

S·T·K

SVENSK TEOLOGISK KVARTALSKRIFT 2014

ÅRGÅNG 90

Tema: Kyrkorum, konst och bildbruk

Inledning av gästredaktör Hanna Källström, Stockholm

Fyra vägar att förvanska den kristna ikonografin

av Elisabeth Stengård, Stockholm

Vår bild av förrädaren. Om gestaltningen av Judas Iskariot
i framställningar av Den sista måltiden

av Kristina Öhman, Uppsala

”Det er mit Blod, som udgydes for eder”. De troendes
persepsjon av Trettenkrusifikset i før- og
etterreformatorisk tid

av Terje de Groot, Oslo

Gränsens ikonografi. En studie av kalkmålade
bilder vid kyrkorummens trösklar och gränser

av Cecilia Hildeman Sjölin, Lund

1

INNEHÅLL

Kyrkorum, konst och bildbruk

av TD Hanna Källström, Stockholm 1

Fyra vägar att förvanska den kristna ikonografin

av FD Elisabeth Stengård, Stockholm 3

Vår bild av förrädaren. Om gestaltningen av Judas Iskariot i framställningar av Den sista måltiden

Av M.A., fil.mag. Kristina Öhman, Uppsala 10

”Det er mit Blod, som udgydes for eder”. De troendes persepsjon av Trettenkrusifikset i før- og etterreformatorisk tid

av M.A. Terje de Groot, Oslo 24

Gränsens ikonografi. En studie av kalkmålade bilder vid kyrkorummens trösklar och gränser

av FD Cecilia Hildeman Sjölin, Lund 37

Från redaktionen 50

Kyrkorum, konst och bildbruk

HANNA KÄLLSTRÖM

Gästredaktör för detta nummer av STK är Hanna Källström, teol. dr i praktisk teologi. Hennes avhandling, Domkyrkan som andaktsmiljö under senmedeltiden: Linköping och Lund (2011), behandlar katedralens funktion som andaktsmiljö för lekmännen under senmedeltiden. För närvarande är Källström verksam vid Riksarkivet i Stockholm, där hon arbetar med det historiska forskningsprojektet Det medeltida Sverige.

Den konstnärliga utsmyckningen har i alla tider spelat en betydande roll för besökarnas upplevelse av kyrkorummet. I min egen doktorsavhandling valde jag att fokusera på förhållandet mellan konst och fromhetsliv i två katedraler under senmedeltiden. Utifrån bl. a. avlatsbrev försökte jag i möjligaste mån rekonstruera interiörerna och relatera dem till lekmännens rörelser och fromhetsövningar i respektive kyrkorum. Frågor rörande kyrkokonstens funktion har egentligen först under de senaste tjugo åren börjat uppmärksammas ordentligt inom forskningen och då främst inom det konstvetenskapliga fältet. Under större delen av 1900-talet låg fokus främst på stil, material, konstnärliga tekniker osv., medan det faktum att bilderna/föremålen kunde sträcka sig längre än till prydnad och undervisning ytterst sällan lyftes fram. Detta är dock ett ämne som berör många och kan väcka starka känslor, vilket t.ex. kommer till uttryck i antologin *Dopfundar i ny design. Konstnärer och teologer i dialog* som utkom för några år sedan.¹ Här skildras arbetet med att införskaffa en ny dopfont till ett kapell i Hälsingland, vilket inte gick helt smärtfritt i och med att de så kallade experterna i bedömningsgruppen och församlingsborna blev oense om vilket av förslagen som passade in bäst i kyrkorummet.

Kyrkorummet och dess konstnärliga gestaltning förtjänar således att lyftas fram i STK, vilket sker i detta nummer där jag fått möjligheten att vidtala fyra skribenter, samtliga verksamma inom det konstvetenskapliga fältet, som med olika infallsvinklar belyser temat Kyrkorum, konst och bildbruk. Elisabeth Stengård för i sin artikel fram tankar om hur den kristna konsten på olika sätt kommit att förvanskas. Enligt Stengård håller mycket av den kyrkliga konsten som tillkommit under senare år för dålig kvalitet, och hon efterlyser mer eftertanke hos kyrkorna i fråga om såväl konstverk med permanent placering i kyrkorummet som tillfälliga utställningar. Som exempel på det sistnämnda lyfter Stengård fram den omtalade fotoutställningen *Ecce*

¹ (red. G. Granberg; Karlstad: Votum förlag, 2010), se även min recension i STK 3/2011, 127 f.

Homo, vilken hon menar ger uttryck för blasfemi. Kristina Öhman har i sin artikel valt att utgå från hur en specifik gestalt i den kristna ikonografin – nämligen Judas Iskariot – framställts i kyrkokonsten från 1400-talet fram till 1900-talet. Hon visar hur gestaltningen av Judas under olika tider belyst olika aspekter, men att den gängse uppfattningen av honom som själva symbolen för förräderi inte kommer till uttryck i bildmotiven. Tvärtom öppnar dessa för olika perspektiv och tolkningar.

Terje de Groot och Cecilia Hildeman Sjölin fokuserar i sina respektive artiklar på medeltida kyrkokonst och interaktionen mellan bild och betraktare. de Groot utgår från ett krucifix från Tretten kirke i Gudbrandsdalen som visar en extremt blodig Kristusgestalt. I artikeln diskuteras vilken betydelse krucifixet kan ha haft för kyrkobesökarna i såväl för- som efterreformatorisk tid. Enligt de Groot kan det faktum att krucifixet hängt på en framträdande plats i kyrkorummet ända fram till 1800-talets mitt tyda på att det även efter reformationen fungerat som andaktsbild och/eller kultbild med koppling till eukaristin. Hildeman Sjölin lyfter fram sydskan-dinaviska kalkmålningar som på olika sätt markerar gränser i kyrkorummet. Den mest uppenbara gränsen i det sakrala rummet är den mellan ingång och utgång, vilket i många fall förstärks och sätts i en evighetskontext av målningarna. Några bild-motiv som särskilt diskuteras är S:t Kristoffer, utdrivandet ur Paradiset och donatorsfigurer.

Artiklarna visar hur man på olika sätt kan arbeta med det rika bildmaterial som finns i våra kyrkor och jag vill rikta ett varmt tack till skribenterna för deras bidrag till detta spännande temanummer.

Fyra vägar att förvanska den kristna ikonografin

ELISABETH STENGÅRD

Elisabeth Stengård är fil. dr i konstvetenskap med doktorsavhandlingen Såsom en människa – Kristustolkningar i svensk 1900-talskonst (1986). Hon har 1989 - 1996 arbetat som rådgivare i konst- och arkitekturfrågor för Svenska kyrkan och då initierat en rad studentprojekt tillsammans med Konstfack, KTH Arkitektur, Konsthögskolan och Carl Malmstens skola. Hon har även starkt bidragit till Mariabildens återkomst i Svenska kyrkan. Hon har allt sedan 1974 publicerat ett stort antal artiklar i främst Katolskt Magasin, Sv. Kyrkans Tidning och Dagen.

Inledning

I november 2011 var jag inbjuden till det anrika universitetet i Leuven, Belgien, för att på ett "expert seminar" om den sakrala konstens nutida utveckling hålla en föreläsning och valde då ovanstående rubrik. Konferensen leddes av professor Hans Geybels, och de fyra föreläsarna kom från olika länder i Europa. Detta är en svensk sammanfattning av min längre engelska text med fyra huvudgrupper:

1. kitsch – sentimentalitet och stereotyper
2. panteism – besjälade landskap
3. abstraktion – religiös neutralitet och innehållslös dekoration
4. blasfemi – reklam, personlig propaganda och billiga chockeffekter

Några tankar kring hur kyrkor/samfund och konsten skall kunna nå fram till en för bägge parter värdefull dialog idag återges avslutningsvis.

De fyra vägarna

Den traditionella kristna ikonografin är ett mycket viktigt visuellt språk med sina starka symboler och välkända scener. Efter att kristendomen erkändes av Konstantin den Store på 300-talet och fram till renässansen var i stort sett all

konst i västvärlden kristen med motiv antingen ur Bibeln eller helgonlegenderna. Detta ändrades på 1500-talet i Italien och inte minst på 1600-talet med det flamländska måleriets stilleben, landskap, porträtt och andra profana ämnen.

Ändå har den kristna ikonografin behållit mycket av sin styrka långt in i vår sekulariserade tid. När någon verkligen vill förmedla någonting, som han/hon anser är viktigt eller helt enkelt få omedelbar uppmärksamhet, så används den för eget bruk. Betraktarna stannar och ser längre på verket än de annars skulle ha gjort med en vanlig profan propagandabild. Det sker i synnerhet om konstnären använder de båda fortfarande välkända och numera slentrianmässigt missbrukade motiven Korsfästelsen och Nattvarden. Detta kommer att behandlas i mitt sista avsnitt under rubriken "blasfemi".

Kitsch

Kitsch brukar vanligen definieras som sentimentala verk i bjärta färger, som bara bekräftar det vi redan vet. Början på detta kan vi ana under barocken med dess heliga gestalters tårfyllda himmelsblickande ögon. Det emotionella inslaget förvanskades sedan i och med massfabrikationen av oljetryck under 1800-talet. Världslig skönhet ansågs spegla helighet, och såväl Jesus som jungfru Maria har mycket vackra drag, lockigt nytvättat hår och dyrbara nystrukna kläder. Det

rör sig om religiös brukskonst, som betyder mycket för många och skall naturligtvis inte kritiseras i den privata funktionen. Däremot bör vi vara medvetna om att "söta Jesusar" och Madonnabilder i plast med blinkande glador kan tyckas löjliga för moderna människor och snarare fjärrar dem från det kristna budskapets djupa allvar så som det framställs i Nya testamentet. De bör inte placeras i det offentliga kyrkorummets, där bara konst av högsta kvalitet från varje tid hör hemma. Så har katedralerna och deras mästarverk överlevt till våra dagar. Detta framhölls även i samband med andra Vatikan-konciliet på 1960-talet, då man rekommenderade att billig kitsch borde avlägsnas ur kyrkorna. "Biskoparna skall se till att kyrkorna och andra heliga platser hålls fria från sådana konstverk som strider mot tron och goda seder eller kränker den religiösa känslan, antingen därför att formerna är vanställda eller alstren i konstnärligt hänseende otillräckliga, medelmåttiga eller är imitationer".¹

Än mer tydligt, när det gällde detta höga kvalitetskrav, var det gräl om den sakrala konsten ("La querelle de l'Art Sacré"), som under 1940- och 50-talen utbröt i Frankrike under ledning av Pater Couturier och andra dominikaner i tidskriften *l'Art Sacré*. All kitsch skulle bort och ersättas av verk av de främsta samtida konstnärerna. De allra flesta av dem som tillfrågades åtog sig gärna uppdragen i den första pilotkyrkan i Assy av arkitekten Novarina med en lång rad namnkunniga konstnärer representerade samt därefter i kyrkan i Ronchamp av Le Corbusier och Mattises kapell i Vence som världsvitt kända exempel.²

Panteism

Panteism – att vi ser Guds "avtryck" snarare i naturen än i kyrkorna – fick sitt starkaste uttryck under 1800-talets början i den tyska romantiken med Caspar David Friedrichs målningar som främsta exempel. De föreställer skogen eller havet i ett subliment "överjordiskt" ljus med möjligen

någon enstaka bortvänd gestalt som tankfull betraktare: människans litenhet mot Naturens storhet. I Sverige har detta i moderniserad form fått en enastående genomslagskraft inom kyrkbygandet (och predikningarna) under de allra senaste decennierna.³

Ett tidigt "modernt" svenskt exempel är Prins Eugens altartavla 1912 i Kiruna kyrka med en likartad altarbild 1943 i Djurgårdskyrkan i Stockholm. Nästan samtidigt som det första verket målade han 1910 fresken "Solen strålar över staden" för placering i trapphuset i Östra reals skola. Skillnaden mellan verken är inte stor – möjligen är solstrålarna från ovan i det som är avsett för altaret något mer markerade än i skolversionen. Samma brist på skillnad mellan sakrala och profana verk finner vi i den välkända konstnären Elisabet Hasselberg Olssons subtila gråtonade vävnader för kyrkligt bruk i förortskyrkor i Stockholm, till exempel för Tibble kyrka på 1970-talet med titeln "Gryning". De skiljer sig inte nämnvärt från hennes stora vävnad "Minnet av ett landskap" – Sveriges mest TV-återgivna – i Riksdagshuset bakom talmanen. Det är placeringen – inte motivet – som avgör om verket skall betraktas som sakralt eller profant.

Abstraktion

Abstrakta kyrkliga glasfönster av skiftande kvalitet har funnits ända sedan 1960-talet överallt i Europa inte minst i Frankrike, där katedralen i Saint Dié är ett lysande exempel med en rad av de främsta abstrakta konstnärerna (Jean Bazaine, Alfred Manessier med flera) representerade med glaskonst från 1980-talet. När det rör sig om så stora konstnärer, som seriöst samverkar med kyrkorummets och inte minst studerar det inkommande ständigt skiftande ljuset, kan resultaten bli mycket vackert och tankeväckande. Alltför ofta reduceras dock dessa abstrakta verk till sådant, som vi lika väl kunde finna på tunnelbanestationernas väggar eller i vårt eget badrum.

¹ *Det kristna livets källor: Andra Vatikankonciliet* (Uppsala: Katolska bokförlaget, 1987, 3 uppl.), 98.

² Se t.ex. Helen Fuchs, *Glasmåleri, modernitet och modernism: studier i glasmåleriets (konst) historia 1851–1955* (Lund: Lunds universitet, 2005).

³ Om denna utveckling se t.ex. Elisabeth Stengård, "Panteism och religiös diskretion", 22–42 i *Gudstjänstfolket: församlingssyn och liturgi* (red. S-Å. Selander & O. Bexell; Skellefteå: Artos & Norma, 2005).

I flera medeltida kyrkor har abstrakta glasfönster i bjärta färger och döda former okänsligt satts in mitt bland muralmåleryt, till exempel i Täby medeltida kyrka 1967 som ett "käck" nutida inslag bland Albertus Pictors underbara scenerier. Den berömda tyske konstnären Gerhard Richter lät 2007 med datorns slumpvisa hjälp göra ett abstrakt fönster för Kölnerdomen. Det har blivit mycket kritiserat, och i en artikel i *Katolskt Magasin* 2013/6 skrev jag: "Det är mycket estetiskt, särskilt när solen lyser igenom och kastar färgglada solkatter på pelarna runt omkring. Men skönheten är på ett kallt maskinellt sätt trots färgprakten. Utan den kyrkliga inramningen hade verket lika gärna kunnat placeras i en hotellfoajé och då bara setts som en flott men neutral utsmyckning."⁴

Blasfemi

Med en så tung rubrik blir detta avsnitt med nödvändighet långt. Det är inte ofta ett så starkt ord som blasfemi används idag – åtminstone inte i Sverige – och här möter det alltid förtrytsamt motstånd. "Syndatänkandet har vi väl ändå gjort oss av med!" hör och läser vi ständigt. När världens mest sekulariserade länder skall listas, placeras Sverige ständigt uppe vid toppen. Att religionen har en helt annan och viktigare plats i andra ibland IT-tekniskt och medicinskt ledande västerländska nationer borde ge upphov till viss eftertanke.

Blasfemi och niddbilder kom tidigt in i kristendomens historia. Vi kan tänka på den välkända väggristningen i Rom från de allra första århundradena av en korsfäst man, som har ett åsnehuvud.⁵ Den skall enligt den inristade hånfulla texten föreställa en kristen som tillber sin Gud, och de flesta skulle väl även idag medge att den ur kristen synvinkel är ett blasfemiskt verk.

Att en religiös symbol lätt kan förvridas om den felanvänds visar swastikans väg till nazisternas hakkors. Från att i tusentals år ha varit en positiv symbol för evighet och lycka inom både

buddhismen och hinduismen – samt använts som en sådan även i den kristna konsten⁶ – blev den på bara två årtionden ett onskans tecken som en följd av nazisternas propagandamaskin. En radikal negativ förändring eller i alla fall banalisering av vårt traditionella kristna kors som meningsbärande religiös symbol är fullt möjlig, om det används i vilka som helst egenmäktigt propagandistiska eller kommersiella sammanhang. I slutet av 1900-talet kom reklamkatterna på den "briljanta" idén att använda den välkända kristna ikonografin i sina annonser för att dra till sig mesta möjliga uppmärksamhet på kortaste tid. Detta gällde inte minst korset, som förvandlades till en chic accessoar av en berömd modefirma genom att den Korsfäste ersattes av företagets egen logotype. En annan firma skrev "Gold save U" istället för "God save you" över smyckekorsen i sin annons, vilket onekligen för tankarna till dansen kring den gyllene kalven – för att bara nämna två exempel av så många.⁷

Olika grupper använder sig även av de mest välkända bibliska scenerna. Feministiska konstnärer har velat peka på kvinnans utsatthet i en manlig värld genom att framställa en naken korsfäst kvinna, som i Edwina Sandys skulptur "Christa" från 1975,⁸ Sam Taylor Woods foto "Wrecked" (som är en kombination av nattvarden och korsfästelsen) från 1996 eller i fotografier av fransyskan Bettina Rheims i hennes INRI-bok från 1999.⁹ När detta har upprepats många gånger och ofta av sämre konstnärer förlorar det i nyhetsvärde. Men det känns tydligt alltid "kittlande" att göra om de välkända scenerna, och det har mer än något annat verk drabbat Leonardo da Vincis "Nattvarden". Lärjungarna har försetts med jeans av välkänt märke eller med en mobil vid örat. De har bytts ut mot berömda Hollywoodstjärnor med Marilyn Monroe som Jesus mitt bland andra manliga välkända filmkolleger etcetera.

⁶ Se t.ex. mosaiker i Galla Placidias mausoleum i Ravenna (Italien) och golvutsmyckningen i katedralen i Amiens (Frankrike).

⁷ Armani och Lapponia Jewelry är två exempel på företag som använt sig av korset i annonser.

⁸ URL = <<http://www.edwinasandys.com/#Christa>> 2014-04-23.

⁹ Bettina Rheims & Serge Bramly, *I.N.R.I* (New York: Monacelli Press, 1999).

⁴ Elisabeth Stengård, "I Chartres berömda glasmuseum – nutida tyska kyrkfönster", 25–27 i *Katolskt magasin* 6 (2013), 26.

⁵ Väggristningen kallas "Åsnekrucefixet" och dateras till 200-talet. Den påträffades i en byggnad på Palatinen i Rom.

I Sverige tänker vi främst på den enorma uppmärksamhet, som den hittills okända fotografen Elisabeth Ohlson (Wallin) fick 1998 med sin *Ecce Homo*-utställning. Ett dussintal fotografier i stort format ingick, föreställande de mest välkända scenerna ur Jesu historia men homosexuellt omtolkade utan förankring i de evangeliska texterna. Ingenting har en sådan medial genomslagskraft, som när man blandar religion och sexualitet på ett övertydligt sätt. En konstnär behöver bara göra det för att nästa dag vakna upp som berömd och få uttala sig i alla TV-program och tidningar. Det var emellertid inte bara massmedia som hakade på, utan det märkliga inträffade att de högsta teologerna inom Svenska kyrkan blev något av Elisabeth Ohlson Wallins PR-agenter med dåvarande ärkebiskopen och domprosten i Uppsala i främsta ledet; detta genom att som välbekant visa och försvara utställningen vid flera tillfällen i Uppsala domkyrka och därmed som direkt resultat senare i en rad andra kyrkor. Utan detta starka stöd från kyrkan centralt hade utställningen aldrig fått samma uppmärksamhet i Sverige.¹⁰ Intressant är ju att notera, att bilderna inte har fått denna genomslagskraft utomlands, där man inte har velat upplåta kyrkorum eller andra viktiga lokaler som EU-parlamentet i Strasbourg.

För att ge hennes fotografier en nytestamentlig förankring gav teologerna de mest frampressade förklaringar, och det blev någonting av att du ser absolut inte vad du ser utan någonting helt annat som i "Kejsarens nya kläder". Detta gäller inte minst de bägge fotografierna som anspelar på Svenska kyrkans bägge sakrament, Dopet och Nattvarden, helt omtolkade i enlighet med utställningens HBTQ-tema. I nattvardsscenen framställs lärjungarna som transvestiter inklusive Jesus själv med sina högklackade damskor, som närmast för tankarna till vad kvinnor bär i storstädernas "red-light districts". I handen håller han – istället för Brödet som symbol för Kristi kropp – en stor pudervippa av den typ som brukar användas på teatrar för tung make-up. Den som spelar Jesus har ett belåtet uttryck i ansiktet, som om han verkligen njöt av det hela. På bordet står ju champagne istället för rött vin.

¹⁰ Gabriella Ahlström, *Ecce Homo: berättelsen om en utställning* (Stockholm: Bonnier, 1999), 156.

Hans spektakulära högklackade skor förklarade fotografen själv med att han hade väl humor och lånat dem.¹¹ Detta i den allvarliga stunden då Jesus Kristus äter sin sista måltid med lärjungarna och instiftar Nattvarden. Det visar hur litet hon hade satt sig in i den bibliska berättelsen eller brydde sig om den. De svenskskyrkliga teologernas vaga och undvikande förklaring var att "det står ju i bibeln att Jesus ägnade sig åt de fattiga och mest förtryckta i samhället..."¹² Det är emellertid inte alls vad vi ser. Ett enkelt experiment – som borde göras – är att föreställa sig att männen på bilden byts ut mot kvinnor med exakt samma utmanande kläder och gester. Hur skulle vi då tolka bilden? Förmodligen att "Jesus" är en mycket nöjd och glatt festande kund på en flottare bordell. Det är inte troligt, att den bilden så lätt hade visats i svenska kyrkor utan bedömts som "mjukporr" gjord i enbart provocerande syfte för att uppnå berömmelse.

Dopscenen föreställer en naken "Jesus" med Johannes döparen tätt bakom som med en sme-

¹¹ Ahlström, 121.

¹² Den pågående avsakraliseringen av Kristus till enbart mannen Jesus bland de högsta teologerna inom Svenska kyrkan sammanfattades i "Kyrkans Tidning" den 9 oktober 2013 av ledarskribenten Barbro Matzols under rubriken "Kristus på väg ut i marginalen?" Med anledning av en aktuell utfrågning av fyra ärkebiskopskandidater skriver hon bland annat: "Men den mest brännande frågan, som först ställdes i Kyrkans Tidning, var denna: Ger Jesus en sannare bild av Gud än Muhammed? Då kunde man kanske tro att kandidaterna skulle svara 'naturligtvis' med en mun. Följt av orden att för kristna är det självklart på det viset. Men istället kom svar som uppfattades slira och glida eller relativisera. Ingen av kandidaterna lyfte fram vad som skiljer den kristna trons anspråk på och försant-hållande av en inkarnerad/förkroppsligad gud från en profet. För skillnader finns. Och de är faktiskt stora. Detta betyder däremot inte att man inte skulle erkänna att andra religioner har sina anspråk och människor tror olika." (URL = <<http://www.kyrkanstidning.se/ledare/kristus-pa-vag-ut-i-marginalen>> 2014-04-23.)

Utan denna helt avgörande skillnad är Jesus Kristus inte längre "sann Gud och sann människa" enligt trosbekännelsen och den vedertagna kristna definitionen om den dubbla naturen utan bara en hygglig och mycket inspirerande människa långt bort i historien att lättare anpassa litet hur som helst efter tycke och dagsaktuell smak.

kande gest mot höften pekar på Jesu blottade kön, som hur som helst – framhävt av det ned-sänkta höftskynket – har framställts som hela bildens verkliga centrum. Att tolka det som bara en andlig kontakt mellan de bägge männen är inte särskilt övertygande. Här kan vi göra motsvarande experiment med en heterosexuell tolkning och försöka föreställa oss samme nakna “Jesus” och en avklädd smeksam Maria Magdalena tryckt mot honom. Slutsatsen skulle givetvis bli, att det inte rör sig om ett dop utan en erotisk scen. Sådana pornografiska verk med motiv hämtade ur bibeln fattas inte i det förflutna men förblev då i herrummens skymundan att skrocka över män emellan. Som exempel kan Tobias Sergels heterosexuella tecknade omtolkning (1797) av just Jesus och Maria Magdalena nämnas.¹³ Att det rör sig om en bild för icke kyrkligt bruk skulle nog stå klart även för *Ecce Homo*-utställningens ivriga tillskyndare och knappast rendera teckningen en plats i Uppsala domkyrka.

All helt vanlig konstkritik att utställningen var kitschig med sina bjärta färger, överdrivna stela gestaltningar som i 1800-talets salongscharader och i flera fall direkt parodiska ansiktsuttryck (Judaskyssen är ett typexempel på denna banalisering av en mycket allvarlig scen, när Jesus för-råds av en av sina egna lärjungar) – likaväl som den teologiska, att den inte speglade de bibliska berättelsernas djupare innebörd – avvisades med en axelryckning och det enda svaret: all kritik av denna utställning är per definition homofobisk. Med tiden blev det ett effektivt sätt att tysta kritiker. Tilläggas bör när det gäller *Ecce Homo*-utställningen, som blev en skandalsuccé i Sverige men, som nämnts, knappast mottogs med samma positiva intresse utomlands, att ett av de många utställda fotografierna avvek från den raljerande tonen: Pietà-scenen. Med Michelangelos skulptur i Sankt Peterskyrkan som förebild återger den Maria som håller sin döde son i famnen, här som en utmärkt aidssjuk man. Fotografen följer därmed en gammal kristen tradition att framställa Jesus som den med-lidande vid en katastrof (t.ex. lidandekrucifixen under 1300-talets

digerdöd, Mattias Grünewalds altarmålning från 1510-talet av den Korsfäste med huden märkt av antoniuseld, en dåtida dödlig farsot, samt andra djupt gripande framställningar). Åtskilliga konstnärer, varav en del homosexuella, har sedan 1980-talet seriöst visat sådana bilder med hiv/aids som bakgrund på utställningar runt om i världen.¹⁴ Det är beklagligt att Elisabeth Ohlson Wallin inte följde den allvarliga linjen istället för att göra satir och “skoja om Jesus”, som hon har sagt i några av sina otaliga intervjuer.¹⁵ Två frågor förblev hela tiden obesvarade:

1. Varför prisas homosexuella omtolkningar av våra vanligast förekommande kristna scener som “befriande” och “fantastiska” och ställs villigt ut, när motsvarande heterosexuella scener inte skulle visas i kyrkorna utan avvisas som pornografiska och billigt provocerande?

2. Vad händer teologiskt om man överhuvudtaget sexualiserar Guds bilden? En referens är här given till den myllrande antika gudavärlden med alla dess tänkbara sexuella varianter redogjorda för i olika texter. De betraktas idag bara som mustig litteratur och “poesi” och inte som religiösa urkunder. En utveckling som ledande liberalteologer i Sverige bejakar alltmer när det gäller Nya testamentets skrifter.

Kritiken i denna artikel går inte ut på att utpeka vissa grupper, reklamkare, feminister, homosexuella etcetera utan på det faktum, att den kristna ikonografin kallt utnyttjas av en hel del enskilda representanter för att antingen göra sig själva berömda eller effektivt sälja olika personliga eller kommersiella budskap. Konsten är fri och bör inte utsättas för censur. Konstnärer får göra vad de vill och ställa ut sina verk, men nog borde de frivilligt respektera alla religioners heliga tecken. Hade samma sak gjorts med judedomens Davidstjärna eller Allahs på arabiska skrivna namn, hade de flesta svenskar troligen reagerat och tyckt att det var främlingsfientligt och stötande. Att en udda antimuslimsk “ron-

¹³ Tobias Sergels blasfemiska tuschteckningar finns i Nationalmuseums arkiv. Teckningarna är gjorda under våta aftnar tillsammans med vännen Carl August Ehrensvärd – se t.ex. Per Bjurström, *Sergel tecknar* (Stockholm: Nationalmuseum, 1976).

¹⁴ Se t.ex. utställningskatalogen *The One Chosen – Images of Christ in Recent New York Art* (Thomas J. Walsh Art Gallery, Fairfield: Quick Center for Arts at the Fairfield University, 1996).

¹⁵ Se t.ex. intervju i Dagens Nyheter 2012-10-05.

dellhund” inte mottagits med samma entusiasm som *Ecce Homo*-utställningen vet vi, likaså att den fick helt andra för konstnären Lars Vilks mycket negativa följder. Men det är mer opportunt och mindre farligt i Sverige att göra vad som helst med kristendomen än islam.

Om nu någon konstnär (eller reklamare) väljer att ignorera det naturliga hänsynstagandet till kristendomens traditionella konstspråk, borde åtminstone inte den kyrka som har det – krympande – men fortfarande största medlemstalet i Sverige på alla sätt uppmuntra detta och visa verken i sina kyrkorum för att manifesteras sin egen “öppenhet”.

Konst och religion i dialog idag?

År 1917 definierade den tyske teologen Rudolf Otto i sitt banbrytande verk “Das Heilige” heligheten som “det Helt Annorlunda” och därmed kyrkorummet som det “helt Annorlunda Rummet”.¹⁶ Det skall behandlas som sådant, annars försvinner det i den allmänna kommersiella trivialiseringen. De franska dominikanerna hade rätt när de konstaterade, att det inte alls är svårt att få tidens största konstnärer att arbeta med kyrkliga uppdrag och det på ett seriöst och respektfullt sätt – de blir bara så sällan tillfrågade. Trots detta intresse från de stora konstnärernas sida, är det ingen lätt uppgift för kyrkorna idag att närma sig konsten. Här måste man först skilja på den konst som är avsedd att permanent placeras i ett kyrkorum, då liturgiska krav måste tillgodose och kvaliteten hållas på en sådan nivå att konstverken kan få vara kvar i kanske århundraden – som tidigare epokers konstbidrag –

och inte uppfattas som förlegade eller i värsta fall löjligt tidsanpassade efter en kort tid.

Tillfälliga utställningar av hög kvalitet har inte samma liturgiska krav men kan ge stor anledning till eftertanke och nya synvinklar, om det inte bara rör sig om opportunistiska utspel för att visa att man “hänger med” i det moderna samhället. Den här distinktionen gjordes tydlig på konstbiennalen i Venedig 2013, när Heliga Stolen (Vatikanen) för första gången deltog. Det var en utsträckt hand på konstens egen mark och ägde rum i den vanliga vita utställningskuben och inte i ett kyrkorum. Vatikanen valde ämnet “Genesis” – skapelsen skildrad i Första Moseboken – och kunde som alla andra be vilka konstnärer de önskade att deltaga. Naturligtvis bad de erkända konstnärer, som redan hade visat ett andligt djup i sina verk, men sedan gav de dem full frihet att göra vad de ville på temat Skapelsen – Förstörelsen – Återuppbyggnaden/Uppståndelsen. Utställningen blev mycket uppmärksam och uppskattad internationellt. Det här är rätt tillvägagångssätt. Om olika kyrkor och samfund vill närma sig konsten bör de för tillfälliga utställningar gärna välja ett bibliskt övergripande tema och därtill vända sig till stora erkända konstnärer (inte sensationsmakare), som inte alls har behövt ägna sig åt “religiösa bilder” tidigare men som har visat en stark andlig dimension i sina verk. Sedan får de göra sina egna tolkningar helt fritt. Ofta avslöjar det sig att dessa stora konstnärer mycket väl senare kan göra permanenta verk för kyrkorummet inom ramen för den liturgiska funktionen. Den urgamla kristna ikonografien är radikal och djup nog i sig själv för att räcka väl till för nya seriösa tolkningar *ad infinitum*.

Summary

Four Ways of Distorting Christian Iconography

The traditional Christian iconography is a very powerful art language with all its symbols and well-known scenes even today in an extremely secular country like Sweden. When you really want to get across a message, you use and above all misuse it for the great effect it still has on people. This is a very unfortunate development, which in the end will make Christian iconography meaningless (see paragraph 4).

(continued on next page)

¹⁶ Rudolf Otto, *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (Breslau, 1917).

(continued from previous page)

1. Kitsch is usually understood as art which only repeats and confirms what we already know. Ever since the mass production of oleographs in the 19th century, millions of copies of sentimental Christian motifs have been and are still sold for private devotion and should not be criticized in that context. However, "Sweet Jesuses" and sculptures of the Virgin in pink and blue plastic with a twinkling halo around her head might alienate us as they take away the depth of the Christian message. According to the Second Vatican Council in the 1960s, kitsch should be avoided in churches.

2. Pantheism means that you rather see God's "foot-prints" in nature than in the churches. Art reflecting these thoughts excels in sublime landscapes lit by divine beams. In Sweden this longing to seek spiritual experience in nature has grown and led to a tendency to "neutralize" church interiors belonging to the Lutheran Church of Sweden by replacing the traditional altarpiece by something depicting a landscape.

3. Abstraction. There are many abstract glass windows ever since the 1960s in churches all over Europe. When done by great artists like Jean Bazaine or Alfred Manessier it is a fruitful way to make modern church art in a dialogue with older buildings as well as new ones. However, very often the abstract windows are done by less gifted artists and you could just as well put them anywhere, in a hotel lobby or your own bathroom, and they would be seen as mere colourful decorations. Only the context determines whether they are sacred or profane.

4. Blasphemy is a severe theological expression hardly ever used today – at least not in Sweden. Different groups use the well-known Christian symbols and scenes for their own purposes with re-interpretations that are meant to be provocative and thereby draw attention. The Last Supper by Leonardo da Vinci is by far the most misused work, and it is supposed to be "great fun" to see the disciples wearing jeans with a well-known logo - or Marilyn Monroe as "Jesus" with a generous décolleté in the midst of twelve other male Hollywood stars.

The combination of sexuality and Christianity is the most effective way to get immediate attention and it is being used very cynically knowing that very few people dare to protest for fear of being regarded as old-fashioned and rigid. In Sweden, the most striking example is the "Ecce Homo"-exhibition by the photographer Elisabeth Ohlson Wallin in 1998. It became a "scandalous success" much with the rather unexpected help of the Lutheran Church of Sweden - more particularly the Archbishop and the Dean of Uppsala Cathedral, who encouraged it to be shown in this the most sacred edifice in the country and, as a consequence, later on in other Swedish churches.

The Lutheran Church of Sweden has got two sacraments: the Baptism and the Communion. Both were re-interpreted in a satirical way in accordance with the exhibition's homosexual theme. Jesus and John the Baptist were shown naked in a more intimate than baptismal scene. As for the Communion, the disciples were transvestites and the person playing Jesus looked very content with champagne on the table and in his hand, not the sacred Bread but a huge powder puff used for heavy make-up, and on his feet extremely high-heeled "red-light district" shoes. If these scenes were re-interpreted in a heterosexual way it would be obvious that they are not referring to the texts in the New Testament but are erotic. With women around the table in exactly the same enticing dresses and postures, "Jesus" would be interpreted as the happy customer in a brothel. Should Mary Magdalen take the intimate place of John the Baptist close behind the naked "Jesus", nobody would interpret that as a baptism or a mere "spiritual meeting between friends".

Two questions remain unanswered: a) Why are homosexual pictures met with great enthusiasm by the Swedish clergy and shown in churches, when they would refuse exactly the same heterosexual interpretations? b) What happens if Christian iconography and well-known scenes are being sexualized in one way or another? Greek mythology is an obvious reference with gods indulging in all sexual preferences described in texts that are no longer regarded as sacred but as "poetry". A development that some of the liberal theologians encourage when it comes to the New Testament in order to show how "open-minded" and "modern" we are in Sweden.

The French Dominican Fathers discovered in the 1940s and 1950s that it was not at all difficult to get most of the era's greatest artists interested in church commissions. Thanks to them we have the wonderful modern churches and chapels in France, the Ronchamp Church by Le Corbusier and the Rosary Chapel by Matisse at Vence being two of the most famous examples. Renowned artists, who understand how special and serious a church commission is, could just as well be approached today, with valuable lasting church art as a result. Christian iconography, based on the New Testament, is radical enough in itself to be used for sincere interpretations *ad infinitum*.

Vår bild av förrädaren

Om gestaltningen av Judas Iskariot i framställningar av Den sista måltiden

KRISTINA ÖHMAN

Kristina Öhmans masteruppsats i konsthistoria vid Uppsala universitet 2012 handlade om Judas Iskariots ikonografi på 200 framställningar av Den sista måltiden från 1400- till och med 1900-talet. Hon innehar även en fil. mag. i antikens kultur och samhällsliv, och har skrivit om antik ikonografi och mytologi. Privat bloggar hon om ikonografi och bildtolkning på <www.denargekonstvetaren.wordpress.se> samt har skrivit essäer om olika konstnärer i Tidningen Kulturen.

*Judas, the most hated name in human history! If you think you've been called a bad name, try to work your way out from under that.*¹

Bob Dylan förstod mycket väl vad som menades när någon ur publiken skrek ”Judas!” åt honom den 17:e maj 1966, då han uppträdde med elgitarr istället för en akustisk. Det gjorde övriga publiken också, samt alla som fått historien berättad för sig under åren. Alla vet vad det betyder att bli kallad för *Judas*, en symbol och synonym för förräderi och bland det värsta av tillmälen.

Det är en tydlig bild man har skapat av en man som man i själva verket inte vet så mycket om. Faktum är att Judas inte omnämns vid namn mer än sammanlagt 21 gånger i Nya Testamentet, men han har ändå studerats i litteraturvetenskapliga, konstvetenskapliga, bibelvetenskapliga och filologiska undersökningar. Då hans blotta namn är ett skällsord är det inte svårt att studera den genom konst, tal och skrift konstruerade bilden av honom med utgångspunkten att den är negativt laddad. Bilden av Judas är svår att separera från bilden av judar, Judas agerande har ansetts förenligt med hans judiska tillhörighet. Ju-

dar har i sin tur klandrats för att ”de” förrådade Jesus. Så sent som på 1900-talet kunde man läsa teologen Oscars Quensels slutsatser, dragna efter analys av bibelpassagerna med Judas: ”Han ter sig för mig som den typiske juden, på en gång religiös fanatiker och – penningman!”²

Den pejorativa bilden av Judas har dock inte stått oemotsagd: det har förts diskussioner kring huruvida man överhuvudtaget bör skuldbelägga Judas. Man har menat att hans handlingar var förutbestämda och att man därför inte gärna kan klandra honom för dem. Att han, precis som Jesus, offrade sig själv för att i slutändan befria människor från skuld är ett annat exempel.³ Vidare har översättningen av det grekiska ”paradidomi” kritiserats vid språkanalyser av bibeltexten.

para-didōmi – *to give or to hand over to another, transmit.*⁴

² Oscar Quensel, *Judas Iskariots bild: Psykologiskt belyst*, (Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelse, 1914), 12.

³ Hyam Maccoby, *Judas Iskariot and the Myth of Jewish Evil*, (London: Haliban, 1992), 24 och 41; Dick Harrison, *Förrädaren, skökan och självmördaren*, (Stockholm: Prisma, 2005), 25; James M. Robinson, *The Secrets of Judas*, (New York: HarperSan Francisco, 2007), 156-158; Jörgen Magnusson, *Judasevangeliet*, (Lund: Arcus, 2008), 81.

⁴ Liddell & Scott, *An intermediate Greek-English lexicon* (Oxford: Oxford UP 2010), s.v. Παράδωμι.

¹ Mikal Gilmore, ”Bob Dylan Unleashed: A Wild Ride on His New LP and Striking Back at Critics”, *Rolling Stone*, publicerad på tidningens hemsida 2012-09-27, <http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-unleashed-a-wild-ride-on-his-new-lp-and-striking-back-at-critics-20120927>.



Bild 1. Detalj från predellan i Kungälv's kyrka, Bohuslän. Judas sitter till vänster med en penningpung i handen. Målad 1683 av Johan Hammer. Foto: Kristina Öhman.

Verbet *para-didōmi* förekommer flertalet gånger i NT och översätts till "att överlämna" eller liknande, utom i just avsnittet med Judas.⁵ Där översätts det istället till "förråda", Judas *förrådade* Jesus.⁶ Det ligger en klar skillnad i "en av er kommer att förråda mig" och "en av er kommer att överlämna mig".⁷ Från att vara självuppoffrande blir Judas en falsk angivare, vilket man menar har färgat bilden av Judas ända till modern tid.

I forskning kring Judas ikonografi är det främst motiven Judas självmord och Judaskyssen som behandlas, men *Den sista måltiden* förtjänar en närmare granskning. Judas laddade karaktär, nyckelposition i passionshistorien samt vikten av ögonblicket som gestaltas ger möjligheter till

olika konstnärliga val. Här diskuteras ett bildmaterial som jag klassar som "svenskt" i den bemärkelsen att det vid något tillfälle har varit placerat i en svensk kyrka. Många kyrkokonstverk är krigsbyten, importerade beställningsvaror eller utförda av immigrerade konstnärer, därtill används ofta utländska förlagor som inspiration för kyrkokonst. Epitetet "svenska" framställningar får därför här stå för att verken var här vid den senast kända dokumentationen. Framställningar gjorda av utländska konstnärer är ändå av intresse för en undersökning av svenskarnas bild av Judas – då man har använt avbildningarna i Sverige bör deras motiv ha talat till svenska betraktare. Dessutom ser man ofta att konstnären har satt sin egen prägel på en äldre förlaga. Skillnader mellan förlaga och nytolkning kan dessutom bero på att konstnären inte längre hade direkt tillgång till förlagan och var tvungen att arbeta ur minnet. Om sin an-

⁵ Magnusson exemplifierar med Mark 15:1. Magnusson, 81.

⁶ Se t ex Maccoby, 24; Harrison, *Förrädaren, skökan och självmördaren*, 25; Magnusson, 75-83.

⁷ Mark 14:18; Joh 13:21.



Bild 2. Altartavla i Vrigstad kyrka, Småland. Judas springer nedför en trappa. Målad 1778 av Pehr Hörberg. Foto: Kristina Öhman.

vändning av altartavlan i Växjö domkyrka som förlaga skriver Pehr Hörberg att den var

[...] komponerad och målad av Kongl. Hofmålaren Georg Engelhard Schröder. Denne tafla har jag följt (så mycket mitt minne medgaf) på Altaretaflans ommålning uti Wrigstad Kyrka [...].⁸

Vidare har man ibland bara haft ytterligare kopior eller ritningar av originalet att gå efter:

Der Numrorna äro tecknade med *, har jag målat efter andra Mästares Composition, och dessa mina arbeten äro således icke mera än till hälften Originaler, men de äro icke heller kopior, emedan jag mest aldrig haft originalet att tillgå, utan blott rit-

⁸ Pehr Hörberg, *Min lefwernes beskrivning: författad år 1791*, (Linköping: Östergötlands länsmuseum, 1992), 35.

ningar eller kopparstick, gjorda efter original-taflorna.⁹

Det förekommer även att konstnären gör medvetna förändringar i kompositionen, inte sällan laborerar man med just Judasgestalten. Exempelvis har konstnären till 1600-talspredellan i S:a Ragnhilds kyrka i Södermanland valt att vända på Judas så han sitter med en bedrövad blick vänd ut mot betraktaren. På Louvren finns ett majolikafat från 1525 som delar förlaga med S:a Ragnhilds predella, men på detta sitter Judas vänd mot Jesus istället. I Forssa kyrka, Södermanland, finns en äldre altartavla målad av en J. Lindgren. Lindgren har inspirerats av G. E. Schröders altartavla i Växjö domkyrka, Småland, men när Schröders Judas springer nerför en trappa går Lindgrens Judas istället lugnt ut ur rummet. Med andra ord hade den enskilde konstnären ganska stor frihet i sin gestaltning, det var inte nödvändigt att följa förlagan bokstavligt.

Framställningar av Den sista måltiden har vanligen gemensamt att man kan identifiera Jesus och Judas. Man kan oftast även känna igen Johannes som en yngling som vilar mot Jesus axel eller bröst och ibland Petrus som håller en kniv.¹⁰ Lärjungarnas antal varierar, precis som gestaltningen av bordet, maten och interiören. Judas gestaltas med olika utseenden, placeringar, attribut och sinnesstämningar, man bör notera att det ingenstans i NT sägs någonting om hur han såg ut. Det finns flertalet attribut som brukar tillskrivas Judasgestalten och som man menar ofta förekommer i bildliga framställningar av honom, till de vanligaste hör skägglöshet, rött hår, gula kläder, avsaknad av gloria, en svart eller mörk gloria, penningpung, isolerad placering, profilavbildning och fulhet.¹¹

⁹ Hörberg, 88.

¹⁰ Petrus med kniven är en referens till när han senare skär örat av Malchus, en av soldaterna vid tillfångatagandet av Jesus.

¹¹ Se till exempel Peter Dinzelbacher, *Judastraditionen*, (Wien 1977), 23-29; Maccoby, 113-115; Ruth Mellinkoff, *Signs of Otherness in Northern European*

Judas är närvarande i samlingen med lärjungar vid Den sista måltiden, men som en av motivets huvudpersoner behöver han markeras.¹² Man använder olika attribut för att peka ut Judas och det är intressant att notera att de bara till viss del stämmer överens med de som man av tradition menar kännetecknar honom. I undersökningen har jag tittat på en rad kännetecken – *markörer* – som återkommer i gestaltningen av Judas. En markör är något som får någon att sticka ut ur mängden och markerar en utomstående eller en på annat sätt för bilden speciell person. Markören definieras utifrån vad Ruth Mellinkoff kallar ”principle of isolation”, det vill säga att ett tecken bara är giltigt som markör om en (1) person har det.¹³ Är alla personer i en bild rödhåriga så är rött hår inte symbolbärande för individen, men om det istället bara är en enda person som är rödhårig så kan det vara av betydelse.

Det *röda håret* är ett av Judas mest kända attribut och enligt konvention en symbol för någonting klandervärt. Enligt Hyam Maccoby grundas det på en antik föreställning vilken i sin tur baserades på en rädsla för blod. Man framställde Satan med rött hår i medeltida passionspjäser och konst. Den *gula klädedräkten* är också en vedertagen markör för Judas. Maccoby menar att dräkten representerar det gula märket judar var tvungna att bära och att den således kan ses som en symbol för hans judiska tillhörighet. Färgen gul stod dessutom för förräderi och vanära i medeltida symbolik.¹⁴ En annan vanlig markör är att låta Judas vara den ende *utan gloria*. Ibland kan en eller flera av de



Bild 3. Detalj av oljemålning, Östra Ryds kyrka, Uppland. Judas sitter med ryggen mot betraktaren med en penningpung i handen. Sent 1600- eller tidigt 1700-tal. Foto: Kristina Öhman.

andra lärjungarna sakna gloria, men då beror det undantagslöst på utrymmesbrist i bildrummet. Man kan även markera Judas genom att *dölja* honom något, till exempel genom att låta honom stå upp med ryggen vänd mot betraktaren eller hölja honom i mörker. Han kan också vara isolerad från övriga genom att sitta *på fel sida* om måltidsbordet, eller ensam på ett hörn. Genom att separera honom från gruppen understryker man hans annorlundaskap.

En direkt hänvisning till Johannesevangeliets ”Han som får brödet som jag nu doppar.” är de framställningar där man visar hur Jesus sträcker ut ett bröd mot Judas för att visa vem som är förrädaren kring bordet.¹⁵ Även *penningpungen* har

Art of the Late Middle Ages, (Berkeley: Univ. of California Press, 1993), 51, 133-134, 147, 150, 216-217; Kim Paffenroth, *Judas – Images of the Lost Disciple*, (Louisville: Westminster/John Knox Press, 2001), 51; Harrison, *Förrädaren, skökan och självmördaren*, 73-77.

¹² För bibelverserna om Den sista måltiden, se Matt 26:20-25; Mark 14:17-21; Luk 22:21-23; Joh 13:21-30.

¹³ Mellinkoff, LV (55) i inledningen.

¹⁴ Maccoby, 114.

¹⁵ Se Joh 13:26. *Jesus svarade: ”Han som får brödet som jag nu doppar.”* Bibelkommissionens översättning av Nya testamentet 1981.

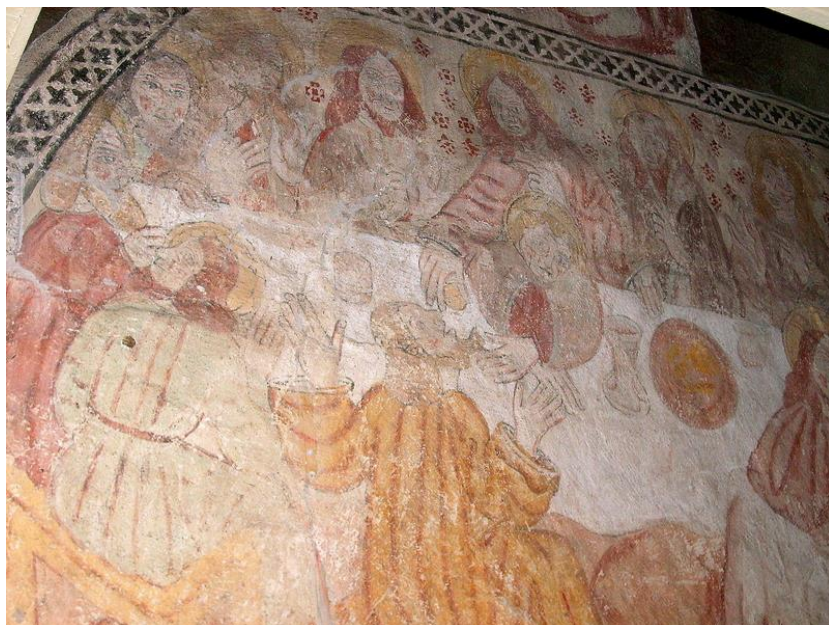


Bild 4. Kalkmålning i Knutby kyrka, Uppland. Judas tar emot det bröd Jesus sträcker mot honom. 1490-tal. Foto: Kristina Öhman.

en förankring till vad som sägs i NT, den hänvisar dels till Judas i egenskap av kassaförvaltare, vilket han uppges vara i Joh 13:29, men kanske framförallt till de trettio silvermynt han får för sitt förräderi.

”Fjärde väggen” är inom film och teater ett begrepp som syftar på att skådespelarna uppträder som att det finns en fjärde vägg som separerar dem från publiken och att åskådarna därför inte finns. När Judas *bryter den fjärde väggen* så tittar han ut ur bildrummet. Judas kan markeras genom att vara den ende i sällskapet som *står upp* eller *står på knä* framför bordet. Det förekommer även att han *går* eller *springer* ut ur rummet medan de andra stannar kvar. Det är troligtvis en referens till Johannesevangeliet i vilket Jesus uppmanar honom att ”Gör genast vad du skall göra!” varpå Judas omedelbart går ut.

Hur har då Judasgestalten sett ut genom historien? Som tidigare nämnts menar man att det är svårt att frikoppla honom från den historiska bilden av juden. Under medeltidens pestepidemier i Europa skuldbelade man judarna.¹⁶ Sverige nåddes av idéströmningar från Tyskland och det skapades en antisemitisk tradition även här, trots att få eller inga svenskar någonsin hade träffat en

¹⁶ Maccoby, 5f.

jude på medeltiden.¹⁷ Sverker Oredsson visar, i fråga om det han kallar en ”importerad antisemitism”, att trots att de medeltida svenskarna inte hade någon relation till judar utöver de åskådningar och fördomar som nått dem utifrån så angrep man dem genom kyrkonsten. Ett exempel är *judesuggan* – ett motiv föreställande judar som diar en gris – vilken ska anspela på judarnas påstådda girighet och som man kan se ett exempel på i Uppsala domkyrka.¹⁸

Periodens fördelning av attribut visar att det är vanligast att gestalta Judas utan gloria, stående på knä på golvet medan han tar emot bröd. I NT står att de låg till bords, vilket var brukligt under antiken, men man väljer i regel att gestalta sällskapet sittande. Man kan notera att på de flesta framställningar där Judas står på knä så saknar han stol helt och hållet – han har inte lämnat sin sittplats tillfälligt för att ta emot brödet, det ser snarare ut som att han aldrig har haft någon. Judas som stående på knä på golvet kan tolkas som ett uttryck för ödmjukhet, samtidigt kan det framstå som hånfullt. Vid måltiden har Judas redan kommit överens med översteprästrarna och vet därför att han ska förråda Jesus. Att han utför en så ödmjuk handling som att knäböja kan tolkas som ett spel för galleriet och direkt respektlöst.

Under 1500-talet ledde tryckkonsten till spridningen av illustrerade böcker i Sverige. Den

¹⁷ Dick Harrison, *Sveriges historia: medeltiden*, (Stockholm: Liber, 2002), 268.

¹⁸ Sverker Oredsson, ”Judehatet kom före judarna”, *Populär Historia* 6/1999, publicerad på tidningens hemsida 2001-03-19, URL = <<http://www.popularhistoria.se/artiklar/judehatet-kom-fore-judarna/>> 2014-04-23; Harrison, *Sveriges historia*, 268f.



Bild 5. Del av predikstol i Sankt Petri kyrka, Skåne. Judas sitter till vänster och pekar på sig själv medan han håller en penningpung i sin andra hand. Utförd 1599 av Daniel Thomisen och Jörgen Stenhuggare. Foto: Kristina Öhman.

lutherska reformationen nyttjade den nya trycktekniken för att ge ut biblar och andakstlitteratur och därigenom spreds tillgången till olika förläggare för konstnärerna.¹⁹ Ett resultat av detta syns i ökningen av olika utföranden av motivet, på 1500-talet förekommer många fler framställ-

¹⁹ Mereth Lindgren, "Reformationen och bilden", 304-320 i *Sveriges kyrkohistoria 3 – Reformationstid*, (red. Åke André; Stockholm: Verbum i samarbete med Svenska kyrkans forskningsråd, 1999), 35f.

ningsvarianter, vilket talar för att man hade betydligt fler förläggare att inspireras av.

Den på knä stående Judas är inte längre den vanligaste, istället sitter han på en stol. Precis som på 1400-talet får han ofta bröd av Jesus och dessutom blir penningpungen ett vanligt attribut under 1500-talet. Det är med andra ord numera av intresse att betona Judas relation till pengar, oavsett om man syftar på hans ersättning för förräderiet eller roll som kassaförvaltare.

Liksom tidigare århundraden är 1600-talet en turbulent tid – när häxprocesserna äger rum i Sverige har föregående pestepidemier redan fört människans tankar till döden och helvetets eviga pinor, vilket kom till uttryck i bild och berättelser.²⁰ Tankar om botgöring och ånger torde ha varit närvarande. I bildmaterialet fortsätter penningpungen att vara vanlig och det röda håret och de gula kläderna förekommer också oftare.

Intressant är att Judas nu bryter den fjärde väggen och med mycket få undantag sitter han dessutom ner. Överhuvudtaget ser man färre bilder där Judas stänger betraktaren ute från bildrummet genom att stå upp med ryggen vänd mot denne eller på annat sätt vara dold, istället syns en ökande tendens till kommunikation med be-

²⁰ Bengt Ankarloo, *Satans raseri*, (Stockholm: Ordfront, 2007), 59 och 84.

traktaren – han bryter fjärde väggen och uppmärksammar oss.

Liksom tidigare perioders judeförföljelser handlade häxprocesserna om att identifiera och skuldbelägga syndare, varför det är intressant hur man hanterar bilden av Judas, den möjligtvis störste syndaren av alla. Man kan se att 1400- och 1500-talets Judasgestaltningar fokuserar på Judas gärning: penningpungen och framställningar där han får bröd hör till de vanligare attributen och de refererar båda till bibeltexterna och hans handlande. På 1600-talet, när Judas riktar uppmärksamheten ut ur bilden, tycks det som att fokus istället läggs på hans attityd och inre utveckling. Kanske kan framställningar av Judas som bryter den fjärde väggen vara ett resultat av den fruktan för helvetet som uppstått efter pestepidemierna och därmed ett symptom för det oroliga samhällsklimatet. Oavsett om han själv säkert ser betraktaren i ögonen, skuldmedvetet vänder sig bort från de övriga för att rannsaka sig själv eller mer timid ser sig om över axeln och möter betraktarens blick så kan det ses som en skildring av hur han hanterar sin skuld.

När kyrkobesökaren såg den självsäkre, kanske till och med triumferande, Judas kunde hon bli provocerad av hans högmod och kanske känna tröst i att han skulle få sitt straff så småningom. Oftare föreställer dock framställningar där Judas bryter den fjärde väggen en något ångerfull gestalt, i vilken man männe kunde läsa in ett mer barmhärtigt budskap: till och med Judas kunde ångra sig och söka bot. Denna sista typ av bilder kan också ha fungerat som tröst. Samtidigt som man såg ånger i Judasgestalten så är han skildrad värdigt och empatiskt, som en uppmantran till bättring för betraktaren. Judas som bryter den fjärde väggen blir en sorts konfrontation där betraktaren uppmanas att själv fundera kring synd, ånger och förlåtelse, tre ämnen som var högst relevanta under perioder av häxförföljelser och pestepidemier.

Under det tidiga 1700-talet låg Sverige i krig samtidigt som landet var drabbat av missväxt och pest. Biskop Jesper Svedberg bemötte folkens frågor kring pestepidemierna, begravningar och hur man bör hantera de av sjukdomen avlidna. I brev som lästes upp i kyrkorna uppmanade han även till människors bättring och omvändelse. Genom krigen kom svenskarna

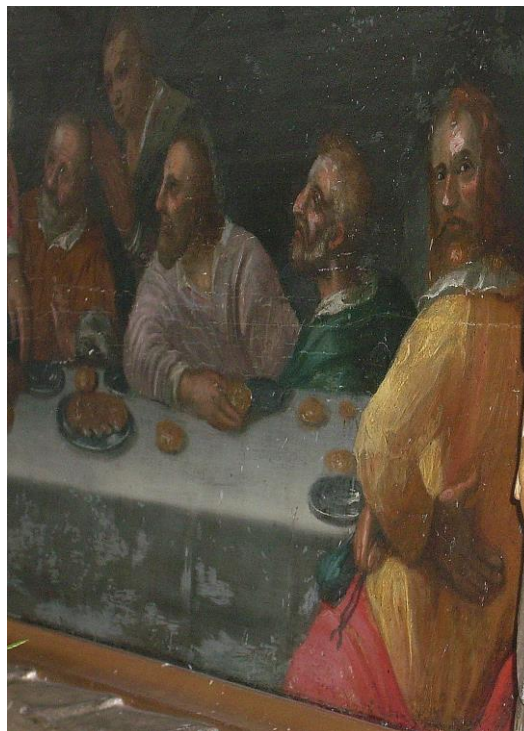


Bild 6. Detalj av predella i Piteå stadskyrka, Norrbotten. Judas sitter längst till höger och möter betraktarens blick. Tidigt 1600-tal. Foto: Kristina Öhman.

dessutom i kontakt med andra trosinriktningar och kyrkan slog vakt om den svenska religionsenheten, då man inte ville riskera det hot som andra konfessioner och rörelser utgjorde. Sverige nåddes likväl av idéströmningar som pietismen, vilken betonade religiös individualism och vikten av den enskilde individens omvändande till fromhet.²¹

Kyrkan bekymrade sig för pietismens och andra idéströmningars intåg i Sverige och införde därför skärpta regler mot irrläror, 1725 förbjöd man med Konventikelplakatet privata religiösa sammankomster.²² Viss dispens gavs till

²¹ Harry Lenhammar, "Krigets åskor och fredens klockor", 10-31 i *Sveriges kyrkohistoria 5 – Industrialismens och upplysningens tid*, (red. Lennart Tegborg; Stockholm: Verbum i samarbete med Svenska kyrkans forskningsråd, 2000), 8, 11, 17f och 20f.

²² Harry Lenhammar, "Enheten i religionen sätts på prov", 32-77 i *Sveriges kyrkohistoria 5 – Industrialismens och upplysningens tid*, (red. Lennart Tegborg; Stockholm: Verbum i samarbete med Svenska kyr-

hantverkare och köpmän som tillfälligt vistades i landet, de fick utöva sin respektive religion och hålla gudstjänster hemma så länge det inte smädade den svenska religionen.²³ Hedvig Brander Jonsson framhåller att man kan se att det

”[u]nder 1700-talet hade under pietismens och herrnhutismens inflytande skett en intresseförskjutning från Gamla Testamentet med dess apokryfer som tidigare haft en stark, för att inte säga dominerande popularitet, till Nya Testamentet.”²⁴

Pietismen hade med andra ord ett visst inflytande på motivval i religiös bild. Det vore intressant om man kan tänka sig att svenska konstnärer kom i kontakt med pietistiska strömningar genom samröre med utländska hantverkare och att detta gav inspiration till konstnärliga uttryck och direkta utformningsval i bilder.

Under 1700-talet fortsätter penningpungen och Judas som bryter den fjärde väggen är de vanligaste markörerna. Två intressanta förändringar i Judasikonografien är att den dolde Judas blir allt vanligare, oftast döljer man honom genom *chiaroscuro* och höljer honom i skuggor och dunkel. Dessutom ser man en ny typ av markör: Judas som lämnar rummet, speciellt genom att springa. Den tydliga referensen till bibeln och det gudomliga är inte längre betonad – användandet av glorioer har upphört och Judas som mottagare av bröd förekommer knappt alls, efter 1700-talet försvinner den helt. Istället tycks det som att en mycket mänsklig reaktion, att fly fältet, har blivit en del av den vanliga motivframställningen. På hälften av de studerade bilderna från 1700-talet bryter Judas den fjärde väggen och tittar ut på eller mot betraktaren. Den huvudsakliga kommunikationen i bilden sker således inte längre



Bild 7. Altartavla i Växjö domkyrka, Småland. Judas springer nedför en trappa i målningens nedre högra hörn. Målad 1733 av Georg Engelhard Schröder. Foto: Kristina Öhman

mellan Judas och Jesus utan mellan Judas och betraktaren. Det världsliga och mänskliga har ställts i fokus. Att ändra tonen i Den sista måltiden-motivet och att omformulera det från någonting gudomligt till något mänskligt och tillgängligt, en dialog med betraktaren snarare än ett tal till henne, tangerar pietismens idé om religiös individualism. Kanske får en bild av en mer realistisk natur lättare betraktarna att relatera till och fundera kring motivet och budskapet, vilket stämmer väl överens med idén om individens förnuft med vilket man själv ska kunna reflektera och komma fram till svar, hellre än att behöva förlita sig på lärda män som tolkar åt en.

Under 1800-talet spreds bibeln och nu kunde gemene man ha en familjebibel i sitt hem. Det

kans forskningsråd, 2000), 58f; Tore Frängsmyr, *Sökandet efter upplysningen – perspektiv på svenskt 1700-tal*, (Stockholm 2005), 126.

²³ Lenhammar, ”Enheten i religionen sätts på prov”, 39f; Frängsmyr, 203 och 205.

²⁴ Hedvig Brander Jonsson, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, (Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1994), 75.



Bild 8. Tavla i Vrigstads kyrka, Småland. I bakgrunden till vänster lämnar Judas rummet, med en penningpung i handen. Utförd 1865. Foto: Kristina Öhman.

publicerades dessutom bild- och figurbiblar med illustrationer som kompletterade texterna. Brander Jonsson skriver att scenen med den förlorade sonen blev ett vanligt motiv i 1800-talskonst då den ger uttryck för förlåtelse och bättring – teman centrala för tiden.²⁵ Vidare började folkväckelsen och frikyrkorörelsen att växa fram och etableras, missionsföreningar med kolportörer utvecklades. Det uppstod en ny religiös struktur i vilken man började opponera sig mot kyrkans etablissemang och prästernas roll. Oloph Bexell framhäver betydelsen av den enskilda människans initiativ och ställningstagande under 1800-talet.²⁶ Den svenska religionsenheten började upplösas och kyrkans särställning försvinna.²⁷ Tidigare århundradens svält och epidemier fortsatte: koleran härjade under hela seklet och heta somrar ledde till att skörden tor-

²⁵ Brander Jonsson, 13f, 230 och 232.

²⁶ Oloph Bexell, "Konsolideringens tid", 36-91 i *Sveriges kyrkohistoria 7 – Folkväckelsens och kyrkoförnyelsens tid*, (red. Lennart Tegborg; Stockholm: Verbum i samarbete med Svenska kyrkans forskningsråd, 2003), 197.

²⁷ Bexell, "Konsolideringens tid", 38.

kade bort på 1860-talet.²⁸ Mot sekelskiftet rådde en apokalyptisk stämning bland frikyrkliga samfund och de lade stor möda på folks omvändelse inför den stundande domedagen.²⁹ Även i kyrkan ser man ett ökat ikonografiskt intresse för yttersta domen-motiv kring sekelskiftet.³⁰

Judas gestaltad som en i mängden blir nu vanligare och användandet av Leonardos *Nattvarden* som förlaga och inspiration blir populärt. På denna smälter Judas diskret in i mängden och hans siluett är den minst utmärkande av alla. Judas som bryter den fjärde väggen och Judas som lämnar rummet fortsätter att vara vanligt förekommande. Tillsammans bildar de tre markörerna en komplex bild av hur man såg på Judas på

²⁸ Bexell, "Konsolideringens tid", 77f.

²⁹ Oloph Bexell, "Nyorienteringens tid", 196-279 i *Sveriges kyrkohistoria 7 – Folkväckelsens och kyrkoförnyelsens tid*, (red. Lennart Tegborg; Stockholm: Verbum i samarbete med Svenska kyrkans forskningsråd, 2003), 197.

³⁰ Inga Lena Ångström Grandien, "Det kyrkliga måleriet", 428-471 i *Signums svenska konsthistoria – Barockens konst*, (red. Göran Alm; Lund: Signum, 1997), 430.

1800-talet, en tid av sjukdom, hungersnöd och förändrad religiös struktur. Å ena sidan låter man honom smälta in i mängden, man skuldbe-lägger honom inte genom att peka ut honom på något nedvärderande sätt. Å andra sidan gestaltar man honom som någon som lämnar rummet – det absolut mest dramatiska sättet att markera honom på. Oavsett om framställningen ska tolkas som att han springer ut ur rummet av skuld-känslor eller feighet så är det ett tydligt ställningstagande. Även på framställningarna där Ju-Judas bryter den fjärde väggen ser man en viss variation i hur man använder markören – man låter honom söka betraktarens blick eller titta på en punkt framför sig, försjunken i tankar, för att undersöka hans självrannsakan och den ånger som följde. I de bilder som använt Rubens tolkning av Den sista måltiden som förlaga ser man Judas tankfullt, kanske till och med oroligt, föra handen mot munnen.

Brander Jonsson diskuterar känslomättade bilder som skulle förmedla ett inspirerande innehåll. *Menniskohjertat* var ett för 1800-talet populärt motiv som ämnade uppmuntra till självrannsakan och bot, sedan man sett bilden skulle man, uppriktigt och ångerfullt, rannsaka sig själv och bestämma huruvida man var ett ”Guds barn eller djävulens träl”.³¹ Jag menar att Judasgestalten används på liknande sätt och har likartad funktion. 1800-talets framställningar av Den sista måltiden avspeglar med andra ord på flera vis tidens kyrkliga trender. Kyrkans betonande av individens nåd och omvändelser leder till att framställningar av Judas får en förnyad relevans och resulterar i en fördjupad psykologisering av Judasgestalten.

Elisabeth Stengård finner i sin avhandling om Jesusframställningar i svensk 1900-talskonst att det ”under 1920-, 30- och 40-talen finns inte så sällan tydliga antisemitiska motiveringar till att man inte önskade en judisk tolkning av Kristusgestalten och helst inte heller av någon annan biblisk gestalt – med Judas som traditionellt undantag även om det inte anges i klartext.”³² Dock kan man konstatera att Judas fysiska drag inte

skiljer sig nämnvärt från övriga lärjungars i 1900-talsframställningar av Den sista måltiden. Det Stengård skriver om Judas som traditionellt undantag från de ariska framställningarna av bibliska gestalter stämmer således inte.

På 1900-talet framställs en mer nedtonad Judasgestalt, borta är den dramatiska sortin där han springer och han bryter nu mycket sällan den fjärde väggen. Istället gestaltas han gående eller lite dold och undanskymd. Även anspelningar på egenskaper som girighet genom penningpungen som attribut förekommer alltmer sällan, vilket är anmärkningsvärt då det kontrasterar med hur den stereotype juden framställs vid tiden. I 1900-talets skämtpress gestaltas judar som ”oerhört besatta av pengar. Den antikapitalistiska pressen skildrade kapitalisterna som judar och judarna som kapitalister.”³³

Formen för 1900-talets Judasgestalt verkar istället handla om en form av isolering och exkludering. Han döljer sig från de övriga och samtidigt från betraktaren, han går från platsen eller lutar sig bort från ljuset. På takmålningen i Träslövsläge kyrka i Halland försöker han ta sig in i gemenskapen igen men blir (medvetet eller omedvetet) utestängd av de övriga. I övriga fall är det dock Judas som självmant drar sig undan. Ofta är han synbart introspektiv som på altartavlan i Skellefteå stadskyrka i Västerbotten, där han sitter vid kanten på bordet med blicken riktad neråt samtidigt som han försöker dölja sig i sin klädnad, ej involverad i resterande lärjungars agiterade reaktioner.

Man kan konstatera att den bild man påstår sig ha av Judas, schablonbilden, inte stämmer speciellt bra överens med hur han faktiskt gestaltas. Att Judas trots allt inte avbildas med det som Dick Harrison kallar ”skurkfysionomi”, det vill säga fula eller förvridna drag för att förstärka hans onda insida, är tydligt.³⁴ Traditionen att ens yttre speglar ens inre ser man från antik konst fram till dagens tidningsomslag, idén är djupt rotad och det är därför inte speciellt konstigt att man har skapat sig uppfattningen att Judas avbildas ful. Trots att man i Sverige visst har brukat sig av dogmen att ond är ful, eller i alla fall att icke-from är oattraktiv, inom konsten så an-

³¹ Brander Jonsson 1994, 110.

³² Elisabeth Stengård, *Såsom en människa – Kristus-tolkningar i svensk 1900-talskonst* (Älvsjö: Verbum, 1986), 264.

³³ Oredsson, 2001-03-19.

³⁴ Harrison, 77.

vänds detta inte i framställningar av Judas.³⁵ Orsaken är okänd, men som studien har visat så är man inte så obarmhärtig i sin framställning av Judas och kanske vill man hellre framställa honom som en människa som begick ett misstag än som en ond demon.

Även om Judas gestaltas rödhårig eller med gula kläder ganska frekvent under vissa perioder så förekommer aldrig attributen i någon majoritet av bilderna. Att Judas är den gulklädde lärjungen är en gängse uppfattning, när man i forskning och litteratur kommenterar hur han framställs tas hans gula, och ibland gröna, kläder undantagslöst upp.³⁶ Dock säger tidigare forskning även att han förekommer som rödklädd och blåklädd.³⁷ I mitt undersökta bildmaterial ser man Judas dessutom ha bruna, vita, rosa, grå, svarta och orange kläder.

Den kanske vanligaste aspekten av schablonbilden är att Judas avbildas utan skägg.³⁸ Det är på många sätt också det intressantaste påståendet, då det är direkt osant. På de undersökta bilder där Judas har ett synligt käkparti (193 st) så har han skägg på 185 st – nästan 96%. Dock är det bara på fyra bilder som Judas är den ende skägglösa lärjungen, eller den ende förutom Johannes. Men hur kommer det sig då att man säger att han brukar avbildas utan skägg, när det så uppenbart inte stämmer? Då det inte sägs någonting om Judas utseende i NT är det utseende man ger Judas i tal, skrift och bild vår egen konstruktion. Fyra framställningar där Judas är ensam eller nästan ensam om att vara skägglös, utspritt på en sexhundraårsperiod, borde inte vara nog för att klassa det som ett attribut. Sannolikt är det

för att skägget är en enkel ikonografisk markör för att visa på ålder, mognad och visdom. Lärjungen Johannes gestaltas undantagslöst utan skägg för att betona hans ungdom. Kanske vill man beröva Judas skägget för att omyndigförklara honom, hans intellekt och handlingar. Varför man sedan faktiskt inte gestaltar Judas utan skägg, utan bara påstår att man gör det, kan man bara spekulera i.



Bild 9. Detalj från altartavla i Skellefteå stadskyrka/S:t Olovs kyrka. Västerbotten. Judas sitter längst till höger och döljer sig i sin klädnad. Målad 1927 av Gunnar Torhamn. Foto: Kristina Öhman.

Frågan om antisemitism går som en röd tråd genom forskningen om Judas och därmed också i studier av hans ikonografi. Kyrkokonsten hade under medeltiden ett stort inflytande i spridningen av antisemitism. Maccoby skriver att

[t]he influence of Church art, and the constant antisemitic preaching of the lower clergy – never effectively restrained by higher preaching of the lower clergy – made the common people, who often in earlier centuries had resisted antisemitic pressure, into fully indoctrinated unthinking Jew-haters.³⁹

James Robinson menar att man avbildade Judas med överdrivna judiska drag, karikatyrartad och pengahungrig, för att uppmuntra antisemitiska värderingar.⁴⁰

³⁵ Man kan se en medeltida kalkmålning i Härkeberga kyrka i Uppland, föreställande Marie trolovning, där de som ej är utvalda åt Maria t ex har illasittande kläder. Pia Melin, *Dräkt, makt kön: dräktskick och materiell kultur i Upplands senmedeltida kyrkmålningar*, (Uppsala: Upplandsmuseet, 2012), 82f; Även pietisterna gestaltar den fromma människan som välvårdad, medan en syndare har ett råare och mindre behagligt utseende. Brander Jonsson, 110f och 127.

³⁶ Se t ex Dinzeltacher, 23 och 25; Maccoby, 113; Mellinkoff, 51; Paffenroth, 51.

³⁷ Dinzeltacher, 23f; Paffenroth, 51.

³⁸ Dinzeltacher, 23; Maccoby, 113; Mellinkoff, 51; Paffenroth, 51; Harrison, *Förrädaren, skökan och självmördaren*, 73.

³⁹ Maccoby, 163.

⁴⁰ Robinson, 193.

Maccoby hävdar bestämt att Judas porträtterades som en judisk stereotyp och representant:

”A study of the artistic evidence shows once again that Judas Iscariot was treated as symbolic of the Jewish people as a whole. [...] When we see pictures of Judas bearing the unmistakable characteristics of the medieval Jewish stereotype (while the other apostles, and Jesus himself, are portrayed as Christians), there can be no doubt that Judas and the Jews belong together.”⁴¹



Bild 10. Detalj från altartavla i Bottnaryds kyrka, Småland. Judas har ställt sig upp med penningpungen i ena handen. Med den andra stödjer han sig mot pallen. 1600-tal. Foto: Kristina Öhman.

Men detta bör inte stå oemotsagt. Som vi sett avbildas Judas inte med överdrivna judiska drag, och de attribut man menar är judiska markörer kan diskuteras. Kim Paffenroth kommenterar den vedertagna ståndpunkten att Judas gestaltas karikatyrartat med judiska attribut av antisemitiska skäl med att sambandet mellan Judas röda hår och hans judiskhet i själva verket inte alls är speciellt starkt. När han har rött hår har han inte

⁴¹ Maccoby, 112.

alltid judiska drag eller vice versa, det röda håret kan därför inte självklart ses som ett antisemitiskt tecken eller ens ett attribut för judar. Paffenroth menar att det istället är ett sätt att få honom att sticka ut ur mängden, det vill säga att det fungerar som en markör.⁴²

Tolkningen att Judas judiska tillhörighet inte åberopas styrks om man granskar hur judar framställs i andra sammanhang: stereotypa gestaltningar har funnits att tillgå oavsett om framställningen av juden ägde rum i en antisemitisk eller positiv bildkontext. Den toppiga hatten, det gula märket, en överdriven kroknäsa och fula ansiktsdrag hör till de vanligare attributen i medeltida avbildningar av juden.⁴³ Debra Higgs Strickland menar att speciellt hatten var en så etablerad del av judars ikonografi att de ofta gestaltades med den även i bildkontexter där den inte var nödvändig.⁴⁴ Man kan redan vid en snabb jämförelse dra slutsatsen att den typiskt judiska ikonografien, som står fast över tid och sträcker sig över flera bildgenrer, inte stämmer in på hur man framställer Judas. Det finns med andra ord inga belägg i bildmaterialet för att han skulle gestaltas som ett antisemitiskt uttryck, då man inte framhåller hans judiska tillhörighet.

Maccoby hävdar att om man kallar någon ”Judas”, som vi sett ofta i bemärkelsen ”förrädare”, så är det alltid ett antisemitiskt uttryck även om det används om en icke-jude i ett icke-judiskt sammanhang.⁴⁵ Man skulle utifrån detta kunna argumentera för att man kan tolka en bild av Judas, oavsett utformning, som ett antisemitiskt uttryck – att en bild av Judas *alltid* är ett antisemitiskt uttryck eftersom den visar upp en negativ representant för det judiska folket. Dock är det mer sannolikt att bilder av Judas, speciellt i framställningar av Den sista måltiden, snarare vill betona förräderiet och vilken roll det spelade i passionshistorien än att kommentera etnicitet: Judas handling och Judas som individ är av större vikt än hans judiska tillhörighet. Ett liknande resonemang för Jacqueline E. Jung när hon tittar på en medeltida relief i katedralen i

⁴² Paffenroth, 50f.

⁴³ Maccoby, 112; Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, & Jews: Making Monsters in Medieval Art*, (Princeton: Princeton UP, 2003), 141f.

⁴⁴ Higgs Strickland, 105.

⁴⁵ Maccoby, 161.



Bild 11. Altarskåp i Öjeby kyrka, Norrbotten. Judas, längst till höger, vänder sig bort från Jesus och de övriga lärjungarna. Penningpungen hålls i knähöjd, skydd från övriga. Utförd under sent 1700-tal. Foto: Kristina Öhman.

Naumburg. På en framställning av tillfångatagandet av Jesus gestaltas tillfångatagaren, till skillnad från övriga judar i bilden, med fula drag. Den förfulade fysionomin kan med andra ord inte kopplas till hans judiska tillhörighet då fysionomiska paralleller inte går att dra mellan hans utseende och de övriga judarnas. Hans fula utsida beror snarare på hans "vicious [...] behaviour" än på hans socio-religiösa tillhörighet.⁴⁶ Den pejorativa framställningen, om man tolkar gestaltningen av Judas som en sådan, har likt tillfångatagaren sin grund i det individuella

uppträdandet och egenskapen av gärningsman men inte den socio-religiösa identiteten.

Man framställer således inte Judas antisemitiskt eller förvridet, trots att det är en väntad gestaltning då man har kunnat se antisemitiska och jedeföraktande strömningar under långa perioder samt farsoter, hungersnöd och andra omständigheter till vilka man har velat utnämna en syndabock. Maccoby hävdar att penningpungen är en antisemitisk markör som refererar till den girighet och pengahunger som man tillskrev judar och att avbilda Judas med en penningpung skulle därför vara en hänvisning till den stereotypa bilden av juden.⁴⁷ Det ligger viss problematik i att kategorisera en bild som antisemitisk enbart för att Judas har en penningpung i motivet. Maccoby menar att penningpungen i början var ett attribut för Judas och därefter blev en symbol för judar, med andra ord var det ursprungligen

⁴⁶ Jacqueline E. Jung, "The Naumburg West Choir Screen: Jews, Apostles, and the Dispersed Responsibility for Christ's Death", 156-170 i *Beyond the Yellow Badge: new approaches to anti-Judaism and antisemitism in medieval and early modern visual culture: Brill's series in Jewish studies*, (red. Mitchell B. Merback; Cambridge: Cambridge UP, 2007), 165.

⁴⁷ Maccoby, 7 och 114.

inte en markör för etnisk tillhörighet utan för Judas som individ.⁴⁸ I NT betonas inte något pengaintresse hos Judas, han ber om en monetär ersättning endast i Matteusevangeliet – i samma evangelium som han för övrigt återlämnar pengarna. Om man med penningpungen ville referera till hela det judiska folkets påstådda penninghunger så hade man sannolikt givit Judas ytterligare antisemitiska drag för att förtydliga ett samband.

Sammanfattningsvis kan det konstateras att även om man påstår sig se och exponera Judas som en niding så säger bildmaterialet någonting annat. Inte ens i motiv som framställer det ögonblick när förräderiet blir känt gestaltar man Judas med speciellt mycket klander. Idén om hur vi framställer honom infrias inte i bilden. Det verkar som att bildtraditionen har utvecklats i en annan riktning än den muntliga, vilket inte minst tydliggörs i diskussionerna kring Judas skägg eller gestalten som antisemitiskt verktyg. Även den påstådda förekomsten av många attribut som tillhörande Judas är överdriven. Vår uppfattning av Judas är med andra ord inte längre direkt förankrad i bilden av Judas och till viss del inte

heller i vad som sägs om honom i NT. Idag är Judas ett skällsord: "To call someone a Judas is to say, 'You're as bad as the Jews when they betrayed Jesus.'" ⁴⁹ Men i bilden av Judas framställs han oftast varken som ond eller som en etnisk jude. Istället utvecklas gestaltningen av honom över tid och belyser olika aspekter, från att man under 1400-talet visar hur han tar emot bröd från Jesus eller är den ende i sällskapet utan gloria och 1600-talets kommunikation med betraktaren till 1700-talets Judas som springer ut ur rummet och 1900-talets mer lågmälda Judas som döljer sig eller stillsamt går. Han är trots allt inte den okomplicerat klandervärda skurk man har tänkt sig, tvärtom finns många perspektiv och tolkningar. Olika perioder har sett honom på olika sätt och nu i efterhand kan man se att genom olika konstnärers laborerande med markörsuttryck och ikonografiska instrument har en mer nyanserad bild av Judas formulerats. En bild som kanske förmedlar hopp och tröst snarare än avsky, till skillnad från hur Judas används som begrepp – vår föreställning om Judas har sprungit ifrån vår konstnärliga framställning av honom.

Summary

Our Image of the Traitor. On the Depiction of Judas Iscariot in Representations of the Last Supper

Judas has become the very definition of a traitor. For centuries he has been used as a smear word. It has often been claimed that Judas is used as an anti-Semitic expression in art, and that he is depicted red-haired, ugly and beardless, wearing a yellow robe. The artistic material, however, shows otherwise. There is no clear reference to his Jewish identity, and the frequency of the commonly mentioned attributes is exaggerated. Furthermore, in depictions of Judas attending the Last Supper one does not even find strong expressions of blame. On the contrary, we can see a quite compassionate treatment of his person. Examples of a humble nature, regret and even asking the viewer for mercy can be found in the images. In the fifteenth century Judas is the clueless recipient of the bread who kneels before Jesus. By the seventeenth century he seeks out the gaze of the viewer as if pleading for mercy, or shows slight astonishment as if he cannot yet grasp the extent of his deed. The nineteenth-century Judas leaves the room, either by walking or downright running, and by the twentieth century he has become introvert and tries to hide or calmly walk away. Judas has in other words been treated by artists as a multi-layered character and not as a simple traitor. This article shows that our idea of Judas has departed from the artistic images we have created of him.

⁴⁸ Maccoby, 114f.

⁴⁹ Maccoby, 161.

”Det er mit Blod, som udgydes for eder”

De troendes persepsjon av Trettenkrusifikset i før- og etterreformatorisk tid

TERJE DE GROOT

Terje de Groot (f. 1978) er bosatt i Oslo og har mastergrad i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo (2013). Hans hovedinteresse er kirkekunsten og dens liturgiske funksjon, hovedsakelig i middelalderen og på reformasjonstiden. Han er også utdannet campanolog/klokkekonsulent med diplomeksamen fra Den Skandinaviske Klokkenistskole i Løgumkloster (2007), og er engasjert som konsulent for Riksantikvaren i vernet av landets kirkeklokker. I 2010 utga han boken Oslos kirkeklokker og ringeskikker gjennom 800 år, og for tiden arbeider han med et forskningsprosjekt på Norges kirkeklokker fra middelalderen.

I 1862 ble det overdratt to middelalderske krusifikser fra Tretten kirke i Gudbrandsdalen til Universitetets Oldsaksamling i Oslo. Det eldste (og minste) av dem omtales gjerne som ”Tretten I” og er datert til perioden 1280-1300 (ill. 1), mens det yngste praktisk nok benevnes ”Tretten II” og dateres av de fleste forskere til 1300-tallet (ill. 2). I et nylig avsluttet mastergradsprosjekt ved Universitetet i Oslo tok jeg for meg Tretten II, som er en svært ekspressiv fremstilling av Kristi lidelse og som har et sterkt fokus på blod. Et annet markant trekk er sporene etter mange mennesker som har hatt en spesiell hengivenhet overfor krusifikset, ved at felter på Kristusfigurens venstre lår og høyre kne er fullstendig nedslitt etter berøring. Og med dette åpenbart nære forholdet mellom (kunst-)verk og de troende mennesker som innfallsvinkel, ønsket jeg å danne meg en forståelse av hvilket meningsinnhold krusifikset kan ha representert for dem, m.a.o hvilken kultisk funksjon det har hatt. Etersom det ikke er mulig å datere berøringssporene måtte jeg ta høyde for at en eventuell kult omkring krusifikset kan ha foregått i både før- og etterreformatorisk tid. Fordi, det finnes jo mange eksempler på at de faktiske forholdene i kirkene etter reformasjonen kunne variere sterkt, ved at førreformatoriske oppfattelser av krusifiksenes

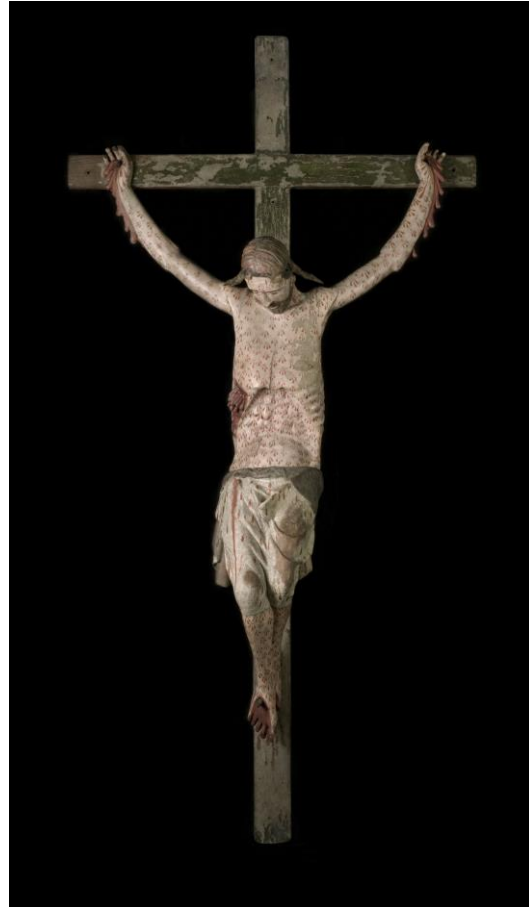
undergjørende kraft i mange tilfeller kunne fortsette langt inn i luthersk tid, selv om slike oppfattelser offisielt sett ikke lengre skulle tolereres. I arbeidet med masteroppgaven ble det derfor viktig å ha de troendes *konfesjonsbetingede* persepsjon av krusifikset in mente, dvs. om de ”benyttet” en tradisjonell, katolsk synsmåte, eller om de fulgte den nye, lutherske måten å forholde seg til krusifikser i kirkerommet på. I og med at det ikke finnes verken muntlige eller skriftlige opplysninger om en kult omkring krusifikset, innebar denne innfallsvinkelen i all hovedsak å undersøke skriftlige kilder som kunne kaste lys over de troendes forhold til denne typen korsfelsesfremstillinger. I forlengelsen av dette var det naturlig å se nærmere på hvor i kirkerommet krusifikset kan ha vært plassert, også slik at de troende har kunnet røre ved det.

Artikkelens tema

I denne artikkelen har jeg valgt å presentere et utdrag av masteroppgaven, en argumentasjonsrekke som kretser omkring de troendes mulige persepsjon av et av de mest markante trekkene ved Trettenkrusifikset: det sterke fokuset på Kristi blod. I dag ville vi vel kunne si at blodfo-



Ill. 1: Krusifiks fra Tretten kirke ("Tretten I"). 1280-1300. Korset: høyde 171 cm, bredde 97,7 cm. Kristusfiguren: høyde 63,5 cm, dybde 12 cm. Foto: Håkan Lindberg. © Kulturhistorisk Museum, Oslo.



Ill. 2: Krusifiks fra Tretten kirke ("Tretten II"). 1300-tallet. Korset: høyde 265 cm, bredde 133 cm. Kristusfiguren: høyde 220 cm, bredde 123 cm, dybde 39 cm. Foto: Ellen C. Holte. © Kulturhistorisk Museum, Oslo.

kuset grenser til det ekstreme, at det nærmest er snakk om en fetisjering. Jeg gjør oppmerksom på at argumentasjonsrekken er betraktelig komprimert i forhold til originalteksten, og at en viktig intensjon med denne artikkelen er å vise hvor fruktbar (men naturligvis ikke udiskutabel!) en metodisk tilnærming som innebærer en kobling mellom teologi-, liturgi- og kunsthistorie kan være for å sirkle inn *plausible* meningslag i slike kunstverk. På grunn av sin høye alder ville jo krusifikset ellers ha vært ganske så «taust».

Som et utgangspunkt er det nyttig å speile Tretten I og II opp mot hverandre. Velger vi å fokusere utelukkende på blodet, vil vi oppdage at det finnes likheter og forskjeller mellom dem. Begge krusifiksene er jo i og for seg lidelseskrusifikser; vi ser at det renner blod fra naglehullene

i hendene og ned langs armene, det renner fra sidesåret og drypper ned langs låret, og det renner også blod i strie strømmer fra naglehullet i føttene. En markant forskjell ligger imidlertid i den påtagelige *fremhevingen* av blodet som vi finner på Tretten II, ved at kunstneren ikke bare har malt det rennende blodet på Kristi kropp, men også modellert fyldige og runde dråper som velter ut fra hendene og sidesåret (ill. 3-4). Og i tillegg har det sannsynligvis også vært festet to bloddråper under ribbeina (som resultat av blodet som renner fra sårene etter torne kronen), i



Ill. 3: *Tretten II*, detalj av Kristusfigurens høyre arm med modellerte, seige bloddråper rennende fra naglesåret. Utsnitt av ill. 2. Foto: Ellen C. Holte. © Kulturhistorisk Museum, Oslo.



Ill. 4: *Tretten II*. Både påmalte og modellerte bloddråper renner fra lansesåret. Utsnitt av ill. 2. Foto: Ellen C. Holte. © Kulturhistorisk Museum, Oslo.

tillegg til at det skal ha piplet bloddråper frem under hver eneste tå.¹

Hva var motivasjonen for å lage slike (unødvendig?) store og markerte bloddråper? Er det i det hele tatt mulig å finne svar på dette? Jeg valgte å ta utgangspunkt i krusifiksets relasjon til Kirkens viktigste handling, forvandlingen av brød og vin til Kristi legeme og blod, og diskutere i hvilken grad Trettenkrusifikset kan ha knyttet an til denne handlingen ved å fungere som en visualisering av selve *substansen* i de forvandlede nattverdselementene. Dette valget tok jeg med bakgrunn i at det ubestridte sentrum i middelalderens religiøsitet jo nettopp var messefei-

¹ Jfr. Kaja Kollandsruds weblog "Den fargerike middelalderen". URL: <http://kollandsrud.wordpress.com/2010/01/01/krusifiks-fra-tretten-c3013/> (opp søkt 5/8-13).

ringen. Professor Eamon Duffy beskriver messen som handlingen der verdens gjenløsning, smidd på langfredag en gang for alle, ble gjenkalt og gjort fruktbar for alle som trodde. Kristus selv, ofret på korssets alter, ble gjort nærværende på alteret i sognekirken med hele sin kropp, sjel og guddommelighet, og blodet hans flommet enda en gang for å nære og fornye Kirken og verden.²

Duffy beskriver også menigheten i dette hellige øyeblikket: idet de troende løfter øynene og ser presten holde den konsekreerte hostien høyt over hodet, blir de transportert ut av tid og rom. Hendelsene på Golgatha blir gjort nærværende, slik at de troende ikke bare kan ta del i Kristi lidelse og oppstandelse, men hele fylden av frel-

² Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c. 1400-c. 1580* (New Haven og London: Yale University Press, 1992), 91.

shistorien.³ Av eksempler på lidelseskusifiksenes mulige funksjoner overfor de troende er denne av de mer subtile, som krever en forståelse av den intime nærheten som kunne eksistere mellom middelalderens troende og nattverdens sakrament.

Men for meg var det faktum at Trettenkrusifikset ble oppbevart i kirken⁴ helt frem til 1862, altså mer enn 300 år etter at reformasjonen offisielt sett var innført, et svært viktig poeng. Derfor valgte jeg å se nærmere på om det kan argumenteres for en kontinuitet i de troendes persepsjon av krusifikset inn i etterreformatorisk tid, og spørre i hvilken grad man kan argumentere for en fortsatt intim kobling mellom krusifiks og nattverd, i de troendes sinn, også i denne perioden? Til grunn for det siste spørsmålet ligger den tilsynelatende paradoksale situasjonen i Tretten kirke etter reformasjonen, hvor dette ekstremt blodige, senmiddelalderske lidelseskusifikset ikke bare har blitt *oppbevart* i en luthersk kirke helt frem til 1860-årene, altså gjennom perioder preget av luthersk ortodoksi, av pietisme, og rasjonalisme, og ikke minst nyklassisismens inntog i kirkearkitekturen, men at det sannsynligvis også har hatt en *svært prominent* plass i kirkens korparti. Alle disse spørsmålene gjorde at det ble uhyre spennende, og ikke minst metodisk utfordrende, å følge Trettenkrusifiksets ”livshistorie” frem til det ble fjernet fra kirken og definitivt omgjort til kulturminne og museumsgjenstand på Universitetets Oldsaksamling i Oslo.

Trettenkrusifikset som visualisering av hostiens substans?

I sin forskning på Europas landsbykirker fra middelalderen viser kunsthistorikerne Justin Kroesen og Regnerus Steensma til det faktum at Kristi offer på korset ligger i hjertet av kristen ikonografi, og siden den forvandlede hostien i sin substans er Kristi legeme finner vi ofte denne



Ill. 5: Elevasjonen av den forvandlede hostien. Tabernakeldør i Gothems kyrka, Gotland. 1300-tallet. Foto og ©: Justin E.A. Kroesen.

ikonografien omkring, på eller inne i tabernaklene.⁵ De viser bl.a. til Gotland, hvor det er bevart mange tabernakelnisjer (oppbevaringsskapet for hostiene) med tilhørende eukaristiske motiver. Et eksempel er hentet fra Gothems kyrka, hvor det på 1300-tallet ble avbildet en prest i liturgiske klær på innsiden av tabernakelets høyre dør (ill. 5). Vi ser presten idet han løfter hostien etter at de hellige konsekrasjonsordene er lest over den. Hostien er markert med et kors, et tegn som henviser til konsekrasjonen.⁶ Poenget med denne billedfremstillingen er at presten løfter hostien opp i høyde med krusifikset, et grep som forklarer sammenhengen mellom brødet og korsfestelsen: gjennom konsekrasjonen gjøres Kristi of-

³ Ibid.

⁴ Tre kirker har etterfulgt hverandre på Tretten. En middelaldersk stenkirke ble avløst av en trekirke i 1580-årene. Denne kirken ble avløst av den nåværende Tretten kirke, som ble innviet i 1728.

⁵ Justin E.A. Kroesen og Regnerus Steensma, *The Interior of the Medieval Village Church* (Louvain: Peeters, 2004), 109-111.

⁶ Ibid., 109.



Ill. 6: Korsfestelsesfremstilling i tilknytning til tabernakelet. Lärbro kyrka, Gotland. Foto og ©: Justin E.A. Kroesen.

ferdød på korset nærværende i hostien. Vi ser også at det står en kalk på alteret, men jeg mener at det kan være noe usikkert hvilken ikonografisk rolle kalken er ment å innta i denne konkrete fremstillingen; på Kristusfiguren ser vi at de hellige sår er markert med små, røde kryss, og med litt godvilje kan det se ut til at det renner noen bloddråper fra Kristi høyre arm. Men man skulle kanskje ha forventet at det gikk klare stråler av blod, eller i det minste dråper, ned i kalken for å forklare sammenfallet mellom Kristi blod og vinen i kalken.

Den *muligens* uklare, ikonografiske rollen kalken innehar i billedkomposisjonen *kan* være symptomatisk for den kirkelige praksis på denne tiden, hvor lekfolket ikke fikk del i Kristi blod fra kalken; de fikk kun utdelt hostien med den begrunnelse at Kristi legeme og blod var udelt tilstede under begge skikkelser.⁷ På denne måten

slo Kirken to fluer i ett smekk: de troende oppfylte Kristi påbud om å spise hans legeme og drikke hans blod, samtidig som prestskapet slapp å engste seg for at noe av blodet kunne gå til spille under utdelingen til de mange kommunikantene. Praksis ble dermed at presten drakk vinen på vegne av menigheten. I sin forskning viser Kroesen og Steensma bl.a. også til Lärbro kyrka (også på Gotland), hvor vi finner en korsfestelsesfremstilling malt direkte på veggens umiddelbart over tabernakelnisjen (ill. 6). Og med bakgrunn i disse to eksemplene, hvor avbildninger av den korsfestede er malt i umiddelbar nærhet til tabernakelet, vil jeg peke på muligheten for at Trettenkrusifikset også kan ha hatt en plassering i nærheten av et tabernakel. Med en slik plassering kan det ha fungert som en visualisering av det hellige som finnes inne i nisjen, Kristi legeme (og blod!), under brødetts skikkelse. Kroesen og Steensma hevder nemlig at billedfremstillingene omkring tabernaklene først og fremst hadde til formål å klargjøre sakramentets innhold, og dermed fremme tilbedelsen av det. Fremstillingene hadde også til formål å styrke de troendes fromhet, ofte ved å appellere til følelser.⁸ Kroesen og Steensma henviser spesielt til avbildninger av *Smertensmannen*, som ikke bare viser til eukaristien (at den lidende Kristus er til stede i hostien), men også for å appellere intenst til de troendes empati. Det er åpenbart at ideen om bilder som henvisning til eukaristien, i tillegg til appellen om empati fra de troende, like gjerne kan appliseres på lidelseskrusifikser som Trettenkrusifikset.

Kirken hevdet altså at hostien inneholdt Kristi legeme og blod, men hvordan ble denne noe subtile teologien mottatt av de troende? "Kjøpte" de Kirkens argumentasjon? Og hva har dette egentlig med Trettenkrusifikset å gjøre? I neste avsnitt vil jeg diskutere muligheten for at lidelseskrusifiksenes (til tider ekstreme) fokus på blod kan være et symptom på at det fantes et behov hos de troende som ikke ble dekket, at det var noe de lengtet etter, og hvilken funksjon synet av det rennende blodet kan ha hatt for de troende i Tretten kirke som kontemplerte foran lidelseskrusifikset der.

⁷ Dette temaet diskuteres nærmere i neste avsnitt.

⁸ Kroesen og Steensma, 114.

Et tilsvaer på lengselen etter Kristi blod?

Ifølge Kirken var det altså tilstrekkelig for de troende å motta det konsekreerte brødet under kommunionen. Liturghistorikeren Joseph Jungmann opplyser at Kristi befaling om både å spise og drikke ble ansett som oppfylt av presten, som ved sin plass ved alteret fungerer som menighetens leder og som dermed drakk vinen på vegne av de troende.⁹ Men det fantes også andre, mer praktiske begrunnelser for hvorfor menigheten ikke fikk motta vinen. Spørsmålet om mottagelsen av kommunionen under begge skikkelser (brød og vin) blir behandlet av Thomas Aquinas i sin *Summa Theologiae* (1266-73), hvor han hevder at teologisk sett er kommunionen egentlig ikke komplett før man har mottatt både Kristi legeme og blod.¹⁰ At de troende likevel ikke fikk motta vinen forklarer han med risikoen for å vanære dette store mysteriet, noe som kunne skje idet man mottar den; om man mottar blodet på en uforsiktig måte kan det lett gå til spille.¹¹ Derfor, med bakgrunn i det økende antall kristne, inkludert både gamle og unge som ikke opptreer sindig nok idet de skal motta sakramentet, konkluderer Aquinas med at en forsvarlig praksis vil være at blodet bare mottas av presten.¹² Men som et svar på spørsmålet om hvordan lekfolket forholdt seg til denne kommunionsspraksisen fremholder professor emerita i europeisk middelalderhistorie, Caroline W. Bynum at

[t]he arguments of theologians and canonists that by concomitance both body and blood are present in each species often failed to convince the faithful.¹³

⁹ Joseph A. Jungmann, *The Mass of the Roman Rite: its Origins and Development (Missarum Sollemnia)*, bd. 2 (Westminster, Maryland.: Christian Classics Inc., 1992), 385.

¹⁰ Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, vol. 59 *Holy Communion* (London: Blackfriars/Eyre & Spottiswoode, 1975), 83.

¹¹ *Ibid.*, 83-85.

¹² *Ibid.*, 85.

¹³ Caroline Walker Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, i *The Middle Ages Series* (Philadelphia:

Og med utgangspunkt i Bynums observasjon er det mulig at vi nærmer oss en forståelse av hva fremstillingen av den blødende Kristus på korset kan ha betydd for de fromme menneskene som kontemplerte foran ham, og kanskje også av selve *fremveksten* av de mest ekstreme lidelseskrusifiksene.

Bynum viser til at det på 1300- og 1400-tallet utviklet seg et ”hysteri” for å motta blodet i kalcken, til tross for at fokuset på den åndelige kommunion¹⁴ vokste sterkt på denne tiden. Hun viser til de kristne mysikere, spesielt kvinnelige, som på grunn av at de ble nektet kalcken i messen gang på gang opplevde bølger av ekstase gjennom kroppen og at hostien smakte av blod;¹⁵ et eksempel er den hellige Katarina av Siena, som oppdaget blod i munnen etter å ha mottatt hostien på tungen.¹⁶ Bynum poengterer at selv om de troendes persepsjoner av brød som blod er komplekse, var disse visjonene først og fremst substitutter for blodet som ble holdt borte fra dem, og ikke åpenbaringer for de som tvilte og belønning for de som aldri tvilte. Videre poengterer hun at det ikke bare var visjonære og kvinnelige mystikere som lengtet etter Kristi blod – vanlige lekfolk krevde også adgang til kalcken.¹⁷

University of Pennsylvania Press, 2007), 5. Se også 92-96.

¹⁴ Generell, liturgisk praksis på den tiden lidelseskusifiksene begynte å utbres, dvs. på 1200-tallet, innebar at deltagelse i kommunionen var en sjelden foreteelse for folk flest. Ved Laterankonsilet i 1215 ble det riktignok fastslått at de troende skulle gå til nattverd minst én gang i året, men i hvert fall på landsbygda ser det ut til at det ikke har vært vanligere med en hyppigere nattverdsfrekvens. Jfr. Jan Schumacher, “Kristendommen i høymiddelalderen,” 105-162 i *Norges religions-historie* (red. Arne Bugge Amundsen; Oslo: Universitetsforlaget, 2005), 148. Joseph Jungmann opplyser at denne fromhetsøvelsen neppe ble ansett for å være mindre verd enn den sakramentale kommunionen om man vendte seg til Kristus med en kjærlighetsfylt tro, kontemplerte over hans lidelse med den dypeste kjærlighet, fulgte andektig med i messen eller lot blikket falle på den konsekreerte hostien. Og selve premisset for en reell, åndelig kommunion med Kristus var *lengselen* etter forening med ham. Jfr. Jungmann, 364.

¹⁵ Walker Bynum, 4.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, 94.

Hun konkluderer derfor med at å holde kalken borte fra de troende bare økte deres opplevelse av blodets kraft.¹⁸ Lengselen etter å motta Kristi blod førte altså til opprør blant grupper av troende som krevde adgang til kalken (for eksempel Utraquistene), men også til et oppsving i pilegrimsreiser til steder hvor det f.eks. begynte å vise seg blødende hostier. Eldre kultsteder som hevdet å eie blodrelikvier fra Det hellige land fikk også en renessanse.¹⁹

Men hva har nå alt dette med Trettenkrusifikset å gjøre? I forlengelsen av Bynums teorier vil jeg trekke frem kunsthistoriker Eva Lindqvist Sandgrens artikkel "Bildet av Kristi sidosår i Birgitta Andersdotters bönbok" (2011), hvor hun bl.a. diskuterer blodets og blodsdråpenes teologiske meningsinnhold i en senmiddelalderlig sammenheng. Også Sandgren tar utgangspunkt i at Bynum setter lekfolkets begrensede muligheter til å ta del i kalken i relasjon til de mange hostie- og blodsundrene på 1400- og 1500-tallet.²⁰ Men som en konsekvens av denne situasjonen hevder Sandgren at kultbilder kunne innta rollen som *erstatning* for kalken, ved at de troende, istedenfor å drikke blodet fra kalken, front kunne betrakte bilder hvor Kristi blod utgytes. Dette kunne føre til en kommunion med det guddommelige, som var like påtagelig som i den fysiske mottagelsen av sakramentet.²¹ Med bakgrunn i Sandgrens teori er det altså relevant å tenke seg at lidelseskrusifiksenes vektlegging av blod ikke bare var ment å innvirke en generell medfølelse hos de troende, men at det rennende blodet på krusifiksene faktisk var ment å være et substitutt for blodet i kalken.

Å propos kultus omkring blodrelikvier: her er det igjen nyttig å trekke frem Bynum-forskning, hvor hun viser til en innvending som teologene ofte fremsatt mot slike kult, var at de troende forvekslet dette blodet med blodet i eukaristien.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Eva Lindqvist Sandgren, "Bildet av Kristi sidosår i Birgitta Andersdotters bönbok", 119-140 i *Memento Mori: Døden i middelalderens billedverden. Foredrag holdt ved det 21. nordiske symposium for ikonografiske studier i Stavanger og Ustein kloster 21.-24.08.2008* (red. Lena Liepe og Kristin Bliksrud Aavitsland; Oslo: Novus Forlag, 2011), 126.

²¹ Ibid.

Forkynnere og teologer som forsvarte blodkultene argumenterte imidlertid for at de ble en form for åndelig kommunion, og at de bare økte lengselen etter eukaristien.²² Uansett, heldige var de som bodde i nærheten av disse blodrelikviene, eller som hadde mulighet og midler til å dra på en pilegrimsferd dit, slik at de kunne komme nær dem og ta del i den kraften de formidlet. For de aller fleste ville nok likevel den lokale sognekirken være det naturlige stedet hvor man møtte det hellige, og i dette perspektivet kan vi se for oss at utbredelsen av de blodige lidelseskrusifiksene også i små sognekirker på landsbygda kan ha møtt de troendes behov for å kunne nærme seg Kristi blod. I dette perspektivet kan vi velge å se Trettenkrusifikset, som et lokalt tilsvarende på lengselen etter det mirakuløse blodet.

Fortsatt kobling mellom krusifiks og nattverd i etterreformatorisk tid?

Til tross for Ordets forrang fortsatte nattverdens sakrament å inneha en viktig posisjon også i den lutherske kirke.²³ I den norske kirkeordinansen av 1607 understrekes det at messen er "Herrens Nadueris brug/til at trøste de skrøbelige Samuitigheder/Oc at forkynde Herrens Død."²⁴ Det ble f.eks. utgitt egne kommunionsbøker med bønner for kommunikantene før, under og etter nattverden,²⁵ og i den norske kirkekunsten (først og fremst på altertavlene) ble avbildninger av nattverden svært populær under den lutherske ortodoksi på 1600-tallet.²⁶ I messen ble menigheten

²² Bynum, 5.

²³ Sigrd Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bd. 1, i serien *Norges kirker* (Oslo: Forlaget Land og kirke, 1973), 108.

²⁴ *Kirkeordinansen av 1607 og Forordning om ekteskapsaker gitt 1582* (Oslo: Norsk historisk kjeldeskrift-institutt /Den rettshistoriske kommisjon, 1985), 7.

²⁵ Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bd. 1, 107.

²⁶ Ibid. Se også Martin Wangsgaard Jürgensen, *Changing Interiors Danish Village Churches C. 1450 to 1600* (København: Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet, 2011), 104-111 for en diskusjon om Danmarks tidligste, etterreformatoriske altertavler.

behørig opplært i nattverdsdoktrinen: fra reformasjonstiden og frem til alterboken av 1920 åpnet messens nattverdsdel med oppfordringen

Paa det kjæreste Christi Venner, at I rettelig og værdelig kunde annamme det højeværdige Sacramente, da bør eder disse to Ting her besynderlig at vide, som ere hva I skulle troe og gjøre.²⁷

Og de to tingene som manifesterte en rett og verdig mottagelse av sakramentet var som følger:

Disse Ord Christus sagde: Det er mit Legeme som gives for eder. Item: Det er mit Blod, som udgydes for eder til Syndernes Forladelse, skulle I fuldkommeligen troe saa at være i Sandhed, at Jesus Christus er der selv tilstæde med sit Legem og Blod i Sacramentet efter Ordets Lydelse. Dernest skulle I ogsaa troe af Christi Ord til Syndernes Forladelse, at Jesus Christus skenker eder sit Legem og Blod til en Stadfæstelse paa alle eders Synders Forladelse [...].²⁸

Realpresensen er altså eksplisitt uttalt. I motsetning til middelalderens nattverdsliturgi, som ble forrettet på latin og lest hovedsakelig i stillhet, hadde de troende nå en bedre forutsetning for konkret å skjønne hva presten sa, i og med at den ble feiret på dansk. Og lutheranernes vektlegging av nattverden gjenspeiles også i innredningen av kirkene ved at middelalderiske, trange koråpninger mange steder ble utvidet, men likevel valgte man å opprettholde (eller evt. gjeninnføre) den symbolske forskjellen mellom kor og skip ved hjelp av et opphøyd korparti, avsondret fra skipet ved hjelp av et korskille. Stengselet mellom kor og skip fremhevet dermed altertjenesten og sakramentet i seg selv.²⁹

Han påpeker at nattverden ble et enormt populært motiv på altertavlene tidlig på 1600-tallet (109).

²⁷ Nattverdformeningen ble utformet i 1540, ble litt forandret i alterboken av 1889 og kunne brukes frem til alterboken av 1920 forelå. Jfr. Helge Fæhn, *Gudstjenestelivet i Den norske kirke: Fra reformasjonstiden til våre dager*, 2. utg. (Oslo: Universitetsforlaget, 1994), 453

²⁸ Ibid.

²⁹ Jfr. Oddbjørn Sørmoen, *1700-tallet – Skjønnhetens århundre*, bd. 2 i serien *Kirker i Norge* (Oslo: ARFO, 2001), 29.

Fra reformasjonen og frem til krusifiksene ble fjernet fra Tretten kirke i 1862 hørte altså de ”kjæreste Christi Venner” på Tretten den sterke nattverdsformeningen hver gang det var altergang.³⁰ Dette er i seg selv en grunn til å hevde at en fortsettelse av en av Trettenkrusifiksets sannsynlige, senmiddelalderiske funksjoner kan ha vært å visualisere nattverdssakramentets innhold. Det er også mulig at en slik funksjon kan ha fått en forsterket aktualitet etter hvert som prestens elevasjon av brød og vin forsvant. Elevasjonen holdt seg nemlig levende også etter at reformasjonen var innført, noen steder helt inn på 1600-tallet.³¹ En konsekvens av at elevasjonen forsvant var jo at menigheten overhodet ikke fikk se brødet før utdelingen! Da kan Kristusfiguren på korset nærmest ha fungert som en erstatning, et substitutt, for hostien man ikke lenger fikk se.

I forrige avsnitt trakk jeg frem muligheten for at de troende også kan ha tillagt synet av det rennende blodet på Trettenkrusifikset en funksjon som åndelig kommunion. Et viktig prinsipp for reformatorene var imidlertid at lekfolket

³⁰ Her er det viktig å ha Charlotte Appels forskning i mente, som motsier den tilsynelatende gjengse oppfatelsen om at de fleste av høymessene året igjennom ble feiret uten nattverd, dvs. at altergang skjedde kun på noen helt få, utvalgte dager i året. Hun har undersøkt altergangslistene fra første halvdel av 1600-tallet fra et landsogn og et bysogn i Danmark og hun konkluderer med at ”[i]kke overraskende var der flæst gæster ved Herrens bord til påske, især fordi mange tjenestefolk gikk til alters her [...]. Men der var altergang så godt som hver eneste søndag året igennem, fordi sognets beboere gikk til alters (typisk 2-3 gange årligt) i forskjellig rytme.” Hun viser også til norsk forskning på området som konkluderer med at ennå i 1600-tallets annen halvdel fordelte altergangsgjestene seg svært jevnt utover kirkeåret. De troende har altså vært svært eksponert for doktrinen om Jesu legeme og blod under brødets og vinens skikkelse, i hvert fall til og med 1600-tallet. Jfr. Charlotte Appel, ”Værdige gæster ved Herrens bord: Sognepræsternes rolle i administrationen af skriftemål og altergang efter reformationen”, 15-48 i *Religiøs tro og praksis i den dansk-norske helstat fra reformasjonen til oplysningstid, ca. 1500-1814* (red. Arne Bugge Amundsen og Henning Laugerud; Bergen: Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, [Universitetet i Bergen], 2010), 21-22.

³¹ Fæhn, e.g. 60.

skulle ha adgang til kalken, noe som ble regelen i den dansk-norske statskirken, selv om det mange steder kunne ta svært mange år før bestemmelsen ble gjennomført i praksis.³² Dermed kan vi se for oss at Trettenkrusifiket ble en (middelaldersk) funksjon fattigere ved overgangen til luthersk tid. På den annen side kan man like gjerne argumentere for at krusifiket fortsatte sin eventuelle visualiserings- og formidlingsfunksjon, fordi praksis (på 1600-tallet) var at de troende gikk til nattverd så sjelden som bare omkring et par ganger i året.³³

Men når dette er sagt, er det mulig å hevde at det samtidige, *skriftlige* materialet kan sies å legitimere en fortsatt prominent plassering av det blodige krusifiket i Tretten kirke? Professor i kirkehistorie, Tarald Rasmussen peker på at reformatorenes kritikk rettet seg mot en kirke og et fromhetsliv som var svært levende og som favnet alle. Teologenes forkynnelse av det lutherske prinsipp om rettferdiggjørelse ved tro alene, med sin kritikk av senmiddelalderens vektlegging av fromhetsgjerninger, begynte derfor å fremstå som både abstrakt og religiøst sett fattig utover på 1600-tallet. Forkynnelsen av den nye rettferdiggjørelseslæren hadde tæret hardt på de middelalderske fromhetstradisjonene.³⁴ I denne situasjonen, som man kanskje kan definere som et vakuum, vokste det frem en andaktsfromhet i den lutherske kirke, nettopp som en reaksjon på 1600-tallets vektlegging av det dogmatiske. Enkelt sagt gjaldt det nå å ha troen i hjertet, ikke bare i hodet.³⁵ Rasmussen viser til Johann Arndt,

hvor spesielt *Fire bøker om den sanne kristendom* og *Paradis-Urtegaard* fylte et behov i den lutherske, religiøst sett ”fattige” kristendomsformen slik den hadde utviklet seg. Med Arndts bøker vinner førreformatoriske, katolske fromhetstradisjoner innpass i de lutherske kirkene. Rasmussen opplyser at Arndt har hentet inspirasjon fra mystikkens skrifter, dvs. fra senmiddelaldersk oppbyggelseslitteratur.³⁶ Vi skal også merke oss professor i kunsthistorie, Henrik von Achens argument om at den ”Arndtske andaktsfromheten” knytter forbindelse frem til pietismen.³⁷

Arndts *Paradis-Urtegaard* er nyttig å se nærmere på, i og med at den er en bønnebok som blant annet inneholder en avdeling med kors- og trøstebønner. Denne boken var den mest brukte av Arndts bøker i Norge på 1600-tallet.³⁸ Av relevante eksempler kan vi trekke frem et utdrag av *Bøn om Christi Kjærlighed*, hvor vi gjenkjenner den intime nærheten mellom de troende og Kristi sår, blod og blodsdråper fra senmiddelalderske bønner.

O min allerhøieste Elsker! Min korsfæstede Kjærlighed! Du er saargjort for den store Kjærligheds Skyld, du har havt til mig; saargjør og min Sjæl med din Kjærlighed. Ak! dit dyrebare Blod, som af din store og inderlige Kjærlighed er udgydet for mig og alle, er saa kostelig og saa gjennemtrengende, at det vel maatte bevæge og blødgjøre et Steenhjerte. Lad det, Herre! trænge igjennem mit Hjerte, paa det din Kjærlighed kan og trænge sig igjennem mit Hjerte; thi din Kjærlighed er udi dit Blod. O! at mit Hjerte vilde oplade sig, til at anamme og drikke udi sig dine herlige og ædle Blodsdraaber, som faldt paa Jorden, der du stred med Døden! [...].³⁹

³² Ibid., 47.

³³ Ola Storsletten, *Etter reformasjonen: 1600-tallet*, bd. 5 i serien *Kirker i Norge* (Oslo: Arfo, 2008), 71. Se også Appel, 19-22 for mer detaljert informasjon om kommunionsfrekvens etter reformasjonen.

³⁴ Tarald Rasmussen, ”Fra reformasjonen til 1814”, 83-176 i *Norsk kirkehistorie* (red. Bernt T. Oftestad, Tarald Rasmussen og Jan Schumacher; Oslo: Universitetsforlaget, 1991), 137.

³⁵ Henrik von Achen, ”Kom steenigt Hierte, see”: Andaktsmotivene ’Christian IVs syn’ og ’Pasjonsviseren’ og luthersk pasjonsfromhet i det 17. og 18. århundres Danmark-Norge”, 73-96 i *Religiøs tro og praksis i den dansk-norske helstat fra reformasjonen til opplysningsstid, ca. 1500-1814* (red. Arne Bugge Amundsen og Henning Laugerud; Bergen: Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, [Universitetet i Bergen], 2010), 84.

³⁶ Rasmussen, 137.

³⁷ von Achen, ”Kom steenigt Hierte, see”, 84.

³⁸ Rasmussen, 136-137.

³⁹ Johan Arndt, *Sex Bøger om den sande Christendom, handlende om sande Christnes salige Omvendelse, hjertelige Anger og Ruelse over Synden, sande Troe og hellige Levnet og Omgængelse: hvortil er føiet Syv af den salig Mands Sendebreve, og hans Betænkning over den saakaldte tydske Theologie, hans Levnetsløb, og tvende Testamenter, tilligemed hans Paradiis-Urtegaard* (Christianssand: Steen, 1844), 69.

Videre finnes det bønner man kan be både før og etter nattverden,⁴⁰ i tillegg til bønner som kretser omkring Jesu lidelse.⁴¹ Et eksempel på det sistnevnte er *En andægtig og trøstelig taksigelse for den Herres Jesu Christi hellige Pine og Død, saavel som dens Betragtning*.⁴² Vi skal legge merke til en passasje i *Taksigelse efter at man har annammet den hellige nadveres Sacramente*: ”Dit hellige Legeme og Blod hellige mig, og velsigne mit Legeme og Sjæl, og bevare mig for alle Synder!”⁴³ Bønnen er som en gjenklang av høy- og senmiddelalderens nattverdsfromhet slik den manifesterer seg bl.a. i den kjente bønnen *Anima Christi*, som i norsk oversettelse begynner slik:

Kristi sjel, helliggjør meg. Kristi legeme, frels meg. Kristi blod, fyll meg. Vann fra Kristi side, tvett meg. Kristi Lidelse, styrk meg. Gode Jesus, hør meg. I dine sår, skjul meg. La meg ikke skilles fra deg [...].⁴⁴

Og med bønner som *En Trøstebøn om vor Herres Jesu Christi Vunder og Saar*⁴⁵ og *Een Riimbøn om Poenitentse, Bedring og Syndernes Forladelse, efter Christi Pines Anledning*,⁴⁶ koblet med vissheten om at Johan Arndts skrifter ble svært populære, er det relevant å tenke seg at ekstreme korsfestelsesfremstillinger som Trettenkrusifikset fikk lov til å ”leve videre” i kirkerommet nettopp på grunn av at de kunne fungere som svært relevante visualiseringer av de teologiske strømningene som Johan Arndt er representant for.

Det er altså mulig å finne gode argumenter for at Trettenkrusifikset kan ha inntatt en funksjon i nattverdsfromheten til 1600-tallets troende på Tretten. I forlengelsen av dette vil jeg trekke frem Sigrid Christies omfattende forskning på koblingen mellom luthersk forkynnelse og billedkunst, dvs. hvordan forkynnelsen kan hevdes å ha fungert som inspirasjon for billedprogram-

mene i de lutherske kirkerommene. Hun viser bl.a. til Jesper Brochmands postill (utgitt i København i 1635 og 1638) som fikk stor utbredelse og som i 1645 ble påbudt som høytlesning i kirkene ved messefall. Dette var klokkerens oppgave.⁴⁷ Spesielt interessant for oss er det at Brochmand fremhever en passasje fra første korinterbrev: ”For hver gang dere spiser dette brødet og drikker av begeret, forkynner dere Herrens død helt til han kommer” (1 Kor 11,26), etterfulgt av en oppfordring om alltid å ha Jesu død i tankene når man går til nattverd.⁴⁸ I dette perspektivet ser vi at de blodige krusifiksene kan ha fått en viktig funksjon i å visualisere Brochmands intensjon, og da kanskje spesielt i annekskirker som Tretten hvor klokkeren nok ofte måtte lese søndagsprekener i prestens fravær. Og da var det sannsynligvis Brochmands postill han leste fra.

Om vi velger å følge Trettenkrusifikset inn på 1700-tallet, er det nyttig å legge Tarald Rasmussens karakteristikk av dette århundrets fromhetsliv til grunn. Han hevder at det i det store og hele fortsatt var preget av grunnmønstrene som var blitt innarbeidet i løpet av 1600-tallet, dvs. at det baserte seg på prestenes forkynnelse i gudstjenesten, annen oppbyggelig litteratur som for eksempel Johann Arndt, men også Kingos salmebok som kom helt på tampen av århundret. 1700-tallet er jo århundret hvor pietismen begynte å gjøre seg gjeldende, men ifølge Rasmussen førte denne bevegelsen i første omgang til forsøk på å intensivere og utdype fromhetslivet som allerede fantes innenfor det etablerte grunnmønsteret.⁴⁹ Uansett, helt sentralt i 1700-tallets trosliv står altså Thomas Kingos salmebok, som ble utgitt i 1699 og tatt i bruk som felles kirkesalmebok for både Danmark og Norge. Rasmussen opplyser at Kingos salmebok ble brukt i mange kirker helt til den ble avløst av Landstads salmebok på slutten av 1800-tallet. Den preget derfor gudstjenestens salmesang i svært lang tid, med den konsekvens at den i det hele tatt fikk en stor betydning i formingen av folks fromhetsliv.⁵⁰ Vi skal merke oss at salmeboken er preget av en sterk bots-

⁴⁰ Ibid., 77 -78.

⁴¹ Ibid., 79ff.

⁴² Ibid., 82.

⁴³ Ibid., 79.

⁴⁴ *Bønnebok for den katolske kirke* (Oslo: St. Olav forlag, 1990), 592.

⁴⁵ Arndt, 88.

⁴⁶ Ibid., 90.

⁴⁷ Christie, 107.

⁴⁸ Ibid, 109-110.

⁴⁹ Rasmussen, 164.

⁵⁰ Ibid., 135.



Ill. 7: Tretten kirke, korpartiet. Foto: Terje de Groot.

fromhet hvor et viktig element er pasjonssalmene, dvs. salmer som kretser omkring Kristi lidelses vei.⁵¹ Et godt eksempel på en pasjonssalme som fokuserer sterkt på Kristi blod er *Ofver Kedron Jesus træder*, hvor vi følger Jesus i Getsemanehagen på Skjærtorsdag. I det første verset leser vi at ”Ofver Kedron Jesus træder Med frivillig Aand og Mood/Græder/alle Øyne/Græder/om I kunde/Blood!”⁵² I vers 9 leser vi at

See/hvordan at Blodet dryber ud af hvert hans Sveede-hul! Døden i hver Aare kryber/Gjør hans Ansigt sort som Kul! Græsset/hvor min Jesus laa/Fick en Blodig Dug oppaa Af hans Aarers Purpur-Kilde/Ach! hvor led da Jesus ilde.⁵³

Her ser vi i hvilken grad Trettenkrusifikset kan ha fått en funksjon som illustrasjon av pasjonssalmene. Men 1700-tallet ble jo også etter hvert

pietismens århundre og i tråd med denne åndsretningens program, hvor den enkeltes trosliv skulle utdypes og personliggjøres, utga Kongens hoffprest Erik Pontoppidan en ny katekismeforklaring i 1737. Rasmussen hevder at ved siden av Kingos salmebok er Pontoppidans forklaring kanskje den boken som i sterkeste grad bidro til å forme menighetenes oppfattelse av kristen tro. Og det til langt inn på 1800-tallet.⁵⁴ Den er bygd opp over samme lest som Luthers lille katekisme, dvs. i fem avsnitt, hvor alterets sakrament er et av dem.⁵⁵ Viktigheten av nattverden ble altså forkynt for de troende også inn på 1800-tallet, i stor grad takket være denne katekismeforklaringen. Boken struktureres i form av spørsmål og svar, og spørsmål nr. 693 lyder: ”Hva er nattverdens sakrament?”, og svaret er: ”Det er vår Herre Jesu Kristi sanne legeme og blod under brødet og vinen. Kristus har selv innstiftet det for at vi kristne skal ete og drikke det.”⁵⁶ Sigrid Christie

⁵¹ Ibid.

⁵² Thomas Kingo, *Gradual/En Ny Almindelig Kirke-Salmebog* (Odense: Christian Skråder, 1699), 277.

⁵³ Ibid., 278.

⁵⁴ Rasmussen, 158.

⁵⁵ Ibid., 159.

⁵⁶ Erik Pontoppidan, *Sannhet til gudfryktighet: Forklaring over Martin Luthers lille katekisme* (Tøns-



Ill. 8: Tretten kirke, altertavlen. Foto: Terje de Groot.

fremhever imidlertid at det inntraff en påtagelig endring i holdningen overfor nattverden utover på 1700-tallet, i kjølvannet av pietismen. Hun viser til at

”[u]tover i 1700-årene finner vi stadig påminnelser om selvprøvelse i [lutherske, teologiske tekster]. Dette er i samsvar med den sterkt botspregede kristendom som bl.a. gir seg utslag i pietismen.”⁵⁷

Hun viser til den tyske teologen Johann Jacob Rambach,

”hvis prekensamling ble benyttet av pietistene, [som] understreker hvor farlig det er både å unnlate å motta nadverden og å motta den uten bot og forberedelse, slik at man eter og drikker seg til doms.”⁵⁸

I dette klimaet kan Trettenkorsifikset faktisk ha fått en funksjon som visualisering av nattverdens substans, det sakrament som de troende altså i større og større grad holdt seg borte fra pga. den strenge selvprøvelsen.

Trettenkorsifikset kan altså teoretisk sett ha hatt en visualiseringsfunksjon i forbindelse med nattverden helt inn på 1800-tallet, men vi kan se for oss at de enkelte prestenes teologiske profil kan ha diktert i hvilken grad denne koblingen faktisk har vært nøret opp under overfor menigheten. Fordi, som Henrik von Achen påpeker, en konsekvens av pietismen var at nattverden i det hele tatt ble nedtonet til fordel for en angervekkende preken. Samtidig påpeker han at bildet av den ofrede og korsfestede Frelseren kom i forgrunnen, nettopp for å vekke ”andakts fromme tårer.”⁵⁹ Han peker også på at andaktsbilder med motiver fra lidelseshistorien nå ble populære i det protestantiske troslivet, og at selv om nattverden ble en mindre vesentlig del av gudstjenesten ble Jesu blod i seg selv fremhevet som et ”sentralt frelsessymbol og bevis på, at mennesket i og ved Jesu korsdød virkelig var tilbudt frelsen.”⁶⁰ Igjen ser vi at Tretten II kan ha hatt en funksjon overfor de troende, men nå som andaktsbilde.

Uansett prestenes teologiske profil i forkynnelsen: interiøret i den nåværende kirken på Tretten (innviet 1728) er et eksempel på et kirkerom hvor altertjenesten, dvs. nattverden, ble fremhevet på en særlig måte, i og med at kirken fikk korskille (ill. 7). Altertavlen, som ikke kom på plass før i 1752, fikk en tradisjonell, «lu-

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Henrik von Achen, *Kirkekunsten*, katalog til Kirkesamlingens basisutstilling i Bergen Museum ([Bergen]: Bergen Museum, Universitetet i Bergen, 1998), 36.

⁶⁰ Ibid., 38.

berg: Det evangelisk-lutherske kirkesamfunn, 1996), 205

⁵⁷ Christie, 113.

thersk» ikonografi med scener fra påskens lidelsehistorie (hvv. nattverden, korsfestelsen og oppstandelsen, ill. 8). I masteroppgaven min diskuterte jeg det sannsynlige i at både Tretten I og II ble montert på hver sin side av den nye altertavlen, dvs. fortsatt fullt synlig for menigheten. Om dette er tilfelle må kirkens korparti ha vært et merkelig skue: med det sterkt ekspressive Trettenkrusifikset ved siden av altertavlens noe naivistisk utførte Kristusfigur befant det seg altså to vidt forskjellige Kristusfremstillinger side om side. Hvorfor man i det hele tatt valgte å montere disse krusifiksene i en så sentral posisjon i kirken når man hadde fått en ny og mer tidsriktig korsfestelsesfremstilling på den nye

altertavlen, er et interessant spørsmål. Var det knyttet slitesterke, førreformatoriske oppfatninger til krusifikset, dvs. ble det fremdeles oppfattet som undergjørende av lokalbefolkningen? Eller var ikke menigheten helt fornøyd med korsfestelsen på den nye altertavlen, slik at man ikke ønsket å kvitte seg helt med det gamle krusifikset? Den korsfestede på den nye altertavlen har kanskje ikke ”fungert” godt nok for de troende? Med sin størrelse og sitt ekspressive utseende ville det ikke være underlig om det var Tretten II som ble omfattet av en særskilt hengivenhet, i motsetning til den tilsynelatende neddempede korsfestelsesfremstillingen som man så vidt kunne skimte langt der oppe på altertavlen.

Summary

My master thesis in art history from the University of Oslo focuses on the pious believers' plausible perception of an extremely sorrowful, fourteenth century crucifix from Tretten church in Gudbrandsdalen. In this article, on the other hand, I do not treat their perception of Christ's suffering in general, but more specifically of the vast amount of blood which is so characteristic of this Christ figure. Initially I ask why one would commission such a bloody crucifix in the first place? As a starting point, I chose to look for answers based on the general assumption that crucifixes relate intimately to the eucharist, the Church's most important liturgical action, as a visualisation of the substance in the transformed bread and wine. Further on, I ask what the blood may have represented for the believers after the Reformation, and if the supposedly close connection between the eucharist and crucifix can be said to have continued into this period. Because, the crucifix was never repainted and it was not only *kept* in the church until 1862, but it received an immensely prominent location: in the choir, next to the altar. This implies that it must have been of great value for the believers.

This article is an abbreviated excerpt from my Master thesis. An important aim is to show how fruitful (though not infallible!) a methodological approach which involves a connection between theology, liturgical history and art history can be to create plausible meaning in a crucifix which would otherwise be very «silent»

Gränsens ikonografi

En studie av kalkmålade bilder vid kyrkorummens trösklar och gränser

CECILIA HILDEMAN SJÖLIN

*Cecilia Hildeman Sjölin är filosofie doktor i konstvetenskap och verksam som lektor vid Avdelningen för konsthistoria och visuella studier vid Lunds universitet. Hennes forskning är för närvarande främst inriktad på medeltidens bilder och sakrala rum. Hennes doktorsavhandling *Bilden, texten och kyrkorummet (2006)* behandlar scener kring Jesu födelse och Kristoffermotivet i Sydsjandens medeltida kalkmåleri.*

Medeltidens kyrkorum som sakral miljö består av byggnadsstrukturer i sten, murbruk, tegel, trä och glas, men också av bilder av olika slag och i olika material. De samverkar till att konstruera det sakrala rummet – att strukturera, orientera och förklara rummet och ge det identitet och mening. Rummet är mer eller mindre uppdelat i olika delar, och mellan dessa finns öppningar och avgränsningar. Min avsikt är att undersöka hur kalkmålningarna i rummet samverkar med det arkitektoniska rummet och bidragit till att ge dessa avgränsningar och trösklar som individen i rummet under medeltiden överskrider – eller inte överskrider – identitet och mening. I centrum för intresset står framför allt senmedeltidens landsbygdskyrkor och exemplen är främst hämtade från Skåne som del av det medeltida Danmark.¹

Kyrkorummets gränser

Den genomgående strukturen för medeltida danska kyrkorum är, liksom för kristna kyrkorum generellt, ett långhus med anslutande kor i öster. De romanska kyrkobyggnaderna har en markant uppdelning i kor och långhus, åtskilda av en korbåge/triumfbåge, vilket skapar en tydlig gränsdragning i själva byggnadskroppen. Detta ändras i vissa fall avsevärt, men ofta bara margi-

nellt, vid ombyggnader under senmedeltiden, då rummet förändras och nya bildytor skapas av sekundär valvslagning och ombyggnad av ingången genom tillägg av vapenhus.² Detta är den vanligaste utvecklingen hos skånska landsbygdskyrkor under medeltidens lopp. Hos de salkyrkor som uppförs från grunden under senmedeltiden saknas däremot den tydliga gräns i byggnadskroppen mellan kor och långhus, som triumfmuren i de ursprungligen romanska kyrkorummen innebär.³ Avgränsningar som kan ha funnits i form av korskränk har i allmänhet inte bevarats.⁴ Kyrkorummen kan ha genomgått många förändringar till sin rumsdisposition som vi inte längre har inblick i. Det kan bland annat gälla avgränsningar som har skapats av inventarier som har tagits bort eller lagts till och som har med inrättande av sittplatser och med rummets bruk att göra. Detta har vi i många fall förlorat nyckeln till.

Kyrkorummet utformas under medeltiden utifrån en byggnadstradition som sträcker sig långt tillbaka och baserar sig på behovet av en lokal som kan skydda, samla och avgränsa det ut-

¹ Ortsnamn som inte närmre specificeras geografiskt refererar till orter i Skåne. I annat fall uppges landskap eller del av Sverige eller Danmark, t ex Härkeberga i Uppland, Fjenneslev på Själland.

² Ang de danska landsbygdskyrkornas förändring under medeltiden, se Jes Wienberg, *Den gotiske labyrint: Middelalderen og kirkerne i Danmark* (Stockholm: Almquist & Wiksell, 1993).

³ Ang koravgränsning, se Anna Nilsén, *Focal Point of the Sacred Space: The Boundary between Chancel and Nave in Swedish Rural Churches*, (Uppsala: Uppsala universitet 2003); se även Wienberg, 75ff.

⁴ Nilsén, passim.

rymme där de religiösa ritualerna utövas. Rummets centra, baserade på kultens behov, i första hand altaren för den centrala mässfunktionen, är under medeltiden bestämmande för rumsbruket, och då dopet blivit en integrerad del av skeendet i själva kyrkorummet blir också dopets behov väsentliga.⁵ Därtill kommer den individuella andaktens behov.⁶

Rummet med bilderna utgör scen och ramverk för allt detta, men är också en tolkning av den kristna kyrkan och av världen, sedd av den kristna människan under medeltiden; rummet orienteras med hjälp av sin öst-västliga riktning, sin ingång och sin hierarkiska indelning i kor och långhus, med högaltaret som riktpunkt. Struktureringen innebär gränser. Gränser kan rama in, stänga av, markera skillnad och avse att överskridas eller ej, på olika sätt och av olika individer och grupper. Gränserna, dörröppningarna och trösklarna, som används i rituellt kontext, relaterar på olika plan till passerande från ett stadium, ett tillstånd, till ett annat. Här fungerar rumsgränserna, trösklarna, som liminala zoner i övergången mellan två stabila tillstånd på ett sätt som motsvarar aspekter av det antropologiska begreppet liminalitet, så som det används i analysen av övergångsriter hos Victor Turner med flera.⁷ I relation till rituella skeenden och gränsöverskridande har liminalitetsbegreppet

⁵ *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid* bd 3, (Rosenkilde og Bagger 2.a uppl 1980), 416ff.

⁶ Hanna Källström, *Domkyrkan som andaktsmiljö under senmedeltiden: Linköping och Lund* (Skellefteå: Artos förlag 2011) 41f.

⁷ Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* (New York: PAJpublications 1982), 24ff.; se även Vicyor Turner "Frame, Fow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality," *Japanese Journal of Religious Studies* 6/4 December 1979, 465ff; Jfr även Suzannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, (London: Palgrave Macmillan 2002) och Margrete Syrstad Andås, "Art and Ritual in the Liminal Zone" i *The Medieval Cathedral of Trondheim: Architectural and Ritual Constructions in their European Context* (eds. Margrete Syrstad Andås, Øystein Ekroll, Andreas Haug, Nils Holger Pedersen, Turnhout: Brepols 2007); Liminala aspekter av senmedeltida kalkmålningssviter behandlas också i en kommande text, framlagd av förf. vid 23.e nordiska ikonografiska symposiet 2012, *Ikongrafi og performance*.

också använts i analys av spatiala förhållanden i medeltidskyrkor, som i Margrete Syrstad Andås behandling av skulpturelementen i Nidaroskatedralens portal. Här ligger fokus på övergångszonen, överskridandet av rumsgränsen, som innebär en förändring hos individen vid ritualen, till exempel vid dop eller kyrkotagning. Den rituella förutsättningen för rummets särställning, och därmed förändringen vid gränsöverskridandet, är konsakreringen av kyrkorummet.⁸

Kyrkorummets sakralitet

Det sakrala rummet skiljer sig från världen utanför.⁹ Denna skillnad skapas vid invigningsritualen, vilken efter processionen runt kyrkan, som skiljer ut den som plats från omvärlden, innefattar rituellt inträdande i rummet, som genomgår en reningsritual, och reliknedläggning i altaret.¹⁰ I ritualen spelar kyrkoporten, dörröppningen och överskridandet av tröskeln en avgörande roll. Tröskeln betecknas *limen*.¹¹

Dörröppningen framstår som en känslig och viktig gräns för det invigda rummet, den tydligaste av flera.¹² Det har funnits gradskillnader i sakralitet inom kyrkobyggnaden och området däromkring: kyrkogården, kyrkoportalen, vapenhuset. Kontrasten mellan kyrkorummet och världen utanför nyanseras emellertid av att ingen del av världen i alla avseenden betraktades som helt profan i den medeltida världsbilden.¹³

⁸ Syrstad Andås, 47ff.

⁹ Ibid; Det sakrala rummets förhållande till den profana världen har också diskuterats av Mircea Eliade, *Heligt och profant*, övers. fr tyska utgåvan (1957) med hänsyn tagen till franska utgåvan (1967). (Stockholm: Verbum 1968); Dawn Marie Hayes, *Body and Sacred Place in Medieval Europe, 1100-1389*, (New York & London: Routledge 2003); Megan Cassidy-Welch, "Space and Place in Medieval Contexts", *Parergon*, Vol. 2, 2010; se även Eve Sweetser, "Blended spaces of performativity," *Cognitive Linguistics* 11-3/4, 2000, 310.

¹⁰ Hayes, 11f.; *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt, von R Benz, 10.e uppl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984), 985.

¹¹ Syrstad Andås, 47f.

¹² Syrstad Andås, 53ff.

¹³ Hayes, xxi.



Östra Vemmerlöv, långhusets nordvägg: Sankt Kristoffer (1430-60)

Gränsöverskridandet mellan det invigda rummet och den profana världen utanför kan alltså inte utan vidare uppfattas som så okomplicerat som indelningen i sakral och profant kan ge föreställning om, men det har en principiell giltighet.

Kyrkorummet förstås, enligt Dawn Marie Hayes, i medeltida tolkningar som delat i två eller tre nivåer av sakralitet, där koret omfattar de högsta genom sin centrala betydelse för eukaristin och huvudaltarets närvaro.¹⁴ Kyrkobyggnaden beskrivs i termer av både kropp och mikrokosmos. Paralleller dras mellan Kristi kropp som templet och församlingen som ses som en kropp, liksom kyrkan uppfattas som en kropp.¹⁵ Även människokroppen beskrivs som mikrokosmos. Durandus med flera författare under hög- och senmedeltiden beskriver kyrkobyggnaden i kroppsliga termer, där huvudet är koret och långhuset kroppen, och även andra delar av byggnaden identifieras som lemmar.¹⁶ Kyrkorummet tolkas också som mikrokosmos,

¹⁴ Hayes, 17ff.

¹⁵ Se Hayes, 3ff.

¹⁶ Hayes, 13.

en modell av världen, där valven markerar himlavalvet över rummet, men också som en bild av Paradiset och Himlen.¹⁷

Ett exempel som visar på koret som relaterande till Himlen finns i Vä, där korets romanska valvmålningar visar *Majestas Domini* och de himmelska härskarorna i lovsång inför Guds tron i form av keruber, änglar, profeter och helgon hållande språkband med *Te Deum*, vilket tycks definiera koret som himlen. Även om man inte kan förutsätta att målningarna alltid fungerat just så är det en rumslik tolkning som också har senare paralleller, till exempel i bilder av änglar med språkband i korvalven i Gualöv och Kiaby, båda daterade till 1430-1460 och attribuerade till Fjälkingegruppen.¹⁸

¹⁷ Søren Kaspersen, "Senmedeltidslige strukturer i Danmark vægmaleri; en præliminær oversigt med hovedvægten på de frelseshistoriske udsmykninger," i *Billeder i Middelalderen: Kalkmalerier og altertavler* (red. Lars Bisgaard, Tore Nyberg, Leif Søndergaard, Odense: Odense universitetsforlag 1999), 125.

¹⁸ Knud Banning (ed), *A Catalogue of Wall-paintings: The Churches of Skåne, Halland, Blekinge*, bd I-IV,

En identifiering av koret som Himlen öppnar för möjligheten att tolka långhuset som Paradisets lustgård, som i den medeltida världsbilden befinner sig mellan Himlen och Jorden.¹⁹ I många fall, till exempel i Sankt Olof, bemålas valven med växtornament, som gör rummet till en lövsal. Rummet skulle då kunna tolkas som Edens lustgård.²⁰ Det innebär emellertid inte att avsaknad av växtornament skulle utesluta en sådan rumstolkning.

Användningen av *paradis* som benämning på *narthex*, förhållan mellan kyrkorummet och yttervärlden, antyder dock att kyrkorummet, såväl långhuset som kor, innanför *narthex*, i rumsligt hänseende skulle identifieras snarare med den himmelska sfären än representera Paradiset. Ornamentik som imiterar lövverk, som kan tolkas som markering av Paradisets grönska, förekommer emellertid både i många kyrkors valvutsmyckning endast i långhuset, och i andra fall i hela kyrkorummet, inklusive koret. Någon tydlig gräns mellan begreppen Himmel och Paradis tycks i detta avseende inte vara en självklarhet.

Det är möjligt att rummets arkitektoniska ramar kan påverka hur delarna av kyrkorummet identifieras; det är en avsevärd skillnad mellan det gotiska rummet så som det definieras av abbot Suger som högt, enhetligt, dominerat av ljus,²¹ och hur rummet framstår i en romansk kyrka med tydligt åtskilda kor och långhuset.

Rummet och bilderna

Det sakrala rummet konstrueras alltså av byggnadsstrukturen och invigningsritualen, men också av de kontinuerliga ritualerna i rummet, bilderna som samverkar med arkitekturen och människorna som interagerar med arkitekturen och bilderna.²² Rummens bilder är idag i olika

omfattning bevarade eller dokumenterade. Flyttbara bilder, som till exempel träskulptur på altaren, har sällan sin ursprungliga placering och har i många fall gått förlorade. Kalkmålningarna är inte flyttbara och därmed är deras placering med säkerhet ursprunglig, om än deras bevaringsfrekvens och deras bevaringstillstånd lämnar många luckor och i många fall mest ger oss glimtar av de helheter som en gång funnits.

Kalkmålningarna är, genom att vara fysiskt förenade med muren, del i byggnaden och rumsdispositionen – de kan inte betraktas och behandlas utan att man tar hänsyn till deras placering i rummet. De tillför rummet en viktig dimension, som dessvärre i stor utsträckning har gått förlorad för vår samtid. Därför blir undersökning av rummet med dess bilder alltid ofullständig, men icke desto mindre en viktig del av förståelsen av de medeltida kyrkorummen. En viktig aspekt är också bildernas roll i förhållande till de människor som befann sig i kyrkorummen, både präster och lekmän. Bilderna interagerar med både arkitekturen och med betraktaren, och därför kan deras förutsättningar inte helt förstås utan den aspekt som utgörs av människan inför bilden, interagerande med bilden, vare sig det gäller att betrakta i bön och meditation, att passera förbi eller under en bild, eller att vandra utmed en bildserie.

Både historien, framtiden och det hinsides blir tillgängliga genom bilderna, som är *representationer* i bemärkelsen att de åter gör närvarande något som inte längre eller inte annars finns närvarande och synligt, inför den betraktande.²³ Många av bilderna representerar det förflutna i medeltidens förståelse av historia, nämligen det förlopp som föregått nutiden, och som ständigt är aktuellt och meningsfullt. Människans historia enligt biblisk och kyrklig tradition vävs samman med den egna – individuella och kollektiva – historien som därigenom får sin me-

Copenhagen: Akademisk forlag 1976-1982). Ang. Vittskövlegruppen, se Banning bd IV, 62-70.

¹⁹ Hayes, 67.

²⁰ Kaspersen, 125.

²¹ Angående abbot Sugers beskrivning av Saint-Denis som tillhörande himmelssfären, se Hayes, 67.

²² Rummet (space) skapas, i motsats till platsen (place) av aktiviteten i rummet, enligt Kobialka, Michal, "Staging Place/Space in the Eleventh-Century Monastic Practices" i *Medieval Practices of Space*,

(eds, Hanawalt, Barbara A & Michal Kobialka, Minneapolis:University of Minesota Press 2000) s 128f; Hanawalt, & Kobialka. ix ff.; se även Cassidy-Welch.

²³ F R, Ankersmit, "Presence and Myth", *History and Theory*, Vol. 45, No. 3 (Oct 2006). 328ff; se även Hans Ulrich Gumbrecht, "Presence Achieved in Language (with special attention given to the presence of the past)", *History and Theory* 45, October 2006, 317ff.



Östra Herrestad, östra långhusvalvets nordkappa: Det Himmelska Jerusalem (ca 1500)

ning. Med dessa representationer interagerar medeltidens samtidsmänniska och uppberar, gestaltar och medverkar därmed i den berättelse som bilderna utgör.

De bilder som befinner sig i anslutning till gränserna mellan rumsdelar kommer att samverka med det arkitektoniska rummets gränsdragningar. I det följande kommer intresset att fokuseras på de bilder som koncentreras till gränsen mellan kor och långhus samt mellan långhus och vapenhus. De platser som blir särskilt intressanta blir därmed dörröppningen vid in/utgången och vid triumfbågen/korbågen.

Ingång och utgång

Vid flera olika ritualer används tröskelns avgränsade markering, då den som passerar gränsen passerar mellan olika tillstånd hos sig själv och hos rummet. Då kyrkobyggnaden ofta jämförs med människokroppen, dras också paralleller mellan kyrkorummets invigning och männi-

skans dop.²⁴ Det rituella inträdandet i det sakrala rummet sker för individens vidkommande först vid dopet. Här spelar överskridandet av rumsgränsen en avgörande roll, då dopritualen inleds utanför det invigda rummet och fullbordas i funten inne i kyrkorummet.²⁵ Vid varje dop passerar man alltså under ritualen gränsen till det sakrala rummet.

Den medeltida placeringen av dopfunten har i allmänhet varit i västra delen av långhuset och i relativ närhet till ingången. Någon gång, som i Fanefjord på Mön och i Linderöd, båda från sista decennierna av 1400-talet, kan dopritual också kopplas till kalkmålningar; motiv som utdrivandet av månglarna i templet, frestelsen i öknen och Jesu dop tolkas här som relaterade till dopets sakrament av Søren Kaspersen, som drar slutsatsen att funten befunnit sig i det valv där dessa motiv är målade.²⁶ I Fanefjord är det ett av de båda valven längst västerut i det tvåskeppiga

²⁴ Hayes, 15.

²⁵ *Kulturhistoriskt lexikon* bd 3, sp. 416ff., Syrstad Andås, 64ff.

²⁶ Kaspersen, 140, 142.

långhuset. I Linderöd motsvarar det en placering hos funten just innanför ingången, vilket framstår som relaterat till ingångsprocessen och med en tydlig koppling till inträdandet i kyrkorummet för den nya församlingsmedlemmen – att inträdandet i kyrkorummet också i den bemärkelsen är ett inträdande i de heligas samfund och potentiellt i Himlen.

I relation till inträdandet i rummet och till dopet kan också de ofta förekommande bilderna av Sankt Kristoffer diskuteras. Kristofferbilderna är i många fall placerade innanför eller mitt emot ingångsdörren i långhuset, där de är väl synliga för den som passerar genom dörröppningen. De förekommer också i vapenhus, tornrum, korbåge, samt i några fall vid sakramentsskåp i ko-ret.²⁷ Med undantag för den sistnämnda placeringen står samtliga i nära relation till avgörande gränser på vägen in i och genom kyrkorummet.

I Kærum på Fyn och i Härkeberga i Uppland finns exempel från 1400-talet på Kristoffer-målningar i vapenhus, som en besökare möter på sin väg in i långhuset. Flertalet Kristofferbilder är annars placerade så att de är omedelbart synliga när man går in i kyrkorummet. Den gängse förklaringen till detta refererar till den utbredda föreställningen om Sankt Kristoffer som beskyddare mot ond bråd död och betydelsen av att se hans bild för att uppnå detta beskydd, något som också styrks av inskriptioner som åtföljer många Kristofferbilder.²⁸ Utan att förneka denna roll kan en funktion i anknytning till gränsöverskridande föreslås.

Kristoffers bild visar nästan undantagslöst den del av hans historia som är central i hans omvändelse; Kristoffer visas under vandring över en flod, bärande Kristusbarnet och stödd på en grönskande stav.²⁹ Kristofferlegendens vita³⁰ kan sammanfattas på följande sätt: Offerus/Reprobis var en mycket storväxt och stark riddare som sökte tjänst – hans mål var att tjäna den starkaste. Han tjänade olika världsliga herrar

²⁷ Cecilia Hildeman Sjölin, *Bilden, texten och kyrkorummet: En studie av scener kring Jesu födelse och Kristoffer-motivet i Sydskandinaviens medeltida kalkmåleri*, Lund: Edition Arcana 2005), 47ff.

²⁸ Hildeman Sjölin, 104.

²⁹ Hildeman Sjölin, 61ff.

³⁰ Angående legendversioner, se Hildeman Sjölin, 50ff.



Nørre Herlev, långhusets västvägg: Sankt Kristoffer (1460-88)

– antalet skiftar mellan olika legendversioner – men fann att även kejsaren uttryckte rädsla för Djävulen. Då Offerus i stället sökte tjänst hos Djävulen, fann han att denne var rädd för Kristi kors, och han sökte sig då vidare för att få tjäna Kristus, men kom först inte närmre sitt mål än till en kristen eremit, som gav honom i uppgift att i Kristi tjänst bära vandrare och pilgrimer över en flod som saknade bro. Vid ett tillfälle bar han över floden ett barn, som under vandringen blev så tungt att Offerus tyngdes ned så att han nästan dränktes. När han kommit upp fick han veta att barnet var Kristus och att han blivit döpt, så att han nu blivit kristen och fått det kristna namnet Christo-phorus/Kristoffer (Kristusbärare).

I bildframställningarna visas Kristoffer i vandringen över floden, i processen då han passerar mellan två tillstånd: från den hedniska Offerus/Reprobis till den kristne Kristoffer. I legenden framställs floden som gränsen, som *limen*, som innebär en avgörande förändring för

Kristoffer när han korsar den. Medan han går över floden blir han kristen och får en ny identitet. Han visas i sitt liminala tillstånd, under övergången.

Hans legend framstår som en doplegend.³¹ Det är en berättelse om och en bild av ett tillstånd ”emellan”, då han blir kristen. I den förståelsen av bilden blir den relevant vid dopfunten, där dopbarnet genomgår processen att bli kristen, så som i Nørre Herlev på Själland, där Kristoffer-bilden (från 1400-talets andra hälft) av allt att döma markerar den sen-

medeltida funtplaceringen vid ingången till kyrkorummet; då individen går in i det sakrala rummet passerar hon en viktig gräns och gestaltar också sitt inträdande i kyrkan varje gång hon går in kyrkorummet. Här är för dopbarnet/medeltidsmänniskan, liksom för Kristoffer, övergången, ingången, tillgången till det sakrala rummet och till den kristna världsförståelsen, till Himlen.

Att gå in i rummet är en avgörande handling som markeras, men också att lämna det sakrala rummet omges med en speciell ikonografi. Bland temata som präglar ikonografin kring utgången märks särskilt yttersta domen och händelserna kring syndafallet och människans utdrivande ur Paradiset.

I Östra Hoby, där bilden (från ca 1500) av utdrivandet ur Paradiset är placerad vid kyrkorummets ursprungliga utgång, skapas en parallell mellan kyrkoporten och paradisplayporten och därmed mellan kyrkorummet och Paradiset, eftersom Paradisets port framställs som en kyrka. Parallellen understryks också av att ängeln bär liturgisk klädsel. Genom placeringen vid ut-



Östra Hoby, västra långhusets östkappa: Utdrivandet ur Paradiset (ca 1500)

gången ställs utdrivandet ur Paradiset i relation till kyrkobesökaren som lämnar kyrkorummet.

Ett annat exempel från ca 1500 utgör målningarna i Östra Herrestads västra långhusvalv.³² Valvets fyra kappor visar en Genesisssvit, som inleds med skapelsen av himmel och jord och djurens skapelse i norra kappan, mitt emot ingången och omedelbart synlig vid inträdandet i rummet. Serien fortsätter i östra kappan, med människornas skapelse och kunskapens träd, och i södra kappan, ovanför dörröppningen mot det sedermera rivna vapenhuset, följer syndafallet och utdrivandet ur Paradiset. Sviten avslutas med Adams och Evas jordeliv och Kains och Abels offer i västra kappan. Syndafallet och utdrivandet ur Paradiset var alltså synliga omedelbart i relation till utgången ur kyrkorummet.

Så som bilderna här är placerade relaterar motivet till människans utgång ur kyrkorummet, ut i den profana världen utanför, med det dagliga arbetet. Sett i det ljuset motsvarar kyrkorummet i någon förståelse Paradiset i kontrast till världen utanför med de dödliga människornas villkor.

³¹ Kristoffermotivet förekommer också på dopfat. Exempel finns i Lunds universitets Historiska museums samlingar.

³² Målningarna i Östra Herrestad, och speciellt Genesisssviten med dess förhållande till utgången, behandlas i en kommande text, *Över gränsen*, framlagd av förf. vid 23:e nordiska ikonografiska symposiet 2012, *Ikonografi og performance*.



Östra Herrestad

Utgången ur rummet blir genom bildernas närvaro och placering ett uppreparande av hur de första människorna lämnar Paradiset.

Dessa är långt ifrån de enda exemplen på att händelserna kring utdrivandet ur Paradiset visas vid utgången ur kyrkorummet; bland flera exempel kan målningarna i Vittskövlegruppens målningssviter³³ lyftas fram i sammanhanget. Inom gruppen har i flera fall utdrivandet eller Adams och Evas jordeliv placerats närmast utgången. Exempel på detta finns i Emmislöv, Vittskövle, Rinkaby, Nymö, Gladsax och Araslöv, samtliga daterade till 1450-1475. Även om det inte en självklarhet att Adams och Evas historia placeras vid utgången – det finns andra placeringar för det bildtemat och andra motiv som placeras vid utgången³⁴ – kan framställningen av utdrivandet och jordelivet i dessa fall

relateras till identifiering och markering av gränser; den medeltida människan som går ut ur det sakrala rummet sätts i evighetskontext genom bilderna som medverkar i iscensättning av skeendet.

Då människan lämnar det sakrala rummet kommer hon ut i den profana världen, i den mån världen under medeltiden någonstans, någonsin, uppfattas som profan. Här ska hon leva på de dödliga människornas villkor, utsättas för frestelser och, efter döden, ställas inför den yttersta domen. Till exempel inom flera av Everlövsgruppens målningsskrudar,³⁵ i Everlöv, Benestad, Röddinge, Äspö och Hästveda, daterade till ca 1500, är yttersta domen placerad närmast utgången, synlig för en kyrkobesökare som lämnar rummet. I flera fall visar också dödssyndsmannen i närheten av domsframställningen på risker i det världsliga livet. Utträdet ur det sakrala rummet är också utträdet i den profana världen, vars risker och frestelser dödssyndsmannen och yttersta domen kan sägas referera till.

Då människan lämnar det sakrala rummet och därmed följer vägen ut i den profana världen ut- anför upprepar hon utgången ur Paradiset. Det innebär ett närvarandegörande, iscensättande av människans utdrivande ur Paradiset: genom att vid varje kyrkobesök följa vägen ut ur rummet sätts den medeltida kyrkobesökaren in i en evighetskontext.

Olika tolkningar av rummets gränser kan möjligen medverka till placeringar av utdrivandet ur Paradiset: i Fjälkinge är scenerna placerade i valvet vid dörröppningen mot vapenhuset, men i Östra Vemmerlöv, som attribuerats till samma anonymmästare³⁶ har syndafallet och utdrivandet ur Paradiset placerats i bågen mellan kor och långhus.³⁷ En möjlig tolkning av dessa placeringar är att de är uttryck för läsningen av koret respektive det sakrala rummet i sin helhet som Paradiset; att man i det ena fallet använder sig av gränsen mellan långhus och vapenhus för att markera utgången ur Paradiset och i det andra fallet gränsen mellan kor och långhus. Hur gränsen mellan kor och långhus har sett ut är i de

³³ För grupperingar och anonymverkstadskonstruktioner inom Skånelandskapens medeltida kalkmåleri, se: Banning bd IV.

³⁴ Se t.ex. Kaspersen, 137.

³⁵ Se Banning bd IV, 90-95.

³⁶ se Banning, bd II, 116ff; bd III, 288ff, samt bd IV, 51-57.

³⁷ Hayes, 13, 18f & 23, angående kyrkorummets delar: koret i förhållande till långhuset.



Sanderum, triumfbågens norra sida: Sankt Kristoffer (ca 1500)

flesta fall osäkert; då inte något av de korskrank, som förmodligen har funnits i korbågarna, har bevarats, är det svårt att dra några slutsatser om synligheten hos bilderna i korbågen och i koret. Eftersom sikt in i koret från långhuset har varit en förutsättning för att kunna se hostian vid elevationen, kan emellertid en viss insyn i koret under senmedeltiden förutsättas.

Ett annat motiv som vanligtvis placeras vid ingången till långhuset, men ibland får sin placering i triumfbågen, är Sankt Kristoffer. Några exempel på detta är 1300-talsbilderna i Fanebjerg på Mön och i Fjellie samt i Sanderum på Fyn, från ca 1500. Här är möjligheten att engagera den samtida lekmannen i handlingen mindre – hon förväntas inte i sin rörelse passera den gräns som Kristoffer gör. Riktningen visar också i några fall ut ur koret, vilket inte relaterar

bilden till processen att bli kristen. I andra fall, som i Sanderum, står Kristoffer närmast som om han vore en dörrvaktare vid det heligas port.

Det tycks inte finnas en entydig tolkning av rummet, som stämmer i alla avseenden och i alla fall. Bildernas relation till rumsgränserna uppvisar en komplexitet som ytterligare ökas av vår fragmentariska insikt i deras ursprungliga omfattning. Det tycks ha funnits en identifiering mellan Himmel och Paradis i den praktiska tolkningen av rummet i dess bilder, och en viss ambivalens i tolkningen av rumsdelarna.

Korbågen: Donatorer i gränsen

Donatorsfigurer är ytterligare en bildkategori som ofta placeras i eller i närheten av korbågen. En typ av donatorsgestalter som är väletablerade i den kristna ikonografin under romansk tid är den typ som förekommer i Fjenneslevs kyrka på Själland, som visar ett donatorspar som överräcker en modell av en kyrkobyggnad som mottas av en välsignande hand från Himlen. Bilden är placerad på triumfmuren, omedelbart under och som parallellbild till konungarnas tillbedjan och deras överräckande av gåvor till Kristus. Här, liksom i fråga om Kristofferbilderna och utdrivandet ur Paradiset, är det en pågående handling, ett överskridande av en gräns som visas i bilden. Men medan Kristoffer går över floden och blir kristen och Adam och Eva går ut från Edens lustgård in i det jordiska livet, ses här medeltida samtidsmänniskor sträcka sig över gränsen till den himmelska sfären i överlämnandet av sin gåva till Gud.³⁸

Scener med en placering på triumfmuren eller i triumfbågen kommer också ofta att stå i nära relation till yttersta domnen, som då framställs på eller omedelbart ovanför triumfmuren. Att dona-

³⁸ Corine Schleif, "Kneeling on the Threshold: Donors Negotiating Realms Betwixt and Between," i Gertsmann, Elina & Jill Stevenson (eds), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*, (Woolbridge: The Boydell Press 2012), 195ff.

torn, som bekostat målningarna, ber om förbön och påminner om vad förbönen gäller och vad man hoppas uppnå med gåvan ger intentionen tydlighet och etablerar donatorn och donationen i församlingens minne. Detta kan man se exempel på i inskriptionerna vid de romanska donatorsbilderna i Gualöv och de senmedeltida i Bollrup, båda i omedelbar kontakt med triumfbågen. I Gualövs korbåge avslutas inskriptionen ”spem vite aeterne” (i hopp om det eviga livet).³⁹ Barbara Brahe och Oluf Stigsen Krognos i Bollrup står på ömse sidor om triumfbågen, vända mot långhuset, och håller mellan sig språkbandet med texten som löper längs bågen och talar om deras insats – gåvan bestående av nytt tak till kyrkan, kyrkklocka, mässbok och målningsskrudden – med dateringen 1476 och avslutande med en uppmaning om förbön (”orate pro nobis”).⁴⁰

Från korets sida vänder de sig mot församlingen; de tillhör samma tid och värld som betraktarna då bilderna görs. De visar inte sin gåva genom ting eller attribut som de håller i sina händer; de håller i ett verbalt meddelande, som berättar om gåvan. Textbandet, liksom figurerna, markerar rummets gräns men också öppningen mellan rummen med inblicken i koret. De bidrar på sitt plan till att orientera rummet: Barbara framför kvinnosidan, Oluf framför manssidan. De torde ha motsvarats av sidoaltarnas helgonbilder, som de då rumsligt relaterat till, men de vänder sig primärt till människorna i kyrkan – inte till Gud.

Donatorerna kan, liksom Kristofferbilderna i korbågen, te sig som dörrväktare, markörer av övergången till ett annat, och särskilt, rum. Bildernas placering vid tröskeln mellan koret och långhuset identifierar denna plats som gräns till det ”mest” sakrala rummet, till det rum som identifieras med den himmelska sfären. Donatorfigurer, placerade i gränsen till det sakrala rummet, som väktare av ”sitt” sakrala rum, ständigt påminnande om sin roll i förhållande till rummet och byggnaden, förekommer i ett inter-

nationellt perspektiv också i portalskulptur.⁴¹ Donatorerna kan tolkas både som väktare och som förmedlare när de placeras vid gränsen in till kyrkorummet eller vid gränsen mellan koret, altarrummet, och långhuset, lekmännens rum.

Bilden på gränsen – vägen in i bilden

Rummets gränser – dess murar, rumsavdelningar och ingång/utgång – innebär möjligheter till gränsöverskridande. En uppenbar gräns som överskrids genom fysisk rörelse är ingången/utgången. En annan gräns mot yttervärlden – men inte den jordiska yttervärlden – är väggarna, som öppnas av blicken in i det bildframställda rummet. Seende betraktas av medeltida tänkare som en fysisk akt som innebär en förflyttning, ett utsträckande av den egna kroppen utanför sina fysiska gränser.⁴² Seende medför då också en fysisk förändring hos betraktaren, eftersom de bilder som reproduceras i ögat och hjärnan anses som materiella.⁴³

Väggarna skärmar av mot omvärlden, men öppnar också en yta mot det hinsides – det som inte omedelbart är synligt i den samtida världen, men som tillhör den kristna världsbildens och frälsningshistoriens realitet, och som ges synlig och därmed närvarande gestalt i rummets väggytor. Valven avgränsar som byggnadsstruktur mot himlen, men kan också fungera som visuell öppning mot Himlen, en utblick genom firmamentet från den skapade världen mot den himmelska verkligheten.⁴⁴ Valvens bilder öppnar då mot den värld utanför murarnas gränser som representeras i målningarna; det perceptuella rummet sträcker sig över det materiella rummets gränser, och inkluderar det bildframställda rummet. Bilderna öppnar alltså rummet, i en förståelse, mot en annan verklighet.⁴⁵

³⁹ Ahlstedt Yrlid, *Och i hopp om det eviga livet: Studier i Skånes romanska kalkmåleri*, (Lund: Corpus Juris förlag) 1976, 25.

⁴⁰ Inger Ahlstedt Yrlid, ”En kvindelig stifter” i *Danske kalkmalerier. Sengotik 1475-1500*, red. Ulla Haastrop, (København: Nationalmuseet, Christian Ejlers Forlag 1991), 50f; Banning bd II, 44f.

⁴¹ T.ex. i Claus Sluters portal i Champmol i Frankrike, se Schleif, ”Kneeling on the Threshold,” 209.

⁴² Suzanna Biernoff, *Sight and Embodiment*, 140ff.

⁴³ Suzannah Biernoff, ”Carnal Relations: Embodied Sight in Merleau-Ponty, Roger Bacon and St Francis” *Journal of Visual Culture* 2005; 4:39, 42.

⁴⁴ Kaspersen, 125; jfr Hayes, 67.

⁴⁵ Kaspersen, 135ff.

Bilder i valven, som visar Marie kröning eller yttersta domén, öppnar alltså i en betydelse mot Himlen. Östra delen av långhusets valv, vid gränsen till koret, vilket är en relativt ofta vald plats för yttersta domén, betonar genom rummets utformning yttersta doméns dominerande roll och framhäver scenen som ett himmelskt skeende. Det placeras då också så att det står inför församlingens blick under mässan, då uppmärksamheten riktas mot händelserna i koret.

En sådan placering, i östra långhusvalvet, ovanför triumfmuren, har yttersta domén i till exempel Östra Herrestad. Där ingår också en förmodad donatorsbild i framställningen av Himlen: En människoklunga ses framför porten till det himmelska Jerusalem, men vid närmare betraktande är det tydligt att den knäböjande gruppen genom sin placering inte egentligen ser ut att söka tillträde å egna vägnar, utan snarare ter sig som en förebedjargrupp. Petrus sätter nyckeln i Himlens port och en biskop presenterar en person, som tycks räcka något till Petrus. Det är troligen han, som med sin gåva i handen är på väg att släppas in i det himmelska Jerusalem.⁴⁶ Arten och omfattningen av gåvan känner vi inte till, men han torde vara en medeltidens samtidsmänniska, och genom bilden visas den önskade effekten av gåvan. Förebedjargruppen tycks mana till *imitatio* – och tjäna för donatorn som en bildmässig motsvarighet till uppmaningen i Bollerup: bed för mig/oss.⁴⁷ I bilden befinner



Västra Sallerup, korets nordvägg: Fragment av konungarnas tillbedjan, med bevarade donatorer längst t. v. (1400-talets första hälft)

han sig vid porten, på gränsen till himlen, mellan sin samtid och evigheten.

I Sankt Olofs kyrka knäböjer en numera oidentifierad donator i målningarna från 1400-talets första hälft på triumfmurens södra sida, framför den tronande Sankt Olof. Han befinner sig i bilden i Himlen, dit han enligt legenden förflyttas i sin dödsstund och kröns med martyriets helgonkrona, vilket bilden visar.⁴⁸ En annan del av Sankt Olofs legend berättar om hur han en gång klättrade upp till Himlen, som beskrivs som en paradisisk trädgård.⁴⁹ Genom att scenen är placerad högt upp på väggen, nära valven, som är fyllda av ornamentala växtrankor, skapas association till lövsal och trädgård; här identifieras Paradiset med Himlen. Här, inför Sankt Olof, knäböjer donatorn, samtidsmänniskan, som förmedlare mellan människorna i kyrkan och helgonet i den himmelska sfären. Den knäböjande figuren, som tillhör den medeltida betraktarens tid, fungerar som mellanled till en annan verklighet; på liknande sätt knäböjer Den heliga Birgitta som åskådare vid Jesu födelse i Undløse på Själland (1400-talets första hälft), då hon

⁴⁶ Cecilia Hildeman, "Donatorsframställningar inom Sydostskånes medeltida kalkmåleri 2" *Tomelilla Hembygdsrets årsbok* 1982-83, 22-83.

⁴⁷ Scenen behandlas också i en kommande text, framlagd av förf. vid 23:e nordiska ikonografiska symposiet 2012, *Ikonografi og performance*.

⁴⁸ Anne Lidén, *Olav den helige i medeltida bildkonst: Legemotiv och attribut* (diss.), (Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien 1999), 186f.

⁴⁹ Lidén, 408.

förmedlar sin vision till den samtida betraktaren. I båda fallen blir den knäböjande figuren ingången till bilden, mellanledet mellan vårt rum och bildens rum.

I de målningar från 1400-talets första hälft som finns på norra väggen i Västra Sallerups kor visas vägen in i bilden av de knäböjande donatorerna, som står sist i heliga tre konungars tillbedjan som förbindelselänk från människorna i kyrkorummet till konungarnas följe och fram emot Maria och Jesusbarnet, som tar emot gåvor.

Här kan den medeltida betraktaren identifiera sig med de samtidsmänniskor som här får tillträde till de centrala, heliga, sedan länge förflutna men evigt pågående skeendena i bildens verklighet; donatorerna blir, liksom den heliga Birgitta, en förbindelselänk mellan medeltiden och frälsningshistorien. De tar med sig människorna i kyrkan in i bildens verklighet och ger dem tillgång till den. Det deltagande i bilden som avses med förmedlargestalterna är en parallell till det deltagande som avses i *Meditationes Vitae Christi*, som beskriver händelser ur Kristi liv, främst kring barndomshistorien och passionshistorien.⁵⁰ Här beskrivs scener, som läsaren uppmanas att se för sin inre blick och leva sig in i. Så till exempel berättas om Jesu födelse: scenen målas upp, för att sedan öppnas för läsaren/betraktaren, som inbjuds till att gå in i bilden, delta i scenen, gå fram till Maria, böja knä och lyfta upp barnet.⁵¹

Medeltidens kyrkobesökare i Västra Sallerup inbjuds genom donatorerna, liksom de uppmanas i *Meditationes Vitae Christi*, till att träda in i bilden, falla på knä och tillbe Kristusbarnet. Här sker en gradvis förmedling; inför Maria och bar-



Undløse, västra långhusvalvets nordkappa: Jesu födelse med Den heliga Birgitta t. h. (ca 1425)

net längst i öster knäböjer de vise männen och lämnar fram sina gåvor; bakom dem kommer donatorerna, samtidsmänniskorna, och därefter finns församlingen i bildens förlängning. I samma längdaxel i koret längst i öster finns nattvardsbordet. Bilden av Maria med Kristus i knäet utgör en parallell till altaret, där hostian blir till Kristi kropp. Heliga tre konungar böjer knä inför Kristus, liksom prästerna inför altaret. Så står målningen som en parallell till skeendet i kyrkan under mässan. Evigt och förmedlande i sin procession mot altaret, mot Kristus, som betraktaren i kyrkorummet inbjuds att följa.⁵²

I Bollerup vänder sig donatorerna ut mot församlingen i långhuset och inramar korbågen med sitt språkband. De markerar genom sin placering den avgränsande triumfbågen och samverkar på det sättet med byggnaden. De görs närvarande i rummet och etableras i församlingens minne genom att vara extremt synliga i blickriktningen mot öster, de ber också om förbön hos församlingen.

I Östra Herrestad visas donatorn vid gränsen mellan tid och evighet, sedd genom himlavalvets öppnade gräns, i Sankt Olof står donatorn som förmedlare mellan församlingen och helgonet i Himlen. I Västra Sallerup vänder sig donatorerna från långhuset med församlingen och deltar i tillbedjan av Kristus, liksom i tillbedjan av eu-

⁵⁰ *Meditationes Vitae Christi* Isa Ragusa & Rosalie B Green (eds), *Meditations on the Life of Christ. An Illuminated Manuscript of the 14th century*. Paris Bibliothèque Nationale Ms Ital 115. Princeton N J, 1961.

⁵¹ *Meditationes Vitae Christi*, 38ff.

⁵² Hildeman Sjölin, 235f.

karistin vid altaret. Dessa donatorsbilder förmedlar samtliga mellan samtid och evighet.

Bilderna relaterar till gränsmarkering och till gränsöverskridning, både i fysisk förflyttning in i och ut ur rummet genom att identifiera mening hos gränserna, och genom identifikation med personerna i bilden, som öppnar bildens verklighet för betraktaren.

Avslutning

Det sakrala rummet består av byggnadsstruktur och bilder, som människorna i rummet interagerar med. Bilderna vid gränserna markerar och förstärker rummets struktur och gränser, dess struktur som mikrokosmos, som kristen världsbild, och samtidigt närvarandegör de den historia och den verklighet som är ständigt aktuell och verklig men inte ständigt och omedelbart synlig i medeltidsmänniskans vardag.

Ingång och utgång i det sakrala rummet markeras, förstärks och sätts in i sin evighetskontext av målningarna, som närvarandegör den ständigt relevanta historien och det hinsides, och engagerar den medeltida kyrkobesökaren i ett iscensättande och gestaltande, som förklarar evighet, frälsningshistoria och samtidsliv. Då hon går in i rummet passerar hon den liminala zonen, går in i den kristna kyrkan, påminns om sitt dop och vandrar över floden med Kristoffer. Då hon går ut ur rummet följer hon Adam och Eva ut ur Paradiset's lustgård över gränsen till det sakrala rummet, ut till det vardagliga livet, de dödliga människornas villkor.

Summary

The Iconography of the Border

The present text deals with the iconography of the borders of sacred space, focusing on late medieval mural paintings in parish churches in Scania as a part of medieval Denmark. The images unite with the architectural space, the worshippers and their ritual actions in creating and defining sacred space. The key concept is spatial liminality, the crossing of borders in a ritual context. The borders discussed are the thresholds between porch and nave, and between nave and chancel. One of the motifs relating to the *limen*, the threshold of the entrance and exit door, is the image of Saint Christopher, frequently depicted in immediate view at the entrance, crossing the river and in the process of becoming a Christian, like a child during baptism, crossing the threshold for the first time. A motif comparatively frequently placed in a visible position at the exit from the sacred space, on the other hand, is Adam and Eve leaving the Garden of Eden. By placing these images close to the doorway, the acts of entering and leaving this particular architectural space is given a particular meaning; entering or leaving the sacred space, the medieval individual participates in the re-enactment and the staging of becoming a Christian and of the expulsion from the Garden of Eden into the living conditions of mortals. The chosen examples at the border between chancel and nave are, above all, images of donors, kneeling as intermediators, inviting their contemporaries into the heavenly realm where they kneel in worship before Christ and the saints.



Bollerup, triumfmurens norra sida: Barbara Brahe som donator (1476)

I kyrkorummet erbjuds också medeltidsmänniskan en möjlighet att aktivt se och uppleva närvaron av Kristus, Maria och helgonen. Genom samtidsmänniskorna, donatorerna, ges hon möjlighet att genom *imitatio* med deras hjälp följa vägen in i bildernas verklighet, över den gräns som väggen och bildernas yta innebär till den värld där man – som i *Meditationes Vitae Christi* – kan knäfalla inför Maria och Kristus och lyfta Jesusbarnet i sin famn.

Catharina Stenqvist R.I.P.

Professorn i religionsfilosofi vid Lunds universitet, *Catharina Stenqvist*, avled den 5 maj efter en kort tids sjukdom. Catharina var sedan 2007 en mycket uppskattad medlem av redaktionen för *Svensk Teologisk Kvartalskrift*. Med djupa kunskaper inom sitt ämne, sitt breda kontaktnät och goda omdöme, gjorde hon en ovärderlig insats i det redaktionella arbetet. Liksom så många andra på Centrum för Teologi och Religionsvetenskap satte STK:s redaktion också stort värde på hennes öppenhet och smittande livsglädje. Vi minns Catharina med djup sorg och saknad. En minnesartikel kommer att publiceras i ett kommande nummer.

Requiescat in pace!

För STK:s redaktion

Gösta Hallonsten

<i>Redaktör:</i>	Gösta Hallonsten (tel. 046-222 90 42, e-mail <Gosta.Hallonsten@teol.lu.se>), Lund.
<i>Redaktionens arbetsutskott:</i>	Redaktören samt Stephan Borgehammar, Samuel Byrskog, Blazenka Scheuer (ansvarig för recensensavdelning, tel. 046-222 9060, e-mail <blazenka.scheuer@teol.lu.se>), Martin Lembke, Johanna G. Lundberg, Lund.
<i>Ansvarig utgivare:</i>	Fredrik Lindström, Lund
<i>Red. förutom ovan nämnda:</i>	Edgar Almén, Linköping; Jesper Svartvik och KG Hammar, Lund; Werner Jeanrond, Oxford; Ola Sigurdsson, Göteborg; Jayne Svenungsson, Stockholm; Göran Eidevall, Anne-Louise Eriksson, Carl-Reinhold Bräkenhielm och Göran Möller, Uppsala; Tage Kurtén och Hans-Olof Kvist, Åbo.
<i>Sekreterare:</i>	Per Lind (046-222 4339), e-mail <stk.red@teol.lu.se>
<i>Redaktionens adress:</i>	Centrum för teologi och religionsvetenskap, Allhelgona kyrkogata 8, SE – 223 62 LUND, fax 046-222 44 26, INT +46 46 222 44 26.
<i>Prenumerationsärenden:</i>	Sekreterare Per Lind, Lund.
<i>Prenumerationspris för 2014:</i>	250 kr. (140 kr. för studerande), insättes på STK:s plusgirokonto 254 27-6.
<i>Hemsida:</i>	URL = < http://journals.lub.lu.se/index.php/stk >
Lösnummer av senaste häftet försäljs genom bokhandeln Arken, Kyrkog. 4, 222 22 Lund, 046-333 888.	
Tidskriften utgives med bidrag från Vetenskapsrådet, Samfundet Pro Fide et Christianismo (Kyrkoherde Nils Henrikssons Stiftelse) och Lindauers fond.	
<i>Returadress:</i>	Centrum för teologi och religionsvetenskap, Allhelgona kyrkogata 8, SE – 223 62 LUND