

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 Sydskanlandens 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 samverkat 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 korskrank 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. Rummetts 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 upprepande 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 domen, 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.