus viten hadde man trolig ikke i på Værøy på 1800-tallet – dermed ble heller ikke en slik forståelse av Værøy-gjenstandene konstituert i denne perioden.

På et mer *detaljert* nivå kan man anta at det har vært mer begrensede praksiser i begge periodene. I senmiddelalderen var resepsjonen av Vågan-skapet trolig en del av en praksis knyttet til *andakt* og en annen praksis knyttet til *nattverden*. På begynnelsen av 1800-tallet kunne Egede-tavlen blant annet forstås som en del av en praksis knyttet til *nattverden* og en praksis knyttet til *trosbekjennelsen*.

Det må ha vært en rekke mer eller mindre uttalte regler og annen type kunnskap som bestemte hvordan den senmiddelalderske menigheten i Vågan utførte *andakter* foran Vågan-skapet*. Noen av disse må ha vært de andektiges kjennskap til de hellige historier, samt en forståelse av Jomfru Maria og de andre helgenene på bildene som var i tråd med samtidens virkelighetsoppfatning. Dette må blant annet ha innebåret at de hadde forståelsen av at

helgener var i stand til å hjelpe både i forbindelse med hverdagslige og evige spørsmål. Det må også ha innebåret at de *vektla* de av Marias aspekter som hadde å gjøre med hennes roller som *Mediatrix* og *himmeldronningen*. *Hensikten* med den enkelte andakt må også ha vært viktig – altså hvorvidt den var en botsøvelse, en henvendelse for å få hjelp mot sykdom og nød eller for å få avlat. Videre må det ha forekommet mer eller mindre strukturerende regler for *hvordan* andaktene skulle utføres. Noen ganger kan det ha vært nok å tenne et lys og be bønnen. Andre ganger kan det ha vært påkrevd å utføre lange meditasjoner kanskje rettet mot Marias gleder, kombinert med *ave-mariaer* og *paternostre*. Folk kan ha rensset seg før andakten og de kan ha knelt når den ble utøvd. Videre har de andektige trolig hatt en mer eller mindre eksplisitt oppfatning av *bildenes* funksjon i andakten. De kan ha betraktet dem som rene hjelpemidler. De kan også ha tillagt dem et visst magisk innhold i og med at de tross alt representerte hellige personer som man skulle ha ærefrykt for.

I en slik brukssammenheng kan Vågan-skapets bilder ha blitt tillagt flere lag med *konstituerte* betydninger. Foruten at de andektige tolket bildenes motiver i tråd med de hellige historiene de kjente til, må de også ha oppfattet Jomfru Maria og de andre helgenene på bildene i tråd med den rolle disse hadde i senmiddelalderens virkelighetsoppfatning – deriblant Maria både som *Mediatrix* og *himmeldronningen*. Det er også sannsynlig at mange forsto alle relieffene samlet som Marias gleder. Videre betraktet de trolig bildene som hjelpemidler i andakten, samtidig som de muligens tillagte bildene et større eller mindre magisk innhold – slik at bildene direkte eller indirekte kunne bidra til å hjelpe den andektige.

Sannsynligvis fungerte både Vågan-skapet* og Egede-tavlen i en *praksis* knyttet til *nattverden*. Selv om forståelsen av nattverden var relativt lik i senmiddelalderen og på begynnelsen av 1800-tallet, var det også en del ulikheter. Den nattverds*praksis* som bidro til å konstituere Værøy-gjenstandenes betydninger var således *forskjellig* i de to periodene, og dermed kan man gå ut fra at det har vært en hvis forskjell omkring hvilke *konstituerte* betydninger som oppsto i betrakternes bevissthet når de leste Værøy-gjenstandene under dette ritualet i de to periodene.

De *regler* og den *kunnskap* som bestemte hvordan de to publikumsgruppene utførte og forsto nattverden må blant annet ha innebåret kjennskap til nattverdets *hendelsesforlop*, de forskjellige *aktørenes* roller, samt kjennskap om hva nattverden *var*. De må også ha innebåret kjennskap til Bibelens *beretninger* om nattverden, i tillegg til en forståelse av at denne *historiske* nattverden også foregikk *her og nå* når sakramentet ble mottatt.

I hovedsak var kronologien i ritualets hendelsesforløp likt i de to periodene. Imidlertid var den katolske nattverden sammensatt av flere handlinger. Den katolske nattverden foregikk også på latin. Selv om befolkningen i Vågan må ha blitt undervist i hva nattverden gikk ut på i andre sammenhenger, som katekismeundervisningen, skriftemålet og prekenen (som alle foregikk på norsk), er det likevel grunn til å tro at nattverden ble mer komplisert av at de ikke forsto ordene som ble sagt. Dette kan ha medført at man betraktet det hele som et slags esoterisk ritual der presten var en innvidd. Det kan også ha medført at folk i Vågan forsto nattverden annerledes enn hva kirken gjorde. 1800-tallets menighet på Værøy hadde på sin side gjennomgått en grundig katekismeundervisning, mottatt lange prekener nesten hver søndag og mottatt nattverden på norsk. Således kan man anta at de i høy grad kunne følge med på hva presten sa ved alteret. Trolig var disses forståelse av nattverden relativt identisk med kirkens.

I begge periodene var det slik at man skulle være ”renset” før man gikk til alters. Imidlertid hadde man forskjellig syn på hva som var *brødets* natur. I senmiddelalderen antok man at brødet i svært *konkret* forstand ble *forvandlet* til Kristi legeme under elevasjonen og at det *forble* slik også etter nattverden. Det konsekreerte brød kunne senere bli gjenstand for andakter. Luthers syn begrenset seg til at han mente Kristi legeme kun var til stede i brødet *når det ble mottatt* av kommunikanten i tro.

I senmiddelalderen var det legitimt å anvende bilder som *hjelpemidler* for å leve seg inn i de hellige historier eller for å kontakte Kristus eller helgener. Kommunikantene kan således ha hatt en slags taus viten om at Vågan-skapet kunne bidra til å gjøre nattverden mer virkelig. På attenhundretallet skulle man ikke anvende bilder slik i Norge. Dette kan ha medført at det var en tendens til at kommunikantene på Værøy i større grad betraktet bildene som illustrasjoner av nattverden enn som noe som skulle hjelpe dem i utførelsen av ritualet.

På bakgrunn av disse mer eller mindre uttalte regler som var en del av *praksisen* nattverden, kan det i kommunikantenes bevissthet ha blitt *konstituert* flere lag med betydninger omkring Værøy-gjenstandene. Når den *senmiddelalderske* befolkningen i Vågan deltok i nattverden kan de ha betraktet Vågan-skapets* bilder som eukaristiske referanser. Den kanskje tydeligste av disse har vært motivet *oppstandelsen*. Dette motivet kan de ha forstått som et symbol på elevasjonen og transsubstansiasjonsdogmet. Representasjonene av Maria kan i denne sammenheng ha blitt oppfattet som et symbol på kirken – selv om befolkningen også kan ha hatt andre av hennes roller i bakhodet. Videre kan de ha betraktet Vågan-skapets* bilder som hjelpemidler til å leve seg inn i nattverden og dermed gjøre den mer virkelig.

Når Værøys befolkning på 1800-tallet deltok i nattverds*praksis* foran Egede-tavlen kan man anta at også de kan ha tillagt eukaristiske referanser til tavlens bilder. Spesielt må de i denne sammenheng ha lest bildene på tavlens hoveddel i lys av nattverden. Imidlertid hadde de trolig også forutsetninger til å trekke forbindelseslinjer mellom Værøy-gjenstandene på predellaen og nattverden – selv om disse forbindelsene er mindre tydelige enn de eukaristiske referansene til motivene på tavlens korpus. Det er likevel *usannsynlig* at de tolket oppstandelsen i lys av transsubstansiasjonsdogmet – siden dette dogmet ikke var en del av *praksisen* nattverden på Værøy på denne tiden. Likeledes er det *mindre* trolig at de forsto Egede-tavlen som et hjelpemiddel til å leve seg inn i nattverden.

Ettersom de konstituerte betydningene i de to periodene ikke er identiske kan man konkludere at det må ha foregått en endring i publikums forståelse av Værøy-gjenstandene i forbindelse med *praksisen* nattverden fra senmiddelalderen og frem til begynnelsen av attenhundretallet.

Trosbekjennelsen må ha blitt lest av prest og menighet hver gang det var gudstjeneste på Værøy på attenhundretallet. For å bli konfirmert måtte de også kunne den på rams. Den dannet et av de mest sentrale fundamentene i den evangelisk-lutherske kristendom i Norge. Den må således også ha vært en av de viktigste *regler* som bidro til å konstituere befolkningens virkelighet. Ettersom det er en nær tilknytning mellom den apostoliske trosbekjennelsen og sammensetningen av Egede-tavlens motiver, er det nærliggende å anta av Værøys befolkning også forsto Egede-tavlens bilder i lys av denne. Tavlen kunne således fungere som en slags visuell manifestasjon av menighetens tro.

Trosbekjennelsen var også en sentral del av katolisismen i senmiddelalderen. Vanlige folk skulle også kunne den på rams. Likevel var katekismeundervisningen mindre omfattende på denne tiden – og den kan nok ha vært enda mer mangelfull i Vågan som lå langt fra de kirkelige sentra. Vågan-skapets bilder samsvarer heller ikke i like stor grad med trosbekjennelsen. Det er således mindre sannsynlig at senmiddelalderens befolkning i Vågan forsto Vågan-skapet i tråd med trosbekjennelsen.

Kapittel 6: Konklusjon

Det kan fastslås at publikums forståelse av Værøy-gjenstandenes motiver gjennomgikk store *endringer* fra senmiddelalderen og frem til perioden fra omkring 1800 til 1820. Disse er et resultat av at resepsjonen av Værøy-gjenstandene foregikk som deler av flere *forskjellige* handlingskontekster eller *praksiser* i de to periodene. De *konstituerte* betydningene som oppsto i betrakternes bevissthet når de beskuet Værøy-gjenstandenes visuelle karakteristika må ha endret seg i tråd med hvilken praksis Værøy-gjenstandene og publikum til en hver tid var en del av. Dette kommer av at de ulike praksisene ser ut til å ha bestått av forskjellige *konstellasjoner* av mer eller mindre uttalte *regler* og annen kunnskap som *konstituerte* handlingskontekstens begreper.

Endringene må ha foregått på *flere* nivåer. I senmiddelalderens katolske *praksis* kunne Vågan-skapet* på et *narrativt* nivå formidle historier som både samsvarte med beretninger fra boken *Bibelen* og fra *helgenlegender*. På 1800-tallet kunne man ved å betraktet Egede-tavlen sannsynligvis kun lese historier som samsvarte med beretninger fra boken *Bibelen*. I senmiddelalderen kunne synet av Vågan-skapets* udraperte bilder signalisere at det ikke var *faste*. Det kan ikke ha vært konstituert en slik forståelse omkring Egede-tavlens bilder.

I senmiddelalderen kan Vågan-skapet* ha blitt anvendt i andakt. I denne praksisen kan bildene ha fått konstituert flere betydninger. Blant annet kan representasjonene av Maria i høy grad ha blitt forstått i tråd med hennes roller *Mediatrrix* og *himmeldronningen*, foruten at hun ble forstått som *Guds mor* og *kirken*. Samlet ble relieffene trolig betraktet som *Marias gleder*. De *helgener* som var representert må videre ha blitt forstått i tråd med den rolle disse hadde i samtidens virkelighetsoppfatning – noe som blant annet innebar at man antok at de var i stand til å *hjelp* den andektige. Bildene ble trolig forstått som *hjelpemidler* for å leve seg inn i andakten, samtidig som de kan ha blitt tillagt et større eller mindre *magisk* innhold. Det er *usannsynlig* at *Egede-tavlen* ble anvendt i andakt på attenhundretallet.

Begge publikumsgruppene kan ha tillagt Værøy-gjenstandene eukaristiske referanser. Imidlertid refererte bildene trolig til forskjellige aspekter ved nattverden i de to periodene. I tråd med *praksisen* nattverden i senmiddelalderen kan menigheten i Vågan ha tolket motivet *oppstandelsen* i tråd med transsubstansiasjonsdogmet. De kan også først og fremst ha forstått representasjonene av Maria som symbol på kirken. På attenhundretallet inngikk ikke transsubstansiasjonsdogmet i praksisen nattverden på Værøy. Selv om Maria også ble forstått som kirken på denne tiden, var det først og fremst hennes rolle i inkarnasjonen som var den

viktige. Vågan-skapet* kan i senmiddelalderen ha blitt forstått som et hjelpemiddel for å leve seg inn i nattverden. Det er mindre trolig at den ble anvendt slik på 1800-tallet.

På 1800-tallet kan Egede-tavlens bilder ha blitt forstått som en slags visuell *troshkjennelse*. Det er lite trolig at Vågan-skapet* ble forstått slik i senmiddelalderen.

På bakgrunn av dette kan man på et teoretisk plan fastslå at Værøy-gjenstandene *ikke* har hatt et stabilt *innhold*. I stedet har de vært sentrum for en dynamisk meningsdannelse over tid ved at resepsjonen av dem har endret seg fra senmiddelalderen og frem til begynnelsen av 1800-tallet. Meningsdannelsen har både vært intimt knyttet til Værøy-gjenstandenes fysiske kontekst (Vågan-skapet* og Egede-tavlen) samt den religiøse konteksten (senmiddelalderens katolisisme og den evangelisk-lutherske kristendommen). Konteksten har dannet grunnlaget for hvilke forutsetninger de to publikumsgruppene hadde for å forstå Værøy-gjenstandenes motiver.

Med hensyn til at Værøy-gjenstandene hadde mer enn én funksjon i begge de aktuelle periodene, samt at det var en variasjon innenfor hver av de to publikumsgruppene omkring hvilke forutsetninger folk hadde til å forstå religiøse bilder, så har Værøy-gjenstandene heller ikke hatt et stabilt innhold i hver av de to periodene isolert. Hvilke betydningsaspekter som har blitt vektlagt må ha vært forbundet med hva den enkelte betrakter *anvendte* Værøy-gjenstandene til i *øyeblikket*. Når betrakteren ”skiftet” *praksis*, har han/hun trolig også vektlagt andre aspekter ved forståelsen av Værøy-gjenstandene, slik at nye betydninger har blitt konstituert. På bakgrunn av dette kan man også konkludere at resepsjonen av Værøy-gjenstandene ikke bare endret seg fra senmiddelalderen og frem til begynnelsen av 1800-tallet. Det må også ha foregått en kontinuerlig endring av resepsjonen *i løpet av* hver av de to periodene.

I delen ”Teoretisk grunnlag” kommenterte jeg at man innen tradisjonell ikonografi kan ane en del hierarkier vedrørende hvilke perspektiver som betraktes som interessante i studiet av bilders motiv. Deretter opplyste jeg at jeg ville snu disse hierarkiene på hodet når jeg løste hovedoppgavens problemstilling.

I stedet for å studere intensjonene bak Værøy-gjenstandene, ville jeg studere *resepsjonen* av dem. Jeg ville først og fremst studere *vanlige folks* resepsjon. Jeg ville undersøke hvordan bildene kan ha bidratt til formidling av historier på *egne vilkår* – uten bare å ha vært illustrasjoner. I den grad jeg benyttet *historiske tekster*, ville jeg benytte meg av tekster som kan ha ligget nærmere opp til vanlige folks forståelser av kristendommen i de to periodene enn hva akademiske tekster gjorde. Ettersom Bibelen sjelden var den *direkte* kilden til folks

kunnskap om bibelhistorien, ville jeg i relativt liten grad anvende den som tekstgrunnlag. Videre ville jeg knytte forståelsen av bildene opp mot hvordan bildene ble *brukt*. I den forbindelse ville jeg undersøke om bildene også kunne ha hatt religiøse funksjoner *utenom* liturgien.

Disse retningslinjene har vært veiledende i arbeidet med hovedoppgavens problemstilling. Hovedoppgaven er en resepsjonsanalyse og det er *vanlige* folks resepsjon av Værøy-gjenstandene jeg har studert. Jeg har lagt vekt på at bilder og tekster formidler historier på prinsipielt forskjellige måter, ved å forutsette at verbal beskrivelse av et bilde *aldri* kan være *identisk* med bildet selv. Bildets *visuelle* karakter tilføyer alltid *noe mer* til fortellingene enn hva en tekst kan gripe. Jeg har ikke prøvd å undersøke hva *dette visuelle* er for noe – blant annet av frykt for å møte et essensialistisk spøkelse. (Michael Baxandall har imidlertid gjort dette på en ryddig måte i innledningen til *Patterns of Intention* (1985).) Jeg har i stedet tatt konsekvensen av dette ved *ikke* å betrakte Værøy-gjenstandene som rene illustrasjoner av tekster. I tråd med forskningen til Anne Winston-Allen (1997) har jeg heller antatt at bilder ikke hjalp folk til å fortelle en helt ny historie, men at de i stedet hjalp folk til å fortelle historier de hadde hørt fra før – og at bildet deretter må ha *tilføyd* nye aspekter til de historiene folk kjente fra før. Disse nye og visuelle aspektene ved fortellingene må så ha inngått i betrakterens samlede resurser.

For å kunne få en formening om hvilke historier (og andre betydningsaspekter) folk kjente fra før, har jeg tatt utgangspunkt i flere tekster fra forskjellige genre – som alle forteller noe om hendelsene og personene som Værøy-gjenstandenes motiver representerer. Jeg har blant annet anvendt samlinger av helgenlegender, bønner, dikt, instruksjoner for andakter, *Kingos salmebok* og *Sannhet til gudfryktighet*. Bibelen har jeg anvendt i liten grad, likeledes som jeg bevisst har valgt å ikke bruke tunge akademiske tekster. I stedet har jeg lagt vekt på at tekstene enten må ha vært svært utbredde, at de var skrevet på norrønt eller at bevarte eksemplarer finnes i Norden. Selv om folk i Vågan ikke kunne lese har jeg antatt at de fikk kjennskap til innholdet i mange av disse tekstene i forskjellige religiøse sammenhenger. Jeg har anvendt religionsvitenskapelige, historiefaglige og kunsthistoriske tekster for å vurdere hvor *sannsynlig* dette kan ha vært. På denne måten har jeg kunnet vise at den kjennskap folk fra før hadde til de hellige historier må ha vært svært sammensatt.

Teksten på Munkapverá-skapets skriftfelt er en sentral skriftlig kilde i hovedoppgaven. Man kan innvende at Vågan-skapet* kanskje ikke hadde et slikt skriftfelt – noe som i og for seg er mulig. Imidlertid mener jeg at den er en like relevant kilde i forhold til hvordan Vågan-

skapet* ble brukt som de andre tekstene jeg har anvendt. Vi kan tross alt heller ikke vite om disse tekstene fantes i Vågan i senmiddelalderen.

Ved å sammenligne Vågan-skapets motiver med flere tekster, kan man heller ikke betrakte bildene som illustrasjoner av *en* tekst. På denne måten blir i stedet ideen om at bildene må ha hatt et tekstgrunnlag dekonstruert.

En fundamental del av hovedoppgaven har vært å vise hvordan Værøy-gjenstandene kan ha blitt brukt. Jeg har både undersøkt hvilke *funksjoner* disse bildene kan ha hatt, samtidig som jeg har belyst dem som deler av flere *praksiser*. Ved å undersøke hvordan bildene kan ha blitt anvendt i andakt har jeg vist at de også kan ha blitt brukt *utenom* liturgien.

Man kan gjerne innvende at det i stor grad ikke er Værøy-gjenstandene jeg har studert, men konteksten som omga dem. Jeg kan både være enig og uenig i en slik påstand. Når jeg *beskuer* Værøy-gjenstandene, så er det min *persepsjon* av Værøy-gjenstandenes visuelle karakteristika som jeg forholder meg til. Og når jeg verbalt *beskriver* Værøy-gjenstandene vil jeg heller ikke være i stand til å gi en fullstendig formidling av hva jeg mener å ha sett. Det er således både en avstand mellom mine verbale beskrivelser og persepsjonen av hva jeg har sett, samt en avstand mellom Værøy-gjenstandene som fysiske objekter og min egen bevissthet. Således er det konteksten omkring Værøy-gjenstandene jeg har studert – i og med at min persepsjon og mine beskrivelser av disse er en del av bildenes kontekst. På bakgrunn av dette kan man faktisk også hevde at *faget kunsthistorie* ikke omhandler studiet av bilder, men studiet av menneskers persepsjon av bilder, samt beskrivelser av hva man mener å ha sett. Selv ikke en stilhistoriker har direkte tilgang til bildet som rent fysisk objekt.

Imidlertid mener jeg at (min persepsjon av) Værøy-gjenstandene hele tiden har vært mitt utgangspunkt. Ved å vise hvilke *betydninger* som kan ha blitt *konstituert* i publikums *bevissthet* når de har beskuet Værøy-gjenstandene som deler av *forskjellige* praksiser, har jeg vist hvilket enormt semantisk potensial Værøy-gjenstandene må ha hatt i samspill med mennesker. Slik jeg ser det, bidrar en slik tilnærming også til at bildene får en *autonomi* som de ellers ikke ville ha hatt. I en tradisjonell ikonografisk analyse, der man antar at bildenes betydning er identisk med produsentenes intensjoner, vil bildene så å si bli fanget i et slags ”essensialistisk fengsel”. I denne hovedoppgaven er det hele tiden Værøy-gjenstandene som har vært den *stabile* faktoren. Betrakterne, de konstituerte betydningene og de forskjellige praksiser har blitt byttet ut. På dette viset mener jeg at det, så langt det lar seg gjøre, nettopp er *Værøy-gjenstandene* jeg har studert.

Ved å velge den problemstillingen jeg har valgt og ved å innta perspektivene nederst i ”perspektivhierarkiet”, mener jeg at jeg har vist at det finnes en rekke *områder* ved meningsdannelsen omkring bilder som det sjelden eller aldri har blitt forsket på. Disse kan etter min mening både være *relevante* og *interessante* å studere for en kunsthistoriker. I tillegg mener jeg at disse har minst like stor faglig *legitimitet* som de tradisjonelle ikonografiske områdene som blir studert. Jeg mener også at jeg har påvist at det finnes en rekke svakheter ved tradisjonelle ikonografiske studier. En av disse svakhetene er at de, ved å konsentrere seg om bildets produksjonsfase, unngår å oppdage slike områder jeg har studert i hovedoppgaven. Videre er det stor fare for at man betrakter produsentenes intensjoner som bildenes *egentlige* mening – noe jeg mener er en teoretisk umulighet. Selv om man skal være forsiktig med å generalisere, mener jeg at man kan anvende lignende metoder som jeg har anvendt her også når man studerer meningsdannelsen omkring *andre* bilder fra middelalderen i Norden. Således anser jeg denne hovedoppgaven som et adekvat argument i debatten omkring hva ikonografien som *vitenskap* skal befatte seg med.

I løpet av skriveprosessen har jeg berørt flere tema hvor det med fordel kunne ha blitt forsket mer. En del av disse tilhører andre disipliner og en del har jeg bare kunnet berøre overflatisk. Kunstteoretisk kan man blant annet gjøre omfattende studier omkring bilders *funksjoner*. Man kan kartlegge hva bilders funksjoner *er* (i den grad de finnes!), og man kan undersøke om det er ”strukturelle” forskjeller mellom de forskjellige funksjonene. Videre kan man studere hva bilders funksjoner er i relasjon til begrepet *praksis*. Man kan utføre en kritikk av bruken av en tradisjonell kommunikasjonsmodell (”rørpostmodell”) i studiet av betydningsdannelsen omkring bilder; og man kan forske mer på hvordan resepsjonen av bilder egentlig kan ha foregått i middelalderen – og ikke minst etter reformasjonen. Selv om noen forskere har behandlet *ikonologibegrepet* kritisk, ser jeg et behov for at noen utfører en *grundig* gjennomgang av dette begrepet i lys av nyere teorier. Man bør da vurdere om begrepet i det hele tatt er forenelig med dagens teoretiske virkelighet.

Slik jeg ser det, er det lite å hente ved å forske mer på Værøy-gjenstandene. Ved en eventuell fremtidig restaurering av Egede-tavlen kan man inspisere relieffenes baksider med henblikk på å oppdage festeanordninger (hull, bly og metalltråd). Derimot kan man utføre detaljerte beskrivelser av de andre alabastartefaktene i Norge. Egede-tavlen kan bli nøyere vurdert i forbindelse med en typologisk plassering. I den forbindelse mangler det et verk som tar for seg samtlige etterreformatoriske altertavler i Norge – med henblikk på tavlenes stil og typologiske utvikling. En slik topografisk plassering, både i tid og rom, vil kunne kaste mer

lys over Egede-tavlens datering. Det savnes også en grundig historiefaglig behandling av samkvemmet mellom nordmenn og engelskmenn i Nord-Norge i senmiddelalderen. Likeledes bør det også kunne forskes mentalitetshistorisk på hvordan folk var kristne i *Nord-Norge* i middelalderen.

Appendiks

Appendiks 1: Engelske alabastskulpturer fra middelalderen i Norge

Bortsett fra Værøy-gjenstandene er det i Norge bevart rester etter et engelsk alabastalterskap samt to frittstående alabastfigurer. Restene etter alterskapet finnes i dag i Lade kirke i Trondheim. Den ene av figurene er fra Ibestad kirke i Troms (i dag ved Tromsø museum) og forestiller *S:ta Katarina*. Den andre ble funnet på Homnes gård i Beitestad i Nord-Trøndelag (i dag ved Oldsakssamlingen i Oslo) og forestiller *Nådestolen*.

Rester etter alterskap (Lade Kirke, Sør-Trøndelag)

To figurer, tre relieff, to fragmenter av relieff og fragmenter av separate masverk av alabast. Trolig rester etter en altertavle/alterskap.

De tre fullstendig bevarte relieffene og to fullstendig bevarte figurene utgjør i dag billedutsmykningen på predellaen til en etterreformatorisk altertavle – slik også Værøy-gjenstandene gjør det. De to fragmentene av relieffer er innsatt i altertavlens korpus. Restene av separate masverk av alabast har blitt oppbevart i en pappeske i kirkens sakristi. På baksiden av den etterreformatoriske altertavlens står det at den ble staffert i 1709.

Størrelse: Predellaens skulpturer: venstre figur: 42 x 11 cm; venstre relieff: 39.5 x 27 cm; midtre relieff: 39.5 x 26 cm; høyre relieff: 40.4 x 27 cm; høyre figur: 41.5 x 12.5 cm. Fragmentene fra relieff: venstre figur: 28 x 11.5 cm; 31.5 x 14 cm.²²¹

Predellaens skulpturer forestiller fra venstre: *helgen* (figur), *Judaskysset* (relieff), *Kristus hudflettes* (relieff), *gravleggingen* (relieff), *helgen* (figur). De to alabastfragmentene på altertavlens hoveddel stammer trolig fra samme relieff, som har hatt motivet *korsfestelsen*. Det venstre fragmentet representerer to menn, den fremste trolig en høvedsmann for vaktene, den bakerste en soldat i rustning. Det høyre fragmentet viser jomfru Maria som synker sammen under korsets fot, hvor en engel holder frem en kalk.

Til sammen har alle disse motivene trolig inngått som en billedserie over *Kristi lidelser*. Imidlertid mangler et relieff for at serien skulle kunne danne et alabastalterskap. Francis Cheetham har datert artefaktene til 1450–1500.²²²

²²¹ Disse målene er referert fra arkivalie A-365 i mappen for Lade kirke ved Riksantikvarens antikvariske arkiv.

²²² Cheetham 1984, s. 58.

Helgenfigur, S:ta Katarina

I dag ved Tromsø Museum, tidligere Ibestad Kirke i Troms.²²³

Høyde: 60.5 cm. Dybde: 6.8 cm. Bredde: 23.0 cm.

Den kronede figuren har langt hår som faller i bølger nedover skuldrene. I venstre hand holder hun et sverd, i høyre et hjul på et skaft. Hun står på en underligger som stikker et sverd inn i sitt bryst. Innerst er hun kledd i en kjole, ytterst en kappe. Fra livet hvor kjolen er festet med et smalt belte, faller kjolen nedover i lange myke folder. Kappen som er drapert over og omkring armene, faller i elegante og mer kurvede folder. Underliggeren som forestiller keiser Maxentius har rustning av typen *camail and jupon*. Vi kan gjenkjenne hans *jupon* og lavthengende belte.

Det meste av figuren er alabasthvit. Deler av polykromien er også bevart. Katarinas og Maxentius sine kroner, hjulet og kappens kanter er forgyldt. Ellers er deler av de ”skyggelagte” områdene, som inni kappen, inni kronen og under Maxentius, malt grønne.

I følge UiTø-katalogen kan figuren dateres til begynnelsen av 1400-tallet. Anders Bugge har datert den til 1400 eller senere.²²⁴ Den er nevnt av Francis Cheetham som et av flere eksempler på figurer av S:ta Katarina som har en underligger.²²⁵

Det er to hull på figurens bakside (som for øvrig er flat). Det ene av hullene er fylt med bly, hvori det er festet en gyllen metalltråd. I tillegg er det skrudd inn en skrue i dette hullet. Jeg har ikke undersøkt dette nærmere, men antar foreløpig at det er bly i hullet og at tråden er en *latten wire*. Skruen må være sekundær.

Det er usannsynlig at figuren har vært en del av et alabastalterskap – av den type engelske alabastalterskap som er bevart. Den er for høy. Derimot kan den ha vært plassert i et slags helgenskap. Hullene på ryggen kan ha festet skulpturen til skapets innside.

Figur, Nådestol

I dag ved Oldsakssamlingen i Oslo, tidligere funnet i jorden på gården Homnes i Beitstad hvor den ble oppbevart i et par menneskealdre. Da figuren ble funnet var hodet atskilt fra kroppen. Dette er nå limt på.²²⁶

Høyde: 80 cm. Dybde: 10 cm. Bredde 28 cm.

²²³ Tromsø Museum TM: Ts/K 17.

²²⁴ Cheetham 1984, s. 58. Bugge, Anders 1932, s. 14f.

²²⁵ Cheetham 1984, s. 84.

²²⁶ Gjenstand nr. C 1524 ved Universitetets Oldsakssamling i Oslo.

En kronet Gud Fader sitter på en trone og holder et krusifiks hvor den korsfestede Kristus henger slik at korsets fot henger mellom Gud Faders knær. Figuren er frontal og holder korset med venstre hand, mens han gjør en velsignelsesgest med den høyre. Han har langt bølget hår og spaltet skjegg. Han er kledd i en kjortel og er barfota. Det meste av figuren er alabasthvit. I følge arkivkortet er det imidlertid også rester etter forgylling på krone, hår, skjegg og kjortelens armer og svart maling på kronen.

Figurens bakside er flat, foruten to store uthulninger – bak ryggen og bak knærne. En gyllen metalltråd er trædd gjennom et hull som går fra kronens bakside til kronens topp.

Francis Cheetham daterte figuren til den andre halvdel av 1400-tallet. Han opplyste videre at den kan ha vært benyttet i et privat kapell på en gård – så vel som i en kirke.²²⁷

Slik jeg ser det kan ikke figuren ha inngått som en del av et alabastalterskap – av den type engelske alabastalterskap som er bevart. Den er for høy. Derimot kan den ha vært plassert i et slags helgenskap. Hullet i kronen kan ha festet skulpturen til skapets innside.

Både Francis Cheetham og Harry Fett opplyser at det skal ha vært et alabastalterskap i Ørlandet kirke i Sør-Trøndelag – men at dette skal ha forsvunnet.²²⁸ På NTNU Vitenskapsmuseet, Institutt for arkeologi og kulturhistorie, finnes der i dag tre alabastrelieffer som opprinnelig var fra Ørlandet kirke.²²⁹

Hvert av relieffene er omgitt av hver sin treramme. Uten ramme måler hvert relieff 12 x 19.5 cm. Med ramme måler de 19.5 x 22.6 cm. Relieffenes motiver er *bebudelsen*, *Marias opptagelse til himmelen* og *Jesu dåp*.

Jeg har kun sett fotografier av disse relieffene (Bilde 14). På stilkritisk grunnlag kan man konstatere at disse tre relieffene er barokke og derfor ikke av typen alabastskulpturer engelskmennene lagte i senmiddelalderen. Dessuten sluttet engelskmennene å produsere disse etter reformasjonen. Likevel kan det hende at det er disse relieffene Harry Fett hadde hørt om i 1909.

²²⁷ Cheetham skal ha gitt denne informasjonen i brev form. (Kilde: Arkivkort i Oldsakssamlingen)

²²⁸ Cheetham 1984, s. 58; Fett 1909, s. 119.

²²⁹ Arkivalie til gjenstand T 12674, arkivet på NTNU – vitenskapsmuseet Institutt for arkeologi og kulturhistorie.

Appendiks 2: Bibelvers som forankrer Værøy-gjenstandene

Figuren som representerer *Johannes doperen* har to attributter: en kjortel av kamelhår og et lam som han holder. Disse omtales henholdsvis i Matt. 3: 4. (*Men Johannes hadde klædebon av kamelhår ...*) og i Joh. 1: 29 (*Se der Guds lam, som bærer verdens synd.*) Konteksten er her Jesu dåp.

Relieffet som representerer *bebudelsen* viser Jomfru Maria som har fått besøk av engelen Gabriel. Denne hendelsen omtales i Luk. 1: 26–38.

Relieffet som representerer *kongenes tilbedelse* viser Maria, liggende på en seng med Jesusbarnet stående på fanget. Han mottar gaver fra tre knelende konger. Denne hendelsen er omtalt i Matt. 1: 11. Bibelen nevner ikke noe om konger og heller ikke at antallet var tre. I Bibelen fortelles det at det var snakk om noen *vise menn* og at disse vise menn overrakte tre gaver til Jesusbarnet – gull, røkelse og myrra.

Relieffet som representerer *oppstandelsen* viser Kristus som stiger opp fra graven. Fire soldater sover ved graven. Selve oppstandelsesøyeblikket omtales ikke i evangeliene. Hendelsen omtales imidlertid retrospektivt av alle fire evangelistene (Matt. 28: 1–6; Mark. 16: 1–7; Luk. 24: 1–10; Joh. 20: 1–17).

Relieffet som representerer *himmelfarten* viser kun føttene til Kristus øverst på bildet. Jomfru Maria og elleve apostler står omkring det stedet hvorfra Jesus lettet. Denne hendelsen omtales flere steder i NT (Mark. 16: 19; Luk. 4: 50–51 og Ap. gj. 1: 9).

Appendiks 3: Sitater omkring Egede-tavlens produksjonshistorie

Utdrag fra teksten: ”Kirkeregnskap for Vågan kirke, Salten Prosti 1689 – 1716”.²³⁰

(...) Alter Taflen som af Elde var saa gandske fordærvet er nu igien komen til dend Herlighed og Staffering som er till Guds Ære dend nye Kirche til Beprydelse største, af ny forbedrit og stafferet, som det haver henseende till et foregaaende Exempel og Derotion. Dette ovinskrefne er bekostet af ærverdig Hr. Hans Egede, vice Pastor paa steden, og Kirchen af hannem foræret uden nogen recompance. (...).

Utdrag fra teksten: ”Biskop i Trondhjem dr. Fr. Nannestads optegnelser i hans almanakk av 1750 om kirker i Nord-Norge”.²³¹

(...) Altar-Tavle høj og stor: nederst staar nogle gamle Styker af Alabaster: Christi Undfangelse, Epiphania, Resurrectio, Ascensio. Det øvrige er nyt med nogle Kaaberstyker etc. Dr. P Krog har anstaltet Kirkens Bygning og indviet den 1714. (...) Der ere adskillige gamle Tavler, Epitaphia etc. – Paa Kirkegaarden staar et Huus, som er en Gientoftes Begravelse.(...)

Utdrag fra teksten: ”Besiktigelsesforretning av 18. Juli 1770 for Waage kirke”.²³²

I Choret en smuk Alter Tavle, bekostet af Hr. Kildal i henseendet til Snedkerarbeidet og malet for de Penger som Anders Olsen og Hennie Klæboe Brettesnes gav for at faae et Grav Huus på Kirkegaarden (...).

(...) På Kirkens nordre og vestre side er lemmen, der rummer 50 Mand, forferdiget 1750. paa Kirkens Bekostning, men malet af og ved Presten. Over den vestre Lem er opsadt den gamle Alter Tavle, der er forferdiget af Biskop Egde selv, en særs Prydelse for Kirken, den er paa nye malet af Hr. Kildal. (...)

²³⁰ Brun 1986, s. 100: Håkon Brun har fått tilsendt dette regnskapet fra Statsarkivet i Trondheim. Slik regnskapet presenteres i Bruns artikkel, er det transkribert fra håndskrift.

²³¹ Wolff (1931) 1942, s. 39.

²³² Justisprotokoll nr. 1 (1767 – 1777) pag. 169f. Kopi av protokollen er hentet fra mikrofilm: NT 686 (Statsarkivet i Tromsø). Håndskriftene er transkribert av Per Sparboe, som også har hjulpet meg å finne frem til denne kilden.

Appendiks 4: Kobberstikk og altertavle ved Tromsø Museum

Biskop Nannestad nevnte i sine opptegnelser at altertavlen i koret, foruten alabastrelieffene, var dekket av kobberstikk – men han nevnte ikke hvilke motiver disse hadde. Johannes E. Brodahl forteller om tre kobberstikk på Tromsø Museum som opprinnelig kom fra Vågan kirke.²³³ I følge Brodahl skal disse ha hatt motivene: *Moses ved tornebusken*, *Simeon med barnet* og *Ravnene som bringer profeten Elias føde*. Brodahl forteller at kun det første av disse er datert og at årstallet er 1739. Brodahl mener at det sannsynligvis var disse kobberstikkene som dekket altertavlens korpus da Nannestad besøkte Vågan kirke i 1750. Terje Norsted forteller at to av disse kobberstikkene var forsvunnet da han besøkte Tromsø Museum i 1975.²³⁴ Videre opplyser han at bildet med motivet *Moses ved tornebusken* fremdeles finnes ved Tromsø Museum.

Da jeg undersøkte dette i år 2000, fantes også et kobberstikk med det samme motivet på Tromsø Museum.²³⁵ Det hadde ankommet museet fra Vågan kirke i 1879. Imidlertid er det datert til en gang på 1750-tallet. Nederst på bildet er det et skriftfelt med en fransk tekst til venstre og en dansk tekst til høyre. Den danske teksten lyder: *Moses ved den brennende busk. Opfunden og stuket af Georg Wilhelm Baurenfeind for den første premie paa det Ko Da Skildre Bildhugger og Bygnings Academie udi Kiøben 31Mart 175(?)*. Som vi ser er teksten dårlig bevart. Blant annet mangler det siste tallet i årstallet. Dersom bildet er fra 1750 og ankom Vågan kirke tidlig på året, kan det ha vært et av de kobberstikkene som Nannestad omtaler. Imidlertid kan det også ha vært en av de mange *Tavle* som var plassert andre steder i kirken. Det kan også ha ankommet kirken på et senere tidspunkt.

I besiktigelsesforretningen fra 1770 opplyses det at det var to altertavler i Vågan kirke – Egede-tavlen over den vestre lem, samt en annen tavle i kirkens kor. Terje Norsted forteller at det finnes rester etter en altertavle fra Vågan kirke på Tromsø Museum.²³⁶ Restene skal bestå av flere fragmenter, blant annet syv skulpturer. Han antar at disse trolig er rester fra den tavlen som sto i koret. Da jeg undersøkte dette på Tromsø Museum fant jeg at det fantes tre fragmenter fra en altertavle som var innlevert fra Vågan kirke i 1879. På arkivkortene omtales disse som: ”Panel, sidefelt fra altertavle”, ”Panel, toppstykke fra altertavle” og ”panel med

²³³ Brodahl 1932, s. 96.

²³⁴ Norsted 1975, s. 10.

²³⁵ Tromsø Museum: Gjenstand nummer: Ts/K 55.

²³⁶ Norsted 1975, s. 11.

krusifiks, midtfelt fra altertavle?”²³⁷ Tromsø Museum har datert tavlen til 1798. De har ikke begrunnet dette. Trolig kommer dateringen av at dette årstallet er utskåret på en skulpturert rokkokkartusj på det fragmentet som antas å være tavlens midtfelt. Jeg har ikke sjekket dateringen nærmere. Dersom dateringen stemmer kan imidlertid denne altertavlen ikke ha vært i Vågan kirke i 1770.

²³⁷ Tromsø Museum: Henholdsvis arkiv ark nummer: TS/K 44; TS/K 44; TS/K 43.

Bibliografi

Arkiver:

Arkivet ved Vitenskapsmuseet, Institutt for arkeologi og kulturhistorie, NTNU
 Arkivet ved Universitetets Oldsakssamling i Oslo
 Riksantikvarens antikvariske arkiv, Oslo
 Riksarkivet, Oslo
 Statsarkivet i Tromsø
 Tromsø Museums arkiv

Litteratur

von Achen, Henrik:

”Helgenikonografi og moralteologi. Kirkekunstens teologiske funksjoner – en ikonologisk skisse”, *Tro og bilde i Norden i Reformasjonens århundre*. Blindheim, Martin, Erla Hohler, Louise Lille (red.). Oslo 1991.

— *Norske frontaler fra middelalderen i Bergen museum*. Bergen 1996.

— ”Sengotiske alterskabe i Hordaland. Studier i senmiddelalderens kunstmiljø”, *Foreningen til Norske fortidsminde-merkens bevaring. Årbok 135*. 1981.

— ”To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg. Stilkritiske refleksjoner omkring Mariafremstillingene i Eksingedalskapet og Rollagstavlen – eller: En mulig virus i operasjonssystemet”, *hikuin 26. Senmiddelalderens træskulptur i Skandinaviens Import og egenproduksjon, stiftelse og økonomi*. Andersen, Brita, Hans Jørgen Fredriksen og Jens Velle (red.). Høbjerg 1999.

Ashdown, Charles Henry:

British and Continental Arms and Armour. New York 1970.

Bagge, Sverre:

Mennesket i middelalderens Norge. Tanker, tro og holdninger 1000 – 1300. Juva 1998.

Bagge, Sverre og Knut Mykland :

Norge i dansketiden. Drammen 1987.

Bal, Mieke og Norman Bryson:

”Semiotics and Art History”, *Art Bulletin 73*. 1991.

Baxandall, Michael:

Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures. New Haven and London 1985.

Beckett, Francis:

”Engelske Alabast-tavler i Danmark”, *Tidsskrift for Industri.* 1905.

Beissel, Stephan:

Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelaltelalters. Freiburg 1909.

Bertelsen, Reidar:

Lofoten og Vesterålens Historie bd. 1. *Fra den eldste tida til ca. 1500 e. Kr.*. Bodø 1985.

— ”Vågan kirkested fra tusenårsskiftet til 1300 tallet”, *Fra kong Øysteins kirke til Lofotkatedralen.* Brun, Håkon (red.). Bodø 1998.

Bertelsen, Reidar og Tone Rørtveit:

Om Vågan den første byen i Nord- Norge. Lærebok i lokal historie for ungdomskolen i Vågan kommune. Kabelvåg 1990.

Bialostocki, Jan:

”Iconography and Iconology”, *Encyclopedia of World Art* bd. VII. London 1963.

Bibelen. Revidert oversettelse av 1930, Oslo 1973.

von Bonsdorff, Jan:

”Imperialissima-mästaren som kategoriseringsproblem”, *hikuin* 26. *Senmiddelalderens træskulptur i Skandinavien: Import og egenproduksjon, stiftere og økonomi.* Andersen, Brita, Hans Jørgen Fredriksen og Jens Vellev (red.). Høbjørg 1999.

— ”Sakforskning, ordgeografi och konstgeografi”, *Kunst og regional identitet. Rapport fra seminar 10. mai 1996 ved Universitetet i Tromsø.* Høydalsnes, Eli (red.). Tromsø 1997.

Bottolfsen, Øystein:

Lofoten og Vesterålens historie bd.3. *1700-1837. Fiskerbondesamfunnet.* Helsingfors 1995.

Braunfels, Wolfgang:

”Devotional Objects and Images”, *Encyclopedia of World Art* bd. IV. London 1961.

Brodahl, Johannes E:

”Fra Vågan til Værøy”, *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring. Årsberetning* 88. 1932.

Brun, Håkon:

”Kirkekunst fra Vågan”, *Årbok for Vågan* 20. Bodø 1995

— ”Sigvald Kildal – prest og kunstner”, *Skolp* 6. Svolvær 1981-1982.

— ”Vågankirka fra 1714”, *Skolp* 11. Stokmarknes 1986.

Bryson, Norman:

Vision and Painting. The Logic of the Gaze. Hong Kong 1983

Bugge, Anders:

”Kunsten langs leden i nord”, *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring* 88. 1932.

Bugge, Ragne:

”Holdninger til bilder i kirkene i Norge i Reformasjonshundreåret”, *Fra Sankt Olav til Martin Luther. Foredrag fremlagt ved det tredje nordiske symposium for ikonografiske studier, Bårdshaug, den 21.-24. august 1972.* Blindheim, Martin (red.). Oslo 1975.

Cassidy, Brendan:

”Introduction: Iconography, Texts and Audiences”, *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art Princeton University 23 – 24 march 1990.* Cassidy, Brendan (red.). Princeton 1993.

Cheetham, Frances:

English Medieval Alabasters. With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum. Oxford 1984.

— *Medieval English Alabaster Carvings in the Castle Museum Nottingham.* Nottingham 1973 (1. utg. 1962).

Christie, Sigrid:

Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800 bd.1. Oslo 1973.

Colban, Erik Andreas:

Forsøg til en Beskrivelse over Lofodens og Vesteraalens Fogderie i Nordlands Amt med et Situasjons-Cart. Jan Dagfinn Monssen (utg.). Rognan 1995. (1. utg.: Tronhjem 1818)

Danbolt, Gunnar:

Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag. Oslo 1997.

Danbolt, Gunnar, Kjell S. Johannesen og Tore Nordenstam:

Den estetiske praksis. Bergen 1979.

Engelstad, Eivind:

Senmiddelalderens kunst i Norge. Ca 1400-1535. Oslo 1936.

Ewald, Stefan (red.):

Religionslexikonet. Stockholm 1996.

Fernie, Eric:

Art History and its Methods. Hong Kong 1995.

Fett, Harry:

Norges kirker i middelalderen. Kristiania 1909.

Frandsen, Ernst:

Mariaviserne. Den lyriske Madonnadigtning fra Danmarks Middelalder, belyst gennem bønnebøgernes prosatekster. København 1926.

Gjone, Erling:

"Trondenes kirke, et ombyggingsarbeid på 1400-tallet", *Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring. Årbok* 135. 1981.

GT: Det gamle testamentet, se *Bibelen*.

Grønnvold, Christian August.:

Erindringer fra Værøy og Røst – Lofotboka. Værøy Menighetsråd (utg.). Bodø 1983.

Hagn, Alfred:

"Kirkemalere i Nord-Norge", *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring. Årsberetning* 95. 1939.

Hansen, Lars Ivar:

Astafjord Bygdebok. Historie 1. Harstad 2000.

Hildburgh, W. L:

"English Alabaster Tables of about the Third Quarter of the Fourteenth Century", *The Art Bulletin* 32. 1950.

— "Iconographical Peculiarities in English Medieval Alabaster Carvings", *Folklore* 44. 1933.

Holly, Michael Ann:

Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image. New York 1996.

Hope, William st. John:

"On the Early Workings of Alabaster in England", *Archeological Journal* 61. 1904.

Härdelin, Alf:

Munkarnas och Mystikernas Medeltid. Tjugofyra kapitel om teologi, spiritualitet och kultur. Skellefteå 1996.

Johnson, Elisabeth A.:

"Marian Devotion in the Western Church", *Christian Spirituality. High Middle Ages and Reformation.* Raitt, Jill (red.). London 1987.

Karlsen, Espen (overs.):

Regesta Norvegica bd. 9 og 10. Pettersen, Gunnar I. (Bindredaktør). Riksarkivet (utg.). Under utgivelse. [Utdrag herfra er anvendt med Karlens tillatelse.]

Kaspersen, Søren:

"Billede og æstetik i middelalderen", *Kunst og Æstetik.* Brøgger, Stig og Otto Jul Pedersen (red.). København 1996.

— ”Højalter, liturgi og andagt. Betragtninger over Bernt Notkes alterskab i Århus Domkirke.”, *hikuin* 26. *Senmiddelalderens træskulptur i Skandinavien: Import og egenproduktion, stiftere og økonomi*. Andersen, Brita, Hans Jørgen Fredriksen og Jens Velle (red.). Højbjerg 1999.

Kieckhefer, Richard:

”Major Currents in Late Medieval Devotion”, *Christian Spirituality. High Middle Ages and Reformation*. Raitt, Jill (red.). London 1987.

KLNM, se *Kulturhistorisk*.

KS, se *Salmebok*.

Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder bd.1-21. København/Helsingfors/-Reykjavik/Oslo/Stockholm 1956-1978.

Larsson, Lars-Olof:

Metoder i konstvetenskapen. Stockholm 1971.

Lausten, Martin Schwartz:

Kirkehistorie. Grundtræk af Vestens kirkehistorie fra begyndelsen til nutiden. Århus 1997.

Leeds-Hurwitz, Wendy:

Semiotics and Communication. Signs, Codes, Cultures. Hillsdale, New Jersey 1993.

Liepe, Lena:

”Nord-Norges steinkirker fra middelalderen”, *Ottar. Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum, Universitetsmuseet. Kunsthistorie i Nord* 231. 2000.

— *Medieval Stone Churches in North Norway. The Interpretation of Architecture as a Historical Process*. Ravnetrykk 25. Tromsø 2001.

Lind, Keth:

Sko som materiell kultur. Vågarsamfunnet i middelalderen. Magisteravhandling i arkeologi ved Universitetet i Tromsø. Tromsø 1991.

Lindbekk, Kari:

Lofoten og Vesterålens historie bd. 2. 1500-1700. *Det lå muligheter i strevet*. Stavanger 1978.

Lindgren, Mereth:

Att lära och att pryda. Om efterreformatöriska kyrkmålningar i Sverige cirka 1530-1630. Stockholm 1983.

Nelson, Phillip:

”English Alabasters of the Embattled Type”, *The Archaeological Journal* 75. 1918.

Nordal, Bera:

Skrá um enskar alabastursmyndir frá miðveist hafa á Islandi. Catalogue of Medieval English Alabasters Preserved in Iceland. Reykjavik 1985.

Norsted, Terje:

Restaureringen av Værøy gamle kirke. Innberetning av Terje Norsted. Riksantikvarens antikvariske arkiv. Oslo 1975. [Upublisert]

NT: Det nye testamentet, se *Bibelen*.

Oftestad, Bernt T., Tarald Rasmussen og Jan Schumacher:

Norsk Kirkehistorie, Oslo 1997 (1. utg. 1991).

Panofsky, Erwin:

”Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”, *Meaning in the Visual Arts*. London 1993 [1. utg. 1955; artikkelen ble opprinnelig trykket i Panofsky: *Studies in Iconology*. Oxford 1939]

Pegelow, Ingalill:

”Kultbilder och avlatsbrev”, *ICO Iconographisk Post* 1. 2000.

Pernler, Sven-Erik:

”En mässa för folket”, Helander, Sven et. al., *Mässa i medeltidens socken*. Skellefteå 1993.

Pontoppidan, Erik:

Sannhet til Gudfryktighet (revidert og fornorsket utgave), Det evangelisk-lutherske kirkesamfunn (utg.). Gjøvik 1996. [1. utg.: *Sannhed til Gudfrygtighet udi en eenfoldig og efter Mulighed kort, dog tilstrækkelig Forklaring over Sal. Doct. Mort. Luthers Liden Catecismo, inneholdende alt det, som den der vil blive salig, har behov at vide og gjøre*. København 1737.]

Prior, Edward S. og Arthur Gardner:

An Account of Medieval Figure-Sculpture in England. Cambridge 1912.

Ringbom, Sixten:

Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting, Acta Academiae Aboensis. Humanistiske Vetenskaper – sosialvetenskaper – Teologi 31. Åbo 1965.

— *Det ytliga djupet. Essäer om den abstrakta konsten och dess förhistoria*. Helsingfors 1991.

Ryan, William Granger (overs.):

Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Readings on the Saints. Princeton 1993. [Original tittel: *Legenda Aurea*]

Salmebok. Revidert utgave av “Kingos salmebok”. Samfundet (utg.). Trondheim 1998. [1. utg. : Kingo, Thomas: *Dend Forordnede Ny Kirke-Psalme-Bog*. København 1699]

Salvesen, Astrid (overs.):

Gammelnorsk homiliebok. Trondhjem 1971.

SG, se Pontoppidan.

Sinding-Larsen, Staale:

Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives. Bergen 1984.

Stolt, Bengt:

”Kyrkorum och Kyrkoskrud”, Helander, Sven et. al., *Mässa i medeltidens socken.* Skellefteå 1993.

van Straten, Roelof:

An Introduction to Iconography. Langhorne Pa. 1994 [1. utg.: *Inleiding in de ikonografie,* 1985]

Sørli, Dag:

Øyfolket 1. Kragerø 1976 (1976a).

— *Øyfolket* 2. Kragerø 1976 (1976b).

— *Kirkejubileum Værøy 1999.* Sørli, Dag (red.), Mysen 1999.

Winston-Allen, Anne:

Stories of the Rose: The Making of the Rosary in the Middle Ages. Pennsylvania 1997.

Wolff, J. U. (red.):

”Biskop i Trondhjem dr. Fr. Nannestads optegnelser i hans almanakk av 1750 om kirker i Nord-Norge”. *Tromsø Museums Årshefter* 54. 1942 (1. utg. 1931).

Ångström, Inga Lena:

Altartavlor i Sverige under renässans och barock. Studier i deras ikonografi och stil 1527-1686. Stockholm 1992.

Liste over illustrasjoner

Bilde 1: *Værøy-gjenstandene*. En alabastfigur og fire alabastrelieffer. Mål: se omtale av bildene 3-7. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.

Bilde 2: *Egede-tavlen*. Altertavle. Tre og alabast. Høyde 4.05 m. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.

Bilde 3: *Johannes doperen* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastfigur. Høyde: ca. 42.5 cm, bredde: 12 cm, dybde: 7.5 cm. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.

Bilde 4: *Bebudelsen* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastrelieff. Høyde: ca. 42.2 cm, øvre bredde: 27.3 cm, nedre bredde: 27 cm. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.

Bilde 5: *Kongenes tilbedelse* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastrelieff. Høyde: 42 cm, bredde: 27 cm. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.

Bilde 6: *Oppstandelsen* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastrelieff. Høyde: ca. 41.7 cm, øvre bredde 26.3 cm, nedre bredde: 26.6 cm. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.

Bilde 7: *Himmelfarten* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastrelieff. Høyde: ca. 41.1 cm, øvre bredde: 27.7 cm, nedre bredde: 27.34 cm. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.

Bilde 8: *Munkapverá-skapet*. Alabastalterskap: rammeverk av tre, to flankerende alabastfigurer, fem alabastrelieff. Alterskapets størrelse: 175 x 75 cm. Figurenes størrelse: 11.5 x 38.5 cm. Relieffenes bredde: fra 23.5 til 24 cm, høyde: 36 cm. Nationalmuseet i København, nr. 20504 (tidligere kirken i Munkapverá på Island). Foto: R. Bergesen.

Bilde 9: *Jesu fødsel / kongenes tilbedelse*. Alabastrelieff. Størrelse 38.5 x 65.5 cm. Long Melford Church, Suffolk, England. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 18.

Bilde 10: *Marias kroning*. Alabastrelieff. Størrelse: 40 x 29.2 cm. Hildburgh-samlingen, Victoria and Albert Museum, London, nr. A29 – 1950. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 208.

Bilde 11: *Oppstandelsen*. Alabastrelieff. Størrelse: 44.3 x 27.5 cm. Hildburgh-samlingen, Victoria and Albert Museum, London, nr. A154 – 1946. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 275.

Bilde 12: *Swansea-alterskapet*. Alabastalterskap: rammeverk av tre, to flankerende alabastfigurer, fem alabastrelieff, syv separate baldakiner av alabast. Alterskapets størrelse: 83.2 x 215 cm. Figurenes størrelse (fra venstre): 41.9 x 13.2 cm, 42 x 12.9 cm. Relieffenes størrelse (fra venstre): 42 x 26.4 cm, 42.5 x 26.7 cm, 51.2 x 27.1 cm., 42 x 26.6 cm, 41.8 x 26.2 cm. Hildburgh-samlingen, Victoria and Albert Museum, London, nr. A89 – 1919. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 70.

Bilde 13: *Kristi Lidelseshistorie*. Reredos: Rammeverk av tre, fire flankerende alabastfigurer, ti alabastrelieff, seksten små alabastfigurer. Størrelse: ikke oppgitt. Hôtel de Ville, Compiègne, Frankrike. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 23.

Bilde 14: *Marias opptagelse til himmelen*. Alabastrelieff, ramme av eik. Alabastrelieffets størrelse: 12 x 19.5 cm, med ramme 22.6 x 19,5 cm. Vitenskapsmuseet, Institutt for arkeologi og kulturhistorie, NTNU, nr. T. 12674 (tidligere Ørlandet i Nord-Trøndelag). Fotografi: Riksantikvarens antikvariske arkiv i Oslo, fotograf ukjent.



Bilde 1: Værøy-gjenstandene. En alabastfigur og fire alabastrelieffer. Motiver (fra venstre): *Johannes døperen, bebudelsen, kongenes tilbedelse, oppstandelsen og himmelfarten*. Mål: se omtale av bildene 3-7. Værøy gamle kirke. Predellaens snekkerverk som i dag omgir Værøy-gjenstandene er trolig fra 1714. Foto: R. Bergesen.



Bilde 2: *Egede-tavlen*. Altertavle. Tre og alabast. Høyde 4.05 m. Predellaens motiver: Værøy-gjenstandene. Hoveddelens motiver (nedenfra): *Lots hustru*, *den kanaaneiske kvinne*, *nattverden*, *Getsemane*, *korsbæringen*, *korsfestelsen*, *oppstandelsen* og (toppfiguren) *Salvator Mundi*. Værøy gamle kirke. Bildet viser tavlen slik den i dag står i kirkens kor. Den ble trolig produsert i Vågan i 1714, da Hans Egede var residerende kapellan i bygda. I 1799 ble den flyttet til Værøy. Foto: R. Bergesen.



Bilde 3: *Johannes døperen* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastfigur. Høyde: ca. 42.5 cm., bredde: 12 cm., dybde: 7.5 cm. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.



Bilde 4: *Bebudelsen* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastrelieff. Høyde: ca. 42.2 cm., øvre bredde: 27.3 cm., nedre bredde: 27 cm. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.



Bilde 5: *Kongenes tilbedelse* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastrelieff. Høyde: 42.0 cm., bredde: 27 cm. Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.



Bilde 6: *Oppstandelsen* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastrelieff. Høyde: ca. 41.7 cm, øvre bredde 26.3 cm, nedre bredde: 26.6 cm Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.



Bilde 7: *Himmelfarten* – en av Værøy-gjenstandene. Alabastrelieff. Høyde: ca. 41.1 cm, øvre bredde: 27.7 cm, nedre bredde: 27.34 cm Værøy gamle kirke. Foto: R. Bergesen.



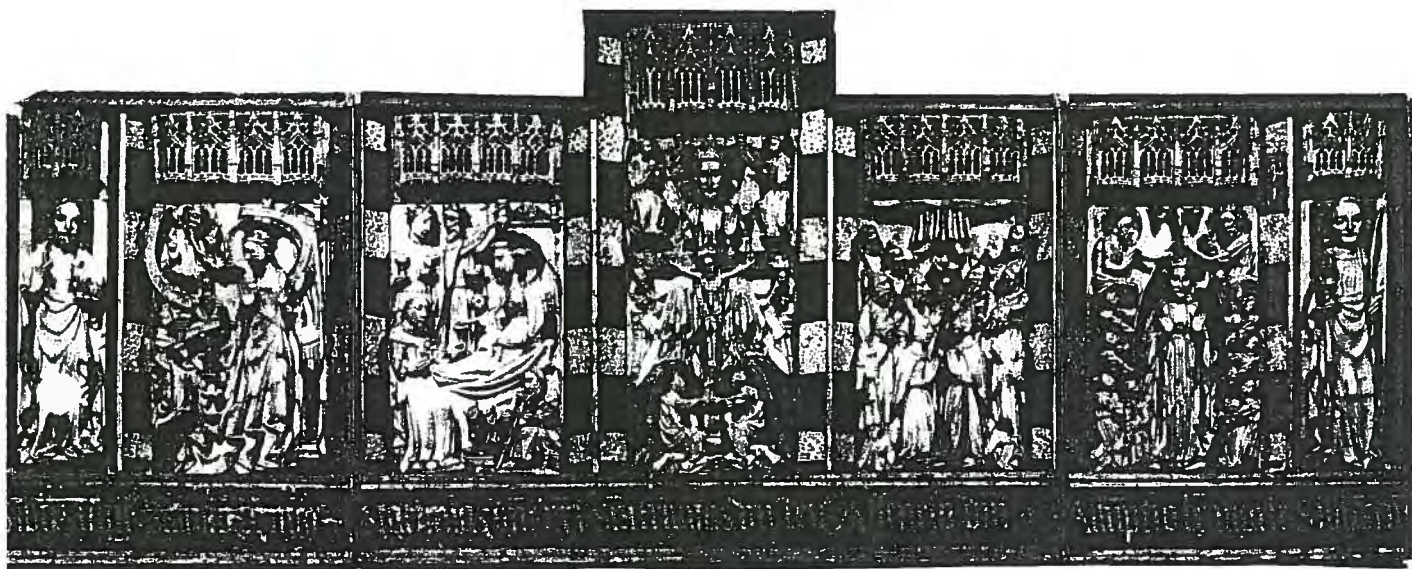
Bilde 8: Munkapverá-skapet. Alabastalterskap: rammeverk av tre, to flankerende alabastfigurer, fem alabastrelieff. Figurenes motiver: *Johannes døperen* (venstre), *evangelisten Johannes* (høyre). Relieffenes motiver (fra venstre): *bebudelsen*, *Jesu fødsel*, *oppstandelsen*, *himmelfarten*, *Marias kroning*. Alterskapets størrelse: 175 x 75 cm. Figurenes størrelse: 11.5 x 38.5 cm. Relieffenes bredde: fra 23.5 cm til 24 cm, høyde: 36 cm. Nationalmuseet i København, nr. 20504 (tidligere kirken i Munkapverá på Island). Alterskapet ble produsert i *begynnelsen* av den *sene mellomperioden* (1420-1450) og er av Francis Cheetham datert til 1420-1430. Alle relieffene er like høye. Kantene er ubearbeidde, bortsett fra de øvre kantene som er skulpturert som baldakiner. Baldakinene har brystvern, men dette er malt, ikke utskåret. Foto: R. Bergesen.



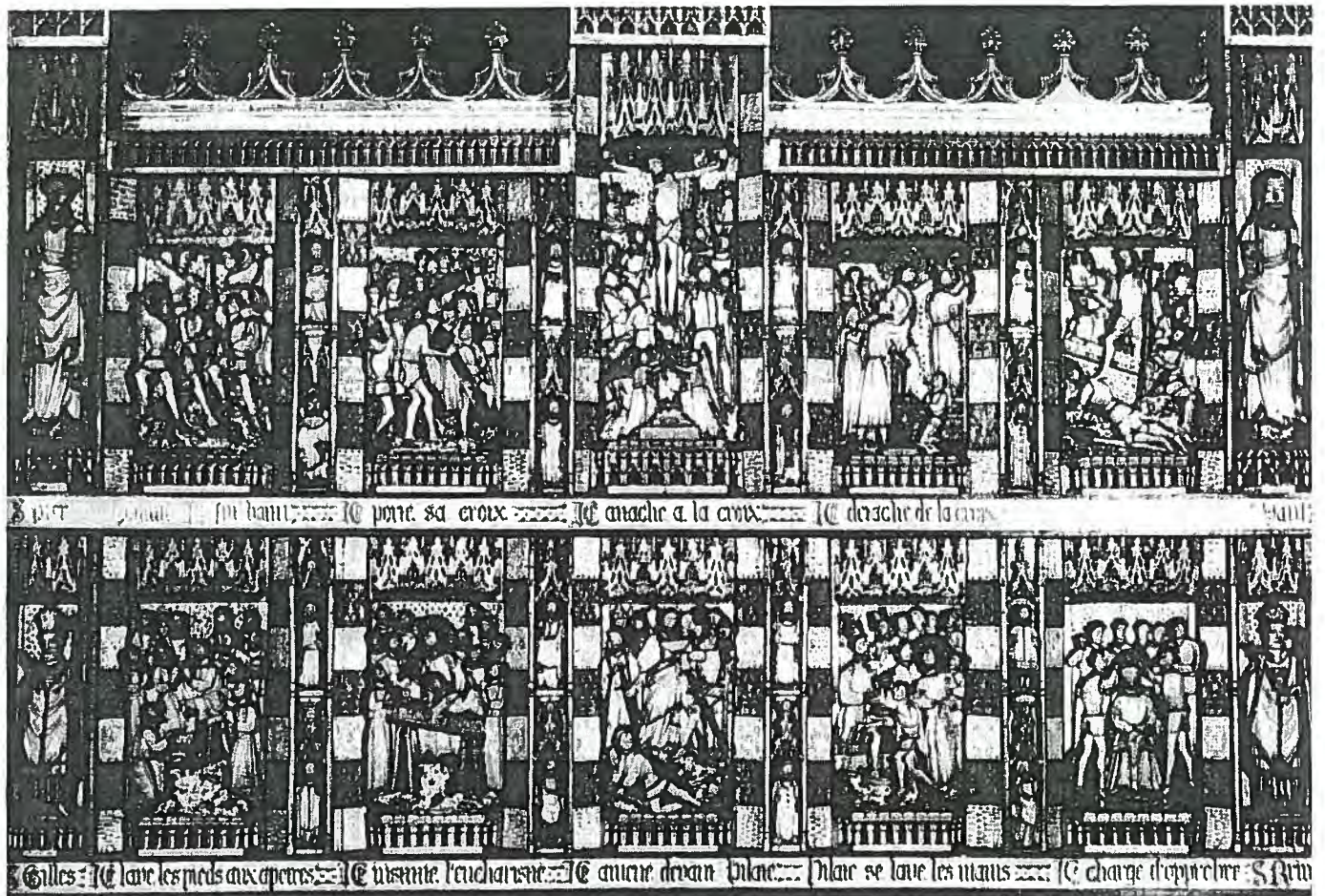
Bilde 9: *Jesu fødsel / kongenes tilbedelse* (øverst). Alabastrelieff. Størrelse 38.5 x 65.5 cm. Long Melford Church, Suffolk, England. Relieffet er fra *den tidlige periode* (1340-1380). Det er omtrent like høyt, men mer enn dobbelt så bredt som de senere alabastrelieffene. Relieffets kanter er utskåret som en ramme. Det er bevart ti slike relieffer. Alle har samme motiv og størrelse. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 18.

Bilde 10: *Marias kroning* (nede til venstre). Alabastrelieff. Størrelse: 40 x 29.2 cm. Hildburgh-samlingen, Victoria and Albert Museum, London, nr. A29 – 1950. Relieffet er fra *mellomperioden* (1380-1420). Cheetham har datert det til slutten av 1300-tallet. Relieffets kanter er utskåret som en ramme. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 208.

Bilde 11: *Oppstandelsen* (nede til høyre). Alabastrelieff. Størrelse: 44.3 x 27.5 cm. Hildburgh-samlingen, Victoria and Albert Museum, London, nr. A154 – 1946. Relieffet er fra *mellomperioden* (1380-1420). Cheetham har datert det til begynnelsen av 1400-tallet. Relieffets øvre kant består av en skulpturert *baldakin*. Det er skåret ut *brystvern* øverst på baldakinen. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 275.



Bilde 12: *Swansea-alterskapet*. Alabastalterskap: rammeverk av tre, to flankerende alabastfigurer, fem alabastrelieff, syv separate baldakiner av alabast. Figurenes motiver: *Johannes døperen* (venstre), *evangelisten Johannes*. Relieffenes motiver: *bebudelsen*, *kongenes tilbedelse*, *treenigheten*, *himmelfarten*, *Marias opptagelse til himmelen*. Alterskapets størrelse: 83.2 x 215 cm. Figurenes størrelse (fra venstre): 41.9 x 13.2 cm, 42 x 12.9 cm. Relieffenes størrelse (fra venstre): 42 x 26.4 cm, 42.5 x 26.7 cm, 51.2 x 27.1 cm, 42 x 26.6 cm, 41.8 x 26.2 cm. Hildburgh-samlingen, Victoria and Albert Museum i London, nr. A89 – 1919. Datert til siste del av *den sene mellomperioden* (1420-1450). Det midterste relieffet er høyere enn de andre. Relieffenes *kanter* er ubearbeidde. Alle relieffene krones av *separate* baldakiner av alabast. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 70.



Bilde 13: *Kristi lidelseshistorie*. Reredos: Rammeverk av tre, fire store og seksten små alabastfigurer, ti alabastrelieff. Størrelse: ikke oppgitt. Hôtel de Ville i Compiègne i Frankrike. Datert til *den sene perioden* (1450-1540) og designet for å henge på veggen bak alteret. Den har *ikke* fløyer som kan åpnes og lukkes. Hvert relieff består av et stort antall figurer og andre detaljer – noe som er typisk for alabastrelieffene fra denne perioden. Gjengitt etter Cheetham 1984, s. 23.



Bilde 14: *Marias opptagelse til himmelen.* Alabastrelieff, ramme av eik. Alabastrelieffets størrelse: 12 x 19.5 cm, med ramme 22.6 x 19,5 cm. Vitenskapsmuseet, Institutt for arkeologi og kulturhistorie, NTNU, nr. T. 12674 (tidligere Ørlandet i Nord-Trøndelag). Bildets stil antyder at det er fra barokken eller senere – altså fra 1600- 1700-tallet – og dermed senere enn de engelske alabastrelieffene. Relieffets form og størrelse avviker fra de engelske alabastrelieffenes rektangulære form. Relieffet er et av tre stykker som antas å ha stått på alteret i en kirke på Ørlandet frem til en gang på 1800-tallet. Fotografi: Riksantikvarens antikvariske arkiv i Oslo, fotograf ukjent.