

Høvisk kurtise på et speillokk i elfenben

Galante kjærlighetsscener i Kunstindustrimuseet

Margaret Aasness Knudtzon



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet

Veileder: Professor Lena Liepe

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

**Til min mor
som stod for alt det gode
som speilokket kan ha uttrykt**

© Margaret Aasness Knudtzon

2014

Høvisk kurtise på et speilokk i elfenben. Galante kjærlighetsscener i Kunstindustrimuseet

Margaret Aasness Knudtzon

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Høvisk kurtise på et speillokk i elfenben

Galante kjærlighetsscener i Kunstindustrimuseet



(Foto tatt av forfatteren med tillatelse fra Kunstindustrimuseet)

Margaret Aasness Knudtson

Våren 2014

Abstrakt

I Kunstindustrimuseet i Oslo er det stilt ut den ene siden av et fransk speillockk i elfenben fra middelalderen. Speillockket er utskåret i relieff og fremstiller fire profane scener med et kjærlighetspar. Raymond Koechlins oversikt over fransk gotisk elfenbenskunst fra 1924 har omtalt motivene som galante scener. Speillockket er ellers ikke beskrevet tidligere, utover at det er nevnt i Kunstindustrimuseets årsberetning for 1920-21.

Det har vært antatt at motivene på middelalderspeillockk ikke uttrykker kjente litterære tekster. Speillockk med fire galante scener har vært sett på som illustrasjoner på høviske situasjoner, men det er ikke usannsynlig at motivene også kan hatt et eget meningsinnhold. Masteroppgaven har tatt sikte på å analysere motivene med tanke på å øke forståelsen av hva motivene muligens kan ha representert. De preikonografiske enkeltelementene på speillockket blir beskrevet og analysert for nærmere å belyse denne kurtisen. Fortolkningen av enkeltelementene på speillockket er satt sammen i en spesifikk rekkefølge, som synliggjør at speillockkets fire motiver kan vise en handlingssekvens som uttrykker kjærlighetsstadier fra middelalderen. Gjennom denne ikonografiske og enkle syntagmatiske analysen av enkeltelementene på speillockket viser masteroppgaven at de galante scenene muligens kan tenkes å illustrere en progresjon i den høviske kurtisen i form av de fire scenene: møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. Denne kjærlighetsprogresjonen er analog til de fire kjærlighetsstadiene håpet, kysset, omfavnelsen og hengivelsen, som er beskrevet av Ovid rundt Kristi fødsel, og presentert på nytt i Andreas Capellanus *De Amore* i 1180.

Det er foretatt en komparativ analyse av det norske speillockket med 13 andre speillockk med fire galante scener. Det norske speillockket er spesielt detaljrikt ved at det er fremstilt jaktende dyrescener nederst på marken. Tre av de galante scenene på det norske speillockket gjenfinnes på et av speillockkene som er stilt ut i Musée du Louvre (Koechlin 1007), og motivene er i stil så like at det norske speillockket høyst sannsynlig kan tidfestes til samme periode 1310-1320. Sammenligningen av det norske speillockket med de andre speillockkene med fire galante scener, viser at det også er mulig å lese motivene på disse speillockkene i en rekkefølge hvor handlingssekvensen med kjærlighetsprogresjonen går igjen. Det kan tenkes at det siste motivet i handlingssekvensen, det etablerte forholdet, kan ha forekommet i to former: Enten står mannen ved siden av kvinnen, gjerne med en falk på hånden, eller så sitter kvinne og mann ved siden av hverandre. Disse to motivene kan da muligens tenkes å representere henholdsvis et ikke fullbyrdet og fullbyrdet kjærlighetsforhold.

Høviske ekteskap på 1100-tallet var i stor grad arrangert, og kjærlighet mellom ektefolk var offisielt fraværende. Begrepet høvisk kjærlighet ble i litteraturen første gang brukt på 1800-tallet for blant annet å beskrive utenomekteskapelige kjærlighetshistorier, som ble gjengitt av trubadurene og i høvisk litteratur. Det skjedde imidlertid en utvikling på 1200-tallet hvor den høviske kurtisen i større grad aksepterte kjærlighetsfølelser mellom kvinne og mann. Det er nærliggende å fortolke det norske speillockets galante scener i tråd med denne utviklingen, og at de formidler en høvisk kurtise mellom kvinne og mann som uttrykker følelser for hverandre, uten at utroskap nødvendigvis er en del av dette.

Med tanke på at speillocket som kunstgjenstand også var en bruksgjenstand presenteres en kort funksjonsanalyse av speillocket. Masteroppgaven har bidratt til registreringen av speillocket i databasen ”The Gothic Ivories Project”, som administreres av The Courtauld Institute of Art.

Fortolkningen av speillockets motiver i form av en handlingssekvens er en original observasjon. Det at kurtisen muligens ender i det som svarer til enten ikke fullbyrdet eller fullbyrdet kjærlighetsforhold, tilfører en tilleggsdimensjon til en slik handlingssekvens. Koechlin 1007 og 1008 i Paris er det eneste eksemplaret hvor både for- og baksiden av speillocket er bevart, og disse viser henholdsvis kurtisen frem til ikke fullbyrdet og fullbyrdet kjærlighetsforhold. En tilsvarende analogi kan trekkes mellom det norske speillocket og Koechlin 1009 i Torino, som i så måte kunne vært sett på som ekvivalenter til for- og bakside av et speillock.

Masteroppgaven har beskrevet det norske speillocket i Kunstindustrimuseet i detalj, bidratt til å gjøre gjenstanden kjent gjennom registrering i ”The Gothic Ivories Project”, sammenlignet speillocket med andre kjent speillock med fire galante scener og presentert en mulig fortolkning av scenene i form av en handlingssekvens basert på dagens forståelse om utviklingen av kjærlighetsbegrepet frem til 1300-tallet.

Forord

Jeg vil rette en stor takk til min veileder professor Lena Liepe. Hun introduserte meg for elfenbenspeillokket og åpnet mine øyne for 1300-tallets middelalderkunst. Hennes engasjement for masterstudentene med månedlige tilbakemeldinger har vært til stor inspirasjon for fremdriften, og hennes mange konstruktive kommentarer har bidratt til at arbeidet med oppgaven har vært meget lærerikt. Spesielt vil jeg takke for hennes stadige pådrift for å lage presise formuleringer, unngå selvfølgeligheter og sørge for korrekte kunsthistoriske beskrivelser. Jeg er henne takknemmelig for at hun alltid har vært tilgjengelig og svarer raskt på henvendelser. Lena Liepes hjelp og støtte har vært helt uvurderlig.

Jeg vil takke Kunstindustrimuseet i Oslo ved seniorkurator Knut Astrup Bull og konservator Maren Midtdal for råd og samtaler, og for at de gjorde speillokket tilgjengelig for meg gjennom åpning av monteringen, slik at jeg kunne foreta de nødvendige fotograferingene og målingene.

Universitetsbiblioteket berømmes for sine lange åpningstider, og de ansatte har alltid vært hjelpsomme med å fremskaffe litteratur. Jeg vil spesielt takke seksjonssjef Svein A. Engelstad for at biblioteket uten omsvøp skaffet til veie boken *Hay más en ti: Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)* av Corinne Charles og *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle* av Jessica Rosenfeld. Tusen takk til studie- og programkonsulent Pia Søndegaard for hennes tålmodighet og for alle e-mail svar.

Jeg har hatt stor glede av å knytte kontakter med utlandet. Jeg hadde høsten 2012 et veldig stimulerende møte med Elisabeth Antoine, Conservateur en charge des collections médiévales, ved Musée du Louvre. Hun hjalp meg med verdifull fransk litteratur om speillokket, og gjorde meg oppmerksom på speillokket i St. Petersburg. Jeg takker også professor Sylvia Huot ved Pembroke College, Cambridge, som bekreftet at scenene på speillokket ikke kunne knyttes til noen kjent middelalderlitteratur. Det var også til stor inspirasjon å se utstillingen "L'art d'aimer au Moyen Âge. Le Roman de la Rose" høsten 2012 i Paris og korrespondere om scenene på speillokket med Nathalie Coilly, Conservatrice, Chargée des manuscrits médiévaux et saint-simoniens, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

"Gothic Ivories Project" ved Courtauld Institute i London har vært en viktig forskningskilde for masteroppgaven. Databasen har gjort det mulig å fremskaffe bilder av andre speillokk med fire galante scener. Jeg vil takke Project Manager Catherine Yvard,

Courtauld Institute, London, for nyttige e-mail korrespondanser og for hennes informasjon om hvor jeg kunne finne bildet av Koechlin 1010.

I jakten på sølvstempelet på sølvrammen har korrespondansen med kunsthistoriker Sigrid Wegge Tandberg og med Frank Alm Haugen vært til stor hjelp. Jeg takker også for et stimulerende møte med førstekonservator Håkon Andersen ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i 2013. Han gjorde meg blant annet oppmerksom på tysk ikonografisk litteratur. Jeg retter også en stor takk til høgskolelektor Gry Cecilie Lund som har hjulpet meg med å se på speillockets scener i et filosofisk perspektiv.

Til slutt takker jeg min mann Jørgen for at han i to år har lyttet galant og tålmodig til det analytiske arbeidet rundt speillockets kjærlighetsscener. Min far Aage B. Aasness har fortsatt sine viktige roller i mitt liv, og har hjulpet meg med å lese korrektur. Jeg takker også Magnus Skute Mjør for verdifulle innspill under gjennomlesningen av det ferdige produktet. Speillockets motiver gir assosiasjoner til våre fire barn. Deres oppvekst var forløperen til oppstarten av mine kunsthistoriestudier, og de har gitt meg verdifull datahjelp.

Oslo, 21. april 2014

Margaret Aasness Knudtzon

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Tema	2
1.2	Problemstilling.....	2
1.3	Metodologisk tilnærming.....	4
1.4	Eksisterende litteratur	6
2	Deskriptiv studie av det norske speillocket.....	10
2.1	Beskrivelse av speillocket	10
2.2	Speillockets opphav	12
2.3	Beskrivelse av motivene	12
2.4	Sølvrammen.....	16
3	Ikonografisk fortolkning av enkeltelementene på speillocket.....	18
3.1	Settingen	20
3.2	Positur og handling	23
3.3	Gester.....	29
3.4	Dyr	32
3.5	Enkeltelementene på speillocket som ikonografisk ledetråd.....	35
4	Fortolkning av speillockets scener	37
4.1	Høvisk kurtise uten litterær historie	37
4.2	Fra ikonografi til handlingssekvens.....	38
4.3	Fra kjærlighetsstadier til handlingssekvens	40
4.4	Speillocket som narrativ kunst	41
5	Komparativ analyse	44
5.1	Tretten andre speillock med fire galante scener	44
5.2	Speillockets alder.....	52
5.3	Sammenligning med annen middelalderkunst.....	53
6	Høvisk kurtise.....	55
6.1	Høvisk kjærlighet, Trubadurene og Andreas Capellanus	55
6.2	Trouvèrene og Roman de la Rose.....	59
6.3	Varianter av høvisk kurtise	60
6.4	Den høviske kurtisen på det norske speillocket	68

7	Andre refleksjoner rundt speillocket	71
7.1	Bruken av speillock	71
7.2	Speillock som gave.....	72
7.3	Det etablerte kjærlighetsforholdet	73
7.4	Betrakteren av speillocket	77
7.5	Filosofisk betraktning rundt speillocket	78
8	Registrering i Gothic Ivories Research Project	81
9	Sammenfatning og konklusjon	83
	Litteraturliste	86
	Tabeller.....	95
	Billedmateriale	103

1 Innledning

**From ancient times four distinct stages have been established in love:
the first consists in the giving of hope,
the second in the granting of a kiss,
the third in the enjoyment of an embrace, and
the fourth culminates in the yielding of the whole person.**

*Andreas Capellanus*¹

I 1899 leverte skraphandler Andersen en gjenstand i elfenben til Kunstindustrimuseet (figur 1).² Det ble dratt kjensel på at dette var et speillokk med motiver som lignet et tilsvarende lokk i Musée du Louvre. Speillokket lå i en sølvramme som er satt på i ettertid (figur 2). Speillokket har katalognummer OK-06017 og er beskrevet i Kunstindustrimuseets årsberetning for 1920-21:

I denne forbindelse skal mindes om at museet fra tidligere eier et henrivende smukt speil-lok fra 2den halvdel av det 14de aarhundrede. Det er, som vanlig paa den slags toilettegjentander, prydet med scener fra ridderdiktningens emnekreds. Flaten er ved stammen og grenerne av et tr e delt i 4 felter, hvori følgende scener er fremstillet: 1. Ridderens og damens første møte. 2. Den første tilstaaelse. 3. Gjensidige kjærtegn. 4. Den standhaftige kjærlighet krones.³

Speillokket er videre katalogisert i Raymond Koechlin's oversikt over fransk gotisk elfenbenskunst som 1012-bis.⁴ Det finnes ingen flere beskrivelser av speillokket, som har v ert en del av den faste middelalderutstillingen ved Kunstindustrimuseet siden 2004.

Elfenben har blitt bearbeidet til kunst- og bruksgjenstander helt siden prehistorisk tid.⁵ I det 12. og 13.  rhundre ble esker, kammer og jakthorn i elfenben importert fra den islamistiske verden til Europa, og etter hvert ble Paris hovedsetet for en egen kunstretning med utsk rede elfenbensgjenstander med kristne motiver.⁶ På slutten av 1200-tallet førte velstanden i det høviske miljøet til en etterspørsel etter elfenbenskunst med profane

¹ Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, overs. John Jay Parry (New York: Columbia University Press, 1960), 42.

² Hans Dedekam, *Beretning om Kunstindustrimuseets virksomhed I aaret 1899* (Kristiania: Aktie- Bogtrykkeriet, 1900), 11.

³ Dedekam, *Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums Virksomhet 1920-1921*, 17.

⁴ Raymond Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2 (Paris: F. De Nobele, 1968), 373.

⁵ Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age* (Fribourg: Office du Livre, 1978), 12.

⁶ Richard Randall, Jr., "Popular romances carved in Ivory." i *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, red. Peter Barnet (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 63.

dekorasjoner, inspirert av høvisk kultur, litteratur og trubadurdiktning.⁷ Denne elfenbenskunsten nådde sitt høydepunkt i første halvdel av 1300-tallet, med gotiske detaljerte utskjæringer beregnet til privat bruk og til å bære med seg (skriveplate, eske, speil, kam, hårpinne).

I middelalderen var speil et rundt blankpolert metallstykke, hvor speilbildet må ha vært nokså utydelig. Det finnes illustrasjoner som viser at noen speil var ubeskyttet, mens andre ble oppbevart mellom to lokk laget av elfenben.⁸ Disse speillokkene var utskåret og rikt dekorerte. Kunstindustrimuseets speillokk inneholder det Raymond Koechlin har kalt fire galante scener, klassiske eksempler på høviske kjærlighetsscener som vil bli nærmere analysert i denne masteroppgaven.⁹

1.1 Tema

Elfenben er et bestandig materiale, og elfenbensgjenstander utgjør noen av de middelalderobjektene som er best bevart for ettertiden. Speillokket i Kunstindustrimuseet er et yndig kunstverk med profane motiver og ytterst representativt for middelalderens kjærlighetskunst. De galante scenene viser åpenbart en høvisk kurtise, med detaljer som er kjent fra middelalderkunsten, og motivene gir et innblikk i den høviske verden. Speillokket er unikt i flere henseender, spesielt med hensyn til detaljrikdom og kunstnerisk utførelse, og det har tidligere ikke fått den omtalen som det fortjener.

1.2 Problemstilling

Elfenbenskunst var i middelalderen beregnet på det eksklusive høviske miljøet. Motivene på elfenbenskrin formidlet gjerne en historie eller en moral.¹⁰ På de små elfenbensspeillokkene var det ikke tilsvarende plass som på skrinene til å fremstille slike budskap. Det er ikke nedskrevet spesifikk informasjon fra middelalderen om motivene på elfenbensspeillokk og hva disse kan ha representert. Speillokkets fire kjærlighetsscener kan gjenfinnes hver for seg og i kombinasjoner på andre speillokk med motiver som Raymond Koechlin har kalt ”scènes galantes”. I masteroppgaven er det funnet frem til 13 andre speillokk med fire slike

⁷ Elisabeth Antoine, ”Amour, ivoire et beauté.” *I utstillingskatalogen til Le Louvre à Québec- les artes et la vie (Québec: Musée des Beaux-Arts, 2008), 181; Randall, ”Popular romances carved in Ivory,”*63-64.

⁸ Harry Bober, ”French Gothic Ivory Mirror Case,” *Annual Report (Fogg Art Museum) (1952-1953):* 5.

⁹ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2,371.

¹⁰ Ormonde M. Dalton, ”Two Mediaeval Caskets with Subjects from Romance,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 5 (1904):299.

kjærlighetsscener. Dette indikerer at fire galante scener har vært kjente motiver, og at de har uttrykt situasjoner som må ha vært kjent for samtiden. Speillokkene ble brukt som kostbare gaver, og de galante scenene på det norske speillokket må inneholde hentydninger til en mening, eventuelt et budskap, som var viktig både for oppdragsgiver og mottaker på 1300-tallet. Gjennom tidene har kunnskap og tradisjon gått tapt, og man har dessverre ikke full innsikt i betydningen av disse galante scenene.

I denne masteroppgaven postulerer jeg at de galante scenene på det norske speillokket ikke bare viser enkeltmotiver som kan knyttes til den høviske kurtisen, men at de fire galante scenene må sees i sammenheng med hverandre. For å komme nærmere en mulig forståelse av speillokkets scener, må man analysere og fortolke detaljene i motivene, og sette speillokket i sin rette kontekst. I mangel på dokumentasjon om kunstverket, må fortolkningen av speillokkets scener nødvendigvis ta utgangspunkt i dagens forståelse av middelalderkunsten. Da er det viktig å understreke at dagens kunnskap er mangelfull og til dels motstridende både når det gjelder analysen av enkeltmotivene og hvilken sammenheng speillokkets scener kan tenkes å være laget i. Masteroppgaven tar sikte på å presentere et forslag til en samlet fortolkning av de fire galante scenene på speillokket, ved at kunstverket analyseres med en trinnvis tilnærming. Hvert enkelt element i speillokkets motiver tillegges en forståelse i samsvar med dagens oppfatning av slike høviske motiver på 1300-tallet. Forståelsen av de enkelte elementene i motivene skal så lede frem til en samlet beskrivelse av hvilket budskap speillokkets scener kan ha formidlet. Hvis speillokkets fire galante scener har et slikt budskap, bør dette også kunne avleses på andre speillokk med fire galante scener. Et slikt felles budskap av disse scenene må kunne relateres til det som kjennetegner den høviske kurtisen på 1300-tallet. I denne trinnvis analysen vil det implisitt bli gjort subjektive vurderinger som påvirker den endelige konklusjonen. Siden det finnes svært få primærkilder fra 1300-tallet, må analysen basere seg på nyere litterære kilder. Disse kildene er ikke uttømmende. De gir rom for alternative fortolkninger, og vil være gjenstand for vurderinger av leserne som mer eller mindre sannsynlige. Ikke desto mindre vil en slik analyse av speillokkets motiver kunne frembringe nye fortolkningsidéer om de kurtiserende scenene, som kan være gjenstand for videre forskning.

1.3 Metodologisk tilnærming

Kartleggingen av Kunstindustrimuseets speillock er en kulturhistorisk basert verksanalyse med en billedanalytisk tilnærming. Det er alminnelig antatt at speillockets fire galante scener ikke uttrykker noen kjent historie.¹¹ Masteroppgavens forskningstema er å fortolke speillockets motiver og å avdekke hva de fire galante scenene kan tenkes å ha uttrykt i middelalderen. Speillocket viser kurtisering mellom en kvinne og en mann fra det høviske miljø. Speillockets fire galante scener viser følgende enkeltelementer: kvinne, mann, benk, trær, gress, blomster, krans, fugler og dyr. I denne masteroppgaven vil de galante scenene omtales som en høvisk kurtise, og det er denne kurtisen som danner rammen for den ikonografiske fortolkningen av speillocket. På hver av de fire scenene er disse enkeltelementene satt sammen i en egen komposisjon, hvor fremstillingen av menneskene har stor betydning. I masteroppgaven er det sett grundig på de små nyansene i fremstillingen av menneskene, deres positur, gester og handlinger, og de mange små kunstneriske detaljene på speillocket.

Panofsky la vekt på kunstverkets innhold fremfor form, og introduserte de tre stadiene preikonografi, ikonografi og ikonologi for å øke den objektive forståelsen av kunsten.¹² Middelalderkunst inneholder mange kjente symbolske detaljer, og Panofskys preikonografiske og ikonografiske tilnærming er derfor velegnet til å beskrive og fortolke enkeltelementene på det norske middelalderspeillocket.¹³ I kapittel 2 beskrives motivene på speillocket med en ren deskriptiv metode uten nærmere fortolkning, som svarer til Panofskys preikonografiske stadium av en kunstanalyse. I masteroppgavens kapittel 3 er det gjort en fordypende analyse av de fire galante scenene og deres enkeltelementer, med vekt på menneskenes positur, handlinger og gester. Ved å studere speillocket grundig har jeg kommet til at følgende 17 pre-ikonografiske enkeltelementer kan brukes i den videre fortolkningen: settingen (treet med ekeblader, lukket have, mai måned, bekledning), positur og handling (mannen kneler, paret sitter sammen hvor mannen har korslagte ben, kvinnen ser ned, mannen ser opp til kvinnen, plukke roser, krans og kroning), gester (kvinnen med åpen håndflate, mannens håndflater mot hverandre, kvinnens armstillinger, kjærtegn av hake, mannen tar av hanskene) og dyr (falk, rev som jakter hare). Disse er gjengitt i tabell 1. Den ikonografiske analysen tar utgangspunkt i disse enkeltelementene i motivene. Med dagens kunnskap om

¹¹ Raymond Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 1 (Paris: F. De Nobele, 1968), 374; Antoine, "Amour, ivoire et beauté," 186.

¹² Michael Hatt og Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 96-119.

¹³ *Ibid.*, 109.

elfenbenskunst og om den profane ikonografien i middelalderkunsten blir enkeltelementene i motivene fortolket ut fra det innholdet og de assosiasjonene man antar at disse hadde i middelalderen.

I denne masteroppgaven har jeg ikke brukt ordet ikonologi som metodologisk begrep. Panofsky brukte ikonologibetegnelsen og dets korrektiver for å gi kunstverket en objektiv forståelse og analyse i relasjon til tidsånden og den historiske utviklingen, med utgangspunkt i kunstverkets ikonografi.¹⁴ Kunstverket ble fortolket i datidens kontekst med tverrfaglig og helhetlig tilnærming, hvilket blant annet inkluderte historiske fakta og elementer fra kulturhistorie, antropologi, idéhistorie og religionshistorie. I kristen ikonografi utgår motivene fra bibelske eller apokryfe tekster, og personer og handlinger er derfor ofte lett identifiserbare og knyttet til en relativt fast billedmessig tradisjon. En slik ikonologisk tilnærming av speillockets motiver ville innebåret at man satte de ikonografiske fortolkningene av enkeltelementer i motivene i en større sosiokulturell sammenheng ved å forstå kunstverket ut fra en helhetlig kunnskap om periodens kulturelle uttrykk. Dette er imidlertid vanskelig å gjøre på en tilfredsstillende måte på grunn av mangel på litterære kilder. I stedet for å forsøke å presentere en slik ikonologisk analyse av speillockets motiver, har jeg i masteroppgavens kapittel 4 tatt bakgrunn i den ikonografiske analysen av speillockets motiver, og anvendt en enkel syntagmatisk tilnærming for å presentere en hypotese om hva de kurtiserende scenene kan ha formidlet.

Hvis de fire galante scenene på det norske speillocket samlet skulle representere en handlingssekvens, måtte det forventes at den samme handlingssekvensen gjenfantet i andre speillock med fire galante scener. I kapittel 5 er det foretatt en komparativ analyse av det norske speillocket med 13 andre slike speillock, både med hensyn til utforming og med tanke på forståelsen av motivene. Det er også foretatt en sammenlignende stilanalyse for å tidfeste når det norske speillocket kan antas å ha blitt laget. Det trekkes frem eksempler på at de profane motivene på det norske speillocket gjenfinnes på annen middelalderkunst, for å underbygge at de galante scenene har vært en del av en konvensjon om høvisk kurtise i middelalderkunst på 1300-tallet.

Høvisk adferd og høvisk kjærlighet er uspesifikke begreper med ulike forståelser avhengig av hvilken litteratur og hvilke tidsepoker man henviser til, og begrepet høvisk kjærlighet lar seg derfor vanskelig bruke i analysen av speillockets kurtiserende scener. En detaljert klargjøring av begrepet høvisk kjærlighet faller utenfor masteroppgavens intensjoner,

¹⁴ Hatt og Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, 109.

og vil neppe være avklarende i forståelsen av hva speillokkets scener har uttrykt på 1300-tallet. Speillokket viser en opptreden mellom kvinne og mann som bærer preg av en tilnærming eller kurtisering mellom de to kjønn, og masteroppgavens ikonografiske fortolkning av motivene sannsynliggjør at personene kommer fra det høviske samfunnslaget. I kapittel 6 foretas en kontekstuell tilnærming for å finne mulig meningsinnhold i de fire galante scenene ut fra datidens høviske kurtise. Dette blir på sett og vis en ikonologisk tilnærming, men begrenset kunnskap om den aktuelle perioden og den høviske kurtisen gjør at jeg ikke har funnet ikonologi begrepet egnet i denne sammenheng. Speillokkets motiver belyses ut fra den endringen som hadde skjedd frem til 1300-tallet i den høviske adferd og bevisstgjøring av kjærlighetsbegrepet. De høviske verdiene endret seg fra den ridderlige helledåd som skulle vinne kvinnens gunst til en høvisk adferd som hadde som mål å oppnå kjærligheten til kvinnen.¹⁵ Fra å vektlegge ”fin’ amor” på 1100-tallet som en kjærlighet som hovedsakelig ble oppnådd ved utroskap, ble det mer akseptert at ekte kjærlighet også kunne oppleves innenfor ekteskapet. Kapitlet presenterer mulige fortolkninger av hvilken type høvisk kurtise som det norske speillokket gjennom sine kjærlighetsstadier kan tenkes å ha illustrert.

I kapittel 7 foretas det en funksjonsanalyse av speillokket som bruks- og gavegjenstand. Det reflekteres over en mulig fortolkning av det etablerte kjærlighetsforholdet. Videre funderes det over begrensningene som ligger i betrakterens fortolkning av speillokket, og det presenteres en enkel og kort filosofisk betraktning av speillokkets motiver i lys av kristendommen, den menneskelige frigjøringen og kjærlighetsbegrepet.

Kapittel 8 presenterer kort opplysninger som ble sendt i forbindelse med registreringen av speillokket i databasen ”The Gothic Ivories Project” ved The Courtauld Institute of Art.¹⁶

1.4 Eksisterende litteratur

Tidlig i middelalderen ble utskåret elfenben i alt vesentlig brukt i kirkekunsten. På 1100-tallet førte mangel på elfenben til mindre produksjon av slik kunst. Da elfenben dukket opp igjen som kunstmateriale på midten av 1200-tallet, ble det vanlig å lage religiøse kunstgjenstander beregnet til private hjem, som altertavler til bruk for privat refleksjon. I tillegg dukket det opp luksusgjenstander til personlig bruk som speillokk, kammer, skrin og skriveplater. Tiden fra

¹⁵ Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Hamondsworth: Penguin Books, 1955), 78.

¹⁶ Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 07.10.2013, <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>.

1230 til 1380 har vært kalt gullalderen for gotiske elfenbensutskjæringer, og profan kunst med høviske motiver utgjorde en fremtredende del av elfenbensgjenstandene.¹⁷

I de siste to århundrer har elfenbenskunsten blitt tatt vare på av private samlere og museer. En av de eldste beskrivelsene av elfenbenskunst stammer fra 1896, da Emile Molinier utga bok *Catalogue des ivoires* om elfenbensgjenstandene i Musée du Louvre.¹⁸ Tilsvarende utga Ormonde M. Dalton og Charles Hercules Read *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era with examples of Mohammedan art and carvings in bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum* i 1909 med beskrivelser av elfenbenskunst i British Museum.¹⁹ Den store katalogiseringen av franske elfenbensgjenstander ble foretatt av Raymond Koechlin i 1924 i hans 3 binds verk *Les Ivoires Gothiques Français*. Han skilte mellom religiøse og profane gjenstander, beskrev motivene og hvor gjenstandene befant seg både i museer og hos private samlere. Han ga hver gjenstand sitt eget nummer. Det er ikke publisert noen større oversiktsverk over bare elfenbensspeillokk siden Raymond Koechlin utga sin bok i 1924. Litteraturen om speillokk må derfor hentes fra publikasjoner som omhandler forskjellige typer elfenbenskunst. Originalartikler har tatt for seg symbolikken i høviske motiver som kjærlighetsborgen, ridderturneringer og sjakkspill, og beskrevet ikonografien til elfenbenskrin knyttet til kjente middelalderhistorier. Museer har utgitt egne kataloger og artikler som beskriver gjenstandenes motiver i større detalj. Kjente kunsthistorikere har publisert verdifulle beskrivelser av elfenbenskunst i kataloger fra museer og utstillinger. Peter Barnet ved The Metropolitan Museum of Art redigerte i 1997 boken *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*.²⁰ Denne boken gir en generell oversikt over elfenbensskulpturer og omtaler mange motiver i detalj. Richard H Randall jr har i *Masterpieces of Ivory: From the Walters Art Gallery* beskrevet mange elfenbensgjenstander med profane motiver fra Walter Art Gallery.²¹ Fra Musée du Louvre har Danielle Gaborit-Chopin i 2003 utgitt oversiktsboken *Ivoires médiévaux V-XV siècle* som gir beskrivelser av mange elfenbensgjenstander fra

¹⁷ Sarah M. Gu, "Ivory Carving in the Gothic Era, 13th–15th centuries", Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art, oppsøkt 09.12.13, http://www.metmuseum.org/toah/hd/goiv/hd_goiv.htm.

¹⁸ Emile Molinier, *Musée National du Louvre. Catalogue des ivoires* (Paris: May et Motteroz, 1896).

¹⁹ Ormonde M. Dalton og Charles Hercules Read, *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era with examples of Mohammedan art and carvings in bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum* (London: Printed by order of the Trustee, 1909).

²⁰ Peter Barnet, red. *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age* (New Jersey: Princeton University Press, 1997).

²¹ Richard H. Randall, Jr., "Gothic Ivories," i *Masterpieces of Ivory: From the Walters Art Gallery*, red. Richard H. Randall Jr. (New York: Hudson Hills Press, 1985), 178-187.

museet.²² Hennes etterfølger Elisabeth Antoine har forfattet en artikkel om profan elfenbenskunst fra 1300-tallet utstilt i Musée du Louvre.²³ Det finnes oversiktsbøker over ikonografi i middelalderkunst, men de fleste vektlegger kristen ikonografi.²⁴ For og baksiden av et speilokk hver med fire galante scener som er utstilt i Musée du Louvre, Koechlin 1007 og 1008, har vært hyppig brukt for å illustrere høviske kjærlighetsmotiver, men de galante scenene er for øvrig påfallende lite kontekstualisert i litteraturen. Den nyeste og største oversikten over elfenbenskunst finnes i Gothic Ivories Project databasen ved Courthold Institute i London.²⁵ Hver gjenstand er kort beskrevet, og de få litteraturreferansene som oppgis viser stort sett bare til publikasjoner, som nevner gjenstanden uten utfyllende beskrivelser eller fortolkninger av motivene. Det norske speilokket er studert med bakgrunn i disse publikasjonene som har beskrevet enkeltstående speilokk og annen elfenbenskunst.

I analysen av motivene til det norske speilokket med fire galante scener har det vært nødvendig å foreta en omfattende gjennomgang av litteraturen om elfenbenskunst generelt. Imidlertid har det også vært nødvendig å studere hvordan forfattere har beskrevet annen middelalderkunst med profane motiver fra samme tidsperiode. Når det gjelder samfunnsutviklingen i det høviske miljøet fra 1100-1300-tallet, har jeg blant annet støttet meg til de filosofiske betraktningene om *Roman de la Rose* som Jessica Rosenfeld skriver om i boken *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle* fra 2011.²⁶ Informasjon om utviklingen innen lyrikken fra 1100-1300-tallet er hentet fra Frederick Goldins *Lyrics of the Troubadours and Trouvères: An Anthology and a History* fra 1973.²⁷ Det er spesielt fire referanseverk for ikonografi jeg vil fremheve med spesiell vekt på symbolikk, gester og ritualer som angår speilokket. Brigitte Buettner beskriver i *Boccaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript* fra 1996 de 106 illuminasjonene som finnes i et Boccaccio-manuskript.²⁸ J.A. Burrow gir en

²² Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux V-XV siècle*, 2003.

²³ Antoine, "Amour, ivoire et beauté", 180-195.

²⁴ Francois Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique* (Paris: Le Léopard d'or, 1988); Francois Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: II, Grammaire des gestes* (Paris: Le Léopard d'or, 1989); Raimond van Marle, *Iconographie de L'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance I: La vie Quotidienne* (New York: Hacker Art Books, 1971); Raimond van Marel, *Iconographie de L'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance II: Allégories et Symboles* (New York: Hacker Art Books, 1971).

²⁵ Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 07.10.2013, <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>.

²⁶ Jessica Rosenfeld, *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

²⁷ Frederick Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouvères: An Anthology and a History* (New York: Anchor press, 1973).

²⁸ Brigitte Buettner, *Boccaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript* (Seattle: College Art Association, 1996).

systematisk oversikt over gester i boken *Gestures and Looks in Medieval Narrative* fra 2002.²⁹ I Bilbao var det i 2011 en utstilling hvor katalogen til Corinne Charles, *Plus est en vous: Images de la femme au Moyen-Âge (XIII-XV)* omtaler mange aspekter ved middelalderkvinnens liv.³⁰ Francois Garnier skrev i 1989 to oppslagsverk *Le langage de l'image au Moyen âge* om gester og positurer i middelalderbilder.³¹ Jeg vil videre fremheve Michael Camilles *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* fra 1992 som gjennom omtalen av marginaler gir en fin oversikt over høviske motiver og hans kunsthistoriske beskrivelser og bilder av tidsalderen.³² Forfatteren er også et friskt pust i populærvitenskapelige fortolkninger, spesielt med vekt på seksuelle undertoner i motivene.³³ Lillian M.C. Randall har i *Images in the Margins and Gothic Manuscripts* fra 1966 også presentert en tiltalende bok om marginaler.³⁴ Informasjon om drakter og hodeplagg er hentet fra bøkene til Jane E. Burns *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture* fra 2002 og Margaret Scott *Medieval Dress & Fashion* fra 2007.³⁵

²⁹ A. Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

³⁰ Corinne Charles, *Plus est en vous: Images de la femme au Moyen-Âge (XIII-XV)* (Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2011).

³¹ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 1989; Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: II, Grammaire des gestes*, 1989.

³² Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 1992).

³³ Michael Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire* (New York: Harry N. Abrahams Inc., 1998); Michael Camille, *Gothic Art: Glorious visions* (New York: Laurence King Publishing Limited, 1996).

³⁴ Lillian M.C. Randall, *Images in the Margins and Gothic Manuscripts* (Los Angeles: University of California Press, 1966).

³⁵ Jane E. Burns, *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002); Margaret Scott, *Medieval Dress & Fashion* (London: British Library, 2007).

2 Deskriptiv studie av det norske speillokket

Objektet fra Kunstindustrimuseet består av to deler, et elfenbensrelieff og en sølvramme. I dette kapittelet gjøres det rede for hvorfor elfenbensgjenstanden må ha vært et speillokk. Vi vet ikke noe om speillokkets proveniens, utover hvordan det kom til museet. Motivene på speillokket blir beskrevet i detalj, og i tillegg omtales sølvrammen separat.

2.1 Beskrivelse av speillokket

Elfenbensobjektet fra Kunstindustrimuseet er en rund gjenstand, som er utskåret i relieff og måler 10,7 cm i høyden og 10,2 cm i bredden. Relieffet måler bare 5 mm på sitt tykkeste, og antakelig ikke mer enn 2.5 mm på det tynneste. Objektet har flere vertikale sprekkdannelser, og en løs bit på speilets høyre side er limt fast med en vevet stoffbit (figur 1). Det er laget tre hull i gjenstanden ca. kl. 9, 13 og 15.

Det norske speillokket ligger i en sølvramme, det mangler hjørnefigurer og baksiden er flat. Databasen *Gothic Ivories Project* har rubrisert det norske speillokket som en medaljong, lokk til et skrin eller et speillokk.³⁶ Det er derfor grunn til å dvele litt rundt hvorfor elfenbensrelieffet er et speillokk. Raymond Koechlin har rubrisert kunstgjenstanden fra Kunstindustrimuseet som et speillokk, og han ga det norske speillokket et eget nummer (1012-bis). Dette tilleggsnummeret kan tyde på at Raymond Koechlin ble gjort oppmerksom på speillokket under avslutningen av sin bok. Han har angitt at det norske speillokket er slitt, antakelig fordi speillokket har vært reparert. Selve relieffet er godt bevart i forhold til mange andre tilsvarende speillokk (figur 3).

Størrelsen på elfenbensobjektet fra Kunstindustrimuseet svarer til størrelsen på de andre elfenbensspeillokkene med fire galante scener (tabell 5). Det norske speillokket har vært sammenlignet med speillokket Koechlin 1007 i Musée du Louvre (figur 3), siden tre av relieffets fire motiver er svært like.³⁷ Speillokkene ble laget parvis, og baksiden av de to speillokkene hadde profiler med spor som gjorde at de kunne skrus sammen til en eske ("closure à Bayonette").³⁸ Speillokkene Koechlin 1007 og 1008 utgjør en av de svært få

³⁶ "Medallion, lid of a box or mirror case (médaillon; valve de miroir)," Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 16.03.14,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9bbd238b_af6028dc.html.

³⁷ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Français*, Bind 2, 373.

³⁸ Charles T Little, "Mirror Case with Falconing Party." i *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, red. Peter Barnet (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 235.

speillokkene hvor både forsiden og baksiden er bevart. Baksiden til det norske elfenbensobjektet er helt flatt, men man ser tydelig to sirkulære render som smalner av (figur 1), hvilket tyder på at det høyst sannsynlig har vært en profil til lukkemekanisme som er filt bort. Det kan passe med at dette ble gjort i forbindelse med at speillokket ble lagt i sølvrammen som pyntegjenstand, eventuelt at randen ble filt ned da objektet ble skadet og limt sammen. Det finnes et speillokk med fire galante scener i Baltimore (figur 3), som har fire restaurerte hjørnefigurer, og hvor baksiden også er skåret flat. The Walters Art Museum har angitt at dette speillokket derved på et senere tidspunkt kan ha vært tiltenkt en annen bruk.³⁹ Det har forundret forskere at gjenstander som åpenbart ligner speillokk har en flat bakside, men dette har vært fortolket ved at speillokkene har vært pusset ned.⁴⁰

Det norske speillokket har tre hull som kan ha vært brukt til å henge speillokket til pynt, og slike hull til oppheng er ikke uvanlige på speillokk, som for eksempel speillokket Koechlin 991.⁴¹ Et speillokk med fire galante scener fra Torino har også vært brukt som pynt og er blitt plassert i en treramme (figur 3).

Speillokk ble laget både med og uten hjørnefigurer.⁴² Hjørnefigurene hadde antakelig som funksjon at speillokket kunne plasseres på en hylle. Blant 13 speillokk med fire galante scener er seks uten hjørnefigurer (Koechlin 1007, 1008, 1009, 1010, 1011 og London). Hjørnefigurene har lett for å brette, og mange bevarte elfenbensspeillokk har kun noen av hjørnene bevart. Det norske objektet har ikke tegn til å ha hatt noen hjørnefigurer og det kan tenkes at speillokket aldri har hatt slike figurer. De franske speillokkene i Musée du Louvre, Koechlin 1007 og 1008, som er meget godt bevarte, antas ifølge museets egen katalog ikke å ha hatt hjørnefigurer, selv om Raymond Koechlin hevder det motsatte.⁴³

Følgende argumenter tyder derfor sterkt for at det norske elfenbensrelieffet er et speillokk: Raymond Koechlin nummererte gjenstanden som et speillokk med 1012-bis, tre av motivene er svært like Koechlin 1007 og på baksiden synes det å være rester etter en nedfilt lukkemekanisme.

³⁹ "Mirror Case with Pairs of Lovers," The Walters Art Museum, oppsøkt 08.11.12, <http://art.thewalters.org/detail/27418/mirror-case-with-pairs-of-lovers/>.

⁴⁰ Richard H. Randall, "A Group of Gothic Ivory Boxes," *The Burlington Magazine* 127(1985): 577; "Mirror case, frame of 7 lobes (valve de miroir)," Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 08.11.12, http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/dd1fe9f5_e79d92fe.html.

⁴¹ Randall, "Popular romances carved in Ivory", 71; Collection online. "Mirror-case," The British Museum, oppsøkt 08.11.12, http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details.aspx?objectId=45975&partId=1&searchText=dalton%20376.

⁴² Gaborit-Chopin, "Paire de valves de miroir: Scènes cortaises", 354.

⁴³ Ibid.

2.2 Speillockets opphav

Speillocket ble gitt som gave til Kunstindustrimuseet i 1899. I følge Kunstindustrimuseets protokoll het giveren Andersen. I Beretningen om "Kunstindustrimuseets virksomhed i aaret 1899" står gjenstanden ikke oppført i listen over årets gaver. Derimot er speillocket referert til i teksten, hvor det på side 11 står:

Museets lille Samling af Elfenbensarbeider er ved et heldig Tilfælde forøget med et sjeldent Stykke, et rundt Laag til en Speilæske, med udskaarne Figurscener fra en middelalderisk Elskovs- eller Ridderroman, et Arbeide, der efter Formbehandlinge at dømme maa skrive sig fra første Halvdel af det 14de Aarhundrede. Et ganske lignende Sidestykke findes mærkelig nok i Louvre og er beskrevet af Molinier i hans Katalog over de derværende Elfenbensarbeide. Det til vor Samling erhvervede Laag var sammen med alskens Affald kommet i en Skrabhandlers Eie, af hvem det tilbødes Museet.⁴⁴

Skraphandler Andersen må ha skjønt at det var snakk om et særegent og verdifullt objekt, og det er svært prisverdig at han forærte det til Kunstindustrimuseet. Det må være betegnende for datiden at han ikke fikk sitt navn oppført blant givere og bidragsyttere til museets samling. Dessverre har det ikke vært mulig å finne ut hvem skraphandler Andersen har vært. Vi kjenner ikke til fornavnet eller hvor han holdt til i Norge, og tilfeldig henvendelse til fire generasjons skraphandlere har ikke resultert i noen forslag. Man vet at det var økonomiske nedgangstider i Christiania i 1899, og det er kanskje mulig at speillocket havnet hos skraphandleren etter et konkursbo. Vi vet dermed ikke noe mer om speillockets proveniens.

2.3 Beskrivelse av motivene

Speillockets elfenbensoverflate er glattpolert, og fargene har gulnet med tiden. Elfenbenet er skåret i relieff hvor bakgrunnen er flat, og motivene står frem og gir dybdevirkningen. Speillocket er sirkelformet, og en trestamme med to grener deler sirkelen inn i fire kvadranter. Hver kvadrant inneholder en scene, og de fire scenene gir inntrykk av at det foregår flere ting samtidig. Motivene på scenene består av følgende elementer: kvinne og mann i påkledning, en benk, trær, gress på marken, blomster, kranser, to fugler og et hodeparti og to bakpartier av dyr. Kvinnen og mannen er fremstilt i hver kvadrant, og de er innbyrdes plassert på hver sin side av en tenkt sentral akse. Kroppene fremhever de vertikale linjene i motivene i hver kvadrant, mens armer, hodebånd og benken nederst til høyre danner horisontale linjer. Motivene står frem i relieffet, mens bakgrunnen er flat og glatt uten romvirkning eller mønster. Treet har en tydelig rot mot høyre. Fra roten svinger stammens nederste delen

⁴⁴ *Beretning om Kunstindustrimuseets virksomhed I aaret 1899* (Kristiania: Aktie- Bogtrykkeriet, 1900),11.

oppover mot venstre og retter seg opp igjen midt på speillokket. Deretter går stammen rett oppover mellom de to øverste scenene. Treet har bare to større sidegrener. For øvrig har stammen fem skudd eller avkuttete grener før den øverst vier seg ut i en liten trekantet krone. På trekronen er det skåret ut små spisse og runde former som kan forestille henholdsvis blader og frukter. Sidegrenene til stammen går rett over i et horisontalt bladverk. Dette bladverket har jevn bredde og er skåret til med like store blader som danner en kraftig horisontal linje og skiller relieffet horisontalt. Bladverket avsluttes i nærheten av to mindre trær, som løper langs hver ytterkant. Disse små trærne består av en stamme som svinger seg oppover, har to sideskudd like nedenfor horisontallinjen, og ender i et bladverk i de øverste scenene. Dette bladverket har samme karakter som det horisontale bladverket til treet i midten, men inneholder ikke frukter.

Nederst på speillokket er det fremstilt flere detaljer på marken. På nedre venstre motiv ser man roten til en blomsterbusk og bakpartiet på et dyr som forsvinner inn i et hi under en rot. Til høyre for dette dyret sees en gresstust. Ved siden av hovedtreets rot sees snuten, ørene, forlabben og halsen til et dyr. På nedre høyre motiv ser man bakkdelen av et dyr som har dukket ned under roten. Man får inntrykk av at man ser samme dyret som åler seg under roten av treet. Ytterst til høyre ser man en ny gresstust på marken.

I øverste felt til venstre ser man en fugl som sitter på kronen til det lille treet. Fuglen er fremstilt i profil og ser mot paret. I denne scenen står mannen til venstre og kvinnen til høyre. Han strekker seg mot kvinnen og rører med begge hendene ved hennes hake. Hans hode vender oppover og ansikt og kropp står i profil. Han har en høy panne og håret er gredd bakover og krøller seg over ørene. Mannen tar et skritt frem med høyre ben i retning av kvinnen, bøyer overkroppen fremover men har hodet oppreist. De utstrakte armene og høyre ben gir inntrykk av at han beveger seg fremover, men han synes å ha tyngden fordelt på begge ben. Mannen har på seg en kappe som henger løst nedover med enkle foldefall, og rekker ned til anklene. På ryggen henger en hette, som er festet til en krave, og man kan skimte en knapp i høyde med halsen. Ermene på kappen er brettet opp til nedenfor albuen slik at halve underarmen synes. Han har på seg noen enkle sko. Kvinnen står i en tilbakelent svai hvor hun har skjovet bekkenet frem, lener seg bakover med overkroppen, men holder hodet fremover. Hun har bøyde armer og støtter mannens høyre underarm med sin venstre hånd. Kvinnen er iført en enkel kjole som faller helt ned på bakken nesten som et slep, og som derved skjuler skoene hennes. Kjolen har trange ermer som ender ved håndleddet. Kvinnens hode er bøyd lett nedover og er fremstilt i trekvart profil. På hodet har hun et plagg som samler håret i

sirkelform rundt øret, og som er forbundet med fire bånd som går tvers over hodet. Mannens fremoverbøyde holdning gjør at ryggen følger formen til speillockkets ytterkant. Kvinnens svai er i høyde med et av skuddene til treet i midten og albuen, nakken og bakhodet følger treet kontur. Til tross for at mannen ser opp til kvinnen og hans hode er plassert litt lavere, tyder deres stilling på at de er jevnhøye.

I venstre nedre felt er mannen plassert til venstre og kvinnen til høyre. Mannens korsrygg er plassert mot speillockkets runde kant. Hans høyre ben er bøyd i hoften og i kneet. Siden hans venstre ben ikke er fremstilt parallelt med høyre ben, er det tydelig at han ikke sitter, men har en knelende posisjon. Slik kroppen er fremstilt, må vekten være fordelt på både det høyre bøyde benet og det venstre benet som man ikke ser, men antas å være strukket bakover. Kappen stopper også her ved ankelen og man ser noen små knapper fra kraven og nedover på mannens bryst. På innsiden av hans venstre erme er det også utskåret flere små langsgående knapper. Hodet er igjen her fremstilt i profil, håret strøket bakover og avsluttet i en krøll som dekker øret og nesten når nakken. På denne scenen vokser det opp en busk mellom menneskene, og stammen ender i små utskårne blomster. Disse ligger samlet på rekke og rad øverst på busken. Mannen høyre arm holdes inntil denne blomsterbusken, og med sin venstre arm løfter han opp en blomst som han rekker mot kvinnen, samtidig som han ser på henne. På denne scenen står kvinnen også med en kraftig svai i ryggen og lent bakover med overkroppen. Hun holder en krans foran sitt bryst. Både venstre arm og hånd er fremstilt, men det er mulig at hun holder kransen med begge hender. Hennes fotside kjole dekker føttene, og kjolekanten skråer bakover og treffer trestammen. Nedre del av kjolens folder faller naturlig i forhold til hennes holdning, men i høyde med livet går foldene på at kjolen mer horisontalt som om de har blitt pakket rundt henne og ikke faller fritt. Kvinnens svai følger buen til treet i midten, og det lett foroverbøyde hodet følger starten på sidegrenen. Håret er samlet og satt opp rundt øret. Hennes ansikt er fremstilt i profil og hun ser lett ned mot kransen.

I høyre øvre felt står kvinnen til venstre og mannen til høyre. Hun har en rett oppreist stilling med venstre ben strukket litt frem. Hodet er bøyd fremover og litt mot venstre, ansiktet vendt lett nedover, og hun er fremstilt i tilnærmet trekvart profil. Håret er samlet rundt øret og også noe bakover. Det ser ut som hun har på et hodebånd som følger speillockkets ytterkant. Kjolen faller i folder nedover, og ender bakover på baken slik at skoene ikke synes. Man ser bare hennes høyre arm. Høyre kjoleermet er trukket opp ovenfor albuen, armen er løftet i skulderhøyde og underarmen lett bøyd oppover. I hånden har hun en krans

som hun holder nesten vertikalt over mannens hode. Mannen kneler på venstre kne og hviler høyre ben i 90 graders bøy i hofte og kne. Han holder hendene foran seg med håndflatene samlet mot hverandre og bøyd oppover. Han ser opp mot kvinnen og ansiktet er i tilnærmet trekvart profil. Håret er trukket bakover, dekker ørene og ender i nederst nakken, sannsynligvis fordi han ser oppover. Kappen faller i naturlige folder hvor konturene av begge knærne kommer tydelig frem, og kappen stopper ved anklene, slik at skoene synes. Han har trukket ermene opp til over albuhøyde. Mannen bøyer seg litt fremover slik at kappen langs ryggen følger den runde formen til speillockket. Helt til høyre i feltet ser man bladverket til det lille treet. Øverst på trekronen sitter en fugl i profil. Fuglen har kroppen vendt mot høyre og ser på paret med hodet dreid bakover. Konturene til fuglens hode følger dermed også speillockkets ytterkant.

I høyre nedre felt sitter kvinnen og mannen ved siden av hverandre. Mannen sitter på kvinnens høyre side. De sitter antakelig på en benk, men denne sees ikke. Sittestillingen gjør at foldene til mannens drakt helt til venstre følger en horisontal dybdelinje fremover for deretter å falle rett ned. Mannen sitter litt på skrå med sin venstre side vendt innover, og lener seg lett fremover mot kvinnen. Tærne på hans høyre fot synes så vidt å berøre marken. Begge mannens sko er synlige, og disse er festet med en rem over vristen. Hans venstre ben er løftet over høyre ben, og øvre del av venstre legg krysser nedre del av høyre lår. Kappen folder seg naturlig i forhold til hans positur. Drakten har en rund hals med knapper foran. Begge ermene er dratt opp, og på høyre side sees albuen. Høyre arm hviler på venstre ben. I høyre hånd holder han sine hansker, hvor fingerdelen henger slapt nedover og øvre del av hansken vender opp. Mannen synes å hvile høyre arm på en mulig pute som ligger på hans venstre lår. Mannen løfter venstre arm mot kvinnen og griper med utrottert venstre hånd rundt hennes hake. Mannen er fremstilt i trekvart profil. Han har et hodeplagg som består av et bredt bånd rundt hodet i pannehøyde. På sidene stikker det opp to tøyestykker som gjør en bøy nedover og utover. Det er ikke klart om hodeplagget er formet som et pannebånd eller om det dekker hele hodet. Mannens hår kommer frem nedenfor hodeplagget og dekker øret. Konturene til mannens rygg, nakken og hodet følger formen til trestammen. Kvinnen har en frontalstilt kropp. Lårene peker rett frem, mens leggene er lagt lett skrånende mot hennes høyre side. Konturene av leggene og hennes kjole følger dermed speillockkets ytterkant. Kvinnen holder sin høyre arm under mannens venstre arm og løfter underarmen opp slik at kjolens ermeknapper synes. Hun holder håndflaten utrottert med håndflaten vendt fremover. I sin venstre hånd holder hun en krans foran seg. Hun ser på mannen, hodet er bøyd lett nedover og

fremstilt i trekvart profil. Håret er samlet rundt øret og det er mulig at hun har fletter eller bånd som går over hodet. Kjolen har en beskjeden utringning, og man ser tydelig linningen hvor fra stoffet rynker seg nedover brystet. Stoffets folder følger hennes bryster, og faller videre i folder nedover overkroppen. Hun holder knærne lett fra hverandre slik at kjolen folder seg mellom benene, og videre nedover leggene og skjuler hennes sko.

Generelt kan man si at bekledningen til kvinnen og mannen er relativt like. De har begge gjennomgående lange drakter, men hos kvinnen ser man ikke hennes føtter og sko. Kvinnen og mannen er utseendemessig relativt likt fremstilt på de fire scenene. Kvinnen er kjennetegnet med feminine kroppsholdninger i form av svai og hodestilling. Hårfrisyrerene er forskjellige. Kvinnen har bundet håret sammen rundt ørene, mens mannen med unntak av høyre nedre scene er uten hodeplagg. Kvinne og mann er fremstilt slanke og omtrent like høye, tilpasset speillockets runde form. Beskrivelsen viser at relieffet er imponerende detaljert dekorert, spesielt med tanke på at diameteren er mindre enn 11 cm, og kun 2.5 mm på det tynneste.

2.4 Sølvrammen

Et unikt aspekt ved Kunsthistoriemuseets speillock er at det ligger i en sølvramme (figur 2), som åpenbart må ha vært satt på i ettertid. Sølvrammen har en rund profilert sølvkant med spisse tagger som passer med barokk stil.

På undersiden bærer sølvrammen et sølvstempel med initialene CL og man aner initialen MW under (figur 2). Dette stempelet står for Conrad Ludolph Muntz-Wardein. Conrad Ludolph virket i årene 1679-1729 som ”møntgardein”, og satte derved sitt kontrollstempel (Gardein stempel) på nesten alt barokksølv fra København.⁴⁵ Det andre sølvstempelet er vanskelig å tyde, men de to siste sirlige tegnene kan stå for årstallet 1711 på det Københavnske byvåpenet (figur 2).⁴⁶ I så fall mangler de tre tårnene på dette byvåpenet som må ha falt utenfor kanten. Ved slike håndarbeid er det ikke uvanlig at gjenstanden ikke har fullstempling eller leselig stempel.⁴⁷ Sølvrammen skulle også hatt et månedsmerke (zodiaktegn), som angir hvilken årstid gjenstanden ble innlevert til kontroll hos gardeinen. Det er angitt at det i perioden 1400-1870 virket over 1.250 sølvsmedmestre i København, og sølvrammen skulle også hatt et mestermerke.⁴⁸

⁴⁵ Chr. A. Bøje, *Danske guld og sølv smedemærker før 1870*. Bind 1 (København: Politikens forlag, 1979), 69.

⁴⁶ *Ibid.*, 72.

⁴⁷ Kunsthistoriker Sigrid Wegge Tandberg, e-mail, oktober 2013.

⁴⁸ Bjarne Bidstrup, ”Familien Anker og Bidstrup,” oppsøkt 09.12.13, <http://www.bidstrup.cc/slaegt/>.

Kanten på bredden av sølv på undersiden av sølvrammen er ikke sirkelrund. Det er mulig at undersiden av sølvrammen opprinnelig har vært hel, eller i alle fall hatt en større flate, og at deler av undersiden har vært skåret bort i ettertid. I så fall kan det forklare at månedsmerket, mestermerket og deler av Københavnstempelet mangler. Det synes sannsynlig at speillokket befant seg i København i 1711, da sølvrammen ble laget og tilpasset speillokket, men fortsatt kan speillokket ha tilhørt en person som ikke nødvendigvis bodde i København.

3 Ikonografisk fortolkning av enkeltelementene på speillocket

De fire galante scenene på speillocket viser en kurtise mellom kvinne og mann, og synes å uttrykke en gjensidig kjærlighet eller tilbedelse. Måten personene forholder seg til hverandre kan noen steder rent visuelt gi assosiasjoner til religiøs ikonografi. Dette gjelder motivene der mannen ser opp til kvinnen og hvor han kneler og holder håndflatene mot hverandre, som gir assosiasjoner til henholdsvis å se opp til Maria og be til Gud. Det var ikke nødvendigvis et skarpt skille mellom hellig og profan middelalderkunst.⁴⁹ Hoffets sekulære kultur utfordret kirkens påvirkning i samfunnet, men samtidig var den religiøse og verdslige tankegangen i middelalderen sammenvevd i en felles sfære.⁵⁰ En dypere diskusjon om sammenhengen mellom religiøs og profan ikonografi faller utenfor målsetningen til denne masteroppgaven.

Det norske speillockets fire galante scener viser en kvinne og en mann som bærer høviske drakter og hodepynt, og motivene synes å være alt overveiende profane. Speillock med galante scener finnes i utgaver med en, to, tre og fire motiver. I litteraturen har hver scene vært omtalt som isolerte høviske bilder. Raymond Koechlin ga scenene på det norske speillocket navnene: møtet, den kronede elsker, den flettede krone og galante samtale.⁵¹ Riktignok har Danielle Gaborit-Chopin beskrevet et slikt speillock med fire galante scener som etapper av kjærlighetsstadier, men det har ikke vært beskrevet noen direkte ikonografisk sammenheng mellom slike scener på speillock.⁵² Michael Camille har i sin populærvitenskapelige bok *The medieval art of love* trukket en parallell til par som inntar høviske posisjoner foran et speil. Han har beskrevet slike scener som en koreografi av høvisk frieri rundt en krans.⁵³ Det slo meg da jeg så speillocket for første gang, at de fire galante scenene på det norske speillocket viste en utvikling av et forhold mellom en kvinne og en mann, hvor mannen så vidt kjærtegnet kvinnen øverst til venstre, og hvor paret var blitt mer fortrolig og satt sammen på scenen nederst til høyre. Videre var det åpenbart at det ble flettet en krans nederst til venstre, og at det var mannen som ble kronet øverst til høyre. Motivene

⁴⁹ Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 242.

⁵⁰ Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, 158; Buettner, *Boccaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, 95.

⁵¹ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2, 365-369.

⁵² Danielle Gaborit-Chopin, "Les valves de miroirs d'ivoire gothiques et les themes profanes," i *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, red. Eric Gubel, Michel Dewachter og Geneviève Sennequier (Paris : Somogy éditions d'art, 2000).

⁵³ Michael Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire* (New York: Harry N. Abrahams, Inc., 1998), 54.

tyder på at det er en sammenheng mellom scenene, og at de til sammen kan fremstille en handlingsekvens.

Middelaldersamfunnet var sterkt preget av symboltenkning og symboltolkning, og symbolikken står sentralt i fortolkningen av middelalderkunsten.⁵⁴ Det foreligger en stor mengde informasjon i oversiktsbøker og enkeltartikler som omhandler religiøs ikonografi og dens symbolske betydning i middelalderen. I oversiktsbøker om profan ikonografi omtales sentrale motiver som sjakkspill, kjærlighetsguden og kjærlighetsborgene, men galante scener som på det norske speillokket har fått lite detaljert omtale.⁵⁵ Kodene til elementer som gester, handlinger, settinger, dyr og vegetasjon er viktige for å kunne avdekke om det kan være en overordnet mening og forståelse i et kunstverk.⁵⁶ Fordi middelalderens symbolikk er preget av mangfoldighet og til dels tvetydighet, kan det by på store utfordringer å fortolke symbolikken i kunstverk i sin rette kontekst.⁵⁷ Speillokkets motiver viser menneskefigurene i forskjellige positurer og handlinger og en rekke andre detaljer i form av objekter og dyr. Den ikonografiske analyse tar utgangspunktet i detaljene i disse enkeltelementene på speillokket. Disse billeddetaljene er i denne masteroppgaven kalt enkeltelementene i motivene. Begrepet er hentet fra det engelske uttrykket ”Pictorial elements as meaning” som Brigitte Buettner har anvendt i sin analyse av illuminasjonene til Boccaccio-manuskriptet *Des Cleres et noble femmes*.⁵⁸ Brigitte Buettner brukte uttrykket i sin sammenligning av de ikonografiske detaljene i 106 illuminasjoner med tilhørende tekst. Som angitt i avsnittet 1.3 ”metodologisk tilnærming” har jeg funnet frem til 17 pre-ikonografiske elementer på speillokket. Disse er gjengitt i tabell 1, og delt inn i fire beskrivende grupper: settingen, positur og handling, gester og dyr. Disse enkeltelementene i motivene er blitt brukt som grunnlag for den videre ikonografiske analysen av speillokket.

Til tross for vår dataalder har det ikke vært presentert detaljerte oversikter over profane motiver og deres mulige symbolske betydning. Imidlertid har det fra oversiktskilder om elfenbenskunst og detaljerte enkeltstående beskrivelser av middelaldergjenstander vært

⁵⁴ Erla Bergendahl Hohler, ”Vår forståelse av middelalderens ikonografi. Overtolkning og undertolkning; en reisefører mellom Scylla og Charybdis,” i *Kirkearkeologi og kirkekunst. Studier tilegnet Sigrid og Håkon Christie*, red. Arne Berg et al.(Øvre Ervik: Alvheim & Eide Akademisk Forlag, 1993), 129.

⁵⁵ Marle, *Iconographie de L'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance I: La vie Quotidienne*, 1971.

⁵⁶ Lena Liepe, *Den medeltida kroppen: Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid* (Lund: Nordic Academic Press, 2003), 41; Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, 313.

⁵⁷ Kristin Bliksrud Aavitsland, ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner,” i *Tegn, symbol og tolkning: Om fortolkning og forståelse av middelalderens bilde*, red. av G. Danbolt, H. Laugerud, L. Liepe (København: Museum Tusulanums Forlag, 2003),54.

⁵⁸ Buettner, *Boccaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, 60-99.

mulig å finne hentydninger til symbolske fortolkninger av enkeltelementene på det norske speillocket. Disse publikasjonene er det referert til i den videre diskusjonen i dette kapittelet.

3.1 Settingen

Et tre danner midtpunktet på speillocket. Dette treet, dets grener og krone, samt trærne på siden og busker på marken, danner settingen til de galante scenene. Bekledningen stadfester den høviske settingen til motivene. Som det vil bli diskutert utspiller scenene seg høyst sannsynlig i en lukket have i måneden mai. De øvrige enkeltelementene på speillocket beskriver mer handlingen i de fire galante scenene.

Treet med ekeblader

Treet er et kjent ikonografisk motiv fra paradiset, hvor Adam og Eva fra et teologisk synspunkt brakte synden inn i verden ved å plukke frukt fra livets tre. Selv om treet på speillocket danner formen av et kors, utgjør det her neppe noe religiøst symbol. Teets form har derimot hatt til hensikt å dele speillocket inn i de fire galante scenene. Huizinga beskriver at treet i middelalderen symboliserte opprinnelsen.⁵⁹ Hva slags tre som er gjengitt på speillocket er ikke klart, men Richard Randall beskriver at bladene på trærne på speillock ofte representerte ekeblader, som var et kjent gammelt symbol på fertilitet.⁶⁰ Treet går igjen i mange scener på speillock hvor kvinne og mann møtes, men det har vært lite diskutert hvilken ikonografisk betydning treet kan ha hatt.⁶¹ På slutten av 1200-tallet kom det ut en filosofisk bok *The Tree of Love*, skrevet av dikteren og teologen Ramon Llull, som assosierte treet med kjærligheten.⁶² Denne boken var populær i sin samtid, og kjærlighetstreet kan muligens ha vært en inspirasjonskilde for å ta i bruk et tre til å dele speillock opp i fire scener. Treet på det norske speillocket kan derved ha hatt en profan symbolsk betydning med konnotasjoner til kjærlighet, fertilitet og livets gang.

⁵⁹Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, 204.

⁶⁰Richard Randall, Jr., "Casket with Scenes from Romances," i *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, red Peter Barnet (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 245.

⁶¹Rebecca Price-Wilkin, "Mirror Cases with Scenes of Lovers in Gardens," i *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, red Peter Barnet (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 302; Randall, Jr., "Casket with Scenes from Romances," 245.

⁶²Pamela Porter, *Courtly Love in Medieval Manuscripts* (Toronto: University of Toronto Press, 2003), 24.

Lukket have

Treet kan henseile på en handling som foregår enten i en have eller i skogen. Scener som viser jaktmotiver foregår naturlig nok oftest i en skog.⁶³ Falker sees imidlertid også i havemotiver, og beskriver at mannen driver falkejakt. Det er flere argumenter som tyder på at de galante scenene på det norske speillokket finner sted i en have. Menneskene i middelalderen var generelt redde for skogen og det ukjente, og kjærlighetsscener på en luksugjenstand til hygge ble neppe lagt til en skog. Det norske speillokket har et stort tre i midten og i tillegg et mindre tre på hver av sidene. Til sammen kan trærne passe med at scenene utspiller seg i en have, slik Raymond Koechlin har beskrevet de to speillokkene 1007 og 1008 i Musée du Louvre.⁶⁴ Helt tilbake til det gamle testamentet har haven hatt en symbolsk betydning som et "locus amoenus" (latin: hyggelig sted) med paralleller til paradisetts have.⁶⁵ I middelalderen var den lukkede have betegnelsen på et skjermet sted der elskende kunne møtes uforstyrret, og hvor hoffet kunne leve adskilt fra omverdenens sykdom, farer og elendighet.⁶⁶ Kjærlighetens have ("garden of love") ble et populært profant motiv i løpet middelalderen.⁶⁷ En slik have var tegn på luksus, og finnes igjen i dekorasjoner på veggtepper, miniaturer og juveler. Den høviske eliten som brukte slike speil oppholdt seg gjerne i lukkede haver, hvor de kunne nyte sine fritidssysler. Handlingen i manuskriptet *Roman de la Rose* foregår i en slik symbolsk have, hvor trær er tydelig beskrevet.⁶⁸ Det er sannsynlig at den lukkede haven utgjør den symbolske rammen rundt de galante scenene på det norske speillokket som uttrykk for kjærlighetshaven.

Mai måned

Det å prise våren og nytt liv var antakelig et gammelt folkelig ritual som hadde overlevd fra eldre hedenske kulturer.⁶⁹ Mai måned kjennetegner våren, hvor naturen har våkner, dyrene formerer seg og blomster og blader på trær springer ut. Mens man i manuskripter gjenfinner illustrasjoner fra alle årets måneder, har elfenbensgjenstander nesten utelukkende motiver fra

⁶³ "Mirror case, frame of 7 lobes (valve de miroir)." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 09.11.12, http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/d44df759_28f19c90.html.

⁶⁴ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2, 371.

⁶⁵ Corinne Charles, *Hay más en ti: Imagenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)* (Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2011), 315.

⁶⁶ Rachel Wald, "Traditions of Courtly Love and the Canterbury Tales," Senior Project. Spring 2005, oppsøkt 09.11.13, <http://www2.dsu.nodak.edu/users/langlit/SeniorProjects/RWald.pdf,9-10>; Roger Boase, *The origin and meaning of courtly love: A critical study of European scholarship* (Manchester: Manchester University Press, 1977), 104.

⁶⁷ Price-Wilkin, "Mirror Cases with Scenes of Lovers in Gardens", 301.

⁶⁸ Charles, *Hay más en ti: Imagenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, 290.

⁶⁹ Boase, *The origin and meaning of courtly love: A critical study of European scholarship*, 86-93.

mai måned.⁷⁰ Det bemerkes at både kvinnen og mannen på speillockets motiver har trukket opp ermene, som tegn på at det er en varm årstid. Mai er den typiske kjærlighetsmåned, og symboliserer måneden for kjærlighetstanker og frieri.⁷¹ På det norske speillocket synes bladene på trærne ikke å ha sprunget helt ut, samtidig som blomster plukkes fra marken. Det passer derfor godt at mai måned danner rammen rundt kjærlighetsmotivene på det norske speillocket: tiden for kurtise også blant mennesker.

Bekledningen

Bekledningen er med på å plassere motivene i en sammenheng. Den heldekkende bekledningen på speillocket er typisk for høviske personer, og som kjennetegner Parismoten rundt 1300-tallet.⁷² Motebekledningen gjorde sitt inntog på 1300-tallet, hvor klærne ble mer tetsittende og en todelte drakt til menn fikk innpass i det høviske miljøet.⁷³ Korte kledninger gjorde sitt inntog først rundt 1335.⁷⁴ Kvinnen og mannen på speillocket har noenlunde like kjønnsnøytrale kjortler som kan gå igjen i illustrasjoner fra begynnelsen av 1300-tallet.⁷⁵ På speillockene har mannen kortere kjortel enn kvinnen slik at mannens føtter synes. Kvinnens drakt faller ned på bakken så hennes sko er skjult, og dermed får kvinnen et statueaktig utseende, som mannen tilber. At mannen på det norske speillocket har knapper i halslinningen på sin kjortel kan muligens ha vært moteriktig, og er med på å skille den kvinnelige og mannlige bekledningen på speillocket.

Frisyren og hodeplaggene varierer på de fire scenene på det norske speillocket. På 1300-tallet bar menn stort sett bare hodebånd til pynt, og det var først på 1400-tallet at mannens hodeplagg viste en allsidig utvikling.⁷⁶ På det norske speillocket bærer mannen et hodeplagg kun på den siste scenen. Det kan tenkes at hodeplaggene opprinnelig gjorde sin inntreden som festantrekk i det aristokratiske miljøet, og at mannen på speillocket er en slik

⁷⁰ Randall, Jr., "Gothic Ivories", 181.

⁷¹ James Robinson, *Masterpieces Medieval Art* (London: The British Museum Press, 2008), 20; Wald. Traditions of Courtly Love and the Canterbury Tales, 9-10; Randall Jr., "Popular romances carved in Ivory," 75.

⁷² Little, "Writing Tablets with Case", i *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, red Peter Barnet (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 238.

⁷³ Margaret Gibson, *The Liverpool Ivories: Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker* (London: HMSO publications, 1994), 99; Richard Randall Jr, "Popular romances carved in Ivory", 77; Scott, *Medieval Dress & Fashion*, 79.

⁷⁴ Scott, *Medieval Dress & Fashion*, 79.

⁷⁵ Jane E. Burns, *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002), 131.

⁷⁶ Susan Downs Reed, "From Chaperones to Chaplets: Aspects of Men's Headdress, 1400-1519," oppsøkt 09.11.12, <http://www.nachtanz.org/SReed/thesis/sdreedthesis.pdf>.

aristokrat, pyntet til et stevнемøte. Sammenlignet med andre speillokk har han et tidsriktig hodeplagg som passer med 1300-tallet.⁷⁷

Giftede kvinner i middelalderen bar gjerne hodeplagg som ”chaperon”, slør eller ”chin-cloth”.⁷⁸ Religiøse kvinner og enker bar gjerne ”wimple”.⁷⁹ Kvinnen på det norske speillokket har satt opp håret på noe ulike måter på de fire scenene, men hun synes stort sett å ha delt håret på hver sin side av ansiktet. I første halvdel av 1300-tallet likte kvinnen å binde sammen håret.⁸⁰ Ugiftede kvinner hadde gjerne utslått hår eller en ”bourrelet” med håret samlet på sidene.⁸¹ Øverst til venstre på speillokket synes kvinnen å ha på seg en slik ”bourrelet”. Kvinnens hodebekledning kan derfor tyde på at hun var ugift.

Kort oppsummert viser bekleddingen at det er høviske personer på begynnelsen av 1300-tallet i tidsriktig drakt og hodeplagg. Hodebekleddingen som er fremstilt tyder på at kvinnen er ugift.

3.2 Positur og handling

J.A. Burrow understreker at middelalderen var en tid hvor kroppsstillinger og håndbevegelser hadde stor samfunnsmessig betydning. Brigitte Buettner viser hvordan fremstillingen av kropp og gester definerer figurenes identitet.⁸² På speillokket forsterker kvinnens og mannens kroppsholdninger det visuelle uttrykket av motivene på speillokket. Nederst til høyre sitter kvinne og mann sammen på en benk. Begge er like høye og understreker et nøytralt trekk med likeverdighet mellom kvinne og mann.⁸³ På de tre andre scenene har mannen bøyd seg ned for kvinnen, og det å senke kroppen er en kjent rituell handling som beskriver underkastelse.⁸⁴ Kroppsholdningene og handlinger som kneling, korslagte ben, plukke roser og kroning, kan ha symbolske betydninger, og bidra til å avdekke hva de galante scenene måtte uttrykke.

⁷⁷ Camille, *Gothic Art: Glorious visions*, 169.

⁷⁸ Scott, *Medieval Dress & Fashion*, 92.

⁷⁹ Buettner, *Bocaaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, 29.

⁸⁰ Scott, *Medieval Dress & Fashion*, 98.

⁸¹ Buettner, *Bocaaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, 29; Scott, *Medieval Dress & Fashion*, 86.

⁸² Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 11; Buettner, *Bocaaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, 71.

⁸³ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 113.

⁸⁴ Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 17.

Mannen kneler

Nederst til venstre og øverst til høyre på speillokket ser vi at mannen kneler foran kvinnen. Knelingen kan ha sitt utspring i den religiøse tilbedelsen av Maria og symbolisere at mannen opphøyer kvinnen. I middelaldersamfunnet var kneling en utbredt skikk i forhold til religiøs underdanighet. Søren Kaspersen skriver hvordan kneling som kristen tradisjon ble ikonografisk overført til profane motiver som en del av en visuell tradisjon.⁸⁵ Sekulært var det å knele et tegn på respekt for en som stod høyere på rangstigen, og som Francois Garnier beskriver var kneling et uttrykk for underdanighet.⁸⁶ J.A. Burrow viser at kneling har hatt ulike funksjoner i middelalderen, som å bli unnskyldt for en handling for deretter å reise seg ved innvilgelse av unnskyldningen, eller uttrykke takknemmelighet for et gode man er blitt innvilget.⁸⁷ J.A. Burrow viser at kneling var et symbol på å søke anerkjennelse, å oppnå et gode og å uttrykke takknemmelighet.⁸⁸ Han diskuterer videre hvorvidt kneling på begge knær kan indikere full underdanighet, mens kneling på ett kne kan bety at personen beholder litt av sin verdighet. Han konkluderer imidlertid med at kneling på ett kne ikke behøver å innebære noen reservasjon.⁸⁹ Trubaduren Bernard de Ventadorn fra Limousin (ca. 1145-80) beskriver den knelende mannen som en som underkaster seg kvinnen, og han blir liggende ved hennes føtter, til hun viser medlidenhet og slipper ham inn dit hun kler av seg. På dette profane relieffet kan man tolke mannens kneling for kvinnen som en sekulær hyllest og respekt for kvinnen. I følge J.A. Burrow var kneling en av handlingene som kjennetegnet at den lavere stand uttrykte aktelse og ærbødighet, men samtidig kunne en slik handling bli besvart som tegn på likeverdighet.⁹⁰ Vi ser at kvinnen besvarer knelingen med kroningen, som tegn på at det utføres gjensidig handlinger mellom kvinne og mann, og det kan synes som om paret ender med å bli avbildet sittende sammen nederst til høyre. Dette kan være uttrykk for at mannens kneling har vært en hyllest til kvinnen, og at kvinnen har besvart hans kneling med aksept.

⁸⁵ Søren Kaspersen, "Stil som hermeneutisk begrep. Refleksjoner over gotikken som stilfænomen," i *Tegn, symbol og tolkning: Om fortolkning og forståelse av middelalderens bilder*, red G. Danbolt, H. Laugerud, L. Liepe (København: Museum Tusulanums Forlag, 2003). 99-134.

⁸⁶ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 113.

⁸⁷ Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 23-24.

⁸⁸ *Ibid.*, 27.

⁸⁹ *Ibid.*, 19.

⁹⁰ *Ibid.*, 32.

Paret sitter sammen, mannen med korslagte ben

Francois Garnier skriver hvordan et forelsket par blir sidestilt, når begge sitter på benken sammen etter at mannen har sittet på kne foran henne.⁹¹ I scenen nederst til høyre på det norske speillokket sitter mannen med venstre ben krysset over høyre ben, en spesiell posisjon som ofte gjenfinnes i middelalderkunsten. Konger og keisere er i middelalderkunsten også fremstilt i denne positur, og det finnes et elfenbenslokk i Louvre hvor kjærlighetsguden kroner et par, mens han sitter med bena over kors som symbol på autoritet.⁹² J.A. Burrow og Meyer Schapiro har omtalt mannens posisjon med bena over kors som symbol på makt, stolthet og styrke, og som uttrykk for å være avslappet.⁹³ Francois Garnier har fremhevet at det ikke er lett å konkludere hva denne posisjonen representerer, uten å se på stillingen i sin rette kontekst og tidsepoke. I denne sammenhengen, hvor paret sitter sammen på en benk mot slutten av middelalderen, passer posisjonen ifølge Francois Garnier med makt og styrke.⁹⁴ Om mannen på det norske speillokket skal tolkes til å fremstå som herskende eller avslappet, vil være gjenstand for diskusjon, men uansett synes han å være trygg i sin situasjon. Scenene på det norske speillokket synes å illustrere etableringen av en form for relasjon mellom kvinne og mann, og når paret på scenen nederst til høyre sitter sammen og konverserer, kan det tolkes som at et forhold er etablert.

Kvinnen ser ned

Til tross for speillokkets store detaljrikdom, er ansiktsuttrykkene på speillokket ikke detaljerte nok til å kunne gi noen ytterligere informasjon. Kvinnen på speillokket har en lett tilbakeleent stilling med svai i ryggen, som i middelalderen er anført til å fremstå som fasjonabelt, og som derved ikke behøver å være et uttrykk for tilbaketrekking.⁹⁵ Det bemerkes at kvinnen ser ned på alle de fire scenene, og har ingen oppreist hodestilling som kunne gitt uttrykk for hovmod. Francois Garnier har beskrevet at bøyd hode kan være et tegn på underkastelse og ærlighet, mens J.A. Burrow vektlegger en slik hodestilling som uttrykk for sorg og sinne.⁹⁶ Fortolkningene må nødvendigvis sammenholdes med den konteksten som hodestillingen er

⁹¹ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 113.

⁹² Charles, *Hay más en ti: Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, 288-289.

⁹³ Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 46; Meyer Schapiro, *Romanesque Architectural sculpture: the Charles Eliot Norton Lectures* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992), 172.

⁹⁴ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 229.

⁹⁵ Scott, *Medieval Dress & Fashion*, 86.

⁹⁶ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 185; Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 42-43.

fremstilt i. Det er vanskelig å se tegn på sorg og sinne på speillokkets scener, og Francois Garniers beskrivelse av et bøyd hode passer med at kvinnen på speillokket uttrykker blyghet.

Mannen ser opp til kvinnen

På alle de fire galante scenene på speillokket ser mannen opp til kvinnen, eller i de minste mot kvinnen. Den åndelige dyrkingen av Maria på 1100-tallet skjedde parallelt med synet på den opphøyde kvinnen i den høviske kulturen.⁹⁷ Mariadyrkelsen kan derfor ha gitt et visuelt ekko i den høviske tradisjonen. Synet på jomfru Maria som den idealiserte kvinnen, opphøyd, plettfri og guddommelig som Guds mor, kan ha gitt inspirasjon til også å se opp til den høviske kvinnen. Det har imidlertid også vært diskutert om kirkens Mariadyrkelse var en tilpasning til mannens tilbedelse av kvinnen i den høviske kulturen.⁹⁸ Denne profane tilbedelsen av kvinnen gjenfinnes i trubadurenes muntlige dikttradisjon på 1100-tallet, og at mannen ser opp til kvinnen er et trekk som går igjen på de fleste speillokkene med galante scener.⁹⁹ Søren Kaspersen diskuterer samspillet mellom Mariadyrkelsen og det høviske miljøets streben etter å vinne herskerinnens gunst og herrens godvilje.¹⁰⁰ Han viser at den profane dyrkingen av den høviske kvinnen var på tilbakegang på 1200-tallet, slik at de galante scenene på speillokkene fra 1300-tallet antakelig i mindre grad formidlet det opprinnelige høviske synet på den opphøyde kvinnen. Mannen som ser opp til kvinnen på det norske speillokket fremhever den høviske kurtisen som foregår i de galante scenene på speillokket, og gjenspeiler at mannen viser respekt for kvinnen.

Roser

Richard Randall beskriver hvordan roser har vært omtalt som kvinnens symbol på overgivelse, og gjenfinnes i scener av kjærlighetsborgen, hvor kvinnene overgir seg ved å kaste roser fra borgen.¹⁰¹ Ifølge Huizinga symboliserer roser skjønnheten, ømheten og renheten til jomfruer.¹⁰² En villrose har imidlertid også vært fortolket som ulovlig kjærlighet.¹⁰³ På venstre nedre scene på det norske speillokket plukker den knelende mannen en blomst som kvinnen bruker til å flette en krans. En vanlig rose ville vært et symbol på at

⁹⁷ Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, 299.

⁹⁸ Boase, *The origin and meaning of courtly love: A critical study of European scholarship*, 83-86.

⁹⁹ Charles, *Plus est en vous: Images de la femme au Moyen-Âge (XIII-XV)*, 30.

¹⁰⁰ Søren Kaspersen, "Kalkmaleri og samfund 1241-1340/50," I *Kulturblostring og samfundskrise i 1300-tallet*, red. Brian Patrick McGuire (København: C.A. Reitzels Boghandel A/S, 1979), 125.

¹⁰¹ Randall "Casket with Scenes from Romances", 245.

¹⁰² Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, 205.

¹⁰³ Matilde Battisini, *Symbols and Allegories in Art* (Los Angeles: Getty Publications, 2005), 336-338.

mannen forbereder sin overgivelse til kvinnen, mens en villrose altså kunne hatt en annen fortolkning. En betrakter av speillocket kan således finne flere betydninger av motivene til speillocket ved å spekulere rundt denne detaljen på speillocket. I *Roman de la Rose* er rosen symbolet på kvinnen. Rosenes torner forhindrer elskereren i å nå sin elskede helt til slutten av manuskriptet. Illuminasjonen til teksten viser der at den elskede har fått en blomsterkrans på hodet som en inkarnasjon av sitt begjær.¹⁰⁴ At mannen på speillocket plukker roser til kvinnens krans, kan ut fra ikonografien til *Roman de la Rose* tolkes som at mannen forsøker å få kvinnen til å hengi seg til ham.

Krans og kroning

En sirkel eller ring er et tegn på evighet, siden den ikke har noen begynnelse eller slutt. Sirkelen ble av Augustin beskrevet som en vakker geometrisk figur, og er et kjent symbol på evighet og troskap.¹⁰⁵ Fingerringen, som symbol på tillitt, er beskrevet så langt tilbake som i første Mosebok, der Faraos setter sin signetring på Josefs finger, idet han gis ansvaret for Egypt.¹⁰⁶ I middelalderen var ekteskapet et av de syv sakramenter, og ringen var beviset på inngåelse av ekteskapet. En krans kan fortolkes på flere måter. Som krone kan den bety kyskhets, mens Michael Camille har spekulert på om kransen var en metafor for vulva og seksualitet.¹⁰⁷ Det finnes mange elfenbensgjenstander som viser Jesu som bærer en tornekrans, mens profane kunstverk fra middelalderen meget sjelden fremstiller mannen med kransen ferdig plassert på hodet. Kransen har gjennom glorien og Jesu tornekrone en velkjent religiøs betydning, og har vært brukt sekulært som laurbærkrans på antikkens olympiamestere og de romerske keiserne. Kransen er ofte brukt som symbol på profane elfenbensgjenstander med kurtise som motiv. Kransen har vært kalt "chaplet", "garland", "wreath" og "couronne".¹⁰⁸ På norsk kan man tenke seg flere mulige betegnelser som hårkrans, hodekrans, blomsterkrans, krone eller pannebånd. I de galante scenene på speillocket står den ringformede kransen sentralt på tre av scenene. Vi ser at mannen plukker blomster og kvinnen fletter blomsterkransen (nederst til venstre), kvinnen kroner mannen med kransen (øverst til

¹⁰⁴ Camille. *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 107.

¹⁰⁵ Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middleages* (New Haven and London: Yale University Press, 1986), 43.

¹⁰⁶ Bibelen, første Mosebok, kapittel 41, vers 37-57.

¹⁰⁷ Bengt Stolt, "Krona," I *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder fra vikingtid til reformasjon* 9(1964): 407-409; Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 54-56.

¹⁰⁸ David Ross, "Allegory and Romance on a Mediaeval French Marriage Casket," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11(1948)116; Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 54; "Medallion or mirror case (valve de miroir)," Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 09.11.12, http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/eb132687_39e6bc9a.html; Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 2, 373.

høyre), og de sitter sammen mens hun holder kransen i sin venstre hånd (nederst til høyre). Disse tre scenene forekommer også enkeltvis på andre elfenbenslokk.¹⁰⁹ Det kan også bemerkes at det stort sett var kvinnene som hadde en krans i hånden for å bekranse en mann, og ikke omvendt. Det har vært diskutert om kransen er uttrykk for en gave, og selve kroningshandlingen kan derfor ha vært brukt symbolsk for å illustrere troskap som gave.¹¹⁰ Å bære en krans på hodet synes å være forbeholdt Jesus og keisere, og det er mulig at det ikke var passende for mannen å bære kransen på hodet. Kvinner derimot har båret kranser, slik det blant annet er beskrevet i *Roman de la Rose*.¹¹¹

Kroning er et ritual som er brukt både religiøst ved Marias himmelkroning og profant av konger, keisere og olympiske vinnere. Kroning er en handling som uttrykker positive elementer som opphøydhed, anerkjennelse, beundring, trofasthet og glede.¹¹² Trovèren Adam de la Halle (1240-1288) skriver i et dikt om hvordan en mann ønsker at kvinnen skal plassere en krone på hans hode som tegn på at hun er hans.¹¹³ Slik kan kroningen på speillokket vise at mannen har lyktes med sin kurtisering, og selve kroningen representerer en kjærlighetsaksept fra kvinnens side. De samlede hendene forsterker at mannen underkaster seg kjærlighetens lover.¹¹⁴ Det er typisk for de galante scenene og høvisk kjærlighetskunst at det er mannen som tilber kvinnen, og at det er kvinnen som gir sin aksept. Det kan forklare at de fleste fremstillinger av kroning viser at det er kvinnen som kroner mannen, når ikke begge krones av kjærlighetsguden. Kroningen kan sees på som en handling fra kvinnen til mannen hun elsker. Det at kvinnen overrekker mannen en blomsterkrans gjenfinnes også i tekster. På bilder er det også fremstilt at kvinner gir andre gaver til mannen, som et broderi eller et annet kunstverk hun har laget. På det norske speillokket ser vi at kvinnen fletter blomsterkransen, som hun gir i gave til mannen gjennom kroningen. Det kan være et hennes tegn på aksept, evighet og troskap.

¹⁰⁹ Ross, *Allegory and Romance on a Mediaeval French Marriage Casket*, 29.

¹¹⁰ Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 13; Porter, *Courtly Love in Medieval Manuscripts*, 17-18.

¹¹¹ Burns, *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*, 160; Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort, Maurin de Pompigny og Pierre René Auguis, *Supplément au Glossaire de la langue romane* (Paris: Chez Chasseriau et Hécard, 1820), 70.

¹¹² Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, 53-57.

¹¹³ Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouvères: An Anthology and a History*, 489.

¹¹⁴ Charles, *Hay más en ti: Imagenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, 288-289.

3.3 Gester

Ritualer hadde stor betydning i middelalderen, og de kunne inneholde handlinger med et annet innhold enn hva man ville tillegge dem i dag.¹¹⁵ I dette avsnittet er en gest definert som en stilling eller bevegelse av hånd og arm, gjerne som en del av en handling. Håndbevegelser og bevegelsesuttrykk hadde estetisk betydning i det høviske miljø.¹¹⁶ Gestene hadde imidlertid lange tradisjoner, og var nært knyttet til ritualene. Mange av gestene kan føres tilbake til kristen ikonografi.¹¹⁷ Brigitte Buettner beskriver hvordan gestene kunne organisere en fortelling, og hadde en viktig funksjon når man skulle meddele et budskap.¹¹⁸ Gester som har relevans for det norske speillokket er åpen håndflate, håndflater mot hverandre, armstilling, kjærtegn av hake og at mannen tar av seg hanskene.

Kvinnen med åpen håndflate

En åpen håndflate kan brukes i flere stillinger og bevegelser. Den kan signalisere flere betydninger som stopptegn, hilsen og å vinke mennesker til seg. I middelalderen har den åpne håndflaten vært tolket som bekræftelsesgest i lovhåndskrifter.¹¹⁹ Francois Garnier beskriver den åpne håndflaten som uttrykk for hengivelse, utvungenhet og fortrolighet.¹²⁰ På den siste scenen ser vi at kvinnen har strukket ut armen og rotert hånden bakover. Hadde kvinnen lent seg bakover, ville vi med dagens oppfatning tenkt at bevegelsen uttrykte en overraskelse. En ren strekkebevegelse i håndleddet hadde antydning av avvergende reaksjon. Det at den åpne håndflaten vender og roterer utover, samtidig som kvinnen lener seg fremover, og viser med dagens syn et tegn på aksept. Antakelig var det slik også i middelalderen, siden den samme bevegelsen sees i mange fremstillinger av bebudelsesscener når Jomfru Maria aksepterer engelen Gabriel. Francois Garnier beskriver at kvinnen kan vise gesten med utslått håndflate som tegn på at mannen ikke er henne underlegen, og passer med at gesten gjøres på scenen nederst til høyre, hvor de sitter ved siden av hverandre.¹²¹

¹¹⁵ Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 11.

¹¹⁶ Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, 54.

¹¹⁷ Buettner, *Boccaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, 67.

¹¹⁸ Ibid., 67 og 98.

¹¹⁹ Kari Sørsdal, "Så gi hverandre hånden på det. Bilder av ekteskap i to nordiske lovhåndskrifter fra middelalderen" (Masteroppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2011), 30-31.

¹²⁰ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 174.

¹²¹ Ibid.

Mannens håndflater mot hverandre

Det å holde håndflatene mot hverandre og/eller folde hendene var i middelalderen en religiøs posisjon under bønn, hvor man viste sin sårbarhet overfor Gud.¹²² I profan kunst var gesten kjent fra seremonier hvor riddere underkastet seg slottsherren, og dette er nøye beskrevet av J.A. Burrow og Francois Garnier.¹²³ J.A. Burrow beskriver at gesten med håndflater mot hverandre innebar bønn om nåde og beskyttelse, og slottsherren ville ta de fremstrakte hender mellom sine hender som tegn på aksept. Gesten var også et uttrykk som ble bruk for å avlegge ed.¹²⁴ I romanser ble gesten brukt når mannen underkastet seg kvinnen og tryglet om aksept, slik for eksempel Lancelot gjorde overfor Guinevere.¹²⁵ På speillocket øverst til høyre ser man at mannen kneler og holder håndflatene mot hverandre pekende mot kvinnen, og som aksept for denne underkastelsen blir han kronet.

Kvinnens armstillinger

Armstillingene har også symbolsk betydning i middelalderkunst, og må sees i sammenheng med håndbevegelsene. Brigitte Buettner har beskrevet at parallelle bøyde armer gir uttrykk for aksept.¹²⁶ Med unntak av den siste scenen på det norske speillocket, er kun den ene armen til kvinnen synlig fremstilt, men man kan ane at begge armene og hendene holdes parallelt på disse scenene. På scenen øverst til venstre har kvinnen plassert sin hånd under mannens håndledd mens han foretar kjærtegn av haken. J.A. Burrow beskriver at det å holde en annens hånd er uttrykk for en høflig handling og tegn på likeverdighet.¹²⁷ Det må kunne konkluderes med at armstillingen til kvinnen ikke viser noen form for avvisning på de fire scenene på speillocket. En slik avvisning har derimot vært fremstilt på et elfenbensskrin med galante scener (figur 6 nederst til venstre).

¹²² Barbara Pasquinelli, *Le Geste et l'Expression* (Paris: Editions Hazan, 2006), 235.

¹²³ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 212-3; Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 12-17.

¹²⁴ Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 12.

¹²⁵ *Ibid.*, 16.

¹²⁶ Buettner, *Boccaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, 67.

¹²⁷ Burrow, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, 48-49.

Kjærtegn av hake

Kjærtegn av hake ("chin chuck", "caresse le menton") er et symbol som Leo Steinberg har beskrevet i detalj.¹²⁸ I Egyptisk kunst kan kjærtegnet spores tilbake til mer enn 1000 år f.Kr. I de eldste eksemplene fra Ramses III og hans konkubine fra det 19. dynasti mener man at gesten var seremoniell. Senere i arkaisk gresk kunst har bevegelsen vært tolket som trygling og erotisk appellering. Kjærtegn av hake ble forlatt som motiv i den klassiske greske kunsten, men dukket opp igjen på sene hellenistiske allegorier av Cupid og Psyche, hvor sjelen mottok den guddommelige elskerens kjærtegn. I middelalderen ble kjærtegn av hake brukt både spirituelt i Madonna-barn fremstillinger og i profane kjærlighetsscener for å fremstille kjødelig erotisk kommunikasjon mellom elskende par.¹²⁹ Her ble det et symbol på mannens amorøse hensikter, men gesten har også vært brukt på et vevet teppe fra 1320-30 som beskriver en tekst av Aristoteles hvor kvinner med list gjorde menn til slaver av kjærligheten.¹³⁰

På noen speillock fra første halvdel av 1300-tallet holder mannen hånden under kvinnens hake og fører ansiktene sammen. På Koechlin 1005 og 1071 har Raymond Koechlin selv beskrevet at kvinne og mann kysser hverandre på munnen, men i Gothic Ivories Project har henholdsvis Bymuseet for antikk kunst i Torino og Cluny museet i Paris beskrevet motivene på disse speillockene som kjærtegn av haken.¹³¹ Gothic Ivories Project har beskrevet et tilsvarende motiv på et speillock med fire galante scener i privat eie i London som et kyssende par.¹³² Det er således diskrepans i beskrivelsen av motivene med henblikk om paret kysser eller om mannen kjærtegner kvinner på haken. I motsetning til illuminasjoner i middelaldermanuskripter er det svært få speillock som har motiver som kan tenkes å avbilde et kyss. Kyss ble i middelalderen ansett som sterkt erotisk tegn. Det kunne bli sidestilt med et samleie, og inneholdt i alle fall et "surplus" om noe som ville føre til noe

¹²⁸ Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), 6-7, 110-116.

¹²⁹ Ibid., 5.

¹³⁰ Robinson, *Masterpieces Medieval Art*, 220; Charles, *Hay más en ti: Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, 412.

¹³¹ Koechlin. *Les Ivoires Gothiques Français*, Bind 2, 370, 389; "Mirror case (valve de miroir); frame of 8 lobes," Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 09.11.12, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/223281db_658eb9dd.html; "Mirror case (valve de miroir)," Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 09.11.12, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/cca5170c_bec30dda.html.

¹³² "Mirror case (valve de miroir)," Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 09.11.12, http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/088e9e50_20ce7ec3.html.

mer.¹³³ De fire galante scenene på det norske speillocket blir senere i masteroppgaven sammenlignet med 13 andre speillock med tilsvarende scener. Det er kun på motivet til speillocket fra London at kvinnen og mannen har ansiktene helt inntil hverandre, hvilket tyder på at motivene på speillockene mest sannsynlig fremstiller kjærtegn av hake.

Kjærtegn av haken utføres på det norske speillocket med begge hender i første scene og med en hånd i siste scene. Det er vanligvis mannen som gjør kjærtegnet på kvinnens hake, men det finnes et unntak på elfenbenskammen i Victoria og Albert museet, hvor det er kvinnen som kjærtegner mannens hake (figur 4).¹³⁴ Kjærtegn av haken kan være en tidlig handling i kurtiseringen, og scenen øverst til venstre på det norske speillocket kan illustrere det første møtet mellom kvinnen og mannen. Gesten på scenen nederst til høyre kan indikere at gesten også ble brukt for å vedlikeholde et kjærlighetsforhold. Det bemerkes at kjærtegnet av haken er det meste vågede kjærlighetshandlingen på speillocket, og faktisk den eneste kroppskontakt som mannen har med kvinnen. Gesten kan således sees på som et symbol på fysisk kontakt mellom to kjønn.

Mannen tar av hanskene

Lærhansker er vanlig å bruke ved falkejakt for å beskytte hendene mot klørne til falkene. Ved å ta av seg falkehanskene viser mannen på den nedre høyre scenen frem sin sårbarhet. Å gi bort en hanske var et symbol i forbindelse med forlovelser, og Hans-Friedrich Rosenfeld fortolker at det å ta av seg hanskene symboliserer at mannen har til hensikt å forplikte seg.¹³⁵ Dette passer med at mannen med hanskene i hånden på den aktuelle scenen understreker at han har forpliktende hensikter overfor kvinnen.

3.4 Dyr

Den høviske eliten eide mye skog, og jakt med falker og hunder var et vanlig tidsfordriv.¹³⁶ Ut ifra forventet tradisjon og sine skårne utseender er de to fuglene på det norske speillocket høyst sannsynlig to falker eller hauker. En latinsk bestiariabok fra 1100-tallet beskriver kun

¹³³ Michael Camille, "Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral," I *Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature*, red Daniel Poiron, Nancy Freeman (New Have: Yale French Studies, Special Issue, 1991), 151.

¹³⁴ Paul Williamson, "Comb with Scenes of Courting," i *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, red Peter Barnet (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 222.

¹³⁵ Hans-Friedrich Rosenfeld, "Handschuh und Schleier," *Commentationes Humanarum Litterarum* 23(1958):25.

¹³⁶ Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 118.

hauker, og det var oftest hauker og ikke falke som blir holdt i hånden. Haukene ("accipiter") var ansett for å være smartere og ivrigere til å jakte enn falkene.¹³⁷ Selv om fuglene på speillokkene mest sannsynlig har vært hauker, beskrives fuglene i denne masteroppgaven som falke, siden falke i størst grad assosieres med falkejakt og høvisk ikonografi. Jaktmotiver ses ofte i høvisk kunst og gir assosiasjoner nettopp til det høviske livet, men også til jakten på kjærligheten. Andreas Capellanus forklarte etymologien til ordet "amor" (kjærlighet) og verbet "amo" (fange eller bli fanget) ved at beileren var fanget i et begjær og lengtet etter å fange en kvinne.¹³⁸

Falk

Falkejakt kan spores tilbake til lenge før Kristi fødsel. Motivet gjenfinnes også på siciliansk-arabiske malte elfenbenskrin fra 1100-tallet som ble brukt som kjærlighetsgaver.¹³⁹ I middelalderen i Frankrike var falkoneri en sport forbeholdt aristokrati og adel, og falkejakt ble et yndet motiv på de høviske speillokkene i elfenben. Fuglene og mannens hansker viser at mannen på speillokket drev med falkejakt. Slik sett passer motivet inn i sfæren til det høviske liv.

Falken var også ofte med i romanser, og Andreas Capellanus beskriver fuglen som et symbol på flørting og erobring av kjærlighet.¹⁴⁰ Falken kunne vise til at elskereren hadde edle hensikter, mens et tysk dikt fra 1200-tallet beskriver hvordan kvinner og falke lett lar seg temme, og at falke kunne bli et symbol på at mannen kunne lure kvinnen.¹⁴¹ Falken var altså et symbol på mannens jaktinstinkt og hans kurtise overfor kvinnen, men at mannens hensikter kunne være flerdelt. Det er således ikke entydig hva en falke skal symbolisere i forholdet mellom kvinne og mann. Falken ikonografiske fortolkning må sees i sammenheng med de andre elementene i motivene og i hvilken kontekst scenene blir fremstilt. På det norske speillokket kan man konkludere med at falke er et symbol på høviskhet, og kan representere en ikonografisk illustrasjon på kurtisen.

¹³⁷ T.H. White, *The book of Beasts: Being a translation from a latin bestiary of the twelfth century* (London: Jonathan Cape, 1954), 138.

¹³⁸ Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 11-12.

¹³⁹ Anthony Cutler, "How and for Whom They Made the Boxes," i *Siculo-Arabic Ivories and Islamic Painting 1100-1300*, red David Knipp (München: Hirmer Verlag, 2011), 15-38.

¹⁴⁰ Little, "Mirror Case with Falconing Party", 236.

¹⁴¹ Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 95-97.

Rev som jakter hare

I antikken brukte man dyrefabler til å beskrive menneskelige trekk. Aristoteles beskrev i *Historia Animalium* dyrenes væremåte i menneskelige termer, og i hele middelalderen var det vanlig å assosiere dyrs utseende og væremåte til menneskelige handlinger.¹⁴² Det norske speillocket skiller seg ut fra andre tilsvarende speillock med fire galante scener, ved at man nederst ser et dyr som løper etter en hare som er i ferd med å forsvinne ned i hiet sitt. Det kan ikke fastslås med sikkerhet om det er en rev eller en hund som løper etter haren. Snuten synes litt kort til å tilhøre en rev, men her kan det dreie seg om en liten håndverksmessig detalj som ikke utelukker at det er en rev. Uansett dreier det seg om et dyr som jakter på en hare.

Raymond Koechlin har uttalt at slike jaktscener mellom dyr er uvanlige på elfenbensgjenstander, men man kan gjenfinne en hund som jakter på en hare på et elfenbenslokk med jaktmotiv (Koechlin 1034) og på kortsiden til et elfenbenskrin (Koechlin 1266).¹⁴³ Hunden har symbolisert både trofasthet og skamløshet, og spilte en sentral rolle i for eksempel historien om ”Châtelaine de Vergy” hvor kvinnens hund var et sendebud og tegn på at elskeren fikk slippe inn til sin elskede. Siden det norske elfenbensspeillocket ikke viser mennesker på jakt, er det mer sannsynlig at jaktscenen med dyrene nederst viser en rev som jakter en hare, fremfor en hund som mennesker har tatt med på jakt.

Reven som jakter på haren er et kjent motiv fra bokmarginaler i middelalderen (figur 8). Det er sannsynlig at revens jakt på haren har relasjon til de kurtiserende scenene mellom kvinne og mann på speillocket. Haren og reven har vært assosiert med henholdsvis kvinnen og mannen. Reven har vært beskrevet som intelligent, slu, listig, ondskapsfull, utspekulert og farlig, og kunne fremstille en forkledd djevel. Reven var derved knyttet til laster og svik. Det ligger dermed en flertydighet og også tvetydighet med tanke på hvilken ikonografisk relasjon revens jakt kan ha til mannens kurtisering. Harer fremstilt i bokmarginaler kunne enten ha en økonomisk eller en seksuell hentydning, ved at de var ettertraktet både for sitt kjøtt og sin pels. Siden haren formerer seg lett var den ofte forbundet med lyst og fruktbarhet. Små pelsdyr ble ansett som eufemismer for kjønnsorgan, og haren var også symbol på det kvinnelige kjønnsorganet.¹⁴⁴ Haren ble i middelalderen brukt i regler, hvor dyret gjerne unnslopp

¹⁴² Janetta Rebold Benton, *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages* (New York: Abbeville Press Publishers, 1992), 68.

¹⁴³ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 2, 443; ”Mirror case (valve de miroir),” Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 09.11.12, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/d44df759_28f19c90.html; ”Casket with arches (coffret; frise d'arcatures); known as Casket of Saint Ursula,” Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 09.11.12, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6723634b_d1a27fb3.html.

¹⁴⁴ Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 118.

forfølgelser. Haren ble også ansett som bildet på et svakt, engstelig, fryktsomt og forførbart menneske, hvor harens fruktbarhet og manglende kyskheter ofte ble betonet, og dermed ble gjort til symbol for begjær og seksualitet.¹⁴⁵

Det bemerkes at revens jakt på haren ikke er en del av de fire galante scenene, men er plassert nederst på speillocket, slik marginaler er plassert nederst og rundt på middelaldertekster. Michael Camille åpnet på 1980-tallet opp for en forståelse av at slike marginaltegninger hadde en frihet i forhold til tekst og hovedbilde.¹⁴⁶ Med andre ord skal slike marginaler kunne fortolkes i en bredere forstand, og de kunne til og med være motstridende i forhold til teksten. Det har imidlertid vært tatt til orde for at dagens kunnskap om marginalene fortsatt er mangelfull, slik at man ikke skal fortolke marginalene for fritt.¹⁴⁷ Det er ikke tvil om at dyremotivene på det norske speillocket er med på å krydre opplevelsen av speillockets kurtiserende scener. Jaktscenen med reven og haren, som symbol på mannens kurtise av kvinnen, åpner for flere lag av betydninger og hentydninger, og de kan ha bidratt til at betraktere kan ha hatt ulike forståelser av hva speillocket formidlet.

3.5 Enkeltelementene på speillocket som ikonografisk ledetråd

Det må antas at fortolkningene av motivene på speillocket har vært kjent for datidens betrakter, og at ikonografiske detaljer har hatt betydning for oppfattelsen av motivene på speillocket i middelalderen. I dag er det imidlertid ikke lett å forstå alle lagene av betydninger som kan ligge bak hvert enkelt element.

I scenen øverst til venstre ser mannen opp til kvinne, han kjærtegner kvinnens hake, og kvinner ser blygt ned på mannen. Det er ikke usannsynlig at mannen forsøker å etablere en relasjon. I scenen nederst til venstre synes mannen å stadfeste sin beundring og tilbudelse til kvinnen, ved at han kneler og plukker en rose til henne. Kvinnen tar imot rosen som hun bruker til å flette en krans. Samarbeidet om flettingen av kransen kan gi inntrykk av at personene vever seg sammen i en relasjon. I scenen øverst til høyre kneler mannen fortsatt, og kvinner kroner ham med kransen. Mannens tilnærmelser synes å bli akseptert av kvinnen. I scenen nederst til høyre har kvinnen og mannen satt seg sammen, og mannen fortsetter å kjærtegne kvinnen. Kjærlighetsforholdet synes å ha blitt etablert. Uten å fortolke

¹⁴⁵ Janken Myrdal, Pia Melin og Olle Ferm, *Den predikande räven* (Lund: Bokförlaget Signum, 2006), 13.

¹⁴⁶ Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 19-20.

¹⁴⁷ Jeffrey F. Hamburger, "Review, Image on the Edge: The Margins of Medieval Art," *Art Bulletin* 75 (1993): 319-327.

enkeltelementene i motivene kan speillockets fire scener lest i denne rekkefølgen oppfattes som en progresjon i en høvisk kurtise med etablering av et kjærlighetsforhold.

Det er imidlertid speillockets samlede ikonografi som til syvende og sist skal være ledetråden til en eventuell enhetlig oppfattelse av speillockets scener. De fortolkningene som jeg har kommet frem til i dette kapitlet for hvert av de øvrige 17 enkeltelementene på speillocket er samlet i tabell 2. Disse fortolkningene er forankret i et resonnement basert på selve motivet og hva som er skrevet om motivet i litteraturen. I min gjennomgang av enkeltelementene har jeg vært åpen for flere mulige alternative ikonografiske fortolkninger, men for meg har det ikonografiske budskapet til speillockets fortonet seg som ganske sammenfallende med etableringen av et kjærlighetsforhold. Fortolkningen av de 17 enkeltelementene på speillocket danner bakgrunn for de påfølgende kapitlenes analyser av speillockets kjærlighetsmotiver. I neste kapittel blir det vist hvordan disse fortolkningene er brukt som semiotiske variabler, og kan settes sammen syntagmatisk i en rekkefølge som synliggjør en handlingssekvens i motivene til speillocket.

4 Fortolkning av speillockets scener

Det er ikke tvil om at scenene på speillocket må ha illustrert noe som var kjent for datiden, men det er i dag ikke like åpenbart hva dette har vært. Motivene beskriver kurtisering i det høviske miljø uten kjent litterær historie. De kan være mer eller mindre tilfeldige enkeltscener som viser høvisk adferd, uten at de har noen direkte innbyrdes sammenheng. Motivene kan imidlertid også tenkes å henge sammen, og illustrere progresjonen i den høviske kurtiseringen. I kapittel 3 er det presentert en ikonografisk analyse av de 17 enkeltelementene i motivene til speillockets fire scener. Disse er samlet i tabell 2 ut fra hovedgruppene setting, positur og handling, gester og dyr. I dette kapitlet vil det bli redegjort for hvordan fortolkningen av enkeltelementene på speillocket, beskrevet i kapittel 3, kan være med på å underbygge at de galante scenene på det norske speillocket kan illustrere en slik handlingssekvens i form av en progresjon i den høviske kurtisen. Videre vil jeg presentere de betegnelsene som masteroppgaven har funnet naturlig som beskrivelse av de fire scenene på det norske speillocket.

4.1 Høvisk kurtise uten litterær historie

Middelalderens elfenbensgjenstander har vært registrert og beskrevet i nyere tid, men manglende skriftlig dokumentasjon fra middelalderen har gjort det vanskelig å gi dypere forklaringer eller fortolkninger. Man kunne tenke seg at de fire kurtiseringsscenene på det norske speillocket hadde sitt utspring i en litterær tekst, på tilsvarende måte som den religiøse kunsten i middelalderen hadde bibelske og apokryfe tekster som utgangspunkt. Det har vært gjort søken etter slike tekster, men både Raymond Koechlin og senere forskere har konkludert med at de galante scenene på speillockene ikke kan knyttes til noen original litterær tekst.¹⁴⁸ Enkeltmotiv på speillock som jaktscener, turneringer og den galante konversasjon gjenfinnes i poesien fra 1300-tallet. Elfenbenshåndverkerne var imidlertid selvstendige kunstnere. De hadde sine egne konvensjoner, og gjenga i stor grad den muntlige tradisjonen som ble formidlet av trubadurene på 1100-tallet og trouvèrene på 1200-tallet. Ifølge Raymond Koechlin kan elfenbenskunstnerne ha vært inspirert av datidens poesi, men de frigjorde seg fra tekstene og hadde som mål å fremstille et visuelt budskap.¹⁴⁹ Et eksempel på et slikt motiv

¹⁴⁸ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2, 374; Antoine, "Amour, ivoire et beauté, dans catalogue de l'exposition", 186.

¹⁴⁹ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1, 374.

uten litterær tilknytning er den kjente kjærlighetsborgen.¹⁵⁰ På de såkalte ”composite” elfenbenskrinene finner man på sidene billedmessige fremstillinger av tekster som var kjent i datiden.¹⁵¹ Derimot fremstilte lokkene interessant nok enkeltscener uten slik litterær tilknytning, slik tilfellet er for speillockene. Disse scenene ga uttrykk for galanterier og flørting mellom kvinner og menn, med allegorier i form av kjærlighetsborgen og ridderturneringer. Slik scener gjenfinnes også enkeltvis som motiv på speillock. Mye kan derfor tyde på at man på denne tiden hadde et utvalg av flørtende scener som var populære og spennende for betrakterne. Disse enkelt scenene kjente folk igjen og forsto budskapet til, og de ble fremstilt som motiv på speillock uten hentydning til noen kjent historie. Raymond Koechlin har påpekt at mange av enkeltscenene går igjen på speillock med fire galante scener, men at kunstnerne har fremstilt dem i tilfeldige rekkefølger.¹⁵² Selv om scenene ikke kan tillegges en litterær historie eller tekst, kan de fire scenene likevel tilsammen ha et budskap. Danielle Gaborit-Chopin har anført at de elskende parene er brukt på speillock for å vise ulike kjærlighetsetapper. Hun fremhever Koechlin 1007 og 1008 som eksempler på hvordan kjærestepar kan være opptatt med sin kurtise, men at scenene kun uttrykker tilfeldige eksempler på det idealiserte og forførende livet som kjennetegnet det profane kjærlighetslivet.¹⁵³ Masteroppgaven postulerer derimot at motivene på speillock med fire galante scener ikke er tilfeldig valgt, men at de har en innbyrdes betydning. Disse speillockene kan derfor tenkes å bære på et budskap eller illustrere handlinger som var kjent for datiden. I så fall vil man anta at det samme budskapet kan finnes igjen i andre speillock med fire galante scener.

4.2 Fra ikonografi til handlingssekvens

De galante scenene på speillocket viser kurtiserende par. Courtauld databasen beskriver disse parene som ”courting couples” og ”meeting of lovers”. Det bemerkes at databasen bruker den ubestemte formen ”couple”, som tegn på at de ikke nødvendigvis beskriver ”the couple” eller det samme kurtiserende paret i scenene. Selv om hårfrisuren og bekledningen på figurene på de fire motivene ikke er helt identisk, ligner personene i de fire scenene på hverandre. Det skulle ikke være noe i veien for å anta at de fire motivene på speillockene med de galante scenene fremstiller de samme personene. Jeg ser derfor ingen grunn til å se på motivene som

¹⁵⁰Ross, *Allegory and Romance on a Mediaeval French Marriage Casket*, 112-142; Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1, 374..

¹⁵¹ Koechlin. *Les Ivoires Gothiques Francais.*, Bind 1,484.

¹⁵² *Ibid.*, 391.

¹⁵³ Gaborit-Chopin, ”Les valves de miroirs d’ivoire gothiques et les themes profanes”.

scener som fremstiller ulike par. Middelalderkunsten likte å dele opp handlinger i sekvenser, som for eksempel livets aldersfaser, årets årstider, syv dyder og syv laster. Speillokkets oppdeling i fire kurtisescener kan meget godt tenkes å illustrere faser i kurtiseringen. I begrepet kurtise ligger det et ønske om å oppnå noe, og det er nærliggende å anta at scenene uttrykker en form for progresjon i etableringen av et forhold mellom kvinne og mann.

I dag ville det vært naturlig å lese speillokkets motiver som en bok fra venstre til høyre, først øvre rad og så nedre rad. Den runde formen på speillokket inviterer imidlertid til en annen leseretning enn den lineære som man er vant til i tekster. I middelalderkunst er det mange eksempler på at motiver leses med- og motsols, eller at scener fremstilles på kryss og tvers. Dette er gjort nærmere rede for i avsnitt 4.4. I enkel semiotisk terminologi vil enkeltmotivene på speillokket bli kalt tegn. Deres eksplisitte betydninger blir kalt denotasjoner. Hvert tegn vil også ha sine konnotasjoner, i form av assosiasjoner til bakenforliggende idéer og forestillinger basert på en felles sosiokulturell forankring.¹⁵⁴ Disse konnotasjonene er identifisert gjennom den ikonografiske fortolkningen av elementene i motivene. De forskjellige konnotasjonene kan sees på som enkeltstående variabler med hver sin betydning, som paradigmatisk representerer ulike elementer i det høviske kurtiserende miljø. Konnotasjonene kan også som variabler inngå i en syntagmatisk fortolkning, ved at de settes sammen i en gitt rekkefølge. Konnotasjonene til elementene i motivene kan ordnes i den rekkefølgen som de fremkommer på speillokket, når speillokket studeres fra øverst til venstre, til nederst til venstre, til øverst til høyre og avsluttes nederst til høyre. Ved denne syntagmatiske tilnærming, hvor konnotasjonene leses i denne gitte rekkefølgen, kan man ordrett lese følgende handlingssekvens:

Speilet viser et profant motiv med høviske personer i en kjærlighetshave i kjærlighetsmånedens mai, hvor treet med ekeblader viser livets gang og fertilitet, og hvor tema er jakten på kjærlighet med forpliktende hensikter, og en blyg kvinne som ikke er avvisende. Mannen respekterer kvinnen, kjærtegner kvinnen, overgir seg ved å plukke roser, underkaster seg og blir hyllet og bekranset til evig troskap. Kvinnen viser sin aksept, mannen viser sin makt og styrke, kjærtegner kvinnen og sammen etablerer de sin relasjon.

Dette er ytterligere forklart og synliggjort i tabell 3 hvor denotasjonene og tilhørende konnotasjoner er ordnet i rekkefølge hvor de opptrer på speillokkets galante scener når speillokket leses i den gitte rekkefølgen. Ordene som er brukt til å lese frem

¹⁵⁴ Leed-Hurwitz, *Semiotics and communications: Signs, Codes, Cultures*, 26.

handlingsfrekvensen er uthevet. En av svakhetene ved denne enkle semiotiske fremgangsmåten, er at hver denotasjon kun tillegges én konnotasjon. I dette ligger det en mulighet for at det syntagmatiske resonnementet leder i en bestemt retning som dermed fører til en bestemt konklusjon, og at andre muligheter ekskluderes. På den annen side gir den syntagmatiske rekkefølgen av konnotasjonene en klar handlingssekvens, som dermed underbygger at rekkefølgen innebærer et logisk og entydig resonnement. I de påfølgende avsnittene vil handlingssekvensen bli ytterligere utdypet i lys av kjærlighetsstadier beskrevet i middelalderen.

4.3 Fra kjærlighetsstadier til handlingssekvens

I forløpet av en kurtise kan man godt tenke seg at paret gjennomgår fire stadier: møte, tilnærming, aksept og et etablert forhold. På det norske speillocket synes det å være en klar progresjon i retning av en slik kurtise. Speillocket skal da vise utviklingen av et kjærlighetsforhold som var tidsriktig på 1300-tallet, og som opptok det høviske miljøet som dette speillocket var myntet på. Sentralt i ikonografien til speillocket står knelingen og kroningen, og med bakgrunn i denne ikonografien har jeg i denne masteroppgaven valgt å kalle disse stadiene for møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet.

Den romerske dikteren Ovid (43 f.Kr - 17 e.Kr.) har skrevet tre berømte bøker om kjærlighet, *The Art of Love (Ars amatoria)*, *The Cure for Love (Remedia amoris)* og *Amours (Amores)*. I disse anføres at mannen måtte arbeide for å oppnå et kjærlighetsforhold til kvinnen, og at den beste kjærligheten ikke oppnås i ekteskapet.¹⁵⁵ Ovids skrifter fikk stor popularitet på 1100-1200-tallet, og på 1300-tallet gjorde dikterne også bruk av Ovids form for begjær i sin diktning. Det har således vært hevdet at Ovid var middelalderens Freud.¹⁵⁶ Andreas Capellanus skrev boken *De amore* i 1184-1186, og bygget sin avhandling på skriftene til den romerske dikteren Ovid.¹⁵⁷ Andreas Capellanus beskriver fire kjærlighetsstadier som er gjengitt i masteroppgavens innledning, og som opprinnelig er hentet fra Ovids *Ars Amatoria*.¹⁵⁸ Disse fire antikkens kjærlighetsstadier som igjen ble vektlagt på 1100-tallet beskriver sekvensrekken håpet, kysset, omfavnelsen og hengivelsen. Den antatte handlingssekvensen på det norske speillocket fra 1300-tallet gjengir ikke disse

¹⁵⁵ Beskrevet i forordet til Capellanus, *The Art of Courtly Love*, 4-5.

¹⁵⁶ Rosenfeld, *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle*, 76.

¹⁵⁷ Boken er oversatt til engelsk av John Jay Parry (Parry 1960) (<http://kalpen.myweb.uga.edu/Capellanus.pdf>, oppsøkt 19.05.13, med tittelen "The art of Courtly love", og av P.G. Walsh (Walsh 1982) med tittelen "Andreas Capellanus on love" (Walsh P.G. Andreas Capellanus on Love. London: Duckworth, 1982).

¹⁵⁸ Capellanus. *The Art of Courtly Love*, 42; Capellanus, Andreas. *Andreas Capellanus on Love*, overs. av Walsh P.G. (London: Duckworth, 1982), 57.

kjærlighetsstadiene i ordrett form, men billedmessig finner det sted en gjensidig tilnærming som til slutt fremstiller at to mennesker har funnet hverandre. Når speillokkets scener leses i den rekkefølgen som ikonografisk avslører en handlingssekvens, nemlig i rekkefølgen øverst venstre, nederst venstre, øverst høyre og nederst høyre vil Andreas Capellanus' første stadium håpet kunne tilsvare det masteroppgaven kaller møtet, et møte som gir grunnlag for håp om at noe kan utvikle seg. Stadium to kaller Andreas Capellanus for kysset. I middelalderen var det imidlertid ikke vanlig eller ønskelig å fremstille kyss i billedform, da kirken var redd for at dette ville gi betrakteren en masse tilleggsassosiasjoner av uønsket karakter.¹⁵⁹ I stedet kan kunstneren ha fremstilt mannen som kneler og plukker roser som kvinnen bruker til å flette en krans, konnotasjoner som kan gi tilsvarende assosiasjoner til en tilnærming eller tilbedelse mellom kjønnene. Andreas Capellanus' stadium tre er omfavnelser, som på speillokket tilsvarer at kvinnen viser sin aksept ved å krone sin elsker. På den siste scenen nederst til høyre viser parene sin gjensidige hengivelse ved å sette seg ned på en benk i en galant konversasjon, svarende til hengivelsen i Andreas Capellanus' stadium fire. Disse fire stadiene av speillokkets kurtise gir altså klare assosiasjoner til progresjonen i de fire antikke kjærlighetsstadiene som Andreas Capellanus gjenga på 1100-tallet, hvor håpet, kysset, omfavnelsen og hengivelsen kan svare til henholdsvis møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet (se tabell 4). De fire scenene på det norske speillokket kan derfor ha vært gjenkjennelig for det høviske samfunnslaget, ved at synet av de fire stadiene av den høviske kurtisen på speillokket ga direkte assosiasjoner til de fire kjærlighetsstadiene gjengitt av Andreas Capellanus.

4.4 Speillokket som narrativ kunst

Speillokket er et eksempel på en bruksgjenstand som gjennom de fire galante scenene formidler en sekvens av hendelser, og kan dermed betraktes som en form for narrativ kunst. Narrativ kunst kan formidle en historie ved å presentere bildene på forskjellige måter og i forskjellig rekkefølge, og samme kunstverk kan også bruke ulike narrative metoder.

Det norske speillokket har elementer i seg av både et kontinuerlig og et sekvensielt narrativt kunstverk. Speillokket kan til en viss grad sees på som en enkelt scene i en have rundt et tre, hvor hendelsen beskrives ved hjelp av fire separate scener i samme have, og hvor de fire scenene leses i én sammenheng. På den måten kan speillokket sees på som et kontinuerlig narrativt kunstverk, hvor figurene gjentas i flere scener i samme komposisjon.

¹⁵⁹ Camille, "Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral", 151-170.

Plasseringen av slike scener kan synes tilfeldig, og kunstneren kan ha ønsket å presentere motivene i en mediativ rekkefølge. Masaccios bilde ”Skattens mynt” fra 1425 viser for eksempel hvordan de tre scenene leses fra midten, til venstre og til høyre. Tilsvarende leses den postulerte handlingssekvensen på det norske speillocket i rekkefølgen øverste til venstre, nederst til venstre, øverst til høyre og nederst til høyre.

Det norske speillocket kan også sees på som sekvensiell narrativ kunst, ved at man ser på speillocket som en sammensetning av fire enkeltscener som viser en handlingsrekke. Den runde formen til speillocket gjør det mulig å plassere de fire motivene i 24 mulige kombinasjoner, og gir derved rom for stor kunstnerisk frihet. De mange mulige plasseringer gir også mulighet for å lese motivene i mange forskjellige rekkefølger. Artistisk sett kan de fire enkeltscenene godt plasseres tilfeldig på et speillock og likevel bli assosiert med samme handlingsrekke. Det er flere eksempler på sekvensiell narrativ middelalderkunst hvor rekkefølgen av scenene ikke følger rekkefølgen av skriftspråket linjevis fra venstre til høyre. Oddafrontalen i Bergen Museum viser scener i Marias liv hvor den kronologiske rekkefølgen er fremstilt nederst til venstre, nederst til høyre, øverst til venstre, øverst til venstre og avsluttes med det sentrale motivet av Maria med Jesusbarnet.

De fire galante scenene på det norske speillocket finnes som enkeltscener på speillock, som møtet på Koechlin 988, tilbedelsen på Koechlin 996, kroningen på Koechlin 999 og det etablerte forholdet på Koechlin 991.¹⁶⁰ Jeg postulerer at betrakterne av speillockets galante scener kjente igjen enkeltscenene og forstod skildringen i dem. De kunne forstå sammenhengen mellom flere slike scener, og se handlingsrekkefølgen uavhengig av enkeltscenenes plassering. På den måten kunne betrakteren gjenkjenne scener når de ble gjengitt enkeltvis på et speillock eller som enkeltscener på elfenbenskrin. Speillockene med en, to, tre og fire galante scener kan derved til sammen ha utgjort en felles konvensjon i fremstillingen av den høviske kurtisen. Det blir som en kortstokk hvor kortene deles ut i tilfeldig rekkefølge, men likevel kjennes kortene igjen hver for seg, og kan ordnes i bestemte rekkefølger. Rekkefølgen av plasseringen av fire galante scenene på speillock hadde derfor ingen betydning for å forstå sammenhengen.

For å kunne forstå handlingsrekken i slik narrativ middelalderkunst må man altså kjenne til de ikonografiske kodene og forstå hva enkeltscenene representerer. Den ikonografiske analysen av det norske speillocket har hjulpet til å settes sammen de profane

¹⁶⁰ For bilder se Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, www.gothicivories.courtauld.ac.uk.

enkeltscenene som etapper av kjærlighetsstadier, slik Danielle Gaborit-Chopin har beskrevet dem.¹⁶¹ Scenene er satt sammen til en handlingssekvens basert på antikkens fire kjærlighetsstadier. I kapittel 5 vil handlingssekvensen bli videre diskutert i relasjon til andre speillock med fire galante scener, og det vil bli sannsynliggjort at den samme handlingssekvensen gjenfinnes på andre speillock med fire galante scener, selv om den innbyrdes rekkefølgen av scenene er forskjellige.

¹⁶¹ Gaborit-Chopin, "Les valves de miroirs d'ivoire gothiques et les themes profanes".

5 Komparativ analyse

Da Raymond Koechlin utga sin oversikt over gotiske franske elfenbensgjenstander i 1924 ble det norske speillocket rubrisert som et profant speillock med høviske motiver og fire galante scener, Koechlin 1012-bis.¹⁶² Det finnes speillock med en, to, tre og fire galante scener, og disse galante scenene finnes også på elfenbenskammer og skrin. Masteroppgaven har funnet frem til i alt 14 speillock med fire galante scener, inklusive det norske speillocket. I dette kapittelet vil motivene på det norske speillocket bli sammenlignet med de 13 andre speillock med galante scener, og speillockets alder vil bli diskutert. Videre vil det trekkes noen paralleller mellom speillockets motiver og motiver på annen middelalderkunst.

5.1 Tretten andre speillock med fire galante scener

I dette kapittelet presenteres de 14 speillockene med fire galante scener. Motivene vil bli sammenlignet med utgangspunkt i ikonografien til det norske speillocket. Det vil bli vist hvordan motivene og enkeltelementene på speillocket går igjen. I kapittel 4 er det synliggjort hvordan de fire scenene på det norske speillocket kan ha uttrykt en handlingssekvens. I dette kapittelet vil det bli diskutert at også de andre speillockene med fire galante scener kan uttrykke den samme handlingssekvensen.

Presentasjon av speillockene

Tabell 5 gir en oversikt over de 14 speillockene med fire galante scener som masteroppgaven har funnet frem til. De inkluderer ti speillock som Raymond Koechlin har beskrevet, tre speillock som er hentet fra Gothic Ivories Project database utgående fra Courtauld Institute i London, og ett speillock som jeg ble gjort oppmerksom på under et besøk i Musée du Louvre. Tabellen viser at størrelsen på speillockene varierer mellom 7.0 og 11.4 cm. En må anta at størrelsen delvis har vært bestemt ut fra størrelsen på elfenbenet. Det er beskrevet et lite speillock ned mot 5.8 cm, som har vært hevdet kan ha vært beregnet på barn, men motivet er en galant scene som må sies å være et noe underlig barnemotiv.¹⁶³ Med unntak av Koechlin 1014 har speillockene med fire galante scener vært tidfestet til første halvdel av 1300-tallet.

¹⁶² Raymond Koechlin., *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1-3 (Paris: F. De Nobele, 1968).

¹⁶³ Richard Randall, Jr., *The Golden Age of Ivory: Gothic Carvings in North American Collection* (New York: Hudson Hills Press, 1993), 222.

Speillokket Koechlin 1014 skiller seg ut i utformingen med en åttebuert innramming av scenene.

I stil ligner det norske speillokket på Koechlin 1007, 1008, 1009, 1012, London og Toronto. De har alle lange og smekre kropper hvor hodet utgjør mindre enn $\frac{1}{4}$ av kroppen. Klærne faller i elegante linjer og kappenes bredde er mindre enn $\frac{1}{3}$ av draktens lengde. Speillokkene Koechlin 1010, 1011, 1013, 1015, Baltimore og St. Petersburg har kortere kropper og bærer preg av mindre eleganse, med uforholdsmessig store hoder i forhold til kroppene, og med større bredde på kappene. Disse speillokkene er også utformet med grovere utskjæringer, hvor ansiktene, hendene, trærne og bladene har færre detaljer. Det ble etter hvert stor etterspørsel etter små bærbare objekter i dette luksuriøse materiale.¹⁶⁴ Speillokkene ble kopiert av mange verksteder, og de kan antakelig forklare den varierende kunstneriske kvalitet og utførelse på de speillokkene som er bevart.¹⁶⁵

Motivene på speillokkene

I den følgende beskrivelsen av scenene på speillokkene har jeg valgt å nummerere scenene som følger: 1 øverst til venstre, 2 nederst til venstre, 3 øverst til høyre og 4 nederst til høyre.¹⁶⁶ Bildene av speillokkene har varierende kvalitet, og noen av relieffene er slitte. Dette kan representere en feilkilde i fortolkningen av noen av speillokkenes scener. Det er tydelig likheter og forskjeller mellom motivene på det norske og de andre 13 speillokkene med fire galante scener. Tre av scenene (scene 1,2 og 3) i det norske speillokket gjenfinnes nesten som en tro kopi på Koechlin 1007, dog er figurene speilvendt i scene 3. Kjærtegn av haken gjenfinnes i motiver på de fleste speillokkene, kanskje med unntak av Koechlin 1015 og St. Petersburg. Sittescener sees på seks av speillokkene. Sittescenene på det norske speilet (scene 4), Baltimore (scene 3) og Toronto (scene 3) inneholder kjærtegn av haken, mens Koechlin 1008 (scene 4) og Koechlin 1010 (scene 1) ikke inneholder denne detaljen i sittescenen. Sittescenen 2 på Koechlin 1012 peker seg ut ved at den fremstiller et par som spiller sjakk om kjærligheten, som forøvrig er et kjent middelaldermotiv. På det norske speillokket (scene 2) plukker mannen blomster og kvinnen fletter blomsterkransen, et motiv som også sees på Koechlin 1007 (scene 2), Koechlin 1012 (scene 4), London (scene 3) og Toronto (scene 4). Kroning og kransen går igjen i alle speillokkene unntatt Koechlin 1014 som er laget i andre

¹⁶⁴ Bober, "French Gothic Ivory Mirror Case", 5.

¹⁶⁵ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Français*, Bind 1, 375

¹⁶⁶ Nummereringen har utgangspunkt i rekkefølgen som det norske speillokket skal leses i for å få frem handlingssekvensen.

halvdel av 1300-tallet, og som også inneholder det symbolske motivet ofring av hjertet. Mannen sitter og holder løse hansker i hånden på det norske speillocket (scene 4), mens løse hansker ellers gjenfinnes i stående stilling på Koechlin 1008 (scene 1), Koechlin 1010 (scene 3), Koechlin 1011 (scene 3) og Baltimore (scene 2). Til tross for ulikhet i utførelsen går altså mange av detaljene i motivene igjen i disse speillockene. På slutten av 1200-tallet og begynnelsen av 1300-tallet hadde kvinnene på seg kåper med belte når de var ute. På motivene på speillockene går det imidlertid igjen at kvinnene har tatt av seg kåpene og viser frem sine lange drakter som ligger i store folder.¹⁶⁷ Det kan bemerkes at kvinne og mann på speillockene med få unntak kan skilles ved at føttene til kvinnene er skjult av draktene. Mannens hodeplagg på den norske scene 4 er spesiell og gjenfinnes ikke på de andre speillockene med fire galante scener. Det norske speillocket har falker på sidene, falke står på mannens hånd på Koechlin 1007, 1008, 1009, 1011, Baltimore, London og Toronto. På det norske speillocket holder kvinnen ingen dyr, mens kvinnen har en hund på fanget på scene 4 på Koechlin 1008, 1014 og Baltimore, og antakelig også på scene 2 Koechlin 1015. Dyrene som er fremstilt på marken på det norske speilet er unike i forhold til både de andre 13 speillockene med galante scener, og i forhold til speillock generelt. Gjennom disse dyrene på marken har det norske speillocket innført en ekstra symbolsk detalj, og i tillegg vises stor kunstnerisk dyktighet i å kunne skjære ut så mange detaljer i så lite format.

Tidligere beskrivelser av det norske speillockets fire motiver

Tre av scenene på det norske speillocket gjenfinnes på forsiden til det bevarte speillocket med to sider i Musée du Louvre (Koechlin 1007). I 1896 beskrev Emile Molinier disse tre scenene som ”En mann kjærtegner en kvinne”, ”En mann kneler foran en dame som plasserer en krone på hodet” og ”En mann som kneler foran en dame og rekker henne en krone”.¹⁶⁸ I den norske beskrivelsen av speillocket fra 1921 fikk de fire scenene henholdsvis navnene ”møtet”, ”flettet krone”, ”den kronede elsker” og ”galante konversasjon”.¹⁶⁹ Raymond Koechlin har i sin utførlige oversikt over gotisk elfenbenskunst beskrevet scenene på det norske speillocket som ”la rencontre”(møtet), ”la couronne tressée” (den flettede blomsterkrone), ”l'amant couronné” (den kronede elsker) og ”entretien galante”(galante samtalen).¹⁷⁰ Den norske beskrivelsen fra 1921 er lik Raymond Koechlins beskrivelse fra 1924, og til forskjell fra

¹⁶⁷ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 1, 275.

¹⁶⁸ Molinier, *Musée National du Louvre. Catalogue des ivoires*, 1896.

¹⁶⁹ Dedekam, *Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums Virksomhet 1920-1921*, 17.

¹⁷⁰ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2, 373.

Emile Molinier er det lagt til en fortolkning i beskrivelsene ved at det dreier seg om et møte, om en elsker og om et par som sitter og konverserer. Disse beskrivende omtalene av motivene, som er samlet i tabell 6, sier imidlertid lite om hva som egentlig foregår, hvilke situasjoner som motivene uttrykker, og i hvilken kontekst dette skjer.

Raymond Koechlin seks beskrivelser av speillockene med fire galante scener

I sin publikasjon har Raymond Koechlin gitt speillock med en, to, tre og fire galante scener til sammen syv ulike spesifikke navn, som vist i tabell 7.¹⁷¹ I tillegg er det et speillock med fire galante scener (Koechlin 2012) som skiller seg ut ved at en av scenene viser et par som spiller sjakk, og derved fikk navnet "sjakkspillet".

Når det gjelder scenen "le rendez-vous" (det avtalte møtet) ga ikke Raymond Koechlin denne betegnelsen til noen av de scenene på speillockene med fire galante scener. Han har beskrevet enkeltscenene "le rendez-vous" der hvor mannen enten ankommer stevnemøtet med hest eller hvor han venter i haven med en venn og tjener.¹⁷² Det at "le rendez-vous" ikke finnes på noen av speillockene med fire galante scener kan være tilfeldig ved at et slikt speillock ikke har vært bevart. På den annen side kan det muligens brukes som argument for at motivene på speillock med fire galante scener nettopp ikke uttrykker et planlagt møte mellom elskende i en utroskapsforbindelse. Dette forhold blir videre behandlet i avsnitt 6.3.

Når det gjelder Raymond Koechlin's øvrige seks beskrivelser av galante scener på speillock er selve beskrivelsene lett forståelige med dagens oppfatning av kurtiserende par. Imidlertid skriver Raymond Koechlin ikke hvorfor han delte scenene i disse kategoriene, han definerer ikke hva som er kriteriene for de syv navnene på scenene, han presenterer ingen fortolkning av scenene, og jeg vil vise at han i noen tilfeller har gitt ulike scener samme navn. Hvordan hver av scenene skal tolkes er selvfølgelig gjenstand for skjønn. Betegnelsen av scenene må imidlertid bygge på en felles ikonografi, hvilket Raymond Koechlin ikke synes å ha gjort konsekvent. I tabell 8 presenteres de 10 speillockene med fire galante scener som har et Koechlin nummer. Tabellen viser at Raymond Koechlin's beskrivelser av motivene opptrer i tilfeldige rekkefølger. Det bemerkes at "l'amant couronné" forekommer to ganger på Koechlin 1008 og "l'entretien gallant" to ganger på 1015, selv om ikonografien er forskjellig. Ut fra dette er det tydelig at Raymond Koechlin ikke har tenkt på noen handlingssekvens. Imidlertid ligger det i beskrivelsen til Raymond Koechlin "etapper" av en høvisk kurtise.

¹⁷¹ Ibid., 365-369.

¹⁷² Ibid., 367-368.

Skulle Raymond Koechlin seks beskrivelser uttrykke en handlingssekvens, er det nærliggende å lese dem i rekkefølgen: ”la rencontre”, ”la déclaration” (kjærlighetserklæringen), ”la couronne tressée, le chapeau de fleurs”, ”l’amant couronné”, ”l’entretien gallant” og ”le départ” (avreisen). I Raymond Koechlin beskrivelse av ”la rencontre” og ”le départ” forekommer ikke kneling, men ellers finner man kneling på ”la couronne tressée” (1007, 1012, 1012-bis), ”l’amant couronné” (1007, 1008 scene 2 men ikke scene 4, 1010, 1011, 1012, 1012-bis, 1013, 1015), ”l’entretien galante” (1014) og ”la declaration” (1009,1010, 1013,1014). Med andre ord gjenfinnes kneling på fire av de seks beskrivelsene til Raymond Koechlin, og hans beskrivelser synes ikke å ha noe ikonografisk innhold med henblikk på en handlingssekvens. Kjærttegning av haken finnes for eksempel i ”la rencontre” (1007, 1008, 1011, 1012, 1012-bis), ”le départ” (1007, 1009, 1014) , ”le chapeau de fleur” (1010), og ”l’entretien gallant” (1012-bis,1013), og finnes ikke på 1015. Med andre ord synes heller ikke kjærtegn av haken å være et ikonografisk symbol som Raymond Koechlin har brukt i beskrivelsen av sine scener. Med utgangspunkt i Raymond Koechlin beskrivelser vil enkeltelementene i motivene i seg selv ikke definere hvilket stadium eller etapper av kurtisen som hans scener beskriver. Dette understreker at Raymond Koechlin ikke var opptatt av noen handlingssekvens, men samtidig er det ikke mulig å forstå hvilke kriterier Raymond Koechlin har basert sine beskrivelser av kurtisen på.

Speillokkene Koechlin 1007 og 1008 er henholdsvis for- og bakside til en speileske, og det eneste eksemplaret hvor både for og bakside er bevart. Dette speillokket er et godt utgangspunkt for diskusjonen om Raymond Koechlin betegnelser på de galante scenene, fordi alle hans seks beskrivelser er med. Tabell 9 viser hvordan scenene på speillokkene Koechlin 1007 og 1008 ble beskrevet av Emile Molinier i 1896 og Raymond Koechlin i 1924.¹⁷³ Det er tydelig at begge forfattere beskriver hvert scenemotiv for seg, og at de ikke har sett scenene i sammenheng med hverandre.

Ikonografiske kriterier for beskrivelsene av speillokkenes fire galante scener

I masteroppgaven er jeg opptatt av å sette de galante scenene i en sammenheng. Med et enkelt blikk på de fire scenene på det norske speillokket var det helt fra starten tydelig for meg at scenene hadde en innbyrdes sammenheng. Selv om speillokkene ikke forteller noen kjent litterær historie, indikerer den ikonografiske analysen av det norske speillokket at det

¹⁷³ Molinier, Emile. *Musée National du Louvre : Catalogue des ivoires*, pl.135 ; Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2, 371.

uttrykker en handlingssekvens i den høviske kurtisen som jeg har kalt møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet (se avsnitt 4.3). Disse fire scenene danner et hele i den høviske kurtisen. To sentrale spørsmål blir da hvordan sammenhengen kan være mellom masteroppgavens og Raymond Koechlin's beskrivelse av de fire scenene, og om masteroppgavens beskrivelser av handlingssekvensen kan gjenfinnes på de andre 13 speilokk med galante scener.

Scenene på det norske speilokket fikk av Raymond Koechlin navnene møtet, den kronede elsker, den flettede krone og galante samtale. I det påfølgende vil masteroppgavens navn på de fire scenene på det norske speilokket bli sammenlignet med de syv betegnelsene til Raymond Koechlin av galante scener. Tabell 10 viser hvilke ikonografiske kriterier som er lagt til grunn for å definere masteroppgavens inndeling av de fire stadiene møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. De fire scenene må sees på som en helhet, og ikke som enkeltstående scener. Ved møtet står kvinne og mann ved siden av hverandre, det foregår ofte kjærtegn av haken, men mannen kneler ikke. Det neste stadiet tilbedelsen inneholder en kjærlighetserklæring fra mannen, ved at han plukker blomst til kransen, eller at mannen kneler uten å bli kronet. Ved kroningen kneler mannen, og kvinnen holder en krans over hans hode. Motivet kalt det etablerte forholdet er fremstilt på to ulike måter, enten ved at mannen med falk i hånden står ved siden av kvinnen, eller at kvinnen og mannen sitter sammen. Som det vil bli gjort rede for senere i avsnitt 7.3, vil disse to motiver bli kalt henholdsvis etablering av et ikke fullbyrdet og et fullbyrdet kjærlighetsforhold.

Tabell 11 viser masteroppgavens forslag til beskrivelse av de fire scenene til Raymond Koechlin speilokkene i henhold til stadiene møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet.

Det er samsvar mellom Raymond Koechlin's og masteroppgavens angivelser av henholdsvis scenene "la rencontre" og møtet med unntak av Koechlin 1009 og 1013. Raymond Koechlin angir ikke noen scene på 1009 som skulle inneholde "la rencontre", mens masteroppgaven angir scene 4 som møtet. På Koechlin 1013 beskrives scene 3 som "la rencontre" mens masteroppgaven angir scene 2 som møtet. Det er mulig at Raymond Koechlin kan ha ment at kransen ikke skal sees i motivet "la rencontre", og at det først inngår som en del av etableringen av et forhold, nemlig ved de påfølgende tre stadiene tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. Siden både kransen og falken er vanlig forekommende høviske attributter, ser jeg det imidlertid som fullt mulig at en kvinne kan holde en krans i

møtet med en mann (Koechlin 1009 scene 4, 1010 scene 4, 1013 scene 3), og tilsvarende at mannen har med en falk (Toronto).

Den scenen som masteroppgaven kaller tilbedelsen innebærer et tegn på kjærlighetserklæring. Dette kan sees på som kneling med (1007, 1012, 1012-bis, London, Toronto) og uten blomsterkrone (1009, det er ikke mulig å se om mannen ofrer sitt hjerte), mannen holder rundt kvinnen med (1008, 1011, 1015) og uten blomsterkrone (1009, Baltimore) eller mannen kneler og ofrer sitt hjerte (1013, 1014, St. Petersburg). Scenen tilbedelse er forenlig med det Raymond Koechlin enten kaller ”kjærlighetserklæringen” eller ”den flettede blomsterkronen”, og tabell 8 viser at de to scenene ikke forekommer samtidig på samme speillockk.

Kroningsscenene til speillockkene er like ved at mannen kneler eller bøyer knærne og kvinnen holder kronen over mannens hode. Det er samsvar mellom masteroppgavens beskrivelse av kroningen og ”l’amant couronné” til Raymond Koechlin, med unntak av Koechlin 1014, hvor det ikke er mulig å finne noen sikker krans eller kroning. Imidlertid skiller Koechlin 1014 seg også ut ved at den er laget senere, og kan derfor tenkes å ha et noe forskjellig ikonografisk uttrykk enn de andre speillockkene.

De ikonografiske kjennetegnene ved masteroppgavens scene det etablerte forholdet er delt i to, hvor paret enten står sammen, og hvor mannen gjerne har en falk i hånden (unntak 1013, et speillockk uten falker), eller paret sitter sammen. Et unntak er speillockket fra St. Petersburg, som inneholder tre knelende scener og hvor scene 1 ut fra utelukkelsesmetoden skulle kunne vært det etablerte forholdet, mens de tre andre scenene er klart definert som møtet, tilbedelsen og kroningen. Scenene som av Raymond Koechlin kalles avreisen finnes på fire av speillockkene som Raymond Koechlin har beskrevet (tabell 8, Koechlin 1007, 1009, 1011 og 1014). Motivene kjennetegnes ved at paret står side om side og mannen holder en falk i hånden. Denne scenen finnes ikke på det norske speillockket. Det er imidlertid ikke åpenbart at en slik scene bare skal illustrere en avreise. Hvis man skal innpasse de fire scenene i speillockket til masteroppgavens fortolkning av det norske speillockket, vil mannen godt kunne ha holdt en falk i møtet med kvinnen (Toronto scene 2) og ved det etablerte forholdet (Koechlin 1007 scene 4, Koechlin 1007 scene 3, Koechlin 1011 scene 4 og Koechlin 1014 scene 2). Som nevnt i kapittel 3.3 er falken et symbol på blant annet høviskhet og romanse, og kan derfor være mannens attributt i møtet med kvinnen. Det er også naturlig å tenke seg at falken kan ha vært med under hele kurtiseringsseansen. Ved å sammenligne speillockkene Koechlin 1007 og 1008 er det mulig å knytte en helt konkret og original

fortolkning til Raymond Koechlin's beskrivelse av scenen avreisen. Ut fra nummereringen til Koechlin 1007 og 1008 kunne man trodd at 1007 var forsiden og 1008 baksiden av speillesken. Imidlertid er det en mulighet for at man kan se på 1008 som en forside og 1007 som en bakside. Scenene på 1008 kan da fortolkes som møtet (scene 3), tilbedelsen (scene 1), kroningen (scene 2) og det etablerte forholdet i form av en avskjed (scene 4) som tegn på et etablert, men ikke fullbyrdet kjærlighetsforhold: Paret har møtt hverandre, kjærtegn er utvekslet, men paret tar avskjed med hverandre. Scenene på Koechlin 1007 passer da med møtet (scene 1), tilbedelsen (scene 2), kroningen (scene 3) og etablering av et fullbyrdet kjærlighetsforhold (scene 4). Mulige fortolkninger av slike ikke fullbyrdete og fullbyrdete kjærlighetsforhold vil bli videre diskutert i avsnitt 7.3. Denne fortolkningen av Koechlin 1008, med utgangspunkt i en handlingssekvens, synes i mine øyne mer sannsynlig enn det at Raymond Koechlin har kalt både scene 2 og 4 som "l'amant couronné". I sin fortolkning har ikke Raymond Koechlin lagt vekt på at paret sitter, og det er ikke tydelig at scene 4 viser noen kroning.

Det kan bemerkes at scenene på speillocket fra Baltimore har vært beskrevet som elskende fra ulike aldre og sosiale lag, uten at dette ha vært nærmere begrunnet eller forklart.¹⁷⁴ Relieffet er grovt utskåret, og det er ingen tungveiende argumenter som tilsier at motivene ikke kan fremstille de samme kurtiserende parene. Tabell 11 summerer opp masteroppgavens fortolkning av speillockene med de fire galante scenene i stadiene møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. Tabellen gir den alternative fortolkningen for Koechlin 1007, 1009 og 1011, hvor man omskriver Raymond Koechlin's beskrivelse av motivet avreisen til etablering av et forhold som et ikke fullbyrdet kjærlighetsforhold (se avsnitt 7.3).

Det konkluderes med at speillockene med fire galante scener har fellestrekk i hva motivene viser, til tross for at de er fremstilt i tilsynelatende tilfeldig rekkefølge. Sammenligning med den ikonografiske beskrivelsen av de fire scenene på det norske speillocket med de 13 andre speillockene støtter hypotesen om at scenene ikke er tilfeldig valgt, men at de viser en tilsvarende progresjon i et kjærlighetsforhold som det norske speillocket. I tillegg er det synliggjort at for- og baksiden av speillockene kan tenkes å ha fremstilt to ulike former for etablert kjærlighetsforhold, ikke fullbyrdet ved at mannen står

¹⁷⁴ Randall Jr., "Gothic Ivories" 224.

ved siden av kvinnen, og fullbyrdet hvor kvinnen og mannen sitter sammen. Fortolkning av speillock med fire galante scener til en handlingssekvens er en original observasjon. Den komparative analysen av de 14 speillockene med fire galante scener gir ytterligere indisier på masteroppgavens hypotese om at disse speillockene uttrykker en handlingssekvens.

5.2 Speillockets alder

Det foreligger ingen opplysninger om speillockets proveniens utover at det ble levert av en skraphandler Andersen til Kunstindustrimuseet i 1899 (avsnitt 2.2). Sølvrammen kan muligens dateres til 1711 (avsnitt 2.4). Speillocket er limt sammen med gassbind på baksiden, men man vet ikke om dette ble gjort da det ankom museet eller tidligere. Med unntak av Koechlin 1014 tilbakeføres speillockene med fire galante scener til første halvdel av 1300-tallet (tabell 5). Koechlin 1007 og 1008 har vært datert til 1310-1320 blant annet siden silhuetten til figurene er langstrakte.¹⁷⁵ Stilmessig er figurene på Koechlin 1007 litt kortere enn på det norske speillocket, og spesielt har det norske speillocket skarpere konturer, og gir inntrykk av å være mer detaljert. Tre av motivene på det norske speillocket og Koechlin 1007 (figur 3) er svært like. På begge speillock kjærtegner mannen kvinnens hake øverst til venstre. Øverst til høyre kneler mannen for kvinnen som holder en krans over hodet hans og nederst til venstre kneler mannen og rekker en rose til kvinnen. Motivene er ikke helt like. Øverst til venstre på Koechlin 1007 trekker kvinnen opp drakten så føttene synes. Øverst til høyre har mannen ikke foldet hendene, men i stedet berører kvinnens høyre hånd mannens venstre underarm, mens hennes albue hviler på mannens hånd. Motivene nederst til venstre er speilvendt i forhold til hverandre. De store likhetene mellom de to speillockene gjør at det er nærliggende at også det norske speillocket dateres til 1310-1320. De langstrakte figurene på det norske speillocket og Koechlin 1007, 1008 og 1009 er karakteristisk for den gotiske svai som kjennertegner figurene i senere gotisk skulptur. Ansiktene er i profil eller trefjerdedels profil, som er en nøytral og vanlig fremstillingsform i middelalderen.¹⁷⁶

Speillocket er ikke helt sirkelrundt. Hvis man kan anta at elfenbenet opprinnelig var sirkelrundt, har speillocket skrumpet 0,5 cm i forhold til største og minste diameter. Dette passer med at elfenben som følge av benstrukturen skrumper mer i radial enn i longitudinell

¹⁷⁵ Marie-Cécile Bardo. "Paire de valves de miroir : Scènes courtoises," Musée du Louvre, oppsøkt 22.02.14, <http://www.louvre.fr/node/31012>.

¹⁷⁶ Garnier, *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*, 124-125.

retning.¹⁷⁷ Det kan bemerkes at glippen mellom speillokket og sølvrammen også var synlig på bildet som er publisert av speillokket i 1921. Skrumpingen av elfenben er sterkt avhengig av temperatur og fuktighet. Jeg har ikke funnet noen data som angir gjennomsnittlig skrumping i mm per tidsenhet. Det er rettet en forespørsel til Museo d'arte e Scienza, Milano, som har erfaring for å datere alder på elfenben ved spektrometri, men deres metode er ikke egnet for å datere lenger tilbake enn 2-300 år. Med utgangspunkt i at speillokket skal være ca. 700 år gammelt, og hvis det opprinnelig var laget av et rundt elfenben, viser dagens målinger at tverrdiameteren har skrumpet ca 0,007 m.m./år mer i radial enn longitudinell retning.

5.3 Sammenligning med annen middelalderkunst

På 1300-tallet var høviske motiver blitt vanlige i middelalderkunst og kan gjenfinnes på elfenbensgjenstander, veggmalerier, manuskripter, broderier, vevninger og skulptur.¹⁷⁸

Tilsvarende motiver som sees på det norske speillokket gjenfinnes også på disse kunstverkene. En elfenbenskam utstilt i Victoria og Albert museet i London viser seks galante scener (figur 4, Koechlin 1147), med motiver svært lik speillokkets fire scener.¹⁷⁹ De seks scenene viser til sammen de fire kjærlighetsstadiene med møtet med kjærtegn av haken, plukking av roser, kroning og paret som sitter på en benk. Kammen har også en scene hvor kvinne og mann holder kransen sammen, noe som gjenfinnes på scene 4 på Koechlin 1009 speillokk. Kammen skiller seg videre ut ved at kvinnen holder på en hund ved kjærtegn av haken og når hun sitter. For øvrig er personenes hodepynt, sittestillinger, bekledning og kroningsscenen er svært like det norske speillokket.

Elfenbens skriveplater inneholder også galante scener (figur 5), men her har det ikke lyktes å finne sekvenser med motiver tilsvarende de som finnes på speillokkene med fire galante scener.¹⁸⁰

Raymond Koechlin har beskrevet flere typer elfenbenskrin. Noen har han kalt ”les coffrets composites”, hvor sidene fremstiller motiver fra kjente litterære tekster, mens lokket viser enkeltstående galante scener fra det høviske miljø tilsvarende de man finner på speillokk (figur 6).¹⁸¹ Han har videre beskrevet elfenbenskrin med rene høviske og galante motiver,

¹⁷⁷ Grethe Jørgensen og Knud Botfeldt, *Knogler, tak, Tænder, skaller og hornmatriale. Struktur, nedbrydning og konservering* (København: Konservatorskolen, Det Konglige Danske Kunstakademi, 1986), 34.

¹⁷⁸ Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, 242.

¹⁷⁹ Williamson, ”Comb with Scenes of Courting”, 222.

¹⁸⁰ Randall Jr., *The Golden Age of Ivory: Gothic Carvings in North American Collections*, 122-123.

¹⁸¹ Gibson, *The Liverpool Ivories: Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker Art Gallery*, 99; Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 1, 484.

som Koechlin 1261 og 1266.¹⁸² Disse skrinene viser også andre galante enkeltscener enn de fire galante scenene på speillocket, som kjærlighetsguden, jaktscener med hester og en kvinne som avviser mannens tilnærming.¹⁸³ Elfenbenskrinene hadde plass til flere motiver, og ble av den grunn antakelig brukt til å vise frem flere scener enn bare de fire som gjengir handlingssekvensen basert på de fire kjærelighetsstadiene.

Dyr er ofte fremstilt i jaktmotiver på broderier og vevde tekstiler fra middelalderen. Galante scener er funnet på broderte håndvesker som man antar også var hyppig brukte gaver til kvinner. Et eksempel på en slik galant scene på en veske er funnet i katedralen i Sans, datert 1340-1350 og vist i figur 7.¹⁸⁴ Vesken er kalt "Les Jeux d'amour" og for- og baksiden viser et kurtiserende par som henholdsvis danser og sitter. Ikonografien er således forskjellig fra de fire galante scenene på speillocket, men man kan merke seg at broderiet inneholder flere like symbolske elementer som ekeblader, krans og fugler.

Figur 8 viser noen utvalgte marginale illuminasjoner som har relevans til scener som vises på det norske speillocket: Hunden som jakter haren inn i sitt hi, den knelende mannen og en kvinne med tilsvarende heldekkende drakt som gjør en avvergende bevegelse.¹⁸⁵ Figur 9 viser et eksempel på en illuminasjon av kjærlighetens tre med de tre nivåene kneling, føydale hyllest og omfavelse eller fysisk kontakt.¹⁸⁶ Skissebøker sirkulerte i middelalderen og ga kunstnerne modeller til etterfølgelse.¹⁸⁷ Det er få slike skissebøker som er bevart. Figur 10 viser en skisse (folio 27) fra skisseboken til Villard de Honnecourt, med et par som sitter på en benk på tilsvarende måte som nederste scene til høyre på det norske speillocket.¹⁸⁸

Disse eksemplene på motiver fra andre elfenbensgjenstander, broderier og manuskripter viser hvordan den høviske kurtisen ble fremstilt som et parvis og nærmest lekende samspill mellom kvinne og mann. Det underbygger at motivene på det norske speillocket med de galante scenene og dyrene var en del av en konvensjon som beskrev den høviske kurtisen i middelalderkunsten på 1300-tallet.

¹⁸² Koechlin. *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1, 479-484; For bilder se Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, www.gothicivories.courtauld.ac.uk.

¹⁸³ For beskrivelser se Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, www.gothicivories.courtauld.ac.uk.

¹⁸⁴ Charles, *Hay más en ti: Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, 315-319.

¹⁸⁵ Randall, *Images in the Margins and Gothic Manuscripts*, sca 13=sca30, sca15=sca50, sca16=60, sca40.

¹⁸⁶ Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 122.

¹⁸⁷ Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art* (Peterborough: Broadview Press, 2004), 59.

¹⁸⁸ "Le carnet de Villard de Honnecourt." Folio 27 - Homme et femme assis, l'homme tenant un oiseau sur son poing ganté, oppsøkt 09.11.13, <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/>.

6 Høvisk kurtise

Det kan så langt konkluderes med at den høviske kurtisen på speillocket kan vise en handlingsekvens som også gjenkjennes på andre speillock med fire galante scener. For å forsøke å forstå det dypere innholdet i denne høviske kurtisen, og hva den egentlig kan ha formidlet, bør man ha en bred tverrfaglig tilnærming til motivene. Man må forstå hvilken kontekst speillocket ble laget i, og hva som kjennetegnet tidsånden på første halvdel av 1300-tallet. Kjærlighetsbegrepet hadde i middelalderen i stor grad en religiøs tilknytning.¹⁸⁹ Masteroppgavens fortolker elementene på speillocket som profane. De kurtiserende scenene på speillocket utspiller seg i den lukkede haven, et sted for begjær og kjødelig elskov med elementer av livsnytelse. Raymond Koechlin har understreket at speillockene med galante scener ble laget tidlig på 1300-tallet, som var lenge etter de mange ridderhistoriene fra 1100-tallet og boken til Andreas Capellanus fra 1180.¹⁹⁰ For å analysere hvilken type høvisk kurtise det norske speillocket kan tenkes å illustrere, er det viktig å se på den historiske utviklingen av kjærlighetsforholdet mellom kvinne og mann i middelalderen. Denne utviklingen lar seg blant annet synliggjøre av det trubadurene formidlet på 1100-tallet, det trouvèrene sang om på 1200-tallet og hva de flerstemte verdslige sangformene på 1300-tallet fokuserte på. De strikte reglene for høviskhet som kjennetegnet samfunnet på 1100-tallet eksisterte ikke på samme måte på 1300-tallet.¹⁹¹ Dette kapittelet redegjør for ulike former for kjærlighet og kurtise som kjennetegner 1100-1200-tallet, og som danner grunnlaget for en diskusjon om hvilke former for høvisk kurtise som speillockene fra 1300-tallet med de fire galante scenene kan tenkes å ha illustrert.

6.1 Høvisk kjærlighet, Trubadurene og Andreas Capellanus

Ridderne på 1100-tallet viet sin lojalitet og tjenester til Gud, men deres adferd fulgte også høviske idealer som nest etter de kristne idealene var den sterkeste kraften i middelalder sivilisasjonen.¹⁹² De geistlige ytet kristelig påvirkning på de aristokratiske kretsene for å motvirke de negative materialistiske og luksuriøse aspektene ved høviskhet. I middelalderen prediket kirken ekteskapets hellige natur. Aristokratiet derimot vektla materielle verdier og

¹⁸⁹ Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, 310-311.

¹⁹⁰ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 1, 373.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Stephen C. Jaeger, *The origins of courtliness, civilizing trends and the formation of courtly ideals 939-1210* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 261.

politiske interesser ved ekteskapsinngåelsen. Skjønnhet og intelligens ble ikke vektlagt, og for å bevare størrelsene på godsene var det oftest bare den eldste sønnen i huset som ble gift. Det høviske ekteskap ble derfor som hovedregel ikke inngått ut fra gjensidig kjærlighet. Begrepet høviskhet ("courtoisie") omfatter den sofistikerte hoffetiketten som startet på 1100-tallet i Frankrike. Jean Frappier har beskrevet begrepet "courtoisie", og viser til en sivilisert livskunst som innebærer høflighet, oppmerksomhet, respekt for kvinner, tapperhet, frihet og edelmodighet.¹⁹³ Begrepet betegnet også en edel kjærlighetskunst, hvor aristokratiet mente de var overlegne i forhold til vanlige mennesker i deres evne til å leve og elske. Høviskhet skulle derved ifølge Jean Frappier inkludere både høvisk adferd og kjærlighet.

Ordet høvisk kjærlighet ("courtly love") dukket opp i kunsthistorisk litteratur først på slutten av 1800-tallet. Begrepet er ikke definert og har vært gjenstand for stor debatt.¹⁹⁴ Ordet høvisk kjærlighet gir i dag ingen entydig mening utover at det kan beskrive mange former for kjærlighetsforhold mellom kvinne og mann, både i og utenfor ekteskap, med og uten seksuelt tilsnitt, og med og uten satirisk innhold. Kjærligheten i det høviske samfunnet, som i alle andre samfunn, har hatt mange forskjellige fasetter. Oppfatningen av kjærligheten på 1100-tallet var ikke bare preget av kirkens syn på ekteskapet, men også av de høviske arrangerte ekteskapsinngåelsene som førte til at kjærligheten utenfor ekteskapet florerer. Trubadurene sang om "vrai' amor" (ekte kjærlighet), "bon' amor" (god kjærlighet) og "fin' amor" (perfekt kjærlighet), uten at disse begrepene er entydig definert.¹⁹⁵ I starten beskrev "fin' amor" åpenbart aristokratiets utenomekteskapelige kjærlighet, men det inneholdt gjensidig trofasthet mellom elskerne, og inkluderte aspekter av skjønnhet og moralske kvaliteter som høflighet, edelmodighet og mot.¹⁹⁶ Andreas Capellanus skrev at man skulle elske innen ekteskapet, men at dette ga en annen kjærlighetsfølelse enn ekte kjærlighet mellom elskere. Chrétien de Troyes som levde på samme tid, skrev imidlertid at det ikke var forskjell mellom kjærlighet i og utenfor ekteskapet, og fremhevet den subtile og raffinerte moral.¹⁹⁷ Det faller utenfor målsetningen til denne masteroppgaven å gi en detaljert fremstilling av begrepet høvisk

¹⁹³ Jean Frappier, *Amour Courtois et Table Ronde* (Genève: Librairie Droz, 1973).

¹⁹⁴ John C. Moore, "Courtly Love: A Problem of Terminology," *Journal of the History of Ideas* 40(1979): 621-632.

¹⁹⁵ Alina Dominte Antonsen, "Lost in translation? An examination of the concept of courtoisie in the Old French Le Conte de Floire et Blancheflor and in the corresponding Old Norse Flóres saga ok Blankiflúr" (Master Thesis in Nordic Viking and Medieval Studies. University of Oslo, 2006), 43.

¹⁹⁶ Moshé Lazar og Lacy J. Norris, *Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Contexts* (Virginia: George Mason University Press, 1989), 250-251; Jean Frappier, *Amour Courtois et Table Ronde* (Genève: Librairie Droz, 1973).

¹⁹⁷ Lazar og Norris, *Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Contexts*, 250-251; Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 1, 373.

kjærlighet. Det henvises til oversiktsartikkelen "Courtly Love: A Problem of Terminology" av John C. Moore fra 1979, som i korte trekk viser til at "courtly love" første gang ble brukt i litteraturen i 1883 av Gaston Paris med betegnelsen "amour courtois" som en idealisering og forherligelse av kjærligheten til ridderen Lancelot i 1177.¹⁹⁸ I følge Paris var denne høviske kjærligheten basert på seksuell tiltrekning, men den hadde ikke som mål å oppnå seksuell tilfredsstillelse. Da John Jay Parry oversatte Andreas Capellanus bok *De Amore* med *The Art of Courtly Love* kom det en ny dimensjon i begrepet, som levende omtalte kjærlighetsscener fra middelalderen, uten at man trodde at Andreas Capellanus hadde som mål å beskrive høvisk kjærlighet som et definert begrep. Det har vært hevdet at boken var en ironisk lovprising av kjærlighet for å vise at høvisk moral var preget av utroskap og til og med blasfemi. I påfølgende artikler var utroskap en viktig del av middelalderens kjærlighetsliv. C.S. Lewis beskrev i 1936 i boken *Allegory of love* fire begreper som han mente kunne inngå i beskrivelsen av høvisk kjærlighet: "humility" (ydmykhet), "courtesy" (høflighet), "adultery" (utroskap) og "religion of love" (spirituell kjærlighet).¹⁹⁹ Moshé Lazar definerte i 1964 høvisk kjærlighet som "fin'amor".²⁰⁰ I dette begrepet inkluderte han utroskap, og introduserte to nye begreper av høvisk kjærlighet: "passionate"=Tristan kjærlighet (utroskap uten å idealisere den elskede) og "conjugal courtly love" som inkluderte de mange kjærlighetshistorier på 1100-tallet som førte til lykkelige samliv. I 1967 ble det holdt et symposium om "The meaning of courtly love" uten at man klarte å definere begrepet, og uten at man klarte å enes om begrepet i det hele tatt skulle brukes.²⁰¹ I 1972 redefinerte Francis Lee Utley "courtly love" begrepet til å omfatte "den formaliserte kodifiseringen av kjærlighet" som da kunne inneholde 20-30 ulike former for kjærlighet.²⁰² Samme år skrev Jean Frappier om "amour courtois", som skulle inneholde mange spesifiserte kjærlighetstemaer fra det 1100-tallet.²⁰³ Johan C. Moores egen konklusjon er at "courtly love" ikke er et fenomen med etablerte regler, men en samling av følelser og sosiale verdier som beskriver et mangfold av kjærlighetstemaer i middelalderlitteraturen. Ridderromanene fra 1100-tallet beskrev altså

¹⁹⁸ Moore, "Courtly Love: A Problem of Terminology," 621-632.

¹⁹⁹ C.S. Lewis, *The allegory of love: A Study in Medieval Tradition* (London: Oxford University Press, 1958).

²⁰⁰ Moshé Lazar, *Amour Courtois et Fin'Amors dans la littérature du XIIe siècle* (Paris: Librairie C. Klincksieck, 1964).

²⁰¹ Moore, "Courtly Love: A Problem of Terminology," 621-632.

²⁰² Frances Lee Utley. "Must We Abandon the Concept of Courtly Love?" *Medievalia et humanistica* 3 (1972): 299-324.

²⁰³ Jean Frappier, "Sur un procès fait à l'amour courtois," *Romania* 93(1972):145-193.

mange forskjellige aspekter av kjærligheten. I tillegg foreligger det arbeider som presenterer kjærlighet som parodier, ironisering og som uanstendige skrifter.²⁰⁴

Trubadurene sang på 1100-tallet om høviskhet med vekt på ridderlighet, kurtise, kjærlighet og elskov. De formidlet gjerne også synet fra de geistlige ved hoffene. Siden utenomekteskapelige forhold fra mannens side var vanlig og anerkjent, ble utroskap formidlet uten at det ble sett på som noen synd. De priste den enkelte adelsmanns moralske uavhengighet. Ridderkulturen hadde vært basert på muntlig tradisjon, men i løpet av 1100-tallet begynte man også å skrive ned sanger og dikt. I starten ble disse skrevet på latin som inneholdt en annen retorikk og dybde enn det folkelige språket til trubadurene.²⁰⁵ Etter hvert vokste det frem en rikholdig litteratur med høviske romaner, krøniker, filosofiske og vitenskapelige verk, hvor det høviske samfunnet ble en viktig kulturbærende institusjon ved siden av den etablerte kirken og klostrene.²⁰⁶

Andreas Capellanus bok *De amore* er en av de mest kjente skriftene fra middelalderen om kjærlighet, basert på Ovids tre kjærlighetsbøker fra antikken. I sin første bok skrev han i runde vendinger blant annet hva kjærlighet er, hvilke personer som kjærligheten gjaldt og hvilke virkninger kjærlighet hadde. Han hadde et eget kapittel om hvordan kjærligheten kunne oppnås, og han presenterte åtte dialoger mellom kvinne og mann fra forskjellige sosiale lag som middelklasse og ulike grader av adelskap. Den andre boken omhandlet hvordan kjærlighet henholdsvis kunne opprettholdes (med 31 regler for kjærlighet) og avsluttes. Den tredje delen forsøkte å finne en kur for den kjærlighet som kunne oppstå. Her ble kvinner fremstilt som frastøtende, for eksempel at kvinner ikke var til å stole på. Det har vært hevdet at Andreas Capellanus skrev en parodi på datidens høviske kurtise.²⁰⁷ Han skrev blant annet om kjærlighet utenfor ekteskapet, at mannen hadde som mål å forføre, og at gleden ved kjærlighetsjakten opphørte i det øyeblikket byttet var fanget.²⁰⁸ Både bøkene til Ovid og Andreas Capellanus ga rom for fantasier om kjærlighet som kunne utfoldes i et samfunn som ellers var sterkt styrt av kirken.²⁰⁹ På 1100-tallet var synet på den profane kjærligheten preget av den høviske adferden ved hoffene ("courtoisie"), som ble formidlet av trubadurene og

²⁰⁴ Moore, "Courtly Love: A Problem of Terminology," 621-632.

²⁰⁵ Georges Duby, *The Knight, the Lady and the Priest: The making of modern marriage in Medieval France* (London: Penguin Books Ltd., 1984), 228.

²⁰⁶ Herman Bengtsson, *Den höviska kulturen i Norden: En konsthistorisk undersökning* (Stockholm: Kungl. Vitterhets och Antikvitets Akademien, 1999), 10.

²⁰⁷ Moore, "Courtly Love: A Problem of Terminology," 627.

²⁰⁸ Georges Duby, *Women of the twelfth century: volume III: Eve and the Church* (Cambridge: Polity Press, 1998), 107-113.

²⁰⁹ Peter Allen, *The art of love: Amatory Fiction from Ovid to the Romance of the Rose* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992).

som gjenfinnes i Andreas Capellanus bok *De Amore*. Det var en kjærlighet i stor grad preget av ridderlig oppførsel, utroskap og de arrangerte ekteskapene, og hadde i liten grad fokus på varig kjærlighet i ekteskapet.

6.2 Trouvèrene og Roman de la Rose

Trubadurene fremførte sine dikt om idealisert kjærlighet ved hoffene, hvor det var et samspill mellom diktning og publikum. I aristokratiske kretser ble ridderlighet fremhevet, utenomekteskapelig kjærlighet var akseptert for menn og kjærligheten var preget av en fantasiverden. Kirkens oppfatning var at hensikten med ekteskapet var å avle barn, og lidenskapelig kjærlighet innenfor ekteskapet ble fordømt.²¹⁰ På 1200-tallet ble poesien i Nord-Frankrike overtatt av trouvèrene, som distanserte seg fra trubadurenes "fin'amor". Etter hvert som borgerskapet begynte å imitere de adelige ble det nye tilhørere av trouvèrene.²¹¹ Når dikterne fikk et bredere publikum utenfor hoffet, trengte de heller ikke lengre å svare på publikums respons. I trouvèrenes diktning ble derved samspillet med publikum borte. Budskapet til sangene endret karakter, men deres høflige metaforer og pikante hentydninger hadde fortsatt betydning innen det høviske samfunnet.²¹² Trouvèrenes "grandes chansons courtoise" eller "chansons d'amour" hadde bredere emner enn trubadurenes kjærlighetssanger ("canso"), med et innhold som var mer frigjort og enklere å forstå. De sang også "tenso", en dialog mellom to sangere som fremførte en debatt om amorøse kasuistikker.²¹³ Trouvèrenes diktning holdt seg levende gjennom hele 1200-tallet. Det er sannsynlig at de fire galante scenene på det norske speillocket fra begynnelsen av 1300-tallet, beskriver en kurtise som har vært inspirert av trouvèrene. Denne kurtisen la mer vekt på kjærligheten innenfor ekteskapet enn de utenomekteskapelige forholdene som hadde vært vektlagt av trubadurene på 1100-tallet.²¹⁴ Dette har høyst sannsynlig betydning i fortolkningen av speillockets kurtiserende scener fra 1300-tallet.

Roman de la Rose består av to deler, skrevet av Guillaume de Lorris i ca. 1230 og Jean de Meun ca. 1275 med henholdsvis 4 058 verselinjer i høvisk stil og ca 17 725 linjer i et mer jordnært språk. Romanen er et allegorisk skrift hvor "La Rose" betegner kjærligheten,

²¹⁰ Antonsen, "Lost in translation? An examination of the concept of courtoisie in the Old French Le Conte de Floire et Blancheflor and in the corresponding Old Norse Flóres saga ok Blankiflúr," 47-59.

²¹¹ Mary O'Neill, *Courtly Love Songs of Medieval France* (New York: Oxford University Press, 2006), 3.

²¹² Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouvères: An Anthology and a History*, 448-453.

²¹³ Louise Forget, "La lyrique courtoise", oppsøkt 09.12.13, I [Découvrir la musique médiévale](https://sites.google.com/site/decouvrirelamusiquemedievale/la-lyrique-courtoise) <https://sites.google.com/site/decouvrirelamusiquemedievale/la-lyrique-courtoise>.

²¹⁴ Antonsen, "Lost in translation? An examination of the concept of courtoisie in the Old French Le Conte de Floire et Blancheflor and in the corresponding Old Norse Flóres saga ok Blankiflúr," 47-59.

kvinnen og den kvinnelige seksualitet.²¹⁵ Den første delen av romanen foregår i en lukket have, som tegn på et romantisk sted, og passer med omgivelsene til de galante scenene på speillocket. I denne delen gjør beileren kur til "La Rose", men tornene beskytter rosen mot hans bestrebelser. Etter at Lorris hadde skrevet første del av romanen ble oversettelsen av Aristoteles *Nikomakiske etikk* populær lesning. Her åpnet Aristoteles opp for at mennesket ikke bare trengte å være opptatt av det hinsidige, men kunne leve et lykkelig jordisk liv. Det var i denne konteksten at Meun skrev videre på Roman de la Rose, hvor han på en subtil måte også spilte på det kjødelige begjær.²¹⁶ I hans del av boken ble rosen plukket av beileren, noe som kan gjenfinnes på den andre scenen i speillocket. Den første delen av Roman de la Rose gir en idealisert fremstilling av den romantiske kjærlighet, mens den andre delen fremstiller en mer fysisk og sensuell handling i til dels filosofisk, satirisk og parodierende stil. Jean de Meun var en del av den intellektuelle eliten, og Roman de la Rose ble et banebrytende verk som fremhevet den jordnære kjærligheten som Aristoteles formidlet. Den ble en av de mest leste bøkene i Frankrike i flere hundre år, og dens nye kjærlighetsoppfattelsen ble stående sentralt i kjærlighetspoesien i flere generasjoner.²¹⁷

På 1200-tallet skjedde det altså en endring av det profane synet på kjærligheten. Trouvèrene formidlet i større grad kjærligheten innenfor ekteskapet, og Aristoteles *Nikomakiske etikk* åpnet for gledene ved den jordiske kjærlighet. Historien om Aristoteles og Phyllis er et godt eksempel fra denne tiden på at kjønnsdriftene var i spill, selv om intellektet ville noe annet. Denne historien er et kjent dekorasjonsmotiv på elfenbenskrin, hvor Aristoteles advarte sin elev Alexander den store mot å begjære kvinnen. Aristoteles ga imidlertid selv etter for sine drifter. I forsøk på å få tilfredstilt sitt begjær, krabbet han til spot og spe rundt på alle fire med Phyllis på ryggen og med bittel i munnen, mens Alexander den store observerte det hele fra et tre.

6.3 Varianter av høvisk kurtise

Motivet på speillocket hvor kvinnen kroner mannen viser at handlingssekvensen i kurtisen leder opp til et etablert kjærlighetsforhold hvor kvinnen gir mannen sin aksept. Når man skal finne frem til hva slags kurtise det norske speillocket fremstiller, må man ta med i betraktning samfunnsendringene som hadde funnet sted, og de konvensjonene som gjaldt i det profane

²¹⁵ Nathalie Coilly og Marie-Hélène Tesnière, *Le Roman de la rose: L'art d'aimer au Moyen Âge* (Paris: Bibliothèque de France, 2012).

²¹⁶ Rosenfeld, *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle*, 46.

²¹⁷ Charles, *Plus est en vous: Images de la femme au Moyen-Âge (XIII-XV)*, 23; Rosenfeld, *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle*, 45-46.

samfunnslaget da speillocket ble laget. Endringene i diktningene til trubadurer på 1100-tallet og trouvèrene på 1200-tallet viste altså en utvikling bort fra mange aspekter av den tidlige middelalderkjærligheten som inngikk i begrepet høvisk kjærlighet, og mer i retning av den høviske kurtisen som forbindes med etableringen av kjærlighet i dagens vestlige verden. Dette kan sees i sammenheng med endringer i samfunnsstrukturen hvor menneskelige behov, medmenneskelighet og affeksjon mellom kjønnene kommer i sentrum. På 1300-tallet ble mange klassiske tekster oversatt til folkelige språk, som dermed ble tilgjengelig for folk flest.²¹⁸ Det norske speillocket ble laget 150 år etter at Andreas Capellanus hadde utgitt sin bok og Chrétien de Troyes sine Arthurlegender. Andreas Capellanus bok fikk imidlertid stor innflytelse i samfunnet i to påfølgende århundre.²¹⁹ Den ble oversatt til fransk i 1290 og videre til spansk og tysk på 1400-tallet.²²⁰ Innholdet av boken var derfor i aller høyeste grad aktuell i begynnelsen av 1300-tallet da speillocket ble laget. Speillockets rammer med den lukkede haven er blitt beholdt fra Andreas Capellanus tid. Han beskriver den lukkede have med "a marvellously tall tree", hvor kjæresteparet sitter under skyggen av treet.²²¹ Dette passer med at speillockets scener viser et kjærestepar som er i ferd med å utvikle et forhold til hverandre. Det finnes også flere andre detaljer på speillocket som gjenfinnes i avhandlingen til Andreas Capellanus`bok: *De Amore*. Bare i tittelen Amor ligger en betegnelse om å "fange" eller "bli fanget", som gir assosiasjoner til jakten på kjærligheten.²²² Fremstilling av bekransningen er beskrevet av Andreas Capellanus som kroning av kjærligheten ("crown of love"), og han skriver "din kjærlighet alene kan krone meg" ("your love alone can crown me").²²³ Det sittende paret på det norske speillocket viser at de er kommet nærmere hverandre. På 1300-tallet skjedde det en videre oppmykning av de høviske reglene som hadde preget det høviske samfunnet på 1100-tallet.²²⁴ Fra de enstemte sangene til trouvèrene overtok nå de flerstemte motettene som "virelai" og verdslige sangformer som "lait". Disse ble introdusert av komponisten Guillaume de Machaut (1300-1305 til 1377), og tekstene omhandlet for det meste kjærlighet. "Virelais" uttrykte fortsatt følelser som var forbundet med høvisk kjærlighet, som lidelse, desperasjon, lengsel, tvil og utholdenhet.²²⁵

²¹⁸ Rosenfeld, *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle*, 74.

²¹⁹ Capellanus, *Andreas Capellanus on Love*, overs. av Walsh P.G., Preface.

²²⁰ Capellanus, *The Art of Courtly Love*, 21-24.

²²¹ Ibid., 78 og 105.

²²² Ibid., 31.

²²³ Ibid., 31 og 84.

²²⁴ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1,373.

²²⁵ "Guillaume de Machaut" I Wikipedia, den frie encyklopedi, oppsøkt 09.12.13, http://no.wikipedia.org/wiki/Guillaume_de_Machaut.

Med bakgrunn i den beskrevne utviklingen av kurtisen fra 1100-1300-tallet, er det mer sannsynlig at speillockets høviske kurtise var et uttrykk for ekte gjensidig kjærlighet, enn den satiriske omtalen som Andreas Capellanus ga i sin bok om hvordan en mann skulle tilnærme seg en kvinne. Den sittende scenen er også en stor kontrast til den høviske adferd i begynnelsen av middelalderen, hvor ridderlige heltedåd med lidelser skulle vinne kvinnens gunst. Mot slutten av middelalderen ble imidlertid ære, trofasthet og kjærlighet fortsatt tatt på stort alvor, og Huizinga understreker at den høviske adferd var preget av at ”han tjente alle, han æret alle, for kjærligheten til en”.²²⁶ Sentralt i den høviske kurtisen på speillockets scener synes å stå den opphøyde kvinnen som mannen forsøker å gjøre seg fortjent til. Man kan tenke seg flere scenarioer fra 1100-1300-tallet som den høviske kurtisen på det norske speillocket kan tenkes å uttrykke. Deler av disse scenarioer har relasjon til ulike oppfatninger av høvisk kjærlighet (”courtly love”) begrepet, diskutert i avsnitt 6.1. Ut fra et kunsthistorisk perspektiv kan fortolkningen av scenene på speillocket inkludere ulike former for tilbedelse og kurtise med eller uten sendebud, med eller uten seksualisering og med eller uten utroskap. De galante scener på speillocket kan tenkes å uttrykke utenomekteskapelige forbindelser med oppfordring til utroskap.²²⁷ De sentrale verdiene i speillockets budskap kan også ha vært ydmykhet, høflighet, spirituell kjærlighet eller kjærlighet som førte til lykkelig ekteskap.²²⁸ Den høviske kurtisen kunne videre inneholde varierende grad av seksuell tiltrekning og tilfredsstillelse.²²⁹ På den annen siden var den også tillagt en kurtise uten seksuell undertone.²³⁰ Den høviske kurtisen kunne innebære tiltrekning mellom kvinne og mann uten mål om seksuell tilfredsstillelse.²³¹ Den kunne imidlertid også oppfordre til utroskap.²³² For å ta høyde for alle disse mulighetene kan man tenke seg at budskapet til det norske speillocket med det etablerte kjærlighetsforholdet kan ha hatt fem mulige undertoner: det kan ha vært seksuelt inspirert, hatt relasjon til utroskap, representert en ønskedrøm, vært en oppskrift på høvisk oppførsel eller gitt uttrykk for den romantiske kjærlighet, slik den vestlige verden forstår den i dag. I det følgende vil jeg diskutere disse fem scenarioene, og redegjøre for mine forslag til høvisk kurtise som det norske speillocket mest sannsynlig kan ha representert og uttrykt.

²²⁶ Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, 78-80.

²²⁷ Paris, Jeanroy, Capellanus, Lewis, Lazar se Moore, ”Courtly Love: A Problem of Terminology”, 621-632.

²²⁸ Lewis, Lazar se Moore, ”Courtly Love: A Problem of Terminology”, 621-632.

²²⁹ Paris, Capellanus, Lewis, Lazar se Moore, ”Courtly Love: A Problem of Terminology”, 621-632.

²³⁰ Jeanroy, Lewis, Lazar se Moore, ”Courtly Love: A Problem of Terminology”, 621-632.

²³¹ Paris se Moore, ”Courtly Love: A Problem of Terminology”, 621-632.

²³² Capellanus, Lewis, Lazar se Moore, ”Courtly Love: A Problem of Terminology”, 621-632.

Flørting med seksuell undertone

I middelalderen var det oftest bare den eldste sønnen som fikk gifte seg, fordi verdiene skulle holdes samlet og ekteskap ble arrangert. Det må derfor antas at det fantes mange seksuelt frustrerte gifte menn og yngre ugifte brødre. For disse kan den høviske kurtisen ha hatt en seksuell undertone med et behov for flørting med seksuell pïring eller med et mål om å forføre kvinnen for å oppnå seksuell tilfredsstillelse.

Michael Camille fremhever at middelalderens billedkunst ikke legemliggjør erotisk adferd, men markerer status til kjærlighetspar, legitimerer deres bryllup og frembringer fantasier om seksuell kontroll, underkastelse og begjær.²³³ Han skriver videre at middelalderens kjærlighetskunst hadde seksuell besettelse som mål, men at den fokuserte lite på det seksuelle øyeblikket. De brukte symboler, ikke så mye for å skjule den fysiske natur, men mer for å gi det en mening.²³⁴ Michael Camille har i sin bok *The medieval art of love* beskrevet speillokkene Koechlin 1007 og 1008 i lys av en seksuell undertone, hvor han vektlegger en seksualisering av motivene. Han trekker frem en teori om at de åtte scenene er en koreografi av lek rundt det symbolske objektet ”chaplet” (hodekrans) som sex symbol. Michael Camille fremhever at kjærlighetsparets lek med hodekransen har et seksuelt tilsnitt med en forventningsfull opphisselse, og viser til eksempler i poesi på at hodekransen som ring har en seksuell mening og symboliserer kjærlighetens endeløse begjær.²³⁵ Andre har trukket denne analogien videre til at den sirkulære hodekransen blir en vaginal metafor for fullbyrdelsen av et frieri.²³⁶ Michael Camille fremhever en rekke detaljer, som også sees på det norske speillokket, og som han tar til inntekt for at de galante scenene har en tydelig seksuell undertone. Når det gjelder kvinner på speillokk har deres drakt ofte en vågal rynke i midtlinjen som illuderer kvinnens kjønnslepper.²³⁷ I det norske speillokket på scene 4 samles to parallelle folder mellom kvinnens ben, som i pakt med Michael Camilles resonnement kunne illudere kjønnsleppene. Som motargument kan henføres at foldene til et tyngre stoff automatisk må falle slik dersom man sitter med litt spredte ben. Michael Camille kan dog ha et poeng at kunstneren fremstiller kvinnen med synlige ben gjennom drakten som dermed eksponerer dette området. På tilsvarende måte mener Michael Camille at mannens blottede

²³³ Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 7.

²³⁴ Ibid., 122.

²³⁵ Ibid., 54-61.

²³⁶ Martha Easton, ”Was it good for you, too? Medieval erotic art and its audiences” *Different visions. A Journal of New Perspectives on Medieval Art (ISSN 1935-5009) Issue 1, 2008*, oppsøkt 09.12.13,

http://www.academia.edu/426043/Was_It_Good_For_You_Too_Medieval_Erotic_Art_and_Its_Audiences.

²³⁷ Camille, *Gothic Art: Glorious visions*, fig. 125, 171.

ben tar plassen til fallos.²³⁸ Michael Camille viser eksempler på speillokk med jaktmotiver, hvor løpende harer gir en seksuell ladning i bildet, og at kvinne og mann som sitter sammen gir bildet afroditisk styrke.²³⁹ Michael Camille nevner også at små hårete dyr kan være tilslørte seksualsembolier.²⁴⁰ Mens falken kan vise til forpliktende hensikter hos elskeren, kan hunder være symbol på at mannen er skamløs og ute etter enhver kvinne.²⁴¹

Jean de Meun bruker flere omskrivninger når han beskriver og parodierer sakrale scener, hvor et helgenskrin blir sammenlignet med vagina, mens kvinnekroppen omskrives til et litterært bilde som ledd i seksuell sublimering.²⁴² En slik seksuell omskrivning var tenkelig i skriftlig form, men en fremstilling i billedlig form vil bli langt mer direkte og uakseptabel. Et våget motiv på en galant scene kan også sees på en elfenbenskam, hvor mannen samtidig som han kjærtegner kvinnens hake også berører hennes skritt (figur 4). Michael Camille beskriver også kjønnslig omgang som en opphøyet form for jakt.²⁴³ I tråd med slik seksualisering av motivene er det ikke vanskelig å tenke seg at reven som går under røttene til treet og haren som dukker ned i hiet på det norske speillokket beskriver former for penetrasjon, og at det dermed kan utgjøre et forsterkende symbol på menneskenes kjærlighetsjakt.

Gledespiker var et viktig innslag i middelalderbyene på 1200-1300-tallet og viser at seksualitet, til tross for det religiøse samfunnet, også opptok menneskene i middelalderen og hadde en markedsverdi.²⁴⁴ I middelalderkunsten ble seksualitet formidlet i tekkelige former. Galante scener inneholdt ikke grovheter før på 1500-tallet.²⁴⁵ Selv om man ikke skal se bort ifra at det kan være detaljer ved motivene av galante scener som ikonografisk kan ha seksuelle hentydninger, er helhetsinntrykket at motivene på det norske speillokket ikke inneholder symbolikk som uthever seksualitet. Den seksuelle akten synes ikke å ha noe sterkt innslag i motivene. Det synes heller ikke sannsynlig at verdifulle elfenbensspeillokk med galante scener ble anvendt som gave i situasjoner, hvor hensikten med kurtisen var flørting og forføring utelukkende som mål å oppnå parring og seksuell tilfredsstillelse. Det er også lite sannsynlig at speillokkene skulle bæres i all offentlighet og i stor grad formidle flørting med seksuell undertone. Brigitte Buettner skriver at prostituerte kvinner ikke bar knapper eller hodeplagg,

²³⁸ Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 124.

²³⁹ *Ibid.*, fig. 64-65, 79-80.

²⁴⁰ *Ibid.*, 38.

²⁴¹ *Ibid.*, 95.

²⁴² Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, 323-324.

²⁴³ Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, 118.

²⁴⁴ Charles, *Plus est en vous: Images de la femme au Moyen-Âge (XIII-XV)*, 35.

²⁴⁵ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1, 373.

og det at det norske speillokket viser at kvinnen bærer en bourrelett og har en synlig knapp på underarmen på scenen nederst til høyre tyder på at hun ikke er prostituert.²⁴⁶ De galante scenene er fremstilt i et kostbart materiale som elfenben, og funksjons-ikonografisk taler dette mot at speillokket skulle vise scener som uttrykte prostitusjon. Som diskutert i avsnitt 5.1 inneholder speillokkene med fire galante scener ikke scenen som Raymond Koechlin kalte ”le rendez-vous”, som tyder på at heller ikke Raymond Koechlin mente at disse speillokkene uttrykte et planlagt møte mellom elskende i en utenomekteskapelig forbindelse eller som ledd i prostitusjon.

Utroskap

Når bryllup i middelalderen ikke ble styrt av kjærligheten, bidro det til at utenomekteskapelig forhold var akseptert hos mannen og ikke nødvendigvis ble ansett som utroskap. Ekte kjærlighet utenom ekteskapet var også en gjenganger i middelalderfortellinger og et yndet tema i trubadurfortellingene. Kurtisen på speillokket kunne derfor tenkes å ha uttrykt slik utenomekteskapelig kjærlighet. I boken *De Amore* av Andreas Capellanus er denne kjærligheten inngående beskrevet, og trubadurene gjorde denne erotiske lidenskapen om til en kulturell og sosial tankerekke.²⁴⁷ Dersom de galante scenene skulle representere scener som oppfordrer til utroskap, kunne man kanskje tenke seg at en velstående aristokrat med slike hensikter hadde bestilt et slikt kostbart speil som gave til en gift kvinne. Det finnes imidlertid mange speillokk som har hatt fire galante scener som motiv, og det synes mindre sannsynlig at høvisk utroskap var så utbredt og allment akseptert at det ble masseprodusert speillokk i den hensikt å beskrive kurtisering av en gift kvinne. Dertil kommer det at mange middelalderhistorier viser hvordan menn på denne tiden var ytterst sjalu og mistenksomme med henblikk på beilere til sine koner. Marie de Champagne, som muligens var oppdragsgiver til Andreas Capellanus’ bok *De Amore*, falt i unåde som følge av mannens mistanke om hennes utroskap, og den mistenkte ridderen måtte bøte med livet.²⁴⁸ Som tidligere nevnt tyder kvinnens hodebekledning på at hun var ugift. Jeg vil derfor hevde at det er lite sannsynlig at kommersielle elfenbenslokk ble produsert for å formidle utenomekteskapelig kurtise, og derved oppfordre til utroskap. I avsnittene 6.1-6.2 er det dessuten beskrevet hvordan akseptert utroskap og utenomekteskapelige forhold i større grad hørte til 1100-tallets høviske samfunn, enn til 1300-tallet da speillokket ble laget. Raymond

²⁴⁶ Buettner, *Boccaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, 52.

²⁴⁷ Paolo Cherchi, *Andreas and the ambiguity of Courtly Love* (Toronto: University of Toronto Press, 1994).

²⁴⁸ Capellanus, *The Art of Courtly Love*, 20.

Koechlin omtaler også de galante scenene som et kjærlighetspar ("couple d'amoureux") og omtaler kvinnen som en jomfru. Det er således flere argumenter som indikerer at speillocket ikke uttrykker høvisk kurtise i form av utroskap eller forbudt kjærlighet utenom ekteskapet.

Kurtise som ønskedrøm

I et samfunn med arrangerte ekteskap som ble styrt gjennom avtaler med familien og med økonomisk insitament, kunne drømmen om den ekte men uoppnåelige kjærligheten ha vært en velkjent tanke, og at denne tenkte kurtiseringen ble uttrykt som fire galante scener på speillock. Dyrkelse av kvinnen fascinerte aristokratiet.²⁴⁹ Som ledd i middelalderens skikk og bruk var det anerkjent at vasallen kurtiserte slottsfruen som den opphøyde kvinnen, uten at det nødvendigvis lå en seksuell baktanke i det. Slik kurtisering skulle behage kvinnen og prise slottsherren. Den kunne utgjøre en viktig del av den høviske skikk og bruk, hvor kvinnen fremsto som et bytte, og spillet handlet om å innynde seg hos overlensherren. Den høviske ridderen kunne være besatt av et veldig begjær fylt med lengsel etter sin elskede. Han var da villig til å gjøre alt for å oppnå hennes gunst, men i virkelighetens verden var hun uoppnåelig. Dette kan bygge opp under at de galante scenene viser en ung mann som i tankene kurtiserte en jomfru som ikke kan bli hans hustru, eller en ugift kvinnes drøm om å bli kurtisert av sin elsker, selv om hun er blitt lovet bort til en annen. Med datidens arrangerte ekteskap kan de galante scenene med de fire stadiene ha vært et uttrykk for en drøm om et ikke oppnådd eller et uoppnåelig forhold. Tilskuere og innehavere av kunstverket kan ha fortolket scenene ut fra sitt ståsted, drømmer, ønsker og behov. Fordi den virkelige verden var så fjern fra den idealiserte verden, kan man tenke seg at betrakteren var seg bevisst at dette lille speillocket var kilde til en ønskedrøm. Dersom speillocket viser uoppnåelige kurtiserende scener, som var en del av drømmene til høviske menn og kvinner, ble disse tankene da tydeligvis formidlet på kostbare speillock, tiltenkt daglig bruk og dermed vist frem i offentligheten.

Oppskrift på høvisk oppførsel

Speillocket kan ha vært en illustrasjon på den høviske kurtisen, hvor formålet var å beskrive en del av den høviske adferden. Speillockets galante scener kunne tenkes å vise hvordan høviske menn og kvinner forventet å oppføre seg overfor hverandre i alminnelighet, uten at det skulle føre til dypere følelser eller varige forbindelser. Kjærtegnen på haken kunne meget godt ha vært uttrykk for en slik galant oppførsel uten dypere innhold. Bekransning og

²⁴⁹ Antoine, "Amour, ivoire et beauté, dans catalogue de l'exposition, 181.

kroningen tyder imidlertid på en kurtise med et dypere følelsesinnhold, og scenene synes å innby til et større engasjement fra kjønnene enn kun en tilbedelse av det motsatte kjønn. Handlingssekvensen som masteroppgaven har avledet ved fortolkningen av elementene i motivene tyder på at speillocket i så fall formidlet en oppskrift på en høvisk kurtise med et dypere innhold. Scenene kunne da ha vist hvordan den galante oppførselen mellom kjønnene skulle være som rituelle handlinger uten etableringen av et varig forhold. Elfenbenskrin gitt som bryllupsgaver viste ofte motiver med moralske historier som kan ha vært beregnet på ektefolket. Speillockets galante scener kan ha hatt en tilsvarende kodeks som en kunstnerisk beskrivelse av hvordan man skulle gå frem og oppføre seg ved etablering av et forhold, uten at scenene derved beskriver noen form for romantisk kjærlighet. Scenene kunne vise den høviske adferden som unge menn og kvinner måtte lære seg, hvor oppførsel var viktigst, og hvor de skulle lære å beherske sine følelser.

Romantisk kjærlighet

Det er kjent at kurtisering i middelalderen kunne formidles av egne utsendinger. Slik kurtisering på vegne av andre er kjent fra høviske dikt, og danner også bakgrunnen for historien om Tristan og Isolde. På en liten brodert silkeveske med galante scener fra 1340-50, kalt "Bolsa con cordones Los juegos del amor" ("Bourse à cordons, Les jeux de l'amour") (figur 7), er det avbildet et kurtiserende par hvor mannens klesdrakt med en høy hatt har vært tolket som en budbringer på reise, sendt av en frier slik man kan lese om i høviske dikt.²⁵⁰ Ut fra de litteraturstudiene jeg har gjort synes jeg det er lite sannsynlig at høvisk kurtise formidlet av sendebud skulle gå igjen som et hyppig forekommende motiv på speillockene med fire galante scener.

Andreas Capellanus gjorde sammenligninger mellom det å begjære en kvinne og det å handle som en jeger, hvor jegerens jakt etter bytte ble sammenlignet med mannens ønske om å kunne oppnå kvinnens kjærlighet.²⁵¹ I avsnittene 6.1-6.2 er det vist hvordan synet på den høviske kurtisen utviklet seg mot 1300-tallet til i større grad å omfatte troen og muligheten på den oppnåelige ekte kjærligheten. I *Roman de la Rose* er Oiseuse den unge kvinnen som åpner døren inn til haven. Hun blir ofte fremstilt med et speil i hånden (figur 11). Hun har vært tolket som den syndige Luxuria, men Burns har tillagt henne den selvstendige gledesøkende

²⁵⁰ Charles, *Plus est en vous, Images de la femme au Moyen-Âge (XIII-XV)*, 108.

²⁵¹ *Ibid.*, 15.

kvinne.²⁵² Aristoteles etikk var på 1300-tallet en filosofisk hovedstrømning og hans definisjoner av glede og nytelse ble brukt på jordiske erfaringer. Både innen filosofi og diktning var man på den tiden speillokket ble laget veldig opptatt av Aristoteles forståelse av jordisk lykke.²⁵³ Ut ifra et slikt perspektiv kan speillokkets motiver tenkes å vise hvordan et par går frem for å oppnå kjærlighetens gleder, eller hvordan den unge mannen kurtiserer en jomfru som skal bli hans hustru.

6.4 Den høviske kurtisen på det norske speillokket

På tilsvarende måte som i middelalderens dikterkunst, ligger det også i billedkunsten symbolikk med mulighet for flere lag av betydning. Middelalderkunst er kjent for sin flertydighet og meningsmangfold, og fortolkningen av kunstverkene kan derfor oftest ikke forenkles til ett enkelt meningsinnhold.²⁵⁴ Slik er det også for det norske speillokket. Scenene kan illustrere en flertydighet med flere ulike former for kurtise, og det er sannsynlig at denne ”intervisuality” også var åpenbar da speillokket ble laget. Douglas Kelly beskriver i sin bok *Medieval Imagination* hvordan fantasien stod sentralt i middelalderen både for forfatterne som formidlet tekstene og for publikum som fortolket budskapene.²⁵⁵ Det skal derfor ikke nødvendigvis være noe mål å forsøke å finne en entydig forståelse av hvilken type høvisk kurtise det norske speillokket viser.

I det foregående avsnittet har den høviske kurtisen vært delt inn i fem mulige varianter, flørting med seksuell undertone, utroskap, kurtise som ønskedrøm, oppskrift på høvisk kurtise og romantisk kjærlighet. For å forsøke å forstå speillokkets motiver må de sees på i sammenheng med samfunnsendringene i løpet av middelalderen. I dette ligger også endringene i diktning, filosofi og kirkelig påvirkning. Det var på den tiden mange tanker og oppfatninger om hva det gode livet innebar, om det kun var oppnåelig i en forening med Gud eller om det også kunne oppnås i dette livet.²⁵⁶ I tillegg kom de rent praktiske aspekter som at produksjonen av elfenbenspeil må ha vært et samspill mellom hva markedet ønsket, tilgangen på elfenben, den enkelte oppdragsgiver, faste konvensjoner, den enkelte kunstners talent og andre toneangivende rådgivere.²⁵⁷ Det norske speillokket er laget i en storhetsperiode hvor det hadde utviklet seg en egen bykultur med håndverkere. Befolkningstallet var på sitt høyeste og

²⁵² Burns, *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*, 79.

²⁵³ Rosenfeld, *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle*, 1 og 74.

²⁵⁴ Aavitsland, ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner, 53-61.

²⁵⁵ Douglas Kelly, *Medieval Imagination: Rhetoric and the Poetry of Courtly Love* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1978), 231.

²⁵⁶ Rosenfeld, *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle*, 6.

²⁵⁷ Kessler, *Seeing Medieval Art*, 58.

stadig flere hadde giftet seg inn i adelskapet.²⁵⁸ Det høviske miljøet hadde gode levevilkår, og det utviklet seg en tradisjon om å bruke elfenbensgjenstander med slike motiver. Vi vet ikke hvilke ønsker oppdragsgiver har hatt med henblikk på motiv på speillockk og hva som var viktig for giver og mottaker. Det var imidlertid de samme mesterne som laget elfenbensgjenstander med religiøse og profane motiver, og de ble bestilt av de samme verdslige oppdragsgiverne.²⁵⁹ De to kunstretningene levde side om side, og man vet for eksempel at både skrin og broderte væsker med høviske motiver ble brukt til å oppbevare relikvier. I takt med den økte etterspørselen etter elfenbensgjenstander kan man tenke seg at de galante scenene på det norske speillockket kunne ha uttrykt tilfeldige underholdende scener fra det høviske livet, og et ønske om å lage motiver med variasjoner. Imidlertid tyder de store likhetstrekkene mellom de ulike speillockkene med fire galante scener på et felles ikonografisk uttrykk, som masteroppgaven har fortolket ved at motivene uttrykker den omtalte handlingssekvensen. I tråd med refleksjonene fra avsnitt 6.3 om varianter av høvisk kurtise passer de galante scenene i sin uttryksform ikke med den tradisjonelle ridderlige opptreden eller med den tyske "Minnedienst" (kjærlighetstjenester), som kjennetegnet kvinnens forlangende og ridderens behov for å oppnå kvinnens ære gjennom vågestykker. Slik ridderadferd hadde mer eller mindre opphørt på første halvdel av 1300-tallet da speillockket ble laget. Jeg har tonet ned at scenene på det norske speillockket kan inneholde seksuelle hentydninger eller budskap. Videre har jeg argumentert for at speillockket ikke uttrykker utroskap eller forbudt kjærlighet utenom ekteskapet. Speillockkets kostbarhet og daglig bruk utelukker ikke at scenene viser kurtisen som ønskedrøm. Handlingssekvensen som fremkommer på speillockkets enkeltmotiv tyder på at den også kan uttrykke en oppskrift på den høviske kurtisen på 1300-tallet som en form for "skikk og bruk".

Raymond Koechlin anfører at speillockkene med de galante scenene uttrykker den høviske moralen på 1300-tallet, og jeg forstår det også slik at scenene på speillockket uttrykker motiver som kjennetegner tiden det ble laget i.²⁶⁰ Hvis man trekker inn tverrfaglige momenter, som er gjort rede for i avsnittene 6.1 og 6.2, fra musikkhistorien (trubadurene og trouvèrene), litteraturen (Ovid, Andreas Capellanus *De Amore*, *Roman de la Rose*) og filosofiske strømninger i tiden (oversettelsen av Aristoteles *Nikomaksike etikk*), er det mulig at det norske speillockket kan ha formildet en dypere forståelse av den galante oppførselen

²⁵⁸ Boase, *The origin and meaning of courtly love: A critical study of European scholarship*, 86-93; Peter Turchin og Sergey A. Nefedov, *Secular Cycles* (Princeton New Jersey, Princeton University Press, 2009), 111-142.

²⁵⁹ Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*, 310-311.

²⁶⁰ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1, 373.

mellom kjønnene utover en generell oppskrift på høvisk kurtise. Med andre ord kan den høviske kurtisen på speillokket ha henvist til en oppførsel som ledet opp til felles kjærlichkeit, og derved vært forløperen til den romantiske kjærlichkeit som etter hvert har preget den vestlige kulturen. Kvinnens frisyre i form av bourrelet på første scene og ellers manglende hodeplagg kan indikere at hun er en ugift jomfru som mannen kurtiserer. Speillokk i dyrebart elfenbensmateriale kan ha vært brukt som gave for å beskrive et akseptert forhold, og at de fire scenene på det norske speillokket illustrerer stadier som leder opp til en felles kjærlichkeit. De galante scenene på speillokket kan derfor ha illustrert noe mer enn en oppskrift på høvisk oppførsel, nemlig en mer oppriktig kurtise mellom både kvinne og mann som var blitt mer akseptert på 1300-tallet.

7 Andre refleksjoner rundt speillocket

Analysen av det norske speillocket har vist at de fire motivene som er kalt møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet, går igjen på andre speillock med fire galante scener som en form for handlingssekvensen. I det foregående kapittelet er det diskutert hvordan denne fortolkningen av det norske speillocket fra første halvdel av 1300-tallet passer med den utviklingen av den høviske kurtisen som hadde foregått fra 1100-tallet med økende aksept for kjærlighetsfølelser mellom kvinne og mann. Middelalderkunsten skiller seg fra andre kunstepoker blant annet ved at kunstobjektene i tillegg til å være dekorative ofte også var tiltenkt en spesiell funksjon. I dette kapittelet beskrives en funksjonsanalyse om hvordan speillocket kan tenkes å ha vært brukt i middelalderen, og hvilken rolle det kan ha hatt som gave. Jeg reflekterer videre over hvordan det etablerte kjærlighetsforholdet kan ha blitt uttrykt på speillockene med fire galante scener. Jeg filosoferer litt over hvordan betrakteren av speillocket avgjør hvordan motivene oppfattes og hvordan speillocket kan sees i en filosofisk sammenheng rundt religion og kjærlighetsbegrepet.

7.1 Bruken av speillock

Det meste av kunsten i middelalderen var knyttet til kirken eller til bruk i det offentlige rom. Elfenbensspeillockene skiller seg ut som kunstverk ved at det ble bruk i den private sfære. Speillocket hadde to hovedfunksjoner, det skulle huse et metallspeil og det skulle være en personlig prydgjenstand. Speillock med sine metallspeil ble sammen med kam og hårpinne gjerne oppbevart i en lærveske som hang i en snor ned fra beltet, og utgjorde derved en toalettmappe.²⁶¹ Det norske relieffet er så tynt (0.5 cm på det tykkeste) at speillocket må ha vært velegnet til å bære med seg. De kostbare elfenbengsgjenstandene var åpenbart beregnet på aristokratiet og det velstående borgerskapet. Man gjenfinner fremstillinger av speillock i middelalderlitteraturen hvor kvinnen viser frem sin rikdom.²⁶² Speillockene var detaljert utskåret, og mange av de profane motivene på speillockene var tatt fra det høviske liv. De beskrev høvisk adferd som turneringer, falkoneri, sjakkspill og kjærlighetserklæringer. De galante scenene på det norske speillocket representerer eksempler på det siste. Rikdom og skjønnhet var viktige verdier i den høviske kultur, og en kvinne med et speil var ofte symbol

²⁶¹ Antoine, "Amour, ivoire et beauté, dans catalogue de l'exposition," 182; Williamson, "Comb with Scenes of Courting," 222-223;

²⁶² Antoine, "Amour, ivoire et beauté, dans catalogue de l'exposition," 182.

på skjønnhet. I middelalderen malte kvinnene seg elfenbens-hvite i ansiktet, og med voks fikk de elfenbensgjenstandene til å bli skinnende hvite.²⁶³ Kunstnerisk uttrykte speillokkene en stor grad av estetisk skjønnhet, og de skulle sikkert også fremheve eiernes skjønnhet og bedre deres selvbilde. Raymond Koechlin beskriver motivene på de galante scenene som par, som med lekende eleganse står sammen i en sensuell glede over livet.²⁶⁴ Danielle Gaborit-Chopin beskriver hvordan eierne av elfbensspeillokkene må ha hygget seg med repertoaret av høviske scener.²⁶⁵ Bruken av disse gjenstandene finnes avbildet i middelalderillustrasjoner, hvor for eksempel kvinnen grer håret med en elfbenskam mens hun speiler seg (figur 11).²⁶⁶ Produksjonen av speillokk var på sitt høydepunkt i første halvdel av 1300-tallet, men mangel på elfenben bidro til at det senere ble produsert betydelig færre elfenbensgjenstander.

7.2 Speillokk som gave

Man vet lite om hvilken type gave et speillokk kan ha representert. Speillokk var allegori for kjærlighet.²⁶⁷ Andreas Capellanus ga råd om kjærlighet til kvinner, hvor de ble oppfordret til for eksempel å spille sjakk for å vinne kostbarheter som silkeveske, belte eller en pelsforet kappe.²⁶⁸ Det finnes dokumentasjon på hvordan speillokkene ble bestilt hos håndverkere, og hvor fakturaene er bevart.²⁶⁹ Speillokk har vært brukt som gave fra beundrere av begge kjønn, og som gave til personer med samme kjønn.²⁷⁰ De fire galante scenene på det norske speillokket viser høvisk kurtise mellom kvinne og mann, og motivene har mest sannsynlig vært beregnet på et heterofilt kjærlighetsforhold. Andreas Capellanus skrev om kjærlighetsgaver ("gifts of love"), om kvinnens ønske om gaver og at et speil var en gave som en kvinne fritt kunne ta imot.²⁷¹ Det er dog interessant at man ikke er kjent med selve gaveoverrekkelsen av et speillokk har vært gjengitt som motiv på et kunstverk.²⁷²

Speillokket kan ha vært kjøpt av en rik person som selv ønsket å bruke det som pyntegjenstand. På den annen siden inviterer de galante scenene til tanken om at motivene

²⁶³ Capellanus, *The Art of Courtly Love*, 57.

²⁶⁴ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1, 382.

²⁶⁵ Gaborit-Chopin, "Les valves de miroirs d'ivoire gothiques et les themes profanes," 2000.

²⁶⁶ *Le Roman de la rose*, ms.fr.24391, fol.1. Bibliothèque nationale de France, detalj gjengitt på omslaget til boken Burns, *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*.

²⁶⁷ Randall Jr, "Popular romances carved in Ivory", 74.

²⁶⁸ Burns, *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*, 25.

²⁶⁹ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1, 360.

²⁷⁰ Randall, "Popular romances carved in Ivory", 74; Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 50.

²⁷¹ Capellanus, *The Art of Courtly Love*, 116 og 144; Martha A. Brozyna, *Gender and Sexuality in the Middle Ages: A Medieval Source Documents Reader* (North Carolina: McFarland & Company, Inc. 2005), 182.

²⁷² Antoine, "Amour, ivoire et beauté, dans catalogue de l'exposition," 182-183.

uttrykker et budskap utover det rent underholdende og estetisk vakre. Til eget bruk ville en rik person kanskje valgt et annet motiv. De galante og kurtiserende scenene med den knelende mannen og den opphøyde kvinnen vitner om et rollespill hvor mannen gjør anstrengelser for å oppnå kvinnens gunst, og gjør det mer sannsynlig at speillocket med disse motivene oftest ble brukt som gave og ikke til eget bruk. Der er sikkert mulig at speillocket kunne ha blitt brukt som utenomekteskapelig gave til en gift person, men det ville i så fall vært mindre sannsynlig at personen hadde båret gjenstanden åpenlyst på seg. Det er mulig at et slikt kostbart speillock kan ha blitt gitt som gave til en elsker/elskerinne, men det er vel så nærliggende å tenke seg at speillocket var en gave beregnet til å ta med seg inn i ekteskapet, på tilsvarende måte som inventarlistene viser at elfenbenskrin ble brukt som bryllupsgaver.²⁷³ Det er trolig at det å forære et speillock med galante scener og ta det imot som gave var med på å stadfeste nære bånd som ble knyttet mellom kvinne og mann.

Jeg vil hevde at det i kunsthistorien knapt finnes klarere eksempler på hvordan et kunstverk, som gave og bruksgjenstand, gjennom daglig bruk har ført til påminnelse om giveren. Videre må speillocket med tilhørende kam, hårpinne og utsmykninger med galante scener ha gitt mulighet til daglige refleksjoner hos eieren, rundt kjærligheten og den høviske kurtisen. Funksjonsikonografisk må de galante scenene på speillocket ha hatt stor betydning for å understreke giverens hengivenhet overfor mottakeren, og fremme den høviske kultur og adferd hos både kvinne og mann. Det kan tenkes at speillocket, på lik linje som smykker og nyere tids gifteringer, ikke bare førte til hygge hos bæreren, men også hadde en mer forpliktende betydning overfor giveren.

7.3 Det etablerte kjærlighetsforholdet

Det er grunn til å understreke at motivene på det norske speillocket viser en kurtise mellom kvinne og mann. Mannen gjør kur til kvinnen ved å kjærtegne hennes hake og plukke roser til henne, og kvinnen kroner mannen som tegn på sin aksept. Det handler derfor om det etablerte kjærlighetsforhold, og ikke om en kurtise med usikkert utfall. Fortolkningen av kurtisen vanskeliggjøres av mangelfull skriftlig dokumentasjon fra datiden, og dette gjør at motivene lett kan bli over- eller undertolket.²⁷⁴ Hvordan eiere og betraktere av det norske speillocket har sett på motivene vil derfor til en viss grad være gjenstand for fantasi og spekulasjon. Det

²⁷³ Dalton, "Two Mediaeval Caskets with Subjects from Romance," 306; Antoine, "Amour, ivoire et beauté, dans catalogue de l'exposition," 192.

²⁷⁴ Gaborit-Chopin, "Les valves de miroirs d'ivoire gothiques et les thèmes profanes," 2000; Hohler, "Vår forståelse av middelalderens ikonografi. Overtolkning og undertolkning; en reisefører mellom Scylla og Charybdis," 127–143.

at de fire motivene går igjen på speillockene med fire galante scener tyder på at handlingssekvensen utgjorde en konvensjon på den tiden. I kapittel 6 argumenterer jeg for at de galante scenene på speillocket enten formidler den korrekte galante oppførselen, eller at motivene viser en romantisk kjærlighet mellom kvinne og mann. Dette er i tråd med det nye konseptet på 1300-tallet om fortrolighet mellom ektefolk, i motsetning til tidligere århundrers fokusering på utroskap og dens hemmeligholdelse.²⁷⁵ Jeg vil her dvele videre ved det etablerte kjærlighetsforholdet, det siste stadiet av handlingssekvensen på det norske speillocket.

Man kan spekulere i hvorvidt motiver med underholdende kurtiserende scener som på det norske speillocket i begynnelsen kan ha fortonet seg som våget, og kan ha skapt motstand i de religiøse og konservative miljøene. Det siste motivet ”etableringen av forholdet” må ha inneholdt et dypere budskap utover en tilfeldig samtale mellom kvinne og mann. Trubadurene sang om utenomekteskapelig kjærlighet. De seksuelle relasjonene i deres provençale sanger ble omskrevet med metonymer som ”lo al” (den andre part) og ”del plus” (”the surplus”, ”le sorplus”), begge betegnelsene for et samleie.²⁷⁶ Den franske språkforsker og forfatter Michèle Perret viser til at ordet ”le sorplus” ble brukt i fortellende tekster fra det 11. til 15. århundre som betegnelse på omfavnelsen som ikke blir nevnt direkte, med andre ord ”å tie om, og derved nevne kjærlighetens gleder”.²⁷⁷ Michael Camille anvendte betegnelsen surplus kunsthistorisk da han brukte ordet for å beskrive tilleggsassosiasjoner som kan knyttes til middelalderkunstens fremstillinger av et kyss.²⁷⁸ I denne masteroppgaven postuleres det at motivene på det norske speillocket kan tenkes å ha tatt utgangspunkt i antikkens fire kjærlighetsstadier: håpet, kysset, omfavnelsen og hengivelsen. Disse kjærlighetsstadiene fokuserer i større grad på intimiteten i relasjonen mellom kvinne og mann enn den beskrevne handlingssekvens på speillocket: møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. Det er tidligere i avsnitt 7.3 gjort rede for hvordan et fullbyrdet etablert kjærlighetsforhold ikonografisk kan ha vært uttrykt ved at mannen sitter sammen med kvinnen på en benk (tabell 10). Man kan kanskje postulere at benken er et symbol på fullbyrdet kjærlighet, og at benken var motivet som viste at hengivelsen hadde funnet sted og jakten var fullført. Den sittende scenen vil derved kunne tolkes som å inneholde et slikt ”surplus”; det sittende paret indikerer

²⁷⁵ Steven Guthrie, ”Chivalry and Privacy in ”Troilus and Criseyde” and ”La Chastelaine de Vergy”, *The Chaucer Review* 34(1999), 166.

²⁷⁶ Antonsen, ”Lost in translation? An examination of the concept of courtoisie in the Old French *Le Conte de Floire et Blancheflor* and in the corresponding Old Norse *Flóres saga ok Blankiflúr*,” 44; Lazar og Norris, *Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Context*, 253.

²⁷⁷ Michèle Perret, ”Le sorplus ou l’indicible étreinte,” I *Linx. Revue des linguists de l’Université Paris Ouest Nanterre La Défense*. 10(1998): *L’indicible et ses marques dans l’énonciation*, oppsøkt 09.12.13, <http://linx.revues.org/971>.

²⁷⁸ Camille, ”Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral,” 151-170.

at kvinnen har gitt seg seksuelt hen til mannen, og at paret dermed har fullbyrdet sin kjærlighet. Benken kan imidlertid også helt enkelt signalisere at det sittende paret viser omverden at de har etablert et kjærlighetsforhold. Det at paret sitter sammen, kan tolkes ikonografisk som at kjærlighetsforholdet offentliggjøres, og at det ligger en fullbyrdelse i denne offentliggjørelsen.

Det andre motivet av etablert kjærlighetsforhold, som kan gjenfinnes på speillokk med fire galante scener, viser mannen med falk i hånden stående ved siden av kvinnen. Dette kan oppfattes som et ikke fullbyrdet etablert kjærlighetsforhold, enten ved at paret enda ikke har gitt seg hen til hverandre, eller at forholdet ikke er offentliggjort. Tar man utgangspunkt i hvordan man i datidens kjærlighetsdiktning var opptatt av å uttrykke følelser som lengsel, tvil og utholdenhet, kan man tenke seg at mange mennesker i realiteten ikke fikk utfolde sin ekte kjærlighet. Dette kan være en annen grunn til at det etablerte forholdet ikke kunne fullbyrdes. På speillokket kan det forstås som at forhold var etablert, hvor begge næret interesser for hverandre, men hvor tidens omstendigheter gjorde at de aldri kunne få hverandre. Motivet med et ikke-sittende par kan derfor uttrykke et etablert men ikke fullbyrdet kjærlighetsforhold, hvor kjæresteparet ikke kunne oppnå sin kjærlighet. Handlingssekvensen uttrykker da enten spenningen i å oppnå det uoppnåelige, eller ønsket om det uoppnåelige. I hele middelalderen var ikke fullbyrdet kjærlighetsforhold en sentral del av kjærlighetspoesien. På 1100-tallet inneholdt diktningen utallige varianter av hvordan kvinne og mann kurtiserte, uten at de nødvendigvis etablerte varige forhold. På 1300-tallet er det sannsynlig at varige forhold ble mer vektlagt. Man kan tenke seg at speillokk med fire galante scener som ender med ikke fullbyrdet kjærlighetsforhold, kun skulle illustrere høviske menn og kvinners galante oppførsel når de møttes, med andre ord den høviske galante oppførselen i seg selv. Romantikken i den ufullbyrdete kjærligheten kunne ligge i selve lengselen og drømmen om kjærligheten og i mindre grad i selve oppnåelsen av den. Man kan tenke seg at kurtisen i middelalderen så på den ikke fullbyrdede kjærligheten som mer romantisk enn den fullbyrdede. Dette sees spesielt i ridderromaner som for eksempel Tristan og Isolde, hvor en rekke hindringer gjør pasjonen sterkere. Ifølge Denis de Rougemont elsket de ikke hverandre, men selve kjærligheten.²⁷⁹ Dette var et spill som menneskene i middelalderen må ha verdsatt høyt, bedømt ut ifra populariteten som disse romanene hadde i sin samtid. Man kan således spekulere på om det er et slikt spill rundt den ikke fullbyrdede kjærligheten, som i

²⁷⁹ Denis de Rougemont, *Love in the Western World* (Princeton: Princeton University Press, 1956),50.

middelalderen var en kjent konvensjon, og som vises på de scenene hvor paret står og ikke sitter sammen.

Speillockkene Koechlin 1008 og 1007 viser at handlingssekvensen på de to sidene ender i henholdsvis et ikke fullbyrdet og fullbyrdet kjærlighetsforhold, fremstilt som henholdsvis et stående og et sittende par. Det kan da spekuleres i om det norske speillocket kan ha vært baksiden av et speillock, hvor forsiden har uttrykt et ikke fullbyrdet kjærlighetforhold. Speillocket fra Torino, Koechlin 1009 peker seg ut dette henseendet (figur 3). Raymond Koechlin påpeker likheten i stil og utførelse mellom 1007, 1008 og 1009, og disse ligner i stor grad på det norske speillocket.²⁸⁰ Speillocket Koechlin 1009 måler i diameter 11.0 cm inklusive den profilerte kanten, og kanskje kunne passe i størrelse med det norske speillocket som uten slik kant måler ca 10.7 cm. Alle Raymond Koechlins scener er representert på det norske speillocket og på Koechlin 1009, og Torino speillocket inneholder scenen som svarer til ikke fullbyrdet kjærligheten. Riktignok er figurene med henblikk på hårfrisyrer og ansiktsuttrykk ikke så slående like at det er grunn til å postulere at disse to speillockene har hørt sammen, og 1009 mangler dessuten dyr på marken. Imidlertid ser marken også forskjellig ut på Koechlin 1007 og 1008, som vi vet hører sammen. Det er interessant at Koechlin 1009 ligger i en treramme og det norske speillocket i en sølvramme, i motsetning til alle de andre speillockene med fire galante scener som ikke er stilt ut på en slik måte. Det blir bare en spekulasjon om det norske speillocket og 1009 sammen en gang kan ha utgjort en speileske.

Jeg må igjen understreke at min diskusjon rundt det etablerte kjærlighetsforholdet baserer seg på vurderinger med utgangspunkt i fortolkning av motivene som gjenfinnes på speillockene med fire galante scener. Vi mangler litterære kilder fra 1300-tallet som kan bekrefte hva speillockene kan ha ment å uttrykke. At speillockenes fire motiver skulle fremstille en kurtisering som enten førte til fullbyrdet eller ikke fullbyrdet etablert kjærlighet, tilfører en ny dimensjon til fortolkningen av de fire galante scenene på speillock. Hvis det norske speillocket og Koechlin 1009 skulle ha hørt sammen, ville de to speillockene nettopp ha beskrevet henholdsvis fullbyrdet og ikke fullbyrdet kjærlighet. På tilsvarende måte som Koechlin 1007 og 1008 vil derved også Koechlin 1009 og det norske speillocket ha utfyllt hverandre. To slike speillock som begge uttrykker ikke fullbyrdet og fullbyrdet kjærlighet på henholdsvis for- og baksiden, kan dermed ha representert en ny forståelse av

²⁸⁰ Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2, 372

kjærlighetsoppfatningen på 1300-tallet. Dette kan vise at det på den tiden kan ha utviklet seg en konvensjon om at det ikke bare var snakk om uoppnåelig kjærlighet, men at den oppnåelige kjærligheten også var kommet i fokus.

7.4 Betrakteren av speillocket

I henhold til semiotisk tankegang står betrakteren sentralt i fortolkningen av et kunstverk. Betrakteren studerer objektet, og avleder sin forståelse av objektet ved å fortolke elementer i motivet. Man kan tenke seg uttallige forskjellige betraktere fra ulike sosiale lag, alder og kjønn, som foretar sine analyser av speillocket. Det kan være personer fra 1300-tallet og frem til dagens kunstpublikum. De kan forsøke å forstå kunstverket i lys av en spesiell kontekst, eller de kan betrakte gjenstanden uten å se på det i noen historisk eller sosial sammenheng. På den ene siden kan altså personer få sin kunstopplevelse av speillockets scener i full fantasi uten tilknytning til noen som helst kunsthistorisk forståelse. På den annen side har anerkjente kunsthistorikere fortolket speillockets scener på ulike måter, slik som Michael Camilles vektlegging av seksuelle symboler og Raymond Koechlings og Danielle Gaborit-Chopins forståelse av separate høviske scener.

En del av kunsthistorikerens oppgaver er å sette rammer for analysen av kunstverket for derved å avsløre nye muligheter for fortolkning av kunsten. Som masterstudent har jeg vært betrakter av det norske speillocket. Jeg har forsøkt å forstå kunstverket med bakgrunn i kunsthistoriske metoder, som dog har sine begrensninger som følge av manglende kunnskap om middelalderen, og da spesielt fra tidlig 1300-tall. Jeg startet med å forsøke å se på speillockets scener ut fra det som kunne vært kalt høvisk kjærlighet, men det ble tidlig klart at høvisk kjærlighet var et forvirrende begrep som ikke var godt nok definert, og dessuten i stor grad beskrev kjærligheten før 1300-tallet.²⁸¹ Jeg fant ut at den beskrivende betegnelsen høvisk kurtise var dekkende for å omtale de galante scenene. Siden de galante scenene ikke kan føres tilbake til noen skriftlige kilder, blir det umulig å presentere noen eksakt kunnskap om hva speillocket kan tenkes ment å uttrykke, eller hva man antar at brukerne av speillockene kan ha lest ut av motivene ut fra konteksten og gjeldende konvensjoner. I denne masteroppgaven har jeg foretatt en ikonografisk analyse av elementene i motivene og tolket de kurtiserende scenene som en enhetlig handling. Jeg har reflektert over hvordan kjærlighetsbegrepet kan ha utviklet seg i løpet av middelalderen frem til 1300-tallet, og jeg har vurdert hvilken type kurtise som motivene kan tenkes å ha fremstilt. Med støtte i min litteraturgjennomgang og

²⁸¹ Moore, "Courtly Love: A Problem of Terminology," 621-632.

mine studier av speillocket har jeg begrunnet og presentert min forståelse av speillockets motiver.

Tilbake til 1300-tallet var speillocket åpenbart beregnet på det høviske samfunnslaget. Det var 1300-tallets samfunn som bestemte hvorfor motivene på speillocket ble laget og hvordan det ble forstått av betrakteren. På grunn av mangelfull kunnskap og dokumentasjon om kunsten på 1300-tallet har vi begrenset mulighet til å se på speillocket gjennom det såkalte ”period eye”, en analytisk metode som Michael Baxandall brukte for å nærme seg renessansekunsten som er bedre dokumentert med skriftlig kilder. Betrakteren kan ha vært bestilleren (kjøperen), mottakeren eller en tredje person. Kjøperen kan ha hatt et ønske om å vise frem sin rikdom. Elfenbenskunsten kan ha blitt produsert av håndverkere etter oppdrag fra oppdragsgivere eller blitt produsert av uavhengige kunstnere for salg. Kunstverket skulle antakelig formidle noe spesifikt til mottakeren. Som gave kan kjøperen ha hatt et ønske om å vise hvor mye mottakeren betød for giveren, eller så kan giveren ha hatt til formål å imponere mottakeren. Den som bar på speillocket kan tenkes å ha vist frem giverens kjærlighet, og gjengjeldte forhåpentligvis også sin kjærlighet til giveren. Speillocket kan videre tenkes å være en måte å formidle til omverdenen de idealene man vektla ved den høviske kurtisen. Betrakteren kan ha vektlagt enkeltelementene i speillocket, og drømt seg inn i den høviske verdens mangfold av kurtiserende situasjoner og posisjoner. Betrakteren kan også ha forstått en kodeks, tilsvarende handlingssekvensen, og vektlagt forsiden og baksiden til speillockene som henholdsvis gangen frem til et ikke fullbyrdet og fullbyrdet kjærlighetsforhold, slik masteroppgaven har antydning. Begge deler er mulig, og den ene muligheten utelukker ikke den andre.

7.5 Filosofisk betraktning rundt speillocket

Det norske speillocket med sine høviske motiver er fortolket med utgangspunkt i konnotasjonene til enkeltelementene i motivene. De galante scenene synes å beskrive en handlingssekvens til en høvisk kurtise som passer med utviklingen av kjærlighetsbegrepet på 1300-tallet. Det er imidlertid også fristende å se litt på speillockets scener med enkle generelle filosofiske betraktninger rundt religion og kjærlighetsbegrepet.

Den religiøse kunsten tok utgangspunkt i kjærligheten til Gud. Speillocket er et eksempel på den sekulære videreføringen av kjærlighetskunsten i middelalderen. Tilsvarende den religiøse kunsten kan de høviske motivene på speillocket ha utløst meditasjon, spekulasjon og kontemplasjon, en form for motivasjon til å kjenne på egne viljer og følelser.

Haven, trærne og blomstene gir uvilkårlig assosiasjoner til paradisetts have. Adam og Eva spiste av kunnskapens tre. Det kan filosofisk tolkes som en del av menneskets frigjøring som selvstendig tenkende individer, men beskriver samtidig en tvetydig handling som uttrykk for både menneskenes frigjøring og fall. Frigjøringen går på at mennesket ble bevisstgjort seg selv som subjekt, sine viljer og lyster, mens fallet og synden fører til en gudglemsel hvor menneskene setter seg selv i Guds sted og blir sin egen herre.²⁸² De kurtiserende motivene til speillockket kan vise hvordan sekularisering av kjærlighetsbegrepet er i ferd med å få feste i det europeiske menneskets virkelighetsforståelse. Det norske speillockkets galante scener kan altså tenkes å gi en narrativ fremstilling av middelaldermenneskets gryende løsrivelse og selvstendigjøring, uttrykt via konnotasjoner til paradisetts have og den forbudne frukt. Fremstillingen av den jordiske verden med de fire romantiske scenene viser at den høviske kjærlighetskurtisen også var ladet med dulgt erotisk-seksuell symbolikk.

Fra et filosofisk synspunkt er det grunn til å merke seg at de kurtiserende motivene dekorerer nettopp et speil. Utviklingen fra menneskets frigjøring i paradisetts have fra Gud, og den sekulære utviklingen av kjærlighetsoppfattelsen på 1300-tallet førte til at det gryende frie selvstendige mennesket på sett og vis ble henvist til selvspeiling. Med mindre vekt på den guddommelige påvirkningen blir gudskjærligheten fortrenget av individets selvoppholdelse og egenkjærlighet. Med utgangspunkt i denne kjeden av filosofiske assosiasjoner symboliserer speillockket en dobbelhet som middelaldermennesket på 1300-tallet ble seg bevisst: Friheten og selvstendigheten knyttet til den guddommelige løsrivelsen fra paradisetts uskyld og gudstro, og den samtidige selvopptattheten som kjennetegner Narcissus' dødbringende selvspeiling.

Kristendommens kjærlighetsforståelse (*agape*) innebærer Guds kjærlighet til mennesker og menneskets betingelsesløse og oppofrende nestekjærlighet uten fysisk tiltrekning. Det gresk-platonske kjærlighetsbegrepet (*eros*) betegner menneskets lidenskapelige streben etter det gode og det skjønne med vekt på selvrealisering.²⁸³ Det profane kjærlighetsidealet som vokste frem i middelalderen vektla de romantiske følelsene og den lengtende lidenskapen, som i liten grad var til stede ved de arrangerte ekteskapsinngåelsene. Den romantisk-erotiske kjærligheten mellom kvinne og mann formildet gjennom sangene til trubadurene og trovèrene ble et sentralt tema i middelalderromanene. Speillockkets kurtiserende scener kan bære bud om en økt forståelse av kjærlighetens plass

²⁸² Helge Salemonsens, *Under kunnskapens tre: Om selvbevisstheten* (Oslo: Vidarforlaget, 2005), 15.

²⁸³ Anders Nygren, *Eros och Agape*, (Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonnier, 1966), 11-12.

innenfor ekteskapet, muligens vekket av Aristoteles' syn på verdens jordiske gleder. Speillokkets kjærlighetssymbolikk kan således sees på som en forløper av det moderne kjærlighetsidealet, med individets frigjøring med vekt på den romantiske kjærlighetstradisjonen, slik Denis de Rougemont beskriver det i sin kjente bok *Love in the Western World*.²⁸⁴

²⁸⁴ Duby, *Women of the twelfth century: volume III: Eve and the Church*, 81; Rougemont, *Love in the Western World*, 1956.

8 Registrering i Gothic Ivories Research Project

Sammen med seks andre kunstgjenstander i elfenben fra Kunstindustrimuseet ble det norske speillokket i 2013 registrert i databasen ”The Gothic Ivories Project” ved The Courtauld Institute of Art i London.²⁸⁵ Denne databasen har vært kalt ”Koechlin av det 21. århundre”. Per 25.02.14 inneholdt databasen 3800 gjenstander i elfenben fra perioden 1200 til 1530, hvorav 261 var speillokk. Tabell 13 viser hvilke opplysningene som jeg i 2013 sendte til ”Gothic Ivories Project” vedrørende det norske speillokket. I databasen har The Courtauld Institute of Art valgt å registrere gjenstanden som medaljong, lokk på en boks eller speillokk.

²⁸⁵ Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 07.10.2103, <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>.

Tabell 13. Opplysninger som i 2013 ble sendt til "Gothic Ivories Project" vedrørende det norske speillokket.

OK-06017

Type: Mirror case (valve de miroir)

Iconography: Four compartments formed by the branches of trees in the centre and on the sides.
Register 1: Meeting of lovers (courting couples); youth chucking his lover under the chin. Lady crowning her kneeling lover with a chaplet.
Register 2: couple making a wreath; youth and lady plucking flowers from a tree. Seated couple; youth chucking his lover under the chin; lady holding a chaplet.

Notes: Placed in a silver

Origin: French

Ivory object material: ivory

Hinges:

Ivory Object Gilding Polychromy:

To Purchase: <http://www.nasjonalmuseet.no/en/>

Repository institution: <http://www.nasjonalmuseet.no/en/>

Ivory object back description:

Attribution:

Subject: Secular. Courtly love.

Object condition: Cracked and repaired with gauze.

Datation: Koechlin 1924: France, 1st half of the 14th century.
Museum's opinion 2013: France, c. 1310-1320.

Ivory Object Notes Private: Reversed: Flat, screw thread probably polished down, three holes

Location: Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design - The National Museum of Art, Architecture and Design

Inventory number: OK-06017

Provenance: Given to the museum in 1899 by Mr. Andersen.

Koechlin number: 1012bis

Bibliography: H. Dedekam, Beretning om Kristiana Kunstindustrimuseums Virksomhet (1920-1921), p. 12.
R. Koechlin, Les ivoires gothiques français (Paris, 1924), I, p. 382; II, no. 1012bis.
M. Knudtzon, Høvisk kurtise på et speillokk i elfenben. Galante kjærlighetsscener i Kunstindustrimuseet. Master Thesis, 2014 (to be published)

Ivory Object Century: 14th century

Ivory Object from Date: 1300

Weight:

Ivory Object Todate: 1350

Height: 107mm (diameter)

Width: 102mm (diameter)

Ivory Object Depth: 5 mm

Status: complete

Key words: rabbit/hare, dog/fox, tree, falcon, chin chuck, gloves, chaplet, wreath, crowning, kneeling

9 Sammenfatning og konklusjon

Masteroppgaven har beskrevet og analysert et elfenbensspeilokk med fire galante kjærlighetsscener. Speilokket er en del av den faste middelalderutstillingen i Kunstindustrimuseet. I kapittel 2 er det foretatt en preikonografisk beskrivelse av motivene på speilokket. En ikonografisk analyse og fortolkning av enkeltelementene på speilokket er presentert i kapittel 3. Gjennom en semiotisk tilnærming hvor fortolkningen av enkeltelementene som variabler er satt sammen syntagmatisk i kapittel 4, har masteroppgaven konkludert med at motivene kan ha uttrykt følgende handlingssekvens innen den høviske kurtisen: møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. En slik handlingssekvens kan føres tilbake til de fire kjærlighetsstadiene: håpet, kysset, omfavnelsen og hengivelsen, som er beskrevet i *Ars Amatoria* av Ovid (død 17 e.Kr.) og presentert av Andreas Capellanus i *De Amore* i 1180. I kapittel 5 viser en komparativ analyse at handlingssekvensen går igjen på 13 andre speilokk med fire galante scener. Det gis også eksempler på hvordan de galante scenene går igjen som motiv i flere former for elfenbenskunst og annen kunst i middelalderen. Kapittel 6 diskuterer hvilken former for høvisk kurtise som speilokket gjennom de fire kjærlighetsstadiene kan tenkes å illustrere. Det gis eksempler på at etableringen av kjærlighetsforhold gjennom høvisk kurtise mellom kvinne og mann har endret seg fra 1100 til 1300-tallet, hvor kjærlighetsfølelser mellom kvinne og mann innen ekteskapet i økende grad ble akseptert. Denne utviklingen må ha hatt betydning for innholdet i speilokkets motiver. Masteroppgaven sannsynliggjør at de galante scenene på speilokket kan ha formidlet høvisk kurtise mellom kvinner og menn som uttrykker nære følelser for hverandre, uten at utroskap nødvendigvis er inkludert. Kapittel 7 presenterer en funksjonsanalyse av speilokket, og det vises at det siste motivet i handlingssekvensen kan ha vært uttrykt som et henholdsvis ikke-fullbyrdet og fullbyrdet etablert kjærlighetsforhold.

Det konkluderes med at det norske speilokket, med sine mange symbolske detaljer og spesielt de jaktende dyrene på marken, representerer noe av de mest detaljrike speilokk som er bevart. I sin utforming fremstår speilokket som et mesterverk og et klenodium som fortjener en omtale. I sin katalog fra 1924 beskriver Raymond Koechlin speilokkene som enkeltstående høviske scener. Til forskjell fra tidligere oppfatninger om at motivene på speilokk ikke gjenforteller noen handling, tyder analysen av det norske speilokket på at motivene på de galante scenene kan tenkes å ha uttrykt en handlingssekvens som følger antikkens kjærlighetsstadier. Denne originale observasjonen understøttes ytterligere når det

norske speillocket sammenlignes med andre speillock med fire galante scener, hvor man ser at tilsvarende handlingssekvens kan tenkes å gå igjen. Videre kan det siste motivet i handlingssekvensen muligens vise enten ikke fullbyrdet eller fullbyrdet etablert kjærlighetsforhold, symbolisert ved at paret står ved siden av hverandre med en falk på mannens hånd, eller mannen gjerne med hanskene i en hånd sitter sammen med kvinnen. Disse to motivene sees på henholdsvis Koechlin 1009 og det norske speillocket (Koechlin 1012-bis), og kan tyde på at disse er ekvivalentene til henholdsvis for- og baksiden av et speillock.

Masteroppgaven diskuterer hvilken form for høvisk kurtise som speillocket kan skildre gjennom de fire motivene fra møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. Det synes lite sannsynlig at speillockets motiver gjenspeiler trubadurenes utenomekteskapelige kurtise fra 1100-tallet. Ut fra budskapet til trouvèrenes sanger på 1200-tallet er det ikke usannsynlig at det kurtiserende paret uttrykker et ønske om å oppnå et varig kjærlighetsforhold. Selv om det arrangerte ekteskapet har vært fremtredende i mange århundre, kan de fire galante scenene på speillocket muligens representere en forløper til den kjærlighetsformen som er blitt mer utbredt i vesten, hvor inngåelse av ekteskap i større grad er blitt styrt av kjærligheten.

Det norske speillocket kan ikke knyttes til noen kjent litterær tekst. Vi mangler dessverre skriftlig kunnskap om hvilket meningsinnhold motivene kan ha hatt. Symbolikken til elementene i motivene på speillocket har vært en ikonografisk ledetråd til fortolkningen av speillockets galante scener som en handlingssekvens i den høviske kurtisen, i tråd med antikkens fire kjærlighetsstadier. Fortolkningene kan ikke stadfestes ut fra skriftlige kilder fra middelalderen, og de er basert på vurderinger med bakgrunn i analyser som har vært foretatt av tilsvarende middelalderkunst. Det vil være gjenstand for diskusjon i hvor stor grad av sannsynlighet de fire galante scenene kan tenkes å ha representert en handlingssekvens basert på antikkens fire kjærlighetsstadier. Spesielt vil oppdeling av det siste stadiet av handlingssekvensen i et ikke fullbyrdet og fullbyrdet etablert kjærlighetsforhold, kunne være gjenstand for debatt. En tilskuer av det yndige kunstverket kan selv velge å fortolke de galante scenene ut fra sin egen fantasi, men en dypere forståelse av hva speillockets motiver egentlig har formidlet er ikke mulig med dagens viten om det høviske samfunnet på 1300-tallet. Imidlertid må den høviske kurtisen på speillockene med fire galante scener sees i en historisk og kulturell kontekst, og samfunnsutviklingen frem til 1300-tallet åpner for at det kurtiserende paret på det norske speillocket fremstiller kjærlighetserklæringer som stemmer med

masteroppgavens postulerte handlingssekvens. En slik utvikling av middelalderens høviske kurtise fra 1100-1300-tallet, synes å ha vært lite påaktet i litteraturen om høvisk middelalderkunst generelt, og for elfbensspeillokk spesielt.

Kjærlighetsstadier har vært til inspirasjon også i senere kunst, slik de kan gjenfinnes i for eksempel maleriene "Les Progrès de l'amour" til Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Kunstneren tar utgangspunkt i fire kjærlighetsstadier som han kalte "La Poursuite", "La Surprise" (eller "La Rencontre"), "L'Amant couronné" og "La Lettre d'amour".²⁸⁶ Disse fire titlene har paralleller til speillokkets fire motiver, henholdsvis kjærtegn av hake, møtet, kroning og jaktsymboler. Speillokkets fire galante scener viser med sin enkle og balanserte komposisjon og sine detaljerte og livaktige fremstillinger av motivene, hvordan middelalderens galante scener har vært en del av en tidløs tradisjonen i den kunsthistoriske fremstillingen av kjærlighetskurtisen.

²⁸⁶ Elaine , *The Frick Collection: Handbook of Paintings* (New York: The Frick Collection in association with Scala Publishers, 2008), 62-65.

Litteraturliste

(Chicago-Style Citation²⁸⁷)

- Aavitsland, Kristin Blikrud. "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner". I *Tegn, symbol og tolknin: Om fortolkning og forståelse av middelalderens bilder*, redigert av G. Danbolt, H. Laugerud, L. Liepe, 53-63. København: Museum Tusculanums Forlag, 2003.
- Allen, Peter. *The art of love: Amatory Fiction from Ovid to the Romance of the Rose*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Antoine, Elisabeth. "Amour, ivoire et beauté." I utstillingskatalogen til *Le Louvre à Québec-les artes et la vie*, Québec: Musée des Beaux-Arts, 2008.
- Antonsen, Alina Dominte. "Lost in translation? An examination of the concept of courtoisie in the Old French Le Conte de Floire et Blancheflor and in the corresponding Old Norse Flóres saga ok Blankiflúr." Master Thesis in Nordic Viking and Medieval Studies. University of Oslo, 2006.
- Barnet, Peter, Redaktør. *Images in Ivor: Precious Objects of the Gothic Age*. Essays by Peter Barnet, Danielle Gaborit-Chopin, Charles T. Little, Richard H. Randall, Jr., Elizabeth Sears, Harvey Stahl, and Paul Williamson. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Battisini, Matilde. *Symbols and Allegories in Art*. Los Angeles: Getty Publications, 2005.
- Bengtsson, Herman. *Den höviska kulturen i Norden: En konsthistorisk undersökning*. Stockholm: Kungl. Vitterhets och Antikvitens Akademien, 1999.
- Benton, Janetta Rebold. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. New York: Abbeville Press Publishers, 1992.
- Beretning om Kunstindustrimuseets virksomhed I aaret 1899*. Kristiania: Aktie-Bogtrykkeriet, 1900.
- Boase, Roger. *The origin and meaning of courtly love: A critical study of European scholarship*. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- Bober, Harry. "French Gothic Ivory Mirror Case." *Annual Report (Fogg Art Museum)* (1952-1953): 5.

²⁸⁷ The Chicago Manual of Style Online, 16. Utgave, Oppsøkt 02.03.14, http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

- Brozyna, Martha A. *Gender and Sexuality in the Middle Ages: A Medieval Source Documents Reader*. North Carolina: McFarland & Company, Inc. 2005.
- Buettner, Brigitte. *Bocaaccio's Des Cleres et noble femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*. Seattle: College Art Association, 1996.
- Burns, Jane E. *Courtly Love Undressed: Reading Through Clothes in Medieval French Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Burrow, J. A. *Gestures and Looks in Medieval Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Bøje, Chr.A. *Danske guld og sølv smedemærker før 1870. Bind 1*. København: Politikens forlag, 1979.
- Camille, Michael. *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- _____ "Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral." I *Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature*, redigert av Daniel Poiron, Nancy Freeman, 151-170. New Have: Yale French Studies, Special Issue, 1991.
- _____ *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
- _____ *Gothic Art: Glorious visions*. New York: Laurence King Publishing Limited, 1996.
- _____ *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*. New York: Harry N. Abrahams Inc., 1998.
- Capellanus, Andreas. *The Art of Courtly Love*, Oversatt av John Jay Parry. New York: Columbia University Press, 1960.
- _____ *Andreas Capellanus on Love*. Oversatt av Walsh P.G. London: Duckworth, 1982.
- Charles, Corinne. *Hay más en ti: Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2011.
- _____ *Plus est en vous: Images de la femme au Moyen-Âge (XIII-XV)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2011.
- Cherchi, Paolo. *Andreas and the ambiguity of Courtly Love*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- Coilly, Nathalie, og Marie-Hélène Tesneère. *Le Roman de la rose: L'art d'aimer au Moyen Âge*. Paris: Bibliothèque de France, 2012.
- Cutler, Anthony. "How and for Whom They Made the Boxes." I *Siculo-Arabic Ivories and Islaic Painting 1100-1300*. redigert av David Knipp, 15-38. München: Hirmer Verlag, 2011.

Dalton, Ormonde M. "Two Mediaeval Caskets with Subjects from Romance." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 5(1904): 299-309.

_____ og Charles Hercules Read. *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era with examples of Mohammedan art and carvings in bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*. London: Printed by order of the Trustee, 1909.

Dedekam, Hans. *Beretning om Kristiania Kunstindustrimuseums Virksomhet 1920-1921*. Kristiania: Det Mallingske Bogtrykkeri, 1992.

Duby, Georges. *The Knight, the Lady and the Priest: The making of modern marriage in Medieval France*. London: Penguin Books Ltd., 1984.

_____ *Women of the twelfth century: volume III: Eve and the Church*. Cambridge: Polity Press, 1998.

Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middleages*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

Frappier, Jean. *Amour Courtois et Table Ronde*. Genève: Librairie Droz, 1973.

_____ "Sur un procès fait à l'amour courtois". *Romania* 93(1972), 145-193.

Gaborit-Chopin, Danielle. *Ivoires du Moyen Age*. Fribourg: Office du Livre, 1978.

_____ "Les valves de miroirs d'ivoire gothiques et les themes profanes". I *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, redigert av Eric Gubel, Michel Dewachter og Geneviève Sennequier. Paris: Somogy éditions d'art, 2000.

_____ "Paire de valves de miroir: Scènes cortoisés". I *Ivoires médiévaux Ve-XVe siècle*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003.

Garnier, Francois. *Le langage de l'image au Moyen âge: Signification et Symbolique*. Paris: Le Léopard d'or, 1988.

_____ *Le langage de l'image au Moyen âge: II, Grammaire des gestes*. Paris: Le Léopard d'or, 1989.

Gibson, Margaret. *The Liverpool Ivories: Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker Art Gallery*. London: HMSO publications, 1994.

Goldin, Frederick. *Lyrics of the Troubadours and Trouvères: An Anthology and a History*. New York: Anchor press, 1973.

Guthrie, Steven R. "Chivalry and Privacy in "Troilus and Criseyde" and "La Chastelaine de Vergy". *The Chaucer Review* 34(1999), 150-173.

- Hamburger, Jeffrey F. "Review, Image on the Edge: The Margins of Medieval Art." *Art Bulletin* 75 (1993): 319–327.
- Hatt, Michael, og Charlotte Klonk. *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Hohler, Erla Bergendahl. "Vår forståelse av middelalderens ikonografi. Overtolkning og undertolkning; en reisefører mellom Scylla og Charybdis". I *Kirkearkeologi og kirkekunst. Studier tilegnet Sigrid og Håkon Christie*, redigert av Arne Berg et al, 127–143. Øvre Ervik: Alvheim & Eide Akademisk Forlag, 1993.
- Huizinga, Johan. *The Waning of the Middle Ages*. Hamondsworth: Penguin Books, 1955.
- Jaeger, C. Stephen. *The origins of courtliness, civilizing trends and the formation of courtly ideals 939-1210*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Jørgensen, Grethe, og Knud Botfeldt. *Knogler, tak, Tænder, skaller og hornmateriale. Struktur, nedbrydning og konservering*. København: Konservatorskolen, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 1986.
- Kaspersen, Søren. "Stil som hermeneutisk begrep. Refleksjoner over gotikken som stilfænomen". I *Tegn, symbol og tolkning: Om fortolkning og forståelse av middelalderens bilder*, redigert av G. Danbolt, H. Laugerud, L. Liepe, 99-134. København: Museum Tusulanums Forlag, 2003.
- _____. "Kalkmaleri og samfund 1241-1340/50." I *Kulturblostring og samfundskrise i 1300-tallet*, redigert av Brian Patrick McGuire, 108-165. København: C.A. Reitzels Boghandel A/S, 1979.
- Kelly, Douglas. *Medieval Imagination: Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.
- Kessler, Herbert L. *Seeing Medieval Art*. Peterborough: Broadview Press, 2004.
- Koechlin, Raymond. *Les Ivoires Gothiques Francais*. Bind 1-3. Paris: F. De Nobele, 1968.
- Koss, Elaine. *The Frick Collection: Handbook of Paintings*. New York: The Frick Collection in association with Scala Publishers, 2008.
- Lazar, Moshé. *Amour Courtois et Fin'Amors dans la littérature du XIIIe siècle*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1964.
- _____. og Lacy J. Norris. *Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Contexts*. Virginia: George Mason University Press, 1989.
- Leed-Hurwitz, Wendy. *Semiotics and communications: Signs, Codes, Cultures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1993.
- Lewis C. S. *The allegory of love: A Study in Medieval Tradition*, London: Oxford University Press, 1958.

- Liepe, Lena. *Den medeltida kroppen: Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Lund: Nordic Academic Press, 2003.
- Little, Charles T. "Mirror Case with Falconing Party." I *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, redigert av Peter Barnet, 235-236. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- _____. "Writing Tablets with Case." I *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, redigert av Peter Barnet, 237-239. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Marle, Raimond van. *Iconographie de L'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance I: La vie Quotidienne*. New York: Hacker Art Books, 1971.
- _____. *Iconographie de L'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance II: Allégories et Symboles*. New York: Hacker Art Books, 1971.
- Molinier, Emile. *Musée National du Louvre : Catalogue des ivoires*. Paris: May et Motteroz, 1896.
- Moore, John C. "Courtly Love: A Problem of Terminology". *Journal of the History of Ideas* 40(1979): 621-632.
- Myrdal, Janken, Pia Melin og Olle Ferm. *Den predikande räven*. Lund: Bokförlaget Signum, 2006.
- Nygren, Anders. *Eros och Agape*. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonnier, 1966.
- O'Neill, Mary. *Courtly Love Songs of Medieval France*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Porter, Pamela. *Courtly Love in Medieval Manuscripts*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Pasquinelli, Barbara. *Le Geste et l'Expression*. Paris: Editions Hazan, 2006.
- Price-Wilkin, Rebecca. "Mirror Cases with Scenes of Lovers in Gardens." I *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, redigert av Peter Barnet, 301-302. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Randall, Lilian M. C. *Images in the Margins and Gothic Manuscripts*. Los Angeles: University of California Press, 1966.
- Randall, Richard H. Jr. *The Golden Age of Ivory: Gothic Carvings in North American Collections*. New York: Hudson Hills Press, 1993.
- _____. "A Group of Gothic Ivory Boxes." *The Burlington Magazine* 127(1985): 577-581+583.

- _____ ”Gothic Ivories.” I *Masterpieces of Ivory: From the Walters Art Gallery*. Redigert av Richard H. Randall J., 178-187. New York: Hudson Hills Press, 1985.
- _____ ”Popular romances carved in Ivory.” I *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, redigert av Peter Barnet, 63-79. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- _____ ”Casket with Scenes from Romances.” I *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, redigert av Peter Barnet, 245-248. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Robinson, James. *Masterpieces Medieval Art*. London: The British Museum Press, 2008.
- Roquefort, Jean-Baptiste-Bonaventure de , Maurin de Pompigny og Pierre René Maurin. *Supplément au Glossaire de la langue romane*. Paris: Chez Chasseriau et Hécard, 1820.
- Rosenfeld, Hans-Friedrich. ”Handschuh und Schleier,” *Commentationes Humanarum Litterarum* 23(1958):1-38.
- Rosenfeld, Jessica. *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love After Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Rougemont, Denis de. *Love in the Western World*. Princeton: Princeton University Press, 1956.
- Ross, David J.A. ”Allegory and Romance on a Mediaeval French Marriage Casket.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11(1948):112-142.
- Salemonsens, Helge. *Under kunnskapens tre: Om selvbevisstheten*. Oslo: Vidarforlaget, 2005.
- Scott, Margaret. *Medieval Dress & Fashion*. London: British Library, 2007.
- Schapiro, Meyer. *Romanesque Architectural sculpture: the Charles Eliot Norton Lectures*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Schnitzler, H., F. Volbach, P. Bloch. ”Skulpturen: Elfenbein, Perlmutter, Stein, Holz” *Europäisches Mittelalter, Sammlung E. und M. Kofler-Truniger*, Lucerne, 2(1964), S.122, 33.
- Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
- Stolt, Bengt. ”Krona.” I *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder fra vikingtid til Reformasjon* 9(1964): 407-409.
- Sørsdal, Kari. ”Så gi hverandre hånden på det.Bilder av ekteskap i to nordiske lovhåndskrifter fra middelalderen.” Masteroppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2011.

Turchin, Peter og Sergey A. Nefedov. *Secular Cycles*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 2009.

Utley, Frances Lee. "Must We Abandon the Concept of Courtly Love?" *Medievalia et humanistica* 3(1972): 299-324.

Waddell, Helen. *Medieval Latin Lyrics*. London: Penguin, 1962.

White, T. H. *The book of Beasts: Being a translation from a latin bestiary of the twelfth century*. London: Jonathan Cape, 1954.

Williamson, Paul. "Comb with Scenes of Courting." I *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age, Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, redigert av Peter Barnet, 222-223. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Elektroniske kilder

Bardoz, Marie-Cécile, "Paire de valves de miroir : Scènes courtoises." Musée du Louvre. Oppsøkt 22.02.14.
<http://www.louvre.fr/node/31012>.

Bidstrup, Bjarne. "Familien Anker og Bidstrup." Oppsøkt 09.12.13.
<http://www.bidstrup.cc/slaegt/>.

"Casket with arches (coffret; frise d'arcatures); known as Casket of Saint Ursula." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London. Oppsøkt 09.11.12.
http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6723634b_d1a27fb3.html.

Christie's "Valve de Miroir en Ivoire Sculpte." Opprinnelig Coll. Gillot, solgt av Christie. Oppsøkt 28.10.12.
<http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5046469>

Collection online. "Mirror-case." The British Museum. Oppsøkt 08.11.12.
http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details.aspx?objectId=45975&partId=1&searchText=dalton%20376.

Easton, Martha. "Was it good for you, too? Medieval erotic art and its audiences." *Different visions. A Journal of New Perspectives on Medieval Art* (ISSN 1935-5009) Issue 1, 2008. Oppsøkt 09.12.13.
<http://www.academia.edu/426043/ Was It Good For You Too Medieval Erotic Art and Its Audiences>,

Forget, Louise. "La lyrique courtoise." I [Découvrir la musique médiévale](#). Oppsøkt 09.12.13.
<https://sites.google.com/site/decouvriirlamusiquemedievale/la-lyrique-courtoise>,

- Gu, Sarah M. "Ivory Carving in the Gothic Era, 13th–15th centuries." Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art.
Oppsøkt 09.12.13.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/goiv/hd_goiv.htm.
- "Guillaume de Machaut." I Wikipedia, den frie encyklopedi.
Oppsøkt 09.12.13.
http://no.wikipedia.org/wiki/Guillaume_de_Machaut.
- Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London.
Oppsøkt 07.10.2013.
<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>.
- "*Le carnet de Villard de Honnecourt*." Folio 27 - Homme et femme assis, l'homme tenant un oiseau sur son poing ganté.
Oppsøkt 09.11.13.
<http://classes.bnf.fr/villard/feuille/>.
- "Medallion or mirror case (valve de miroir)." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London.
Oppsøkt 09.11.12.
http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/eb132687_39e6bc9a.html.
- "Mirror case (valve de miroir)." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London.
Oppsøkt 09.11.12.
http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/cca5170c_bec30dda.html.
- "Mirror case (valve de miroir)." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London.
Oppsøkt 09.11.12.
http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/d44df759_28f19c90.html.
- "Mirror case (valve de miroir)." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London.
Oppsøkt 09.11.12.
http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/088e9e50_20ce7ec3.html.
- "Mirror case (valve de miroir); frame of 8 lobes." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London.
Oppsøkt 09.11.12.
http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/223281db_658eb9dd.html.
- "Mirror case, frame of 7 lobes (valve de miroir)." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London.
Oppsøkt 08.11.12.
http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/dd1fe9f5_e79d92fe.html.

"Mirror case, frame of 7 lobes (valve de miroir)." Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London.

Oppsøkt 09.11.12.

http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/d44df759_28f19c90.html.

"Mirror Case with Pairs of Lovers." The Walters Art Museum.

Oppsøkt 08.11.12.

<http://art.thewalters.org/detail/27418/mirror-case-with-pairs-of-lovers/>.

Perret, Michèle. "Le surplus ou l'indicible étreinte." I Linx. Revue des linguists de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. 10(1998): L'indicible et ses marques dans l'énonciation.

Oppsøkt 09.12.13.

<http://linx.revues.org/971>.

Reed, Susan Downs. "From Chaperones to Chaplets: Aspects of Men's Headdress, 1400-1519."

Oppsøkt 09.11.12.

<http://www.nachtanz.org/SReed/thesis/sdreedthesis.pdf>.

The Chicago Manual of Style Online."Chicago-Style Citation Quick Guide." 16. Utgave

Oppsøkt 02.03.14.

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

Wald, Rachel. "Traditions of Courtly Love and the Canterbury Tales." Senior Project. Spring 2005.

Oppsøkt 09.11.13.

<http://www2.dsu.nodak.edu/users/langlit/SeniorProjects/RWald.pdf>.

Tabeller

Tabell 1. Enkeltelementene på speiløkket til det norske speiløkket, gruppert etter settingen, kroppsholdninger, gester og jakt.

	Enkeltelementene på speiløkket
Settingen	
	Treet med ekeblader
	Lukket have
	Mai måned
	Bekledning
Positur og handling	
	Mannen kneler
	Paret sitter sammen, mannen med korslagte ben
	Kvinnen ser ned
	Mannen ser opp til kvinnen
	Plukke roser
	Krans og kroning
Gester	
	Kvinnen med åpen håndflate
	Mannens håndflater mot hverandre
	Kvinnens armstillinger
	Kjærtegn av hake
	Mannen tar av hanskene
Dyr	
	Falk
	Rev som jakter hare

Tabell 2. Enkeltelementene på speillokket til det norske speillokket og deres fortolkning

	Enkeltelementene på speillokket	Fortolkningen av enkeltelementene på speillokket
Settingen		
	Treet med ekeblader	Livets gang, fertilitet
	Lukket have	Kjærlighetshaven
	Mai måned	Kjærlighet og kurtise
	Bekledning	Høviske personer
Positur og handling		
	Mannen kneler	Hyllest, respekt
	Paret sitter sammen, mannen med korslagte ben	Etablert relasjon, konversasjon Makt og styrke
	Kvinnen ser ned	Blyghet hos kvinnen
	Mannen ser opp til kvinnen	Mannen respekterer kvinnen
	Plukke roser	Overgivelse
	Krans og kroning	Aksept, evighet og troskap
Gester		
	Kvinnen med åpen håndflate	Aksept
	Mannens håndflater mot hverandre	Underkastelse
	Kvinnens armstillinger	Ingen avvisning
	Kjærtegn av hake	Kjærtegn
	Mannen tar av hanskene	Forpliktende hensikter, sårbarhet
Dyr		
	Falk,	Erobring av kjærlighet
	Rev som jakter hare	Lyst, fruktbarhet

Tabell 3. Elementer i motivene på speillocket presentert slik de opptrer på speillocket, lest fra øverst til venstre (1), nederst til venstre (2), øverst til høyre (3) og nederst til høyre (4) (kolonne 1). Elementene i motivene vises som denotasjoner i kolonne to, og deres konnotasjoner vises i kolonne tre. I kolonnen fire er konnotasjonene brukt som variabler og satt sammen i en syntagmatisk rekkefølge, hvor ordene som er fremhevet i kolonne to tre kan leses ordrett som en handlingssekvens.

Scene	Enkeltelementene på speillocket	Fortolkning	Syntagmatisk fortolkning som en handlingssekvens
Alle	Bekledning, Lukket have, Mai måned, Treet med ekeblader, Jakt og falk, Mannen uten hansker, Kvinnen ser ned, Kvinnens armstillinger Mannen ser opp til kvinnen	Høviske personer Kjærlighetshave Kjærlighet og høvisk kurtise Livets gang, fertilitet Jakt på kjærlighet Forpliktende hensikt, sårbarhet Blyghet hos kvinnen Ingen avvisning Mannen respekterer kvinnen	Speilet viser et profant motiv med høviske personer i en kjærlighetshave i kjærlighetsmåneden mai, hvor treet med ekeblader viser livets gang og fertilitet, og hvor tema er jakten på kjærlighet med forpliktende hensikter og en blyg kvinne som ikke er avvisende.
1	Står	Første møte	
	Mannen ser opp til kvinnen	Mannen respekterer kvinnen	Mannen respekterer kvinnen,
	Kjærtegn av hake	Kjærtegn	kjærtegner kvinnen,
2	Plukke roser	Overgivelse	overgir seg ved å plukke roser,
	Kneler	Underkastelse, Hyllest, respekt	underkaster seg
3	Håndflate mot hverandre	Underkastelse	
	Kneler	Underkastelse, Hyllest, respekt	og blir hyllet
	Kroning, bekransning	Aksept, evighet og troskap	og bekranset til evig troskap.
4	Åpen håndflate	Aksept	Kvinnen viser sin aksept,
	Korslagte ben	Makt og styrke	mannen viser sin makt og styrke,
	Kjærtegn haken	Kjærtegn	kjærtegner kvinnen
	Sitter sammen	Etablert relasjon, konversasjon	og sammen etablerer de sin relasjon.

Tabell 4. Sammenstilling av antikkens fire kjærlighetsstadier presentert av Ovid og Andreas Capellanus (kolonne 2), stadier man kan tillegge en kurtise (kolonne 3) og de fire kjærlighetsstadiene som er knyttet til handlingssekvensen på det norske speillokket i denne masteroppgaven (kolonne 3).

Stadier	Kjærlighetsstadier Ovid <i>Ars Amatoria</i> Andreas Capellanus <i>De amore</i>	Kurtisering	Betegnelse som masteroppgaven har funnet naturlig i beskrivelsen av de fire scenene på det norske speillokket
1	Håpet	Møte	Møte
2	Kysset	Tilnærming	Tilbedelsen
3	Omfavnelsen	Aksept	Kroningen
4	Hengivelsen	Etablert forhold	Etablert forhold

Tabell 5. Oversikt over 14 speillokk med fire galante scener (tallene i parentes anfører referansene angitt nederst i tabellen)

Speillokk	Lokalisasjon	Kilder for bildet	Angitt datering	Diameter i cm
Koechlin 1007	Musée du Louvre	(1, 2)	1310-1320 (2)	11.3 (2)
Koechlin 1008	Musée du Louvre	(1, 2)	1310-1320 (2)	11.3 (2)
Koechlin 1009	Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Torino	(1, 2)	1300-1350 (2)	11.0 (2)
Koechlin 1010	ukjent	(3)		
Koechlin 1011	Victoria and Albert Museum, London	(2)	1300-1350 (2)	9.5 (2)
Koechlin 1012	ukjent	(4)		9.5 (1)
Koechlin 1012-bis	Kunstindustrimuseet, Oslo	(5)	1310-1320 (5)	10.7
Koechlin 1013	Berlin	(2)	1300-1350 (2)	7.1 (2)
Koechlin 1014	Ukjent, Tidligere Frédéric Spitzer Collection	(2)	1350-1375 (2)	10.9 (1)
Koechlin 1015	Metropolitan Museum of Art, New York	(1, 2)	1325-1350 (2)	11.4 (2)
Baltimore	Walters Museum, Baltimore	(2)	1325-1350 (2)	7.0 (2)
London	Privat eie, London	(2)	1320-1340 (2)	9.3 (2)
St. Petersburg	St. Petersburg, ukjent lokalisasjon men antakelig fra Ermitage samlingen	Documentation du département des Objets d'art, musée du Louvre. Droits réservés.		
Toronto	The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario, Toronto	(2)	1300-1325 (2)	10.5 (2)

1. Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Français*, Bind 1-3.
2. Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>.
3. H. Schnitzler, F. Volbach, P. Bloch, *Skulpturen, Elfenbein, Perlmutter, Stein, Holz. Europäisches Mittelalter. Sammlung E. und M. Kofler-Truniger*, no. S.122, p. 33.
4. Christie's "Valve de Miroir en Ivoire Sculpte," Opprinnelig Coll. Gillot, solgt av Christie, <http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5046469>.
5. Denne masteroppgaven.

Tabell 6. Beskrivelser av motivene på det norske speilokket

	Molinier , <i>Musée National du Louvre : Catalogue des ivoires</i> , 1896. *	<i>Beretning om Kunstindustrimuseets virksomhet I aaret 1899, 1900.</i>	Koechlin, <i>Les Ivoires Gothiques Francais</i> . Bind 1-3, 1968.	Masteroppgaven **
Scene øverst til venstre	En mann kjærtegner en kvinne	Møtet	La rencontre (møtet)	Møtet
Scene nederst til venstre	En mann som kneler foran en dame og rekker henne en krone	Flettet krone	La couronne tressée (den flettede krone)	Tilbedelsen
Scene øverst til høyre	En mann kneler foran en dame som plasserer en krone på hodet	Den kronede elsker	L'amant couronné (den kronede elsker)	Kroningen
Scene nederst til høyre		Galante konversasjon	Entretien galante (galante samtale)	Det etablerte forholdet

*Beskrivelse av 3 av scenene til speilokket Koechlin 1007, som er svært like det norske speilokket

** Basert på masteroppgavens fortolkning av enkeltelementene på speilokket, se tabell 4.

Tabell 7. Raymond Koechlins beskrivelse av galante scener på speilokk med en, to, tre og fire scener er presentert i den rekkefølgen som Raymond Koechlin beskriver dem i sin bok *Les Ivoires Gothiques Francais*, Bind 2, 365-369.

La rencontre	Møtet
L'entretien gallant	Den galante samtale
Le rendez-vous	Det avtalte møtet
La déclaration	Kjærlighetserklæringen
La couronne tressée Le chapeau de fleurs	Den flettede (blomster) kronen
L'amant couronné	Den kronede elsker
Le depart	Avreisen

Tabell 8. Oversikt over hvordan Koechlin har beskrevet scenene på sine speillock med fire galante scener. Tallene henviser til hvordan scenene er nummerert: 1 øverst til venstre, 2 nederst til venstre, 3 øverst til høyre og 4 nederst til høyre.

Koechlin	La rencontre	L'entretien gallant	La déclaration	La couronne tressée / Le chapeau de fleurs	L'amant couronné	Le départ	Le jeu d'échecs
1007	(1)			(2)	(3)	(4)	
1008	(3)	(1)			(2,4)		
1009		(4)	(2)		(1)	(3)	
1010	(3)	(1)		(4)	(2)		
1011*	(1)	(3)			(2)	(4)	
1012	(3)			(4)	(1)		(2)
1012-bis	(1)	(4)		(2)	(3)		
1013	(3)	(2)	(1)		(4)		
1014	(3)	(4)	(1)			(2)	
1015	(4)	(1,2)			(3)		

*Koechlin har i sin opprinnelige beskrivelse blandet høyre og venstre, og det er rettet opp i denne tabellen (Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Français*, Bind 2,372).

Tabell 9. Beskrivelsene av scenene på speillock Koechlin 1007 og 1008 av Molinier, *Musée National du Louvre : Catalogue des ivoires*, pl. 135 og Koechlin, *Les Ivoires Gothiques Français* Bind 2, 371. Koechlin brukte seks beskrivelser av de galante scenene.

Molinier (1896)	Koechlin (1924)
En mann kjærtegner en kvinne	Møtet
En mann kneler foran en dame som plasserer en krone på hodet	Den flettede krone
En mann kneler foran en dame og rekker henne en krone	Den kronede elsker
En mann bærer en falk i knyttneven og kjærtegner en kvinne som bærer en krone i høyre hånd	Avreisen
En mann kjærtegner en kvinne, han holder hansker i sin høyre hånd, mens kvinnen holder en krone i sin venstre hånd	Møtet
En mann nærmer seg en kvinne og tar hennes hake	Galante konversasjon
En mann kneler foran en kvinne som plasserer en krone på hans hode	Den kronede elsker
En kvinne sitter på en benk tett inntil en mann som hun plasserer en krone på, mens hun kjærtegner en liten hund som hun har på knærne, mannen holder en falk i knyttneven	Den kronede elsker

Tabell 10. Ikonografiske kriterier som er lagt til grunn for å definere masteroppgavens inndeling av de frie stadiene møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. (Inndelingen av stadium 4 i fullbyrdet og ikke fullbyrdet etablert kjærlighet er diskutert i avsnitt 7.3)

Stadium	Betegnelse	Kjennetegn
1	Møtet	Ingen kneling, ofte kjærtegn av haken
2	Tilbedelsen	Kjærlighetserklæring hvor mannen enten kneler med eller uten blomsterkrone (uten å bli bekronet) eller holder rundt kvinnen med eller uten blomsterkrone eller kneler og ofrer sitt hjerte.
3	Kroningen	Mannen kneler, kvinnen holder kronen over hodet hans
4a	Det etablerte forholdet (ikke fullbyrdet kjærlighet, paret forlater hverandre)	Kvinnen og mannen står sammen/ mannen holder en falk i hånden
4b	Det etablerte forholdet (fullbyrdet kjærlighet, paret blir sittende sammen)	Kvinnen og mannen sitter sammen

Tabell 11. Masteroppgavens forslag til beskrivelse av de fire scenene til Koechlin speillokkene i henhold til stadiene møtet, tilbedelsen, kroningen og det etablerte forholdet. Tallene henviser til hvordan scenene er nummerert: 1 øverst til venstre, 2 nederst til venstre, 3 øverst til høyre og 4 nederst til høyre.

Speillokk	Møtet	Tilbedelsen	Kroningen	De etablerte forholdet
Koechlin 1007	1	2	3	4
Koechlin 1008	3	1	2	4
Koechlin 1009	4	2	1	3
Koechlin 1010	4	3	2	1
Koechlin 1011	1	3	2	4
Koechlin 1012	3	4	1	2
Koechlin 1012-bis	1	2	3	4
Koechlin 1013	2	1 (ofring av hjertet)	4	3
Koechlin 1014	3	4 (ofring av hjertet)	1 ingen krone	2
Koechlin 1015	4	1	3	2
Baltimore	4	2	1	3
London	1	3	2	4
St. Petersburg	4	2 (ofring av hjertet)	3	1
Toronto	2	4	1	3

Billedmateriale

Figur 1. Det norske speillokket. (Egenhendig fotografert ved Kunstindustrimuseet, Oslo).

Figur 2. Sølvrammen til det norske speillokket. (Egenhendig fotografert ved Kunstindustrimuseet, Oslo), med bildet av sølvstempler.²⁸⁸

Figur 3. De 14 speillokkene med fire galante scener

Figur 3a.

Koechlin 1007.²⁸⁹

Koechlin 1008.²⁹⁰

Koechlin 1009.²⁹¹

Koechlin 1012-bis (figur 1).

Koechlin 1010.²⁹²

Koechlin 1011.²⁹³

Koechlin 1012.²⁹⁴

Koechlin 1013.²⁹⁵

Figur 3b.

Koechlin 1014.²⁹⁶

Koechlin 1015.²⁹⁷

Baltimore.²⁹⁸

London.²⁹⁹

St.Petersburg.³⁰⁰

Toronto.³⁰¹

²⁸⁸ Bilder hentet fra Chr. A. Bøje, *Danske guld og sølv smedemærker før 1870*, 69 og 72.

²⁸⁹ Koechlin 1007, oppsøkt 11.12.2013,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/697f797d_230b0016.html.

²⁹⁰ Koechlin 1008, oppsøkt 11.12.2013,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/32b6277b_c6425894.html.

²⁹¹ Koechlin 1009, oppsøkt 11.12.2013,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/acc5459c_6d5761d2.html.

²⁹² Koechlin 1010, H. Schnitzler, F. Volbach, P. Bloch, "Skulpturen: Elfenbein, Perlmutter, Stein, Holz," *Europäisches Mittelalter, Sammlung E. und M. Kofler-Truniger*, Lucerne, 2(1964), S.122, 33.

²⁹³ Koechlin 1011, oppsøkt 11.12.2013,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/796abeea_20ab3010.html.

²⁹⁴ Koechlin 1012, oppsøkt 11.12.2013, <http://www.christies.com/presscenter/pdf/01282008/145443.pdf>.

²⁹⁵ Koechlin 1013, oppsøkt 11.12.2013,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/b6293c98_ca10512d.html.

²⁹⁶ Koechlin 1014, oppsøkt 11.12.2013,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/e92df906_11ef45a4.html.

²⁹⁷ Koechlin 1015, oppsøkt 11.12.2013,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/06118c7c_584ef031.html.

²⁹⁸ Baltimore, oppsøkt 11.12.2013, http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/82bff56d_5f640ee3.html.

²⁹⁹ London, oppsøkt 11.12.2013, http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/4ac7769c_93244097.html.

³⁰⁰ St.Petersburg, Documentation du département des Objets d'art, musée du Louvre. Droits réservés.

³⁰¹ Toronto, oppsøkt 11.12.2013,

http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/d827dd7a_1498ad39.html.

Figur 4. Elfenbenskam med galante scener (Koechlin 1147), Victoria and Albert Museum, London.³⁰²

Figur 5. Skriveplate med galante scener, i privat eie.³⁰³

Figur 6. Elfenbenskrin med galante scener (Koechlin 1266), Køln³⁰⁴

Figur 7. Væske fra middelalderen med profane scener ”Bolsa con cordones, Los juegos del amor” (”Bourse à cordons, Les jeux de l’amour”).³⁰⁵

Figur 8. Eksempler på marginaler med scener som har relasjon til motivene på det norske speillokket, øverst dyr som jakter og hare som kryper i et hi, midten kvinne med avvergende bevegelse, nederst mann som kneler.³⁰⁶

Figur 9. Kjærlighetstreet, illustrasjon til diktet Ci Commence del bre D’Amours, MS 2200, fol. 198v. Øverst i treet står kjærlighetsguden, og nedenifra de tre nivåene med kneling, føydale hyllest og omfavnelser eller fysisk kontakt.³⁰⁷

Figur 10. Skisse (folio 27) fra skisseboken til Villard de Honnecourt, med et par som sitter på benk på tilsvarende måte som nederste scene til høyre på det norske speillokket.³⁰⁸

Figur 11. Middelalderillustrasjon av Oiseuse, kvinnen som åpner døren inn til haven i Roman de la Rose. Hun grer håret med en elfbenskam mens hun holder et speillokk i venstre hånd.³⁰⁹

³⁰² Paul Williamson, ”Comb with Scenes of Courting”, 222-223.

³⁰³ Little, ”Writing Tablets with Case, 237-239.

³⁰⁴ ”Casket with arches (coffret; frise d’arcatures); known as Casket of Saint Ursula,” Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, oppsøkt 09.11.12, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6723634b_d1a27fb3.html.

³⁰⁵ Charles, *Hay más en ti, Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, 316-317.

³⁰⁶ Randall, *Images in the margins of gothic manuscripts*, 1966.

³⁰⁷ Camille, *The Medieval art of Love: Objects and subjects of desire*, 122

³⁰⁸ ”Le carnet de Villard de Honnecourt,” Folio 27 - Homme et femme assis, l’homme tenant un oiseau sur son poing ganté, oppsøkt 09.11.13, <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/>.

³⁰⁹ *Le Roman de la rose*, ms.fr.24391, fol.1. Bibliothèque nationale de France, detalj gjengitt fra omslaget til Burns, *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*, 2002.