

Drama som bilde på samtiden – Forskning på det religiøse teater og bilde i senmiddelalderen: en historiografisk studie



Masteroppgave i kunsthistorie

Ingrid Thora Kvam

Veileder professor Lena Liepe

Universitetet i Oslo

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (IFIKK)

Vår 2015

Forord

Professor Lena Liepe har vært veileder for gjennomføring av denne oppgaven og jeg vil takke henne for en tålmodig og engasjert rettleiding. Hennes forskning på kroppens gestaltning i *Den medeltida kroppen: Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid* (2003) har også vært essensiell for min forståelse av forhold mellom drama og bilde i senmiddelalder.

Ideen til oppgaven ble til ved et kursopphold ved Det norske institutt i Roma. Der fant jeg forskjellig grunnlagsmateriale og har kunnet arbeide med oppgaven ved flere opphold ved instituttet, og jeg vil takke bibliotekarene Germana Graziosi og Manuella Michelloni for all hjelp.

Sammendrag

Oppgaven er en historiografisk studie av forskning på drama og bilde i senmiddelalderen. Forskning på sammenhenger mellom senmiddelalderens religiøse teater og bilde har vært vanskelig og utfordrende både for dramaforskere og kunsthistorie. Den tidligste forskningen hadde en feilaktig forståelse av dramaets utvikling og betraktet drama som kilde til ikonografi i bilder, og bidro til en lenge vedvarende feiltolkning av bilder som speilbilder på dramatisk praksis. Oppgaven har derfor redegjort for den tidligste forskningen og problemer med denne.

Forskningsoversikten legger fram hovedtrekk ved moderne forskning og redegjør for hvilke tema, metoder og tilnærminger som er relevante og aktuelle for dagens forskning. Mittelalderens teater har fått ny aktualitet i sammenheng med forskning på renessansens teater. Moderne forskning på forhold mellom bilde og drama oppsto innenfor kulturelle studier hvor man var opptatt av skuespillet som kulturell praksis, dets rolle og funksjon i samfunnet, og bruker kontekstuelle analyser av miljø og produksjonsforhold og ser på samspill mellom bilde og drama innenfor sosialøkonomiske rammer. Forskning på forhold mellom bilde og drama arbeider vanligvis innenfor avgrensede felt eller kulturer og vektlegger tverrfaglige undersøkelser og samarbeide mellom ulike disipliner. Det søkes etter sikre kilder for dramatisk ikonografi, men det arbeides også med felles interessefelt i idéhistorie, patronasje, de ulike kulturers ritualer, seremonier eller performative praksis, resepsjonsteori, kjønnsstudier etc. Forskere er også opptatt av hvordan drama og bilde fungerer i samspill og hvilken effekt dette samspill hadde, for andakt eller kulturelt, sosialt eller politisk, også sett i sammenheng med andre media og fora, og hvordan dette gir utslag i kunstproduksjon.

Forskningshistorien blir etterfulgt av et case study som er lagt til 1400-tallets Firenze og diskuterer et bebudelsesmotiv i en tidebønnebok som ble laget for Lorenzo de' Medici, sett i sammenheng med det religiøse skuespillet i Firenze og dets betydning for Mediciregimet. Case study vektlegger spesielt den sosialpolitiske betydning det religiøse skuespillet hadde i senmiddelalderens Firenze og konklusjoner fra oppgaven blir avslutningsvis diskutert mot Michael Baxandalls analysemodell "the period eye" med spørsmål om hvorvidt det religiøse skuespillet i større grad bør belyses og omfattes av kriterier som inngår i periodeblikket.

Innholdsfortegnelse

Innledning	6
<i>Oppgavens formål</i>	8
<i>Metode</i>	9
<i>Oppgavens oppbygging</i>	10
Kap 1 Middelalderens teater	11
1.1 Liturgisk drama	11
<i>Skuespillene</i>	12
1.2 Teater utenfor kirken	15
1.3 Produksjoner	17
<i>Spesialeffekter</i>	18
<i>Karakterer</i>	19
1.4 Middelalderens teater i Italia	20
<i>Det religiøse skuespillet i Italia</i>	20
<i>Firenze</i>	21
Kap 2 Forskningshistorie	25
2.1 Émile Mâle - Kunst og det religiøse teater	26
<i>Reaksjoner på Mâles teorier</i>	28
<i>Identifikasjon av ikonografi som kan knyttes til drama</i>	30
2.2 Intertekstualitet og elementer fra teater i billedkonstruksjoner	32
2.2.1 Intertekstuelle sammensetninger og semiotisk tolkning	32
2.2.2 Teater som virkemiddel i billedkonstruksjoner	35
<i>Carol J. Purtle og Jan van Eycks Bebudelse i Washington National Gallery</i>	36
<i>Laura Jacobus og Giotto's Bebudelse i Arenakapellet i Padova</i>	38
<i>Dramatisk praksis som virkemiddel i billedkonstruksjoner</i>	40
2.2.3 Konvensjoner, strukturer og visuelle inntrykk fra dramatisk praksis	41
<i>Paradoksale anti-dramatiske konvensjoner</i>	42
<i>Leon Battista Albertis De pictura og dets innflytelse på bilde og teater</i>	43

2.3 Teater som virksomhet, i offentlig framstilling, og som religiøs praksis	45
2.3.1 Samhandling mellom bilde og drama i italienske broderordener	46
<i>En ny albertavle for Compagnia della Purificazione e di San Zanobi</i>	47
<i>Endringer i broderordeners virksomhet og andaktspraksis</i>	48
<i>En ny albertavle for Confraternità del Gonfalone</i>	51
2.3.2 Samhandling mellom bilde og drama som politisk virkemiddel	54
<i>Burgunds visuelle framstillinger</i>	55
<i>Samhandling mellom framstilling og bilde</i>	55
<i>Andaktskulten rundt Jomfru Marias syv sorger</i>	57
2.3.3 Samhandling mellom manuskript og drama for andakt	59
<i>Skuespill som andakt</i>	59
<i>Skuespill som meditasjon</i>	60
<i>Samhandling mellom bilde og drama for andakt</i>	62
2.3.4 Tema, metoder og tilnærming i studier av forhold mellom teater og bilde	63
Kap 3 En case study av <i>Bebudelsen</i> i Lorenzo de' Medicis tidebønnebok	67
<i>Middelalderens stasjonsscene i Firenze</i>	67
<i>Et hus eller lokalitet for handling</i>	68
<i>Cosimo de' Medici og helligtrekongersdag</i>	69
<i>Hellige tre kongers ferd i kapellet i Palazzo Medici</i>	71
<i>Firenzes ungdomskompani</i>	73
<i>Medici og offentlig visuell framstilling</i>	74
<i>Skuespillet i Firenze under Lorenzo de' Medici</i>	75
<i>Bebudelsen i Lorenzo de' Medicis tidebønnebok</i>	77
<i>Docere et delectare (for lærdom og glede)</i>	78
<i>Forholdet mellom drama og bilde i Lorenzo de' Medicis Bebudelse</i>	81
Etterord	83
<i>Michael Baxandall og periodeblikket</i>	84
<i>Drama som bilde på samtiden</i>	86
Litteraturliste	89
Billedkatalog	99

Innledning

Denne oppgaven ble til ved en tilfeldighet da jeg kom over en essaysamling ”*All the world’s a stage...*” *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque* (1990), redigert av Barbara Wisch and Susan Scott Munshower, med forskjellige artikler som diskuterte forhold mellom kunst og ulike former for teater og parader i renessansen og barokken. Middelalderens teater, der den viktigste sjangeren var dramatiseringer av bibelhistorien, blir i dag sjelden omtalt, men var et vitalt teater gjennom nærmere 600 år i senmiddelalder, og dette ga ideen til et prosjekt med formål om å undersøke i hvilken grad også dette tidlige drama kan knyttes til billedkunsten.

Det komplekse samspillet mellom figurativ kunst og dramatisk kunst har vært et av de store spørsmål innenfor historiografisk analyse, sier Paola Ventrone i et essay ”The Use of Figurative Art as a Source for the Study of Medieval Spectacles” (1991), men som har vært spesielt vanskelig og utfordrende i forskning på forhold mellom senmiddelalderens teater og religiøs kunst fra samme periode.

Siden dette i utgangspunktet var kirkens drama med sentralisert styrte retningslinjer, mente den tidligste forskningen, sentrert rundt den franske middelalderforskeren Émile Mâle, at det religiøse skuespillet ble utviklet ved de større kulturelle sentre og spredt derfra, og at det derfor var enhetlig og sammenlignbart over hele Europa. Middelalderens teater har vært vanskelig å dokumentere, det er få skriftlige kilder utover manuskript med skuespilltekster, og for å kompensere for manglende dokumentariske bevis har forskere prøvd å støtte seg på figurativ kunst for prøve å skape et konkret bilde på hvordan middelalderdrama foregikk. Samtidig, og til dels basert på en tilsvarende argumentasjon, mente man å se drama som mulige visuelle kilder for billedkunst, og dette førte til en lenge vedvarende feilaktig tolkning, sier Ventrone, både blant teaterforskere og kunsthistorikere, av teater og bilde som speilbilder på hverandre i framstilling.

Senere forskning har konkludert med at dette ikke kan være en korrekt forståelse av utvikling, hverken for det religiøse drama eller bilde. Middelalderens teater var i sitt vesen et tilfeldig sammensatt drama, som selv om det fulgte de samme retningslinjer fra kirken, og i stor grad baserte seg på tekster som ble skrevet ved kirkens kulturelle sentre, ble tilpasset til de enkelte steders lokale forhold og behov, og dermed fra tidlig av fulgte en utvikling som ble preget av de ulike land og regioners språklige og rituelle tradisjoner, og kulturelle, sosiale og økonomiske forhold.

Skuespillet er dermed underlagt en prinsipiell fellesnevner med kirken og dens bestemmelser om dramatiseringer for gudsdyrkelse. Dette foregikk i alle katolske områder og var sentrert rundt større klostre og kirker med kontakt mellom de forskjellige hovedsteder, noe som bidro til utveksling av tekster og oppfatninger eller erfaringer med spillet, og dermed en utviklingstakt som fulgte internasjonale strømninger og trender, men som visuelt er kulturelt betinget og formet etter de mange ulike nasjonale og regionale særegenheter i de forskjellige europeiske land.

Det er dermed ikke mulig å generalisere eller gi et homogent og enhetlig bilde på middelalderens skuespill utover dets felles prinsipper for utførelse, basert på et felles formål og felles tekstmateriale. Det religiøse skuespillet var forskjellig i ulike regioner og gjennomgikk en stadig utvikling, og Paola Ventrone foreslår derfor som eneste mulige metodiske tilnærming å konsentrere undersøkelser av sammenhenger mellom bilde og drama rundt lokale forhold og enkeltstående tilfeller, med analyser av kontekst rundt de særegne former for dramatiseringer som utviklet seg ved de forskjellige steder og i ulike perioder, for å avdekke spesifikke motiv som lå bak utviklingen og som formet de ulike kulturelle karakteristikk.¹

Firenze er et av de steder som på grunn av en god økonomi og spesielle forhold, utviklet en særegen dramatisk form gjennom 1400-tallet, og med en praksis som er forholdsvis godt dokumentert med en del nyere forskning. Oppgavens case study vil derfor lokaliseres til Firenze og 1400-tallet med en diskusjon rundt en bebudelse, utført av en ukjent kunstner, i en tidebønebok som ble laget for Lorenzo de' Medici i 1485.

Perioden med det valgte eksempel for case study og det meste av materialet som inngår i forskningsoversikten omhandler 1400-tallet, som i mange henseende er renessanse. Det religiøse teateret tilhører likevel middelalder og ble avleggs og avvirket etter hvert som tidlig moderne tid med nye tanker og holdninger utviklet seg gjennom renessansen. Jeg har i denne sammenheng valgt å la betegnelsen senmiddelalder følge det religiøse teateret, som var en katolsk framstillingsform, gjennom den periode den katolske kirke var enerådende fram til reformasjonen et stykke utover 1500-tallet.

¹ Ventrone, "The Use of Figurative Art as a Source for the Study of Medieval Spectacles", 4, 5, 6

Oppgavens formål

Oppgavens primære formål er å spore hovedtrekk ved forskningshistorien på forhold mellom senmiddelalderens religiøse teater og religiøse bilder i samme periode for å avdekke problemer og diskurs, og kartlegge hva som er relevante og aktuelle tema, metoder og tilnærminger for dagens forskning. Dette vil deretter danne grunnlag for oppgavens case study.

En viktig målsetting med utvalg av materiale og lokalisering av case study har vært å se periodens drama i sammenheng med Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style* (1972), som lanserte en analysemodell konstruert rundt begrepet "the period eye", periodeblikket, for 1400-talls italiensk, i hovedsak florentinsk kunst.

Baxandall ser her visjon som kulturelt betinget av forhold i egen tid og beskriver hvordan kunstnere, oppdragsgivere, agenter og betraktere alle opererer innenfor samme kommersielle, religiøse, ideologiske eller sosiale institusjoner og konvensjoner, og som ligger til grunn for de visuelle referanserammene som er felles for visse kategorier av individer i en gitt sosiokulturell sammenheng. Med periodeblikket peker Baxandall på de faktorer som er viktige for mennesker i en gitt periode og sted, og som påvirker kunstproduksjonen. Han gjør en analyse av hvilke verdier samfunnet verdsetter, tidens felles ideer, forventninger og vaner, alle visuelle erfaringer mennesker gjenkjenner som egen samtid, og hvordan dette blir uttrykt i komposisjon og motiv i periodens billedproduksjon.

Han ser bl.a. på renessansens utdanning som spesielt vektla matematikk og geometri og viser hvordan kunstnerne bruker disse elementene som virkemiddel, spesielt i bruken av sentralperspektivet, men også i andre kunstneriske uttrykk som appellerer til tidens sans for proporsjoner, klarhet og harmoni. En god og realistisk etterligning av det sette, balansert, moralsk passende, intellektuelt i uttrykket og gjort med fri og ubesværet dyktighet, ga bilder den stil og de kvaliteter som er typiske for denne tiden.

Et 1400-talls bilde formidler sin kultur og var en framstilling av et sosialt forhold, sier Baxandall. Det var et offentlig budskap for hva man sto for innen kirken og broderordenen, offentlig tjeneste, forretning og sosial rang. Både kunstner og patron ønsker å påkalle beundring og heder og maleren arbeidet med nyanser som han visste publikum ville gjenkjenne. Bilder kunne bli ladet med moralske undertoner eller visualisere eiers

verdigrunnlag og standarder, og patronen kan her formidle sin intellektuelle klassiske utdanning, velstand, moral, sosiale status eller tilhørighet.²

Baxandall vektlegger likevel bare i liten grad det religiøse skuespillets rolle og funksjon i senmiddelalderen, og et viktig formål med oppgaven er å stille spørsmål om periodens drama og dets rolle i samfunnet ikke i større grad bør belyses og omfattes av de sosiokulturelle faktorer som preger og påvirker kunstproduksjon. Etterordet er derfor betraktninger og konklusjoner fra oppgaven med en diskusjon som ser på periodens drama og dets betydning i forhold til Baxandalls kriterier for faktorer som inngår i periodeblikket.

Metode

Metode for undersøkelsen er en historiografisk gjennomgang av forskning på forhold mellom senmiddelalderens religiøse teater og kunst, og en påfølgende case study som følger metoder og prinsipper for analyse som forskningsgjennomgangen avdekker.

På grunn av forskningsfeltets utfordringer som er nevnt i innledningen, og ettertidens diskurs, ser jeg det nødvendig å være bevisst den tidligere tenkningen og vite hvorfor dette er blitt utfordret, og har derfor valgt en historiografisk gjennomgang av forskningshistorien som redegjør for teoriene som ble lansert med Måle i han tid, og som ser på senere forskning og hvordan den forholder seg til denne problematikken.

De samme nevnte problem med forskning på middelalderdrama og bilde har ført til at forskere velger nær kontekst med undersøkelser som er avgrenset i sted og tid, og som kan knyttes til særegne forhold. De fleste studier innenfor dette feltet er kontekstuelle analyser av enkelttilfeller i spesielle og lokale sammenhenger og forskningsgjennomgangen består i hovedsak av utdrag fra utvalgte aktuelle studier og gjengir deres argumentasjon.

Det valgte case study med Lorenzo de' Medicis *Bebudelse* er også et enkelttilfelle som diskuteres i sammenheng med det religiøse skuespillets rolle i Firenze gjennom 1400-tallet på bakgrunn av hvordan det er knyttet til Mediciregimet, og som diskuteres mot Cosimo de' Medicis *Hellige tre kongers ferd* i kapellet i Palazzo Medici.

² Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, 1, 3, 15-19, 36, 39, 48, 86, 94, 101-109, 122, 123

Oppgavens oppbygging

Oppgaven er tredelt med et etterord:

Kapittel 1 er en kort beskrivelse av middelalderens teater, først en generell del som gjelder det meste av Vest-Europa, deretter en beskrivelse av skuespillet i Italia og Firenze.

Kapittel 2 er en gjennomgang av hovedtrekk ved forskningshistorien på forhold mellom senmiddelalderens religiøse teater og religiøs kunst med formål om å skille ut de viktigste problemene, og se på hvilke tema, metoder og tilnærming som opptar dagens forskere.

Forskningshistorien er også tredelt:

2.1 redegjør for den tidligste forskningen med Måles teorier fra tidlig 1900-tall og ser på problematikk omkring identifikasjon av ikonografi fra teater.

2.2 gjengir tre analyser hvor teater framstår som virkemiddel i billedkonstruksjoner:

- Martin Steven og Hans Memlings *Scener fra Kristuspassjonen*
- Carol J. Purtle og Jan van Eycks *Bebudelse* i Washington National Gallery
- Laura Jacobus og Giotto's *Bebudelse* i Arenakapellet i Padova.

2.3 er en gjennomgang av forskningsmateriale som i større grad omhandler bruk av drama i virksomhet, i opptreden og framstilling, og som religiøs praksis, og hvilke utslag det gir i bilder og billedproduksjon. For et tverrsnitt av aktuell forskning har jeg gjengitt utdrag og argumentasjon fra utvalgte essay fra tre antologier:

- *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image* (2000), redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl
- *Staging the Court of Burgundy* (2013), redigert av Anne van Oosterwijk, Wim Blockmans, Till-Holger Borchert, Nele Gabriëls og Johan Oosterman
- *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal spaces* (2012), redigert av Elina Gertsman og Jill Stevenson.

Kapittel 3 er en case study med Lorenzo de' Medicis *Bebudelse* fra 1485, diskutert på bakgrunn av det religiøse skuespillets rolle i Firenze gjennom 1400-tallet og hvordan det er knyttet til Mediciregimet, og mot Cosimo de' Medicis *Hellige tre kongers ferd* i kapellet i Palazzo Medici.

Etterord med betraktninger og konklusjoner fra oppgaven med en diskusjon som ser på periodens drama og dets betydning i forhold til Baxandalls kriterier for faktorer som inngår i periodeblikket.

Kap 1 Middelalderens teater

Den generelle beskrivelsen av middelalderens teater er basert på Oscar G. Brockett og Franklin J. Hildy, *History of the Theatre* (2008), William Tydeman (red.), *Theatre in Europe: a documentary history. The Medieval European Stage, 500-1550* (2001), Robert Cohen, *Theatre* (1981) og Sheldon Cheney, *The Theatre. Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft* (1972). Beskrivelser av det liturgiske drama er gjengitt fra Dunbar H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church* (2002), Fletcher Collins, *The Production of Medieval Church Music-Drama* (1972) og Ulla Haastrup, ”Medieval Props in the Liturgical Drama” (1987). Bevarte manuskript med religiøse skuespill ble redigert av Karl Young i *The Drama of the Medieval Church*, Vol I og II (1933).

1.1 Liturgisk drama

Middelalderens religiøse teater begynner på tidlig 900-tall når gudstjenesten blir supplert med enkle mellomspill – troper, som er små dramatiserte innslag i liturgien. Det eldste man kjenner er for påsken og er en dramatisering av hymnen *Quem Quaeritis* (Hvem søker dere?), en *Visitatio Sepulchri* (Den tomme graven) forestilling som forteller om de tre Maria som kommer til graven for å salve Kristus, men som finner graven tom. De møter der en eller to engler, avhengig av hvilket evangelium teksten følger, og dramaet utspilles som vekselsang på latin med teksten fra Det nye testamente.

Visitatio Sepulchri (Den tomme graven) ble spilt i kirken ved messen 1. påskedag, ved alteret eller et settstykke som forestilte graven. Tilsvarende type trope ble raskt tilføyd messen 1. juledag. Her er det tre gjeterne som søker det nyfødte Jesusbarnet, de nærmer seg krybben og blir møtt av to jordmødre som spør *Quem quaeritis in praesepe?* (Hvem søker dere i krybben?), og man får dermed et lite skuespill med en *Visitatio Praesepe* for julen.³

Mot slutten av 900-tallet begynner det ut fra disse enkle tropene å utvikle seg et liturgisk drama, fra enkle få minutters innslag til større drama med varighet opp til en time, skrevet og oppført av geistlige, i hovedsak sunget på latin og produsert som del av liturgien, eller innenfor rammene av eller nært knyttet til kirkens og klostrenes gudstjeneste. Skuespillet ble skrevet og produsert av geistlige eller studenter ved klosterskolene, de fleste bygger på fortellinger fra evangeliene, både kanon og apokryfer, eller Jacobus de Voragine's *Legenda*

³ Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, 37

aurea (Den gyldne legende). Tekstene er skrevet på heksameter, et seksfotet versmåål etter Vergil, med musikk som var bearbejdet fra tradisjonelle melodier fra liturgien, mens dramatisk struktur og rytme bygget på folkelige ballader som ble framført av omreisende trubadurer.

Komposisjon og utvikling av det liturgiske drama strakk seg utover 1200-tallet med den viktigste perioden på 1000- og 1100-tallet, og de mest sentrale tekstene ble trolig skrevet ved store kulturelle sentre slik som Rouen, Limoges eller Fleury, der det samtidig foregikk en viktig utvikling innenfor musikk, litteratur, billedkunst, arkitektur og historie.⁴

Kirkens liturgiske drama var del av gudstjenesten og manuskript med tekster, musikkpartitur og sceneanvisninger for produksjoner ble behandlet som liturgiske forskrifter og nedskrevet i messebøker. Det er samlet ca. 1200 manuskript fra 700 forskjellige klostre og kirker over hele Europa, skrevet fra 900-tallet og fram til 1600, omkring 1000 av disse er versjoner av *Visitatio*. I tillegg er det tre sentrale samlinger, det britiske *Regularis Concordia* (retningslinjer for klosterpraksis) fra ca. 970, en fransk samling med 10 skuespill, *Livre de Jeux de Fleury* (Spillbok fra Fleury) fra klosteret Saint Benoît de Fleury fra siste del av 1100-tallet, og en tysk samling *Carmina Burana* (Sanger fra Bauern) fra Benediktbeuern kloster fra 1200-tallet, og større manuskriptsamlinger fra katedraler som Rouen, Limoges, Padova eller Cividale.⁵

Skuespillene

Kirkens gudstjeneste ble organisert rundt de viktige hendelser i Det gamle og nye testamente, og det ble skrevet stykker som passet til de forskjellige gudstjenester gjennom året. Kirkeårets kalender begynner i november med advent, en periode med forberedelse til Jesu fødsel, deretter er det jul og helligtrekongersdag 6. januar. Etter 40 dager med faste kommer påsken med Kristi død og oppstandelse, deretter Kristi himmelfart og pinse.

Det finnes ca. 20 manuskript med tre typer julespill datert til 1000-tallet. Den enkle tropen der jordmødrene synger *Quem quaeritis in praesepe?* (Hvem søker dere i krybben?) ble videreført med et *Officium Pastorum* med gjeterne på marken, og var del av messen 1. juledag. Et *Ordo Prophetarum* med en prosesjon med gammeltestamentariske profeter og sibyller som varsler Jesusbarnets komme, kunne bli spilt julekvelden. *Officium Stellae* (Hellige tre konger) ble trolig vanligvis spilt helligtrekongersdag og blir i løpet av 1000-tallet

⁴ Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, 38

⁵ Collins, *The Production of Medieval Church Music-Drama*, 3, 4, 8

utvidet til å inkludere kongenes møte med Herodes, hans raseri, Josef og Marias reise til Egypt og barnedrapene i Betlehem. Spillboken fra Fleury inneholder et *Ordo ad Representandum Herodem*. Her finner man også skuespillet *Ordo Rachelis* med barnedrapene, skrevet rundt Rakels sorg, og ble trolig spilt ved messen for de uskyldige barn i Betlehem, 28. desember.

Visitatio Sepulchri (Den tomme graven) for påsken ble raskt supplert med *Descensus Christi ad Inferos* (Helvetes pine) og det blir tidlig lagt til et etterspill der apostlene Peter og Johannes får høre om den tomme graven og løper for å se. Det er et fjerde stykke med *Noli me tangere* (Jesus viser seg for Maria Magdalena) der Maria Magdalena, som blir ved graven, møter en mann hun først tror er gartner (en typologisk referanse til Kristus som Adam), men som hun gjenkjenner som den oppstandne Jesus. Det skrives også tidlig et stykke fullstendig utenfor evangelieteksten med kjøpmannen der de tre Maria kjøper krydder for oljen. Andre *Ludus Paschalis* (skuespill for påsken) er *Planctus Mariae* (Marias klagesang) og *Peregrinus* (Pilegrim) der to apostler møter Kristi åpenbaring på sin vandring mot Emmaus etter korsfestelsen.

Fram til 1200-tallet var påskefeiringen konsentrert rundt oppstandelsen og den tomme graven. Deretter skjer et skifte som vektlegger korsfestelsen og Kristi lidelseshistorie, og det utvikles en sjanger med pasjonsdrama. De fleste ble gjennomgående sunget på latin, men de har ikke lenger direkte bånd til liturgien og tema med pasjonen skiller seg ut fra andre liturgiske drama. De kan ha blitt framført langfredag, men man vet ikke sikkert hvordan de var tilpasset gudstjenesten.⁶

Palmesøndags messe var en forberedelse til påskeuken og lidelseshistorien og ble innledet med prosesjon ved kirken eller rundt i byen for å gjenoppleve Jesus som rir inn til Jerusalem, gjerne med geistlige kledd som apostler. Noen steder ble prosesjonen sentrert rundt et Palmesel, en legemstor trefigur montert på hjul som viste Jesus ridende på et esel.

Trefigurer kunne også bli brukt for å dramatisere korsfestelsen. Det finnes bevarte Kristusfigurer som kunne tas ned fra korset og som var konstruert med ledd i skuldrene slik at armene kunne brettes inn for deretter å legges i en kiste. Tilsvarende trefigurer ble brukt for Kristi himmelfart. Disse trefigurene viser den oppstandne og seirende Kristus typisk som en stående figur med seiersfanen i venstre hånd, mens høyre er løftet i velsignelse. Denne bruken av figurer og rekvisitter for gudstjenesten er beskrevet av Ulla Haastrup i ”Medieval Props in the Liturgical Drama” (1987) og hun gjengir retningslinjer for en forestilling hvor man har

⁶ Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, 37, 80, 82

arrangert en konstruksjon i kirken som forestiller Olivenberget. Her har man plassert denne type Kristusfigur og den blir under messen heist opp gjennom et hull i hvelvet, sammen med figurer av duer og engler og kurver med blomster, akkompagnert av et kor med aktører som forestiller Jomfru Maria, apostlene og engler som står under og ser Kristus stige opp i himmelen.⁷

De liturgiske skuespillene omfatter utover de viktigste skuespillene for jul, påske, himmelfart og pinse, stykker som *Resuscitatio Lazari* (Jesus vekker opp Lasarus), *Conversio Sancti Pauli* (Paulus' omvendelse), *Danielis Ludus* (to versjoner av Daniel), *Sponsus* (De kloke og de dårlige jomfruer), *In Annunciatione Beatae Mariae Virginis Representatio* (Bebudelsen) og *Purificatio* (Marias renselse). Spillboken fra Fleury inneholdt også fire episoder med St. Nicholas, *Tres Filiae* (De tre døtre), *Tres Clerici* (De tre skrivere), *Iconia Sancti Nicholai* (Bilde på St. Nicholas) og *Filius Getronis* (Sønn av Getron), som trolig ble spilt på St. Nicholas' dag, 6. desember.⁸

Man tror skuespillene i hovedsak ble skrevet på latin gjennom 1200-tallet, og i økende grad supplert eller erstattet med morsmål i løpet av 1300-tallet, i takt med en økende bruk av morsmål i preken, flere oversettelser av Bibelen og en generelt større tilgang til bøker og boklig lærdom.

Det er mange versjoner av produksjonene, både i tekst, musikk og dramatisk struktur. Selv om de er basert på samme retningslinjer, ide og fortelling, må de fleste klostre eller kirker ha hatt, og blitt gitt mulighet for egen oppfatning av stykket, tilpasset disse til ulike behov eller plass i liturgien, eller tatt utgangspunkt i lokal smak og praksis.⁹

I løpet av 1200-tallet vokser skuespillproduksjonene i omfang og innhold. De trekker til seg stadig flere mennesker, ikke bare menigheten, men hundrevis av tilskuere. Paven utsteder i 1240 et dekret som skjerper kravene til de skuespill som kan aksepteres oppført i kirkene. I samme periode flytter deler av skuespillproduksjonen utenfor kirken og overtas helt eller delvis av lekfolk, og forestillinger blir mindre knyttet til messen og gudstjenesten i kirken og mer rettet mot folkelig andakt. Det godtatte liturgiske drama fortsetter likevel innenfor kirken utover 1500-tallet.¹⁰

⁷ Haastrup, "Medieval Props in the Liturgical Drama", overs. Olsen, 133, 135, 146, 147, 151, 159 163

⁸ Collins, *The Production of Medieval Church Music-Drama*, ???

⁹ Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, 35, 36, 38

¹⁰ Cohen, *Theatre*, 98, 99

1.2 Teater utenfor kirken

Man vet lite om skuespillene som ble produsert uavhengig av liturgien og kirkerommet mellom 1200 og 1350, siden disse ikke er del av liturgien blir de heller ikke nedskrevet i kirkebøkene. Først med skuespillet *Festum Præsentationis Beatæ Mariæ Virginis* (Presentasjon av den hellige Jomfru Maria i tempelet) som ble satt opp for paven i Avignon i 1372, får man en detaljert beskrivelse av en iscenesettelse utenfor liturgien ved en kirkelig feiring. En fransk adelsmann Philippe de Mézières kopierte skuespillet som han hadde opplevd på en reise i Østen, sendte dette til kirkens lærde for godkjennelse og fikk deretter oppgaven med oppføringen. Man har derfor hans eget manuskript for festen med tekst, karakterer, kostymer, prosesjon etc., et brev som beskriver reaksjoner i Italia og Frankrike, og hans egne notater for oppføringen ved fransiskanerordenen i Avignon.¹¹

Med produksjoner også utenfor kirken øker repertoaret og det utvikles nye sjangre. I tillegg til produksjon av religiøse drama blir antikke tekster bearbeidet og det skrives nye sekulære morsmål skuespill med ulike sosiale, moralske, politiske eller satiriske undertoner. Teaterforestillinger ble oppført ved banketter og turneringer for hoff og adel eller ved folkelige fester og festivaler, sammen med ulike trubadurer eller humoristiske og burleske show med mimer, gjøglere og pantomime. Farsen som var basert på ulike tema omkring menneskets fordervelse, var trolig den viktigste sekulære sjanger.¹²

Moralitetsspill var spesielt populære i årene 1400-1550. Dette er fortellinger som tar for seg sider ved den menneskelige natur og tilværelse. Karakterene er typer eller personifikasjoner av menneskelige begreper og det sentrale tema er kampen mellom det gode og det onde i mennesket, eller mellom Gud og Mennesket.¹³ Et tidlig moralitetsspill er Hildegard av Bingens *Ordo Virtutum* (Dydene), skrevet i 1150-55, der Anima (sjelen), som er oppdradd av Dydene, blir fristet av Djevelen, gjør opprør, for til slutt å angre og vende tilbake til dydene.¹⁴

Mirakelspill var en bibelsk sjanger som dramatiserte liv og virke til helgener og martyrer, og som forteller om mirakuløse krefter i spill eller guddommelig inngripen i menneskelige saker. Denne type skuespill ble vanligvis framført på festdagen for den aktuelle helgen og ble typisk spilt av en gruppe eller laug med spesiell tilknytning til denne helgen.

¹¹ Young, *The Drama of the Medieval Church*, Vol II, 226

¹² Tydeman, *The Medieval European Stage, 500-1550, Theatre in Europe: a documentary history*, 44, 45, 194, 198

¹³ Cheney, *The Theatre*, 179, 180

¹⁴ Tydeman, *The Medieval European Stage, 500-1550, Theatre in Europe: a documentary history*, 139, 140

Mysteriespillet ble det mest omfattende av alle middelalderspill. Disse utviklet seg trolig fra siste del av 1300-tallet til store sykluser gjennom 1400- og 1500-tallet, og ble produsert over hele Vest-Europa.¹⁵

De fleste mysteriespill ble skrevet etter *Meditationes vitae Christi* (Meditasjoner over Kristi liv) som man den gang trodde var skrevet av Bonaventura. I dag mener man grunnlaget for teksten ble skrevet av Johannes de Caulibus ved en fransiskanerorden i Toscana i siste del av 1200-tallet, fullført mellom 1336 og 1364, og oversatt til latin og en rekke europeiske språk i siste del av 1300-tallet.¹⁶

Meditationes vitae Christi (Meditasjoner over Kristi liv) innledes med betraktninger over syndefallet. Fem tusen år er gått siden Adam og Eva ble utdrevet fra Paradiset og menneskeheten ble skilt av synd fra Gud, og mennesket lever uten håp. Det beskrives en allegorisk disput i himmelen der Guds fire ”døtre”, Nåde, Fred, Rettferdighet og Sannhet, utfordrer Gud og spør om han ikke til slutt vil ha medlidenhet med menneskeheten og frelse dem fra døden. For å oppnå dette må en rettferdig dø for menneskeheten, avgjør Gud, og han beslutter å sende sin egen sønn til jorden via en jomfrus skjød, og på den måten redde menneskeheten fra evig fortapelse. Teksten som fortalte om Kristi fødsel, liv, virke og død, var skrevet med deler av handlingen lagt opp som direkte tale og samtaler mellom Gud og dyder, Josef og Maria, Jesus og disiplene, etc.¹⁷ Mysteriespillenes dramatikere bearbeidet denne og tilsvarende tekster og fortalte om menneskehetens historie slik den var forstått i datidens kristne begreper. De er bygget opp med en serie episoder fra bibelhistorien, sammensatt av små skuespill som er fullstendige stykker i seg selv, skrevet på morsmål og framstilt i sekvenser. Antall stykker varierer fra sted til sted, men alle hadde med de viktigste fortellingene.

Et typisk og godt bevart eksempel er fra et Corpus Christi-spill ved kirkefestivalen i York, England, og består av 48 episoder. Det ble innledet med skapelsen og Lucifers fall. Så fortsatte det med Adam og Eva i Paradiset, syndefallet, og hvordan de drives ut fra Edens hage. Det var historien om Kain og Abel, Noa og arken, syndfloden, Abrahams ofring av Isak og beretningen om israelerne i Egypt og kryssingen av Rødehavet. Så kom den sentrale historien med Maria og Josef, bebudelse og visitasjon, reisen til Betlehem, Jesu fødsel, englene og gjeterne på marken, de hellige tre konger og møtet med Herodes, flukten til Egypt og barnemordene. Jesu oppvekst med dåp, fristelse, gjerninger og transfigurasjon. Deretter

¹⁵ Brockett og Hildy. *The Theatre*, 80

¹⁶ McNamer, ”The Origins of the *Meditationes vitae Christi*”, 905, 907

¹⁷ Mâle, *Religious Art in France: The Late Middle Ages*, overs. Mathews, 35, 36

inntoget til Jerusalem, konspirasjon, nattverd, pine og svik, møte for Pilatus, rettssak, dom og død. Oppstandelsen, møte med Maria Magdalena, Kristi himmelfart, Den Hellige Ånd, Jomfru Marias død og himmelfart utgjør siste del av beretningen, før det hele avsluttes med dommedag.

Skuespilloppsetninger trakk folk fra hele regionen og var viktige for en bys status og økonomi. Dette er religiøse produksjoner, underlagt kirkens godkjenning, men organiseringen blir mange steder overtatt av de sivile byrådene som lisensierer produksjonen til lokale handels- og håndverkslaug eller broderordener. Hvert laug fikk tildelt en episode, og de hadde ansvar for all finansiering og organisering med å rigge vogner eller scener, skaffe skuespillere, avholde prøver og framstilling av stykket på fastsatt dag. Noen episoder kunne understreke eller ha tilknytning til deres profesjon, i York viste gullsmeder Hellige tre konger, skipsbyggerne Noas ark, mens fiskere og sjømenn framførte Syndfloden, hvitgarverne Transfigurasjon og bakerne Nattverden.¹⁸

1.3 Produksjoner

I kirken ble produksjoner tilpasset til kirkens interiør og arkitektur og man brukte møbler og utstyr fra kirken og klosteret. Alteret, den brede trappen til koret, kapeller, bueganger, dører og gallerier, kor og skip ga mange muligheter for scener med handling og vekselsang på tvers av kirkerommet og lange passasjer for prosesjoner med sang.

Handlingen beveget seg mellom forskjellige stasjoner som var arrangert som små arrangement eller konstruksjoner med en enkel setting som representerte et sted eller lokalitet. Slike *locus* (sted), *mansion* (hus) eller *sede* (sete/stol/sett) kunne bestå av en enkel kiste eller krybbe som fokuspunkt for en *Visitatio* scene, en bispestol på et podium kunne forestille Herodes' palass i Jerusalem, eller et bord med tre stoler kunne sette scenen for måltidet i Emmaus.¹⁹

Produksjoner i kirken la grunnlag for forskjellige scenekonvensjoner gjennom middelalderen. Det er fire typer generelle mønstre. Det er oppsetninger med en enkelt scene der hovedhandlingen i f.eks. *Visitatio* foregår, med bevegelser til og fra graven eller krybben. Den andre typen består av to lokaliteter for handling. For *Visitatio* innebærer dette et annet sted, f.eks. der Maria møter disiplene, og dette åpner for en bevegelse som vanligvis foregår

¹⁸ Cohen, *Theatre*, 101, 102, 103

¹⁹ Collins, *The Production of Medieval Church Music-Drama*, 22-25

langs hovedskipet og til inngangen til koret. En tredje variant foregår med handling nedover hele lengden av midtskipet langs en serie av *mansion* (hus) på begge sider, med et nøytralt spilleområde, *platea*, i midten der handlingen foregikk, og med publikum på hver side. Den fjerde kategori scene arrangeres med publikum plassert på en side med flere stasjoner i halvsirkel, mot en vegg eller typisk mot inngangen til koret med et åpent område i midten for bevegelse fra stasjon til stasjon langs tverrskipet i kirken.²⁰

Skuespillene var populære, det kunne være over 1000 personer tilstede i en stor romansk kirke. Hoffene kom for å overvære forestillingene og dette bringer med seg kirkestoler for fyrster og adel, og dermed behov for en sentralisert, stasjonær scene og en praksis med plattformer på stillaser, trolig så tidlig som mot slutten av 1000-tallet.²¹

Dette er midlertidige riggede scener som blir arrangert for en enkelt forestilling. De samme prinsippene gjelder og benyttes for utendørs stasjonsscener. En plattform kunne bli reist på et torg eller åpen plass, gjerne med en side mot en fast vegg mens plattformen strakk seg nedover torget, med publikum stående langs sidene. Her monterte man forskjellige *mansions* og alt utstyr som var nødvendig for dagens forestilling. Tilliggende hus, med vinduer og balkonger på de forskjellige torgene kunne skape ramme rundt forestillingen og bli tatt i bruk i handlingen. Andre steder blir *sede* for stykkene montert på vogner som trekkes til en scene, eller fra scene til scene rundt i byen der publikum samlet seg. Fig. 1 viser et rekonstruert forslag til utforming av en slik typisk utendørs stasjonscene.²²

Spesialeffekter

Retningslinjer i manuskripter beskriver forskjellige effekter og sceneutstyr. En 1500-talls produksjon fra Tournai forordner to *stallagia* (plattformstrukturer) for en bebudelse, en for Gabriel og en for Maria, som skal dekkes med klede før forestillingen, først når koret synger *Gloria* skal kledet fjernes og scenen med Maria avdekkes. Inkarnasjonen kunne bli iscenesatt ved at man sendte ned Den Hellige Ånd, enten som en levende due eller en figur, fra et stillas eller galleriet, og ned langs en snor. Gabriel kunne bli senket ned til Maria i tau eller en *mandorla*, slik det er illustrert i fig. 2. Ulla Haastup beskriver hvordan en Kristusfigur ble heist opp og gjennom et hull i hvelvet for et himmelfartspill på 1100/1200-tallet, mens en sen 1400-talls himmelfart i Bozen forteller om levende aktører som spilte Kristus og to engler blir

²⁰ Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, 96, 97

²¹ Collins, *The Production of Medieval Church Music-Drama*, 26, 27, 30

²² Tydeman, *The Medieval European Stage, 500-1550, Theatre in Europe: a documentary history*, 140

heis opp i hver sin kurv. Det ble bygget stillaser og man hadde kraner og heiseanordninger med taljer og tau, utstyr som skapte kraftig lyd som av torden, og de tok i bruk ild, lamper, voksllys eller fyrverkeri for spesialeffekter med flammer og lys.²³

Flere store utendørs produksjoner var utført med spektakulære effekter. Ved en forestilling i Mons i 1501 ble Noas ark framstilt med et regnskyll som varte i fem minutter. Ved en annen produksjon ble det arrangert slik at idet Paulus ble halshogget, sprett hans hode tre ganger, og en kilde sprang ut ved hvert sted, en med melk, en med blod og en med vann. Scenen for et pasjonspill i Valenciennes i 1547 er vist i fig. 3. Ved denne forestillingen ble det bl.a. arrangert en scene der Kristus blir løftet omkring 12 m opp til toppen av et tempel, og laget spesialeffekter som illuderte stormen til sjøs og Kristus som går på vannet.²⁴

Karakterer

De tidligste skuespillene i kirkene ble utført med kostymer som var bearbeidet fra geistliges bekleddning, og behovet for kostymer har økt etter hvert som skuespillene utviklet seg. Retningslinjer fra 1200-tallet begynner å spesifisere at aktører skal være kledd ”*in similitudinem*” og framstå i samsvar med rollefiguren, og de ble utstyrt med samtids geistlig, militær eller sivil dagligdags klesdrakt og tilbehør, mens det ble laget mer spesielle kostymer for djevler eller andre eksotiske figurer.²⁵

Tradisjonelle bibelske og legendariske historiske personer ble framstilt med samtids karakterer, slik de også ble framstilt i den visuelle kunsten. St. Nicholas som var en legendarisk historisk person fra 300-tallet, framstår derfor kledd som en 1100-talls biskop, mens sekulære rollefigurer, konger, prinser, soldater, studenter, røvere og vertshusholdere er realistisk framstilt med menneskelige karakterer tatt fra samtiden.

Det er en bevisst anakronisme med virkelighetsnærhet og realisme i adferd og kostyme, antikke konger og prinser blir gjengitt som europeiske fyrster slik de ble sett og opplevd ved klosterkirkene eller katedralene. Legender som St. Nicholas blir overført til samtiden med karakterer og situasjoner tatt fra dramatikerne egne erfaringer og observasjoner, og stykkene fanger på den måten også opp ulike sosiale forhold. *Tres Clerici* (De tre skrivere) f.eks. handler om fattige vandrende studenters møte med en skurk av en vertshusholder og hans onde kone. Satire blir mye brukt, sier Collins, både overfor

²³ Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, 102-104, 107

²⁴ Brockett og Hildy, *History of the Theatre*, 90

²⁵ Brockett og Hildy, *History of the Theatre*, 137

makthavere innen kirken og staten og i samfunnet for øvrig, og politiske forhold, overgrep fra myndigheter eller konflikter blant statsledere kan finnes igjen i bibelske figurer som Herodes, Belsassar eller Darius som fyrster, diplomater eller normanniske soldater fra egen samtid.²⁶

1.4 Middelalderens teater i Italia

Beskrivelser av det religiøse skuespillet i Italia er basert på Nerida Newbigin, ”Secular and religious drama in the Middle Ages” i *A History of Italian Theatre* (2006), redigert av Joseph Farrell og Paolo Puppa, Nerida Newbigin, *Feste D’Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-century Florence* (1996), David Wiles og Christine Dymkowski (red.), *The Cambridge Companion to Theatre History* (2013) og Rab Hatfield, ”The Compagnia de’Magi” (1970).

Det religiøse skuespillet i Italia

Det religiøse skuespillet, både i og utenfor kirken, utviklet seg ulikt i forskjellige land og regioner. I tillegg til forskjellige predikanter, trubadurer, historiefortellere, omreisende gjøglere, sjonglører og akrobater som underholdt ved forskjellige folkelige arrangement, var det i Italia en etablert muntlig morsmåls tradisjon med *dicerie*. En *diceria* var en lengre monolog på prosa eller vers framført av en aktør. Et lite antall tekster med italienske versemonologer er bevart fra 1200-tallet og betraktes som begynnelsen på italiensk morsmåls litteratur. Dette er fortellinger som mer er direkte tale enn gjenfortalt historie, og fra disse utviklet det seg en sjanger med *contrasto*, en morsmåls debatt mellom motsatte begreper som Kristus og Satan, Karneval og Faste, Kropp og Sjel eller Den levende og Den døde.

Større katedraler og klosterkirker i Italia benyttet skuespill i liturgien på samme måte som øvrige land i Europa. Lekmanns andakt ble organisert av forskjellige broderordener og denne andakten ble også i økende grad dramatisert. Det religiøse skuespillet som utviklet seg utenfor liturgien ble derfor drevet av disse broderordenene.

Utgangspunktet for broderordener var vekkelsespredikanter som på midten av 1200-tallet oppfordret til nye former for gudsdyrkelse, og det ble etablert et stort antall grupper med lekmen for praktisering av andakt utenfor kirken og klostre. Det dannet seg to retninger, en som dyrket Jomfru Maria som megler mellom Kristus og mennesker, mens man i den andre

²⁶ Collins, *The Production of Medieval Church Music-Drama*, 4, 7, 8, 16, 19-22

favoriserte betydningen av korsfestelsen og praktiserte selvpisking som botsøvelse og for å identifisere seg med Kristi lidelse.

For begge grupper var hymnesang, *laude*, en del av andakten. Den trolig viktigste av bevarte *laude* er *Donna de paradiso*, en meditasjon over Kristuspasjonen skrevet/komponert av fransiskanermunken Jacopone da Todi (c1230-1306), hvor fortellingen er dramatisert i 33 vers/refreng som veksler mellom en persons fortelling og direkte tale, og som i dag i store trekk markerer begynnelsen på italiensk morsmåls drama.

Handlingen i *Donna de paradiso* fram til korsfestelsen er skrevet på latin før fortellingen avsluttes med Marias klagesang, *planctus*, sunget på morsmål italiensk, slik det også foregår i et antall tilsvarende *laude*. *Planctus* ble et viktig element og var etablert som et selvstendig stykke ved begynnelsen av 1300-tallet. Musikken ved disse klagesangene forsterker opplevelsen av Marias smerte der hun gjennomlever sin sønns lidelse, hevder Newbigin.²⁷ Også bruken av morsmål gjør Marias klagesang mer gripende, sier David Wiles, det ble trolig introdusert for å gjøre framstillingen mer forståelig og nærværende for menigheten, og det forsterker hennes rolle som megler mellom Gud og mennesker.²⁸

Laude for andakt var skrevet på samme versemål som folkelige ballader, de ble samlet i *laudari* og vanligvis organisert etter kalenderen, og journaler viser at dette ikke bare var andaktstekster for å visualisere evangeliene, men at de også kunne være dramatiseringer som ble framført i kostyme. Et *laudario* fra kloster San Fiorenzo i Perugia inneholder f.eks. kopier av tekster fra andre halvdel av 1300-tallet med *laude drammatiche* for advent, jul, bebudelsen, alle dager i fasten, den stille uken i påsken, helvetes pine (lørdag etter langfredag), 1. påskedag, himmelfart og pinse, Jomfru Marias himmelfart (15. august), mikkelsmesse (29. september), festdager for S. Fiorenzo og St. Dominic, og en serie *contrasti* under betegnelsen *Laus pro Defunctis* som ble brukt for andakt for de døde. Noen av disse, spesielt for påske- og julesesongen, er lange og kan ha blitt framført i gudstjenesten av broderordenen for menigheten i de kirker de tilhørte.²⁹

Firenze

Det eldste bevarte notat om drama i Firenze er fra 1304, skrevet av Giovanni Villani i hans *Cronica*, og forteller om en djevleparade på flåter på Arno-elven. Det finnes ingen bevarte

²⁷ Newbigin, "Secular and religious drama in the Middle Ages", 9, 10, 12-16

²⁸ Wiles, "Medieval, renaissance and early modern theatre", 57

²⁹ Newbigin, "Secular and religious drama in the Middle Ages", 15

tekster, men det var trolig noe i likhet med det Dante Alighieri tar i bruk for Inferno i *Den guddommelige komedie* skrevet mellom 1308 og 1321, sier Newbiggin, hvor et dusin djevler opptrer med navn som Malacoda, Scarmiglione, Alichino osv., og som allerede er, eller vil bli, standard navn på djevler i drama og litteratur i Firenze, og som skal gjenoppstå i deformerte masker for *zanni* i det senere *commedia dell'arte*.

Forskjellige broderordener har ansvar for andakt med hymnesang i kirker, og det er også broderkompanier som produserer det religiøse teater i Firenze slik man kjenner det fra slutten av 1300-tallet, ved å organisere *fiesta* og en forestilling med et religiøst skuespill, en *sacra rappresentazione*, ved spesielle religiøse merkedager, enten i kompanienes egne oratorier, offentlig på en midlertidig rigget utendørs scene eller i kirker.³⁰

De tidligste og viktigste skuespillene i kirkene var tre større dramatiseringer, av bebudelsen, Kristi himmelfart og pinse, satt opp i klosterkirkene San Felice i Piazza, Santa Maria del Carmine og Santo Spirito. Det finnes fire samtidige beretninger fra disse forestillingene i kirkene, hvor to beskriver *fiesta* for bebudelsen.

Den ene er en øyenvitnebeskrivelse av biskop Abraham av Suzdal som var medlem av den russiske delegasjonen ved konsilet i 1439, som i all hast var blitt flyttet fra Ferrara til Firenze pga. pest. Dette var en viktig begivenhet for Firenze og gjestene fikk oppleve forestillinger i kirkene med deres respektive *fieste*. I Abraham av Suzdals beskrivelse er scenen med Jomfru Maria som sitter og leser i sitt rom i Nasaret satt på toppen av korgitteret i kirken, mens Gud er plassert på en plattform over inngangen. Herfra seiler Gabriel ned til Maria langs et tau med trinser festet til skuldrene, over hodene på publikum i kirken, akkompagnert av sang og musikk. Inkarnasjonen skjer deretter med at en figur av en due, som representerer Den Hellige Ånd, blir sendt ned langs samme taubane, samtidig som et teknisk avansert flammeshow fyller kirken med lys og gnister.

Den andre beskrivelsen er fra Giorgio Vasari, *Vita de'più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (Biografier over kunstnerne, 2. utg. fra 1568). *Fiesta* for bebudelsen blir her beskrevet som et stort maskineri som Vasari tilegner Filippo Brunelleschi, arkitekten som ikke bare konstruerte kuppelen på katedralen, men som man også antar konstruerte deler av det tekniske apparatet for skuespillene i kirkene. Oppunder taket i kirken ble det konstruert en kuppel, som et Paradis, under denne er det montert jensstenger hvor det er plassert unge gutter kledd som engler som roterer rundt mens Gabriel senkes ned fra kuppelen i en lysende *mandorla* til Maria som venter under.

³⁰ Newbiggin, "Secular and religious drama in the Middle Ages", 13, 16

Selv om forestillingene er ulike har Nerida Newbiggin i *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-century Florence* (1996), likevel konkludert med at begge må ha foregått i klosterkirken San Felice i Piazza, der Compagnia della Nunziata hadde produsert *fiesta* for bebudelsen i mange år. Paradismaskinen kan være en senere eller tidligere konstruksjon. Begge versjoner er rekonstruert i modell av Cesare Lisi, fig. 4 og 5. De to forestillingene i Santa Maria del Carmine og Santo Spirito involverer også et stort teknisk apparat som mer eller mindre var fastmontert, og avansert utstyr for fyrverkeri og lysshow.³¹

En av byens viktige religiøse merkedager var helligtrekongersdag 6. januar, som ble feiret med et stort utendørs skuespill. Det eldste bevarte dokument som omtaler *fiesta de' Magi* er i en anonym kronikk datert 1390 og beskriver de tre hellige konger med et stort ridende følge på ferd gjennom byen. Herodes' palass var arrangert på en plattform ved dåpskapellet hvor møtet med Herodes ble spilt før følget fortsatte til torget ved klosteret San Marco der Betlehemsstjernen var montert og kongene kan gi sine offergaver til Jesusbarnet i krybben. Den siste scenen med den rasende Herodes og barnedrapene foregikk trolig på torget foran dåpskapellet. I 1429 utgjør følget til de hellige tre konger 700 mann til hest, forestillingen får nå mer karakter av en parade og blir framstilt jevnlig fram til slutten av 1460-tallet.³²

Firenzes skytshelgen Johannes døperen ble feiret i fire dager hver midtsommer med en storslått parade, *fiesta di San Giovanni*. I 1454 skjer et skifte som ble beskrevet av humanisten Matteo Palmieri. Paraden som tidligere ble utført med forskjellige *tableau* båret i prosesjon blir nå utspilt som skuespill, med *edifizi* (scenesett) montert på hjul. I en lang prosesjon ankommer et antall vogner til Piazza della Signoria og forskjellige broderkompanier framfører etter tur sin *rappresentazione* med en episode fra bibelhistorien fra Skapelsen til Dommedag. Det er i prinsipp samme type mysteriespill som ble framstilt andre steder i Europa.³³

Sjangeren med mysteriespill ble introdusert i Firenze mot slutten av 1440-tallet. Det er en videreutvikling av det eldre religiøse skuespillet med de samme tema og fortellinger fra bibelhistorien, men både handling og dialog er utvidet og skuespillene er mindre basert på det store tekniske apparatet og visuelle showet i det eldre spillet.

Mysteriespillene er gjennomgående på morsmål og ble i Italia skrevet i det standard versemål med *ottava rima* som ble introdusert av Giovanni Boccaccio på midten av 1300-tallet. Man kjenner flere forfattere/komponister fra Firenze, først og fremst Feo Belcari som skrev et antall morsmåls *laude*, sonetter og *sacre rappresentazioni*. Ni av hans skuespill er

³¹ Newbiggin, *Feste D'Oltrarno*, Vol. I, 2-7, 10, 21-27

³² Hatfield, "The Compagnia de' Magi", 107

³³ Newbiggin, "Secular and religious drama in the Middle Ages", 16

bevart, bl.a. *Abramo quando volse sacrificare Isaac* (Abraham og Isak) og *Quando Nostra Donna Vergine Maria fu annunziata dall'Angelo Gabriello* (Bebudelsen). Andre navn er Piero di Mariano Muzi som skrev *Festa del vitel sagginato* (Den fortapte sønn) eller Bernardo Pulci og *Rappresentazione di Barlaam e Iosefat* (Barlaam og Josaphat).

Det kunne være storslåtte produksjoner, en kronikk fra 1451 forteller om en oppsetning utenfor Firenze med *Rappresentazione di San Giovanni Battista quando fu decollato* (Johannes døperen halshogges) med 50.000 til stede, og i Milano produserte florentinere i påsken 1475 et skuespill med Oppstandelsen for et publikum på 80.000.³⁴

De florentinske *festaiuoli* (skuespillprodusenter) ble kjent som de beste i Italia, kong Alfonso I av Napoli sendte i 1451 sine hoffsangere til Firenze for at de skulle lære hvordan de store *feste* ble oppført, og bidro med det til å spre sjangeren i Italia.

Firenze og florentinske forfattere blir også ledene innenfor et skifte mot mer klassiske tema som begynner i 1470-årene. Med *Favola di Orfeo* (Orfeus og Eurydike), trolig skrevet allerede i 1473, forener Angelo Poliziano den florentinske *sacra rappresentazione* og den nye klassiske trenden. I skuespillet foregår både Eurydikes død og Orfeus' sang på et fjell, et typisk scenisk trekk ved florentinske skuespill, og det samme fjellet er utgangspunkt når Leonardo da Vinci, på oppdrag i Milano for Gian Galeazzo Visconti og Isabella av Aragon, bygger en konstruksjon med en dreibar scene der fjellsiden, etter Eurydikes død, vris rundt og endrer seg til et underjordisk palass etter hvert som Orfeus begir seg nedover mot dødsriket.

Det religiøse skuespillet utvikles og er populært i Firenze gjennom det meste av 1400-tallet, men etter 1478 skjer en rask forfallsperiode, skuespillene stanses trolig totalt i perioden med Girolamo Savonarolas regime i 1494-98, og selv om religiøse skuespill gjenopptas og spilles utover 1500-tallet, i hovedsak i ungdomskompani og klostre, gjenvinner det aldri spilllets tidligere betydning.³⁵

³⁴ Newbigin, *Feste D'Oltrarno*, Vol. I, 28, 29, 30, 138

³⁵ Newbigin, "Secular and religious drama in the Middle Ages", 16, 17, 18

Kap 2 Forskningshistorie

Forhold mellom drama og bilde ble et viktig felt for etterkrigstidens studier innen drama og litteratur som søkte en bredere forståelse av drama, ikke bare som litteratur, men også dets visuelle og kulturelle sider.

Forskning på det britiske renessanseteater, og da spesielt Shakespeare, var drivkraften bak denne nye interessen. Forskere var opptatt av dets forhistorie og middelalderdrama fikk dermed ny aktualitet. Britiske dramatekster ble samlet og redigert i *Records of Early English Drama* ved Universitetet i Toronto, mens øvrige studier ble organisert ved Medieval Institute ved Western Michigan University, under prosjektet *Early Drama, Art, and Music (EDAM)* fra 1976 til 2002, ledet av professor Clifford Davidson som var redaktør for publikasjoner av studiene, *The Monograph Series*. Prosjektet av avsluttet, men registrer fortsatt studier. Formålet med prosjektet var å styrke studiet av drama ved å stimulere til tverrfaglige studier, i hovedsak på ikonografi i kunst i relasjon til drama og teateret, men også for andre aspekter ved dramaproduksjoner og musikk.³⁶ Det førte til studier, konferanser og artikkelsamlinger også ved andre universitet.³⁷

Tverrfaglige studier og forhold mellom bilde og drama er tema også for kunsthistorie, og EDAM-prosjektet og senere studier diskuterer, i tillegg til ikonografi, et antall forskjellige tema bildet deler med drama, slik som visualisering av allegori, begreper eller konsept, formidling av kristne tema, funksjon i kirken og i samfunnet, kanaler for innflytelse, plot, etc.

Flere forskere som er gjengitt i denne oppgaven kommenterer på lite kildemateriale. Utover manuskript med retningslinjer, er det få bevarte kilder, spesielt fra før 1400-tallet. Det liturgiske spillet i kirken var trolig lite kontroversielt, sier Fletcher Collins, og blir bare sjelden omtalt i kirkens tekster.³⁸ Middelalderens religiøse skuespill var en katolsk framstillingspraksis som i stor grad var knyttet til kirken og klostre. Reformasjonen og endringer i samfunnet gjennom renessansen gjorde denne type drama uønsket, uaktuelt og umoderne både for kirken og i samfunnet, og mange kilder gikk tapt, og da spesielt i England, da de liturgiske bøkene med skuespill og retningslinjer bevisst ble ødelagt ved en til dels brutal nedlegging av klostrene.³⁹

³⁶ Davidson og Christiansen, "The Early Drama, Art, and Music Project: Publications 1977-2002."

³⁷ Davidson, "On the Uses of Iconographic Study: The Examples of the *Sponsus* From St. Martia of Limoges", 44-46

³⁸ Collins, *The Production of Medieval Church Music-Drama*, 5

³⁹ Davidson, Gianakaris og Stroupe, *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, xii, xiii

Svært mange studier som diskuterer forhold mellom middelalderens teater og bilde tar utgangspunkt i Émile Mâle og hans forskning fra forrige århundreskifte. Selv om mye av grunnlaget for hans konklusjoner om teaterets påvirkning på bildet generelt blir avvist i dag, er Mâle likevel en respektert forsker og hans observasjoner og argumentasjon var basert på stor kunnskap om middelalderens kultur.⁴⁰ Jeg gjengir derfor hovedtrekk fra hans studie.

2.1 Émile Mâle - Kunst og det religiøse teater

Émile Mâles kapittel II om kunst og det religiøse teater i *l'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration* (1908) var den første større europeiske studie på forhold mellom bilde og drama. Nest etter italiensk kunst betrakter Mâle mysteriespillet som den viktigste påvirkning for det skifte som oppsto i fransk kunst på slutten av 1300-tallet, og som preget europeisk kunst gjennom 1400- og 1500-tallet, og han beskriver hvordan franske dramatikere tar i bruk *Meditationes vitae Christi* (Meditasjoner over Kristi liv) og dermed legger fram nye episoder fra bibelhistorien med visuelle bilder med scener og kostymer som franske kunstnere kopierer. Mâle poengterer at fransk religiøs billedproduksjon bygde på den italienske, men mener franske kunstnere introduserte endringer i ikonografi som var tatt fra det franske mysteriespillet, og at nye motiv og ikonografi deretter ble spredt til øvrige europeiske land.

Meditationes vitae Christi (Meditasjoner over Kristi liv) introduserer mange nye fortellinger slik som Bryllupet i Kana, Møtet med kvinnen fra Samaria, Fristelsen eller Kvinnen tatt i utroskap, og Mâle fastslår at malerne gjør de samme valg av episoder fra Kristi liv som dramatikerne og betrakter mysteriespillene som mellomledd mellom tekst og bilde. Han finner også nye framstillinger av tradisjonelle motiv som han knytter til mysteriespillene. Apostlene deltar nå i *Jesus vekker opp Lazarus* der de tidligere bare hadde vært tilskuere. *Treenigheten* ble på 1300-tallet nesten alltid framstilt med Faderen, plassert på en trone, over Sønnen på korset, og med Den Hellige Ånd som en due som flyr mellom Faderen og Sønnen. Mot slutten av 1300-tallet blir Faderen og Sønnen plassert sittende ved siden av hverandre, slik de ville vært på en scene, med duen som sprer vingene over dem. Dette er i tråd med epilogen i mysteriespillene, hevder Mâle, der Kristus sitter ved siden av sin Far etter himmelfarten.

⁴⁰ Davidson, "On the Use of Iconographic Study: The Examples of the *Sponsus* From St. Martial of Limoges", 44-46

Nye figurer og episoder framstår i tradisjonelle framstillinger som Måle mener å gjenkjenne fra skuespillene. Gjeterne på marken var tidligere blitt avbildet sky og stående på avstand med gavene sine. Disse personen var folkelige skikkelser som ble populære blant publikum og rollene ble utviklet med musikk og sang fra landsbylivet og dans med gjeterjenter, og han finner scener som minner om dette i motiv i en tidebønnebok av Simon Vostre hvor både gjeterne og gjeterjenter nå omgir Jomfruen og barnet.

Det oppstår et skifte i framtoning og klesdrakt. Mot slutten av 1300-tallet blir engler og hellige personer ikke lenger framstilt på den enkle og tidløse måte fra 1200-tallet, men med mer kostbare og fargerike klær med juvelbesatt tilbehør som overgår bruken av vanlige klær, og han mener malerne har kopiert kostymene og rekvisitter som ble brukt av disse karakterene i mysteriespillene.

Ukjente figurer i bilder kan finne sin forklaring via skuespillene. *Hellige tre kongers tilbedelse* i *Très Riches Heures* for hertugen av Berry som ble illuminert av brødrene Limbourg ved begynnelsen av 1400-tallet, viser to kvinner med glorier som Måle kan forklare ut fra gamle liturgiske skuespill. I det liturgiske drama blir kongene som søker barnet, mottatt av to kvinner som er jordmødre fra de apokryfe evangeliene. Scenen må ha blitt spilt på samme måte i Italia, mener Måle, ca ti år etter brødrene Limbourg framtilte Gentile da Fabriano de to jomfruene sammen Jomfruen i *Hellige tre kongers tilbedelse* i Firenze.

Mysteriespillene introduserer nye figurer og begreper som fanges opp av kunstnerne, eller de ga nytt liv til gamle legender, hevder Måle. I *Pasjonsspill* av Jean Michel figurerer Hédroit, en kvinne med et dødelig hat overfor Jesus. Når Malchus har samlet bermen og er på veg til Getsemane for å arrestere Jesus, blir hun gladelig med og bærer lanternen som lyser veg. Når Jesus senere har blitt dømt til døden, løper folk til snekkeren for å få korset laget og til smeden for nagler. I skuespill av Mercadé blir hun framstilt som kona til smeden som vegret seg, og Hédroit tar selv jernet og smir naglene til korset. Hun er en levende inkarnasjon på ondskap og framstår i flere verk med scenen i Getsemane, to ganger i miniatyrer av Jean Fouquet i en tidebønnebok for Étienne Chevalier. Vi ser henne med lanternen i fig. 6, og der hun smir naglene i *Kristus bærer korset*, fig. 7. Ingen hadde vært i stand til å tolke disse scenene før Måle finner kilden i mysteriespillene.

Måle understreker at middelalderens billedmotiv i stor grad ble styrt av formular som var valgt av mesteren i verkstedet og bare endret av mesteren selv. De gjeldende billedmotiv kom gjerne fra Italia og ble kopiert og spredt rundt i Europa. Han beskriver med et eksempel hvordan en fransk innflytelse fra mysteriespillene blander seg med den italienske billednormen. Han viser til Bourdichon-verkstedet ved Tours der mesteren i et miniatyr

introduserer en større endring på ikonografien til *Jesses (Isai) tre*. I stedet for å vise at patriarken *ligger* og ser i en drøm at det store tre gror ut fra sin mage, framstiller han Jesse *sittende* under en teltlignende baldakin. Fire profeter som prediket Frelserens fødsel, står ved siden, og over Jesses hode stiger stammen av et stort tre med grener som bærer konger, en Jomfru og et barn, og har nå erstattet blomster i eldre formular. Framstilt på denne måten er scenen mindre mysteriøs, bedre balansert og med renere linjer. Måle sporer kilden for endringen til skuespillet *Speculum humanae salvationis* (Speilbilde på menneskets frelse) hvor Jesse for første gang framstilles plassert på et sete, og mener mesteren gjør bruk av denne løsningen. Dette blir kopiert av en miniatyrmaler fra Rouen, glassmalere fra Normandie fanger opp komposisjonen, alle glassmalerier han finner der viser nøyaktig den nye komposisjonen som ble brukt i miniatyrene. På denne måten framsto et nytt formular for Jesses tre mot slutten av 1400-tallet som ble adoptert og spredt via glassmalerne fra Normandie.

Mange spørsmål forskere har stilt om iscenesettelser av skuespill kan besvares ved å se på bildene, hevder Måle. Malerier, glassvinduer, miniatyrer og albertavler inneholder utallige bilder på det som ble dramatisert. Visse kunstverk er til og med slående kopier der de framstiller handling på samme måte som i mysteriespillene. Bilder som Hans Memlings *Scener fra Kristuspassjonen*, fig. 8, gir oss nøyaktige begreper på dramatisk framstilling med forskjellige scener som foregår mot den samme bakgrunn, hevder Måle, der aktørene går fra en scenesetting (*mansion* eller *sede*) til den andre. På denne måten bidro mysteriespillene med nye kostymer, scener og figurativ komposisjon til kunsten, og de ga et anstrøk av familiær virkelighet til evangeliescenene. Innflytelsen var sterkest under siste halvdel av 1400-tallet og begynnelsen på 1500-tallet. Mens italiensk kunst ble mer edel og generalisert, beholdt kunsten i nordre del av Europa en type populær enkelhet. Denne enkelhet kan i noen grad tilskrives, mener Måle, den naive og jordnære realisme i de samtidige teaterproduksjonene.⁴¹

Reaksjoner på Måles teorier

Flere forskere har bestridt Måles teorier om at teater genererte ikonografi fra *Meditationes vitae Christi* (Meditasjoner over Kristi liv) og at dette spredte seg via Frankrike. Det er påvist at tema og motiv oppsto lokalt og uavhengig av mysteriespill. Det er også påvist mange motiv

⁴¹ Måle, *Religious Art in France: The Late Middle ages*, overs. Mathews, 35-80

som forutdaterer det franske mysteriespillet,⁴² og de avviser Måles påstand om at teksten hadde vært relativt ukjent og uten innflytelse før franske dramatikere tok i bruk det som trolig er franske oversettelser, mot slutten av 1300-tallet.⁴³

Et problem ved den tidligste forskningen er at det også innebærer at teateret ble sett som drivkraft for utviklingen av virkelighetsnærver og realisme i bilder. Måles teorier skapte, eller var del av, en akademisk diskusjon som delte seg i tre retninger. En gruppering rundt Måle hevdet billedkunst låner ikonografiske motiv fra det religiøse drama, det var også en motsatt innflytelse, men i en prosess der drama blir gitt prioritet. Den andre gruppen så en utvikling i kunst og teater som var parallelle, men ikke synkroniserte. De var basert på de samme tekstlige kilder, men teateret hadde nådd den samme utvikling som billedkunsten på et senere tidspunkt, og forskerne kunne ikke se noen aktuell innflytelse fra teater på bilde. Den tredje argumentasjonen støttet seg på billedtradisjoner tilbake til Bysants for å vise at grafisk kunst har tidsmessig forrang og utøver en innflytelse på mysteriespillet.

Diskusjonen om hvilken kunstgren som hadde størst påvirkning og betydning for utviklingen i begge fikk betegnelsen *primo/dopo* etter ”primo le parole, dopo la musika”, basert på en feide ved operaen i Paris i 1774⁴⁴, og Måle er blitt stående som representativ for denne tenkningen.⁴⁵

Senere forskning betegner Måles teorier som en årsaks- og vikingstenkning som ikke er dokumentert, og de betraktes ikke lenger som sannsynlig og dermed relevant eller interessant for forskning. Clifford Davidson understreker likevel i en tidlig fase av EDAM-prosjektet at Måles teorier har vært innflytelsesrike og berettiget i sitt forsøk på å sette sammen drama og kunst som et redskap for å illustrere begge, og at på tross av kritikk mot Måle har hans studier utgjort et nyttig springbrett for senere forskning på forhold mellom bilde og tidlig drama, men at mye av det Måle tillegger en innflytelse fra skuespillene, like godt kan bli forklart via andre kilder.⁴⁶

⁴² Davidson, ”On the Use of Iconographic Study: The Examples of the *Sponsus* From St. Martial of Limoges”, 44

⁴³ Måle, *Religious Art in France: The Late Middle Ages*, overs. Mathews, 35

⁴⁴ Feiden var mellom tilhengere av Niccolò Piccinni (1728-1800), italiensk operakomponist, og Christof W. R. von Gluck (1714-1787), tysk komponist av italiensk og fransk opera, og dreide seg rundt Glucks reformer av opera, og hva som skulle ha forrang, sang og sangerne eller drama og tekst. Kfr. en.Wikipedia, ”Christoph Willibald Gluck”.

⁴⁵ Nagler, *The Medieval Religious Stage*, overs. Schoolfield, 89, 90

⁴⁶ Davidson, ”On the Use of Iconographic Study: The Examples of the *Sponsus* From St. Martial of Limoges”, 45, 46

Identifikasjon av ikonografi som kan knyttes til drama

Måle blir kritisert fordi hans argumentasjon er basert på at fordi bilder viser mange elementer som teater bruker, er det derfor bilder med teater, og dermed bevis på det er teater bildene viser. En identifikasjon av ikonografi fra kjent scenepraksis i seg selv beviser ikke at et bilde var ment å framstille et drama, påpeker Laura Jacobus i *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience* (2008). De samme kleskoder var standard i drama og bilde, og sammenfall i bruk av motiv og setting kan like gjerne tilskrives generisk slektskap som oppstår og som kan forventes i en felles visuell kultur. Og hun understreker at framstillingspraksis både i kunst og drama sto i forhold til publikums forventninger til hvordan visse karakterers framtoning skulle være.⁴⁷ For at publikum raskt skal kjenne igjen karakterene benyttet kunstnere og dramatikere den samme visuelle symbolikk (f.eks. Marias bøneskammel og boken i bebudelser), klesdrakter og attributter for framstilling, og det gjør det vanskelig å skille mellom hva som kan være faktiske og bevisste teaterreferanser i bilder, fra det som er konvensjonelle trekk og praksiser som oppstår der kunstnere arbeider i nær kontakt med hverandre.

Dagens forskere er bevisst dette og prøver å skille ut karakteristikk som er særegne for drama. Clifford Davidson har utarbeidet en litteraturfortegnelse over forskningsmateriale med faktiske beskrivelser og gjengivelser av teater i "Iconography: A Checklist of Some Useful Sources for Scholars and Students of Medieval Art and Drama" (2002). Det opprinnelige formålet var å samle de viktigste studier på britisk kunst som kunne ha relevans for studier av det tidlige drama i Storbritannia, og var i utgangspunktet sentrert rundt det godt bevarte Corpus Christi-spillet fra York og de visuelle omgivelser og omstendigheter rundt produksjoner av skuespillet i den byen. I løpet av perioden med EDAM-prosjektet er dette blitt en bibliografi som lister studier som identifiserer ikonografi for ulike karakterer, tema eller begreper som kan knyttes til dramatiseringer, eller som angir visuelle kilder eller beskrivelser av dramatisk praksis, også i andre land og regioner.⁴⁸

Slike undersøkelser er også blitt gjennomført i Norden. Bengt Stolt har bl.a. i *Medeltida teater och gotländsk kyrkokonst: paralleller och påverkningar* (1993) gjort en gjennomgang av kirker på Gotland og registret likhetstrekk mellom bilder og regionens

⁴⁷ Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel*, 308

⁴⁸ Davidson, "Iconography: A Checklist of Some Useful Sources for Scholars and Students of Medieval Art and Drama."

liturgiske drama og mysteriespill, basert på prinsipper for oppsetninger som han finner igjen i bildene, og en mulig bruk av kostymer.⁴⁹

Ulla Haastrup, ”Medieval props in the Liturgical Drama” (1987) er en studie fra Danmark med en undersøkelse av rekvisitter og deres praktiske bruk i liturgiske skuespill for påsken og Kristi himmelfart. Studien viser også at bygningsmessige trekk ved kirker, bla. hullet i hvelvet som trefigurer ble trukket gjennom, ble bygget og tilpasset en slik bruk.

Enkelte bilder i kirker og manuskript reflekterer åpenbart påskespillene, sier Haastrup og viser bl.a. til Råsted kirke på Jutland, med veggmaleri malt under første kvartal av 1100-tallet. Her viser et av bildene den tomme graven hvor de tre Maria møter to engler, i samsvar med en framstilling av *Visitatio Sepulchri* (Den tomme graven). Et annet er et mer sjeldent motiv med Peter og Johannes som løper til graven, og som også var et tidlig skuespill skrevet for påsken.

Kristi himmelfart var et ofte brukt motiv og en type framstilling som er i samsvar med periodens dramatiseringer, viser Kristus stående, ofte i en *mandorla*, idet han stiger opp til himmelen, mens Maria og apostlene står igjen og ser ham forsvinne inn i himmelen. Noen ganger er Kristus avbildet idet han forsvinner slik at bare nedre kant av kjortelen og føttene vises, som i fig. 9. Bildene viser likevel sjelden en realistisk gjengivelse av praksisen, understreker Haastrup. Et enkelt unntak er likevel et bibelmanuskript illuminert av Jean Limbourg fra ca. 1403, med et tilsvarende motiv, fig. 10. Her vises Kristi himmelfart i et hvelvet interiør, mens Maria og apostlene sitter på gulvet og ser opp mot et hull i hvelvet hvor føttene til Kristus og kanten av kjortelen forsvinner opp gjennom hullet. Dette bildet er en dokumentarisk form for avbildning typisk for malere som var tilknyttet hoffet i Burgund, hevder Haastrup, og som hadde tette bånd til Italia og den nye realistiske skole for maleriet. Det er trolig er realistisk gjengivelse som forteller om hvordan dette drama ble utspilt.⁵⁰

Både Stolt og Haastup registrerer likhetstrekk med drama og bilder i sine studier, men er varsomme med å direkte hevde at det er drama man ser gjengitt. Bengt Stolt betegner fellestrekk som paralleller og påvirkninger som kan ha skapt en dynamikk mellom kunstnere.⁵¹ Ulla Haastrup ser sammenhenger mellom bilder og dramatisk praksis, og at bilder i noen grad gjenspeiler denne praksis, men nøyer seg med å antyde at valg av motiv i bilder kan være aktualisert av drama.⁵² Heller ikke trykte illustrasjoner til faktiske skuespill

⁴⁹ Stolt, *Medeltida teater och gotländsk kyrkokonst: paralleller och påverkningar*, 67, 115- 117

⁵⁰ Haastrup, ”Medieval Props in the Liturgical Drama”, overs. Olsen, 133, 135, 139, 147, 159, 163, 165

⁵¹ Stolt, *Medeltida teater och gotländsk kyrkokonst*, 67

⁵² Haastrup, ”Medieval Props in the Liturgical Drama”, 134

behandles som direkte gjengivelser, påpeker William Tydeman som redaktør av *The Medieval European Stage, 500-1550* (2001), torturscener f.eks. kan ikke ha forgått på den måten fig. 11 viser. Kunstneren kan ha brukt sin fantasi og gjengitt det skuespillet var ment å vise, mer enn en etterligning av hva som faktisk ble vist, og forskere betrakter disse mer som en kunstners versjon av skuespillet eller fortellingen det bygger på, og som kan være influert av stykket.⁵³

2.2 Intertekstualitet og elementer fra teater i billedkonstruksjoner

Martin Stevens tar et oppgjør med teorien om ikonografi som speilbilde på dramatisk praksis i ”The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama” (1991). Da moderne forskning på middelalderdrama begynte på slutten av 1950-tallet var tanken om at teateret genererte ikonografiske motiv i kunst fortsatt gjeldende og ble i en periode videreført, og en av de første moderne studier mener å kunne knytte trefigurer i hvelvet i katedralen i Norwich til spesifikke mysteriespill fra regionen. Det er ikke lagt fram avgjørende bevismateriale for at teateret genererte ikonografi i kunst, hevder Stevens, og selv om det skulle forekomme en innflytelse, bringer en direkte sammenligning mellom dem lite informasjon utover at Herodes kan ha vært spilt med krone på hodet eller at engelen Gabriel var kledd i trikot.

Nyere forskning, bl.a. det da pågående EDAM-prosjektet har lagt fram en rekke nye retninger for forskning, hevder Stevens, og de registrerte likhetstrekk i ikonografi og sammenhenger som framkommer i undersøkelser som dette, må behandles på andre måter og med andre metoder for at de skal ha relevans for kunsthistorie og bidra med noen utvidet forståelse av mening eller formål med bruk av dramatisk ikonografi i bilder.⁵⁴

2.2.1 Intertekstuelle sammensetninger og semiotisk tolkning

Clifford Davidson innledet EDAM-prosjektet med å foreslå å behandle forholdet mellom kunst og drama som ”innbyrdes gjensidig”, der ingen av dem skal blitt sett som agent for den andre. Davidson står likevel i fare for å bruke kunst som redskap for å analysere drama, hevder Stevens videre i ”The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama” (1991), og utfordrer Davidson der han hevder at visuell kunst må betraktes som metodiske redskap som vil kunne bidra til en bedre forståelse av drama. At kunst kan belyse drama er nødvendigvis

⁵³ Tydeman, *The Medieval European Stage, 500-1550, Theatre in Europe: a documentary history*, 450

⁵⁴ Stevens, ”The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama”, 317

en nyttig premiss for studiet av drama, men Stevens foreslår likevel at forbindelser og sammenhenger mellom kunst og drama bør betraktes som intertekstuell og semiotisk, og ikke kausal eller som agent eller representerende for hverandre.

Det å betrakte en kunstform som et redskap som man kan bruke for å dekode den andre, innebærer at man underslår, nedvurderer og overforenkler forholdet mellom dem, hevder Stevens. En direkte sammenligning av kunst og drama kan bare bidra med en åpenbar mimisk tolkning, og Stevens advarer mot å tro at drama eller bilde ble framstilt og produsert som rene etterligninger av hverandre, eller at man betrakter forholdet mellom dem som å ha en visuell likhet eller slik man forstår forholdet mellom et ikon og dets referent, slik dette er definert av Charles S. Peirce.⁵⁵

Stevens forslag om å fortolke drama i bilde med semiotiske begrep er basert på semiotikkens forståelse av alle former for kommunikasjon som bestemt og styrt av konvensjonelle koder, med regler for hvordan kodens mening skapes og formidles. Semiotikk definerer i prinsipp en strukturell oppbygging for alle former for kommunikasjon. Menneskets kultur er bygget opp av tegn som har en betydning utover seg selv, og ulike kulturer gjør bruk av interne tegnsystemer som stadig utvikles som begrepsmessige redskap for å fatte de ulike prosesser som foregår innenfor disse kulturene. Semiotikk er derfor et egnet analyseverktøy for forskere for å betegne og analysere disse prosessene, og er blitt tatt i bruk som metode for analyse på flere felt som behandler samhandling mellom mennesker.⁵⁶

Stevens tar i bruk semiotiske prinsipper og definerer den faktiske forestillingen av et drama som en performativ tekst som er sammensatt som et tegnsystem. Den performative teksten er meget forskjellig fra en skrevet tekst, hevder han, og består av en variasjon av tegn: ord, stemmebruk, ansiktsmimikk, gester, kroppsbevegelse, makeup, parykker, kostymer, tilbehør, scenedesign, lys, musikk og støy, og det slik drama ble sett og opplevd i samtiden det kan bidra til kunsthistorie, hevder Stevens, ikke som speilbilde eller mimisk etterligning, men som kommunikasjon av felles erfaringer ved bruk av et tegnsystem som er knyttet til skuespillet.⁵⁷

Stevens bruker samme eksempel som Måle med Hans Memlings *Scener fra Kristuspasjonen* fra 1470/71, fig. 8. Memlings pasjonspanel er et luftig oversiktbilde over en by sett mot et landskap og som viser forskjellige scener med episoder fra pasjonen. Men i stedet for å gi oss en direkte gjengivelse, ser komposisjonen ut til, mener Stevens, å være

⁵⁵ Stevens, "The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama", 318, 321, 322, 333

⁵⁶ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders", 243

⁵⁷ Stevens, "The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama", 319, 322

basert på to forholdsvis adskilte, men i narrativ sammenheng analoge tekster: fransk miniatyrmaleri fra 1300-tallet og 1400-tallets forestillinger med pasjonsspill. Det luftige bylandskapet og utformingen av hver enkelt scene er i samsvar med manuskriptminiaturer, mens komposisjonen, der man ser hus med en åpen vegg mot publikum, og med scener fra forskjellige steder i byen, kan knyttes til samtidens mysteriespill. Memlings maleri er, som en konsekvens, et tekstlig sammensetning. Det representerer ikke noen faktisk forestilling, det framstiller *ideen* om en forestilling som er sammensatt av forskjellige elementer, og som tar i bruk tegn og symboler som gjør at bildet veksler mellom virkelighet og kunst. Antikke og orientalske detaljer er blandet med samtids-elementer, bildet pendler mellom fortid og nåtid i tid og rom. Og fordi mysteriespillet ble framstilt i sykluser og brukte det faktiske byrommet som kulisse og scene, spiller det på en samtids bevissthet både om byen som teater og teater som by. Med unntak av den sentrale *ecce homo* scenen, er det ingen tilskuere i bildet. Denne rollen er åpenbart forbeholdt betrakter, hevder Stevens, tilskuer og betrakter blir en og samme slik samtiden opplevde datidens mysteriespill.

Scener fra Kristuspassjonen er sammensatt av 25 scener med forskjellige episoder fra pasjonsberetningen og betrakter ledes gjennom bildet fra scene til scene, samtidig som man er bevisst helheten i fortellingen i et synkront oppfattet narrativ. Det kan sies, sier Stevens, at *strukturen* i et maleri som et todimensjonalt arrangement av linje, form og farge, kan ligne på *strukturen* i performative framstillinger. Men framstilling tilføyer to ekstra dimensjoner, en tredje dimensjon i kropp (som den deler med skulptur), og en fjerde dimensjon med tid (som er spesielt for framstilling). Memlings pasjonspanel gjengir tiden semiotisk, sier Stevens. Dets sekvensielle, åpenrammede suksesjon av scener, som vi vet er en kronologisk påfølgende fortelling fra pasjonen, er dets tidssignifikant - dets betydningsbærer for *tid*. Og det er disse sekvenser i en indirekte, underforstått samtidighet, hevder han, som lar betrakter lese panelet i dets fire-dimensjonale betydning av forestilling.

Memlings panel reflekterer en predominant borgerlig holdning i sitt maleri, hevder Stevens. Memling tilhørte borgerskapet i Brugge hvor de fleste framstående borgere, hans kunder og patroner, tilhørte forskjellige handels- og håndverkslaug og samtidig var medlemmer av religiøse broderordener. Memlings pasjonspanel er en dempet og lite blodig lidelseshistorie, der bl.a. Pilatus er framstilt som en velkledd borger. Her er det ikke i samme grad framhevet den tortur og pine som man ser det blant botferdige grupperinger, og dette drama genererer ikke det samme emosjonelle engasjement som denne tradisjonen. Det lokale mysteriespillet ble produsert eller sponset av stedets velstående laug og Memlings popularitet

blant utdannede lekfolk innenfor denne borgerstanden tilsier at bildet er utført i en ånd og med en holdning som ville appellert til denne gruppen.

Stevens ser kunst som undervurdert dersom den betraktes som speilbilde eller som refleksjon av en enkelt visjon eller brukes for å dokumentere en ”sannhet” gjengitt av kunstneren. I stedet for å se bilde og drama som direkte gjengivelser av hverandre mener han å vise at et bilde kan betraktes som en intertekstuell sammensetning fra flere visuelle kilder, i dette tilfelle med Memlings panel, fra manuskripttradisjon og samtidens praksis med dramatiserte bibelske fortellinger, som han ser som beslektede narrative tekster og ytringer som er forankret i et nett av kulturell framstilling. Stevens demonstrerer ved bruk av semiotiske begrep hvordan Memling her har arrangert et narrativ i en konstruksjon som bygger på et konvensjonelt språk eller rammeverk med et tegnsystem som en nordeuropeisk borger ville kunne gjenkjenne og oppfatte, og som ville appellert til Memlings samtidige i Brugge.

Det forekommer ”innflytelse”, sier han, som en strøm av kreativitet fra en kunstgren til en annen, hvor tolkningen av hvert verk kan bli beriket av å referere til den andre, men som han foreslår man heller betrakter som en ”gjentolkning” eller ”feiltolkning”, og at man best forstår senmiddelalderens drama og kunst når de semiotisk blir sett som å stå både som en bekræftelse og forvringning av hverandres visjon.⁵⁸

2.2.2 Teater som virkemiddel i billedkonstruksjoner

I stedet for en direkte gjengivelse av mysteriespillet i bildet ser Stevens dette som en ”gjentolkning” av skuespillet mer som et fenomen eller foreteelse i samtiden, og kan bedre forstå det formål kunstneren har hatt med referansen. Kunstnerens kombinasjon av miniatyrer og mysteriespill har en funksjon som virkemiddel for et budskap eller en effekt, det er gjort med hensikt og rettet mot et spesielt publikum. Dette er en tilnærming eller forståelse av element fra teater i bilder som deles av andre forskere. To ulike studier av bebudelser, Carol J. Purples analyse av Jan van Eycks *Bebudelse* i Washington National Gallery og Laura Jacobus’ analyse av Giotto’s *Bebudelse* i Arenakapellet i Padova, viser at kunstnerne i disse tilfellene bruker referanser til teater som religiøs praksis, som bevisste virkemidler i konstruksjonen av bildet.

⁵⁸ Stevens, ”The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama”, 318, 322, 328, 329, 330, 331, 333, 334

I en studie av *The Marian Paintings of Jan van Eyck* (1982) knytter Carol J. Purtle van Eycks *Bebudelse* fra ca. 1434/36, fig. 12, som nå befinner seg i Washington National Gallery, til en *Missa Aurea* (Den gylne messe) slik dette ble praktisert i Flandern i første del av 1400-tallet.

Panelet med *Bebudelsen* ble trolig utført som venstre del av en sammensatt altertavle der det motstående panel, som nå er tapt, har vist et alter som var gjort klart for nattverd, mener Purtle. Jan van Eycks *Bebudelse* er det antatt første panel der bebudelsen helt og holdent er vist innen for et kirkeinteriør, og han følger et teologisk tema som ble utviklet ved det verksted i Paris som framstilte en tidebønebok for Jean de Boucicaut omkring 1405/8, og som gjentok motivet bl.a. i fig. 13. Boucicaut-mesteren var den første som brukte denne settingen for å visualisere entringen av Kristus inn i Marias legeme, dvs. inkarnasjonen, som en parallell hendelse til entringen av Kristi legeme til kirken. Samtidig var han den første som trakk en visuell parallell mellom inkarnasjonen og det å bringe tilstede nærværet av Kristi legeme og blod ved nattverden.

Boucicaut-mesterens framstilling av bebudelsen ved en alter som er forberedt for nattverden er en scene som skal peke fram mot nattverdsmessen og den kommende konsekrasjon med innvielse av brød og vin, og var en vel så viktig innovasjon som settingen av hendelsen i et kirkeinteriør, sier Purtle, og hun finner igjen de samme elementer i van Eycks maleri, og ser dette helt i tråd med van Eycks øvrige tendens til å bringe teologi i kontekst med hverdagslig liturgisk praksis.

Kirkeinteriørets teologiske betydning har blitt grundig analysert av forskere, men Purtle mener forskningen har oversett figurenes statiske posisjoner og dermed den fundamentale kontekst van Eyck ville hans betraktere skulle forstå *Bebudelsen* – som en *Missa Aurea*. Van Eyck opererer med materiale som var velkjent for hans samtidige, hevder hun, og som ville blitt forstått blant de troende. En 1400-talls betrakter hadde en grunnleggende teologisk orientering med omfattende kunnskap om Maria som Jesu mor, og forståelse av konsepter knyttet til treenigheten, inkarnasjonen, Kristi lidelse, død og oppstandelse, og som forsto hvordan disse mysterier var relatert til daglige messer.

En *Missa Aurea* var en messe som hedret Jomfru Maria og bebudelsen, og ble i Flandern som regel feiret tamperonsdag i advent med en dramatisering av bebudelsen fra Lukasevangeliet. Mot slutten av morgenandakten går en prosesjon av korgutter, musikere og prester fra sakristiet til hovedalteret i kirken, og Gabriel og Maria, spilt av to korgutter med ”nydelige høye stemmer” og kledd i kostyme, inntar sine angitte plasser. Diakonen

leser/synger innledningen fra evangeliet mens Gabriel (stående) og Maria (knelende) står i posisjon og venter for å spille sine roller. Når diakonen er ferdig med sin sang kneler Gabriel for Maria tre ganger mens han synger: ”*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus*” (Vær hilset, du som har fått nåde! Herren er med deg!), den samme tekst som er skrevet ved siden av Gabriel på panelet. Maria og Gabriel beholder sine posisjoner mens fortellingen fortsetter. Fortsatt knelende skal Maria vende sitt hode i retning engelen og syng: ”Hvordan skal dette kunne skje når jeg ikke har vært sammen med noen mann?” Idet Gabriel svarer skal han heve sitt septer og peke mot Den Hellige Ånd som samtidig daler ned i figur av en due. Og han forsetter: ”Den hellige ånd skal komme over deg, og Den høyestes kraft skal overskygge deg. Derfor skal barnet som blir født, være hellig og kalles Guds Sønn.”

Før Maria svarer engelen har hun fått retningslinjer om å stå, vendt mot alteret, og innta den *expansis manibus* posisjon anbefalt i liturgiske retningslinjer for prester for spesielle deler av messen. Med hendene holdt stødig fra hverandre framsier hun ordene forskrevet for henne og som står skrevet på van Eycks panel: ”*Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*” (Se, jeg er Herrens tjenestekvinne. La det skje med meg som du har sagt.)⁵⁹ Disse linjer avslutter både lesingen av evangeliet og det liturgiske dramaet.

Først sett i denne kontekst får kirkeinteriøret sin fulle betydning, hevder Purtle, og engelens knebøyning og Maria som reiser seg, gir en begrunnelse for den underlige stive mellomposisjon i gestene til engelen og Maria i panelet. Karakterene er ikke statiske, aktørene bruker sakte og verdige bevegelser som er koordinert med ordvekslingen, og de holder sine posisjoner gjennom den narrative avsyngingen av evangeliet.

Altretavlen ville ikke bare vært rettet mot en velutdannede patron og hans like godt orienterte omgangskrets, men også mot den øvrige menighet og det alminnelige publikum. Bildet har mange lag av mening og van Eyck tar i bruk virkemidler som appeller på flere plan, hevder Purtle. De dypere teologiske konsept vil kunne gjenkjennes av en patron som var kjent med manuskripttradisjoner, en skriftlærd vil kunne finne bibelhistorie og doktrine, og referansene til alminnelig og familiær flamsk kultur praktisert i en *Missa Aurea* ville blitt gjenkjent og forstått av alle, inkludert den allmenne kirkegjenger. Van Eyck tok i bruk to nivå for forståelse hos sine betraktere. Denne settingen i et kirkeinteriør ga ham en mulighet til å forene det teologiske konsept som var implisert i manuskripttradisjonen med en folkelig referanse til liturgisk drama, og han er på den måten i stand til å krystallisere og smelte sammen så mange lag av hentydninger fra fjern og nær fortid, både verdslig og hellig, hevder

⁵⁹ Budskapet til Maria i Evangeliet etter Lukas 1:26-38 i norsk oversettelse

Purtle, for deretter å bringe disse sammen på et panel som noe umiddelbart familiært og samtidig fullstendig nytt.⁶⁰

Laura Jacobus og Giotto's Bebudelse i Arenakapellet i Padova

Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience (2008) inneholder en studie hvor Laura Jacobus demonstrer hvordan Giotto med *Bebudelsen* gjenskaper et liturgisk drama som et illusjonistisk skuespill for en *Missa Aurea* gudstjeneste i Arenakapellet i Padova.⁶¹

Arenakapellet, som er dedikert til Jomfru Maria, ble bygget mot et torg som tradisjonelt ble benyttet for en årlig utendørs *fiesta* for bebudelsen den 25. mars og som ble feiret med en forestilling med en *sacra rappresenazione*. I Arenakapellet arrangerte man ikke noen faktisk forestilling, men en konstruksjon i taket indikerer likevel en form for aktivitet. Et bueformet hull, ca 12 cm i diameter er bygget inn i hvelvet, og ved siden av er det et rundt hull akkurat stort nok for at et tau kan trekkes gjennom. I en iscenesettelse av bebudelsen skal Den Hellige Ånd dale ned og markere inkarnasjonen, og det er mulig dette hullet ble konstruert slik at duen kunne bli senket via en snor som ble styrt nedenfra gulvet.

Kapellet er dekorert med en serie fresker fra Kristi og Marias liv og Jacobus viser hvordan *Bebudelsen*, fig. 14, skiller seg ut fra de andre bildene i syklusen. Maria og Gabriel er plassert i hvert sitt enkle og nøkterne rom, uten annen møblering enn Marias bønneskammel, og denne nøkternhet står i kontrast til den øvrige billedserien. I disse er kvinnene kledd i samtids hverdags klesdrakter, Marias påkledning derimot er den type geistlig klesdrakt som ble brukt ved kirkedrama, en alba (messeskjorte) og dalmatika (katolsk messehagl), men hun ser disse er blitt endret på for bedre å passe til en kvinneverole. Hun mener også å kunne se mørkere kort hår under Marias lyse flettede hår som ville vært en parykk i en forestilling. Den stive poseringen i *Bebudelsen* er noe som er typisk for tidlig middelalderdrama, og står også i kontrast til den levende framstillingen i de andre bildene i kapellet.

En sceneanvisning som beskriver en 1200-talls oppsetning angir bruk av to plattformer (*stallagia*), med vegger av tøy og utstyrt med forheng som kunne trekkes fra, en for Maria og en for Gabriel, plassert mot hverandre på hver side av koret i kirken. Aktører fra de geistlige spilte i roller som Maria og Gabriel og *fiesta* ble utført som vekselsang mellom de to, ledet av

⁶⁰ Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, xvii, 40-42, 45- 48, 58, 172, 173

⁶¹ Denne analysen av Giotto's *Bebudelse* er tidligere publisert i Laura Jacobus, "Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua". *The Art Bulletin*, Vol. 81, No. 1 (Mar. 1999): 93-107.

en forsanger og kombinert med et guttekor, og det er nettopp en slik iscenesettelse av et halvliturgisk drama Jacobus ser i *Bebudelsen*.

Giotto har delt motivet i to bilder og plassert dem høyt opp på veggen på hver side av inngangen til koret i kapellet. Under en gudstjeneste ville menigheten være rettet i retning koret og bildene ville vært synlig for alle tilstede, og Jacobus tror bildene har hatt en spesiell funksjon i messen. Hun påpeker at folk på denne tiden ville vært vant med at bilder og trefigurer var en del av religiøse framstillinger og prosesjoner. Gabriel og Maria i *Bebudelsen* kan bli forstått som billedaktører på samme måte, men under gitte forhold kan de også bli forstått som en avbildning av *aktører* i roller som Maria og Gabriel. Med andre ord, de kunne bli forstått som en framstilling av en framstilling, og ikke bare vise *Bebudelsen* i seg selv, men også forestille en iscenesatt liturgisk forestilling av *bebudelsen* i en *Missa Aurea*, og laget som et visuelt akkompagnement til et kor og solister plassert under bildene.

Under normale forhold fungerer *Bebudelsen* som en del av den øvrige billedserien i kapellet, men perspektivet i de to *bebudelsesbildene* er konstruert på en slik måte som gjør at disse endrer uttrykk under spesielle omstendigheter, og hun mener Giotto bevisst har lagt til rette for at det skal skje et skifte i uttrykket under en *Missa Aurea* gudstjeneste.

Giotto har gjort bruk av illusjonseffekter i alle bildene. Veggens overflate er referansepunkt i alle bildene, og figurene er – i tid og rom - satt bak i bildet. I *Bebudelsen* derimot krysses billedflaten på en måte som er unik i kapellet. De to plattformene med Maria og Gabriel er begge plassert nøyaktig på linje med gesimsen i rammeverket på veggen. Det olivenfargede gulvet i plattformene danner grunnplan og markerer ytterkant i billedplanet, og alt interiør befinner seg bak veggens overflate, mens de malte og forkortede balkongene på veggen er konstruert slik at de befinner seg foran de malte plattformene, og foran veggens overflate, og strekker seg inn i rommet i kapellet. Denne scenen er ustabil for betrakter – den pendler.

Lyssettingen under messen er avgjørende for denne effekten og Giotto manipulerer med både naturlig og kunstig lys. *Missa Aurea* ble vanligvis utført ved morgenandakten, og like før kl. 10 kommer en enkelt solstråle inn i kapellet gjennom masverket i et vindu på sydveggen og beveger seg langs vestveggen. Den går diagonalt ned langs veggen til scenen med *bebudelsen*, passerer via den utstrakte hånden til kapellets byggherre, Enrico Scrovegni, til Maria, før den fortsetter gjennom portalen til det malte kapellet. Dette var en ekstraordinær effekt, en nydelig illustrasjon av St. Bernhards metafor for Jomfruens befruktning, sier Jacobus, ”slik en solstråle bryter gjennom et glass”.

En *Missa Aurea* var tradisjonelt opplyst med et ekstra stort antall vokslys og det er fire oppheng for lamper i taket i kapellet. Freskene med Maria og Gabriel var opprinnelig forgylt, striper med gull var skåret inn i gipsen som stråler rundt Gabriel og som flommet ned på Maria. Begge billedrommene var malt i en mørk brun-orange tone og skyggelagt med marineblått i ytterkantene. Mørke toner trekker bakover, mens lysere toner trer fram, og det ville her forsterket effekten fra perspektivet. Ingen av de andre bildene har slike kontraster i fargebruk eller en slik forgylling som vokslyset ville ha reflektert. Effekten ville vært at de freskomalte *stallagia*, ustabile i perspektivet, ville ha projisert inn i rommet til kapellet, og Maria og engelen Gabriel, fullstendig omgitt av glitrende gull, ville ha sett ut som å flyte i evigheten, visuelt frakoblet de malte omgivelsene.

Kor og vekselsang, teksten fra evangeliet og duen som senkes fra hvelvet, ville ha fullført denne forstillingen mens morgenlyset fortsatte å strømme inn gjennom glassvinduet med *Gud i Majestet*. Dette var ikke unikt, sier Jacobus, det sprang ut fra en tradisjon med bilder brukt i framstillinger, og effekten var avhengig av at folk var vant med et nært og symbiotisk forhold mellom bilde og liturgi. Det gir oss likevel et større forståelse, sier hun, av hvilke virkemidler middelalderens kunstnere tok i bruk for å vekke og stimulere hengivenhet og andakt, *devotio*, hos sine tilskuere.⁶²

Dramatisk praksis som virkemiddel i billedkonstruksjoner

Martin Stevens viser at Memling har et spesielt formål med å bruke drama som et element i konstruksjonen og som i tilfellet med *Scener fra Kristuspassjonen* fungerer som et virkemiddel for et firedimensjonalt narrativ. Både Laura Jacobus' analyse av Giottos *Bebudelse* og Carol J. Purples studie av Jan van Eycks *Bebudelse*, viser at kunstnerne her bruker drama som bevisste, meningsbærende og funksjonelle element i komposisjonen.

I likhet med Memlings panel er van Eycks *Bebudelse* en konstruksjon som bygger på intertekstuelle kilder, i dette tilfelle et teologisk konsept som var blitt en tradisjon i miniatyrer i manuskript, og liturgisk praksis i Flandern på hans tid, og som samtiden ville ha forstått betydningen av og gjenkjent. Og selv om Giottos illusjonistiske knep for å gjenskape et skuespill for messen var originalt og teknisk avansert, er det også bygget på, og fungerer fordi, forestillinger i gudstjenesten var gjeldene religiøs praksis. De tre kunstnerne blir med

⁶² Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel*, 305-329

bruk av visuelle elementer fra samtidens teater, i stand til å kommunisere på et familiært plan som umiddelbart oppfattes.

Hverken Memling, van Eyck eller Giotto har trolig gjengitt noen forestilling direkte, Stevens ser Memlings scener mer i samsvar med miniatyrframstillinger enn faktiske dramatiseringer, og i van Eycks tilfelle ville forestillingen i kirken blitt utført av unge gutter i kostyme. Også Giottos framstilling er trolig mer i tråd med en idé om en forestilling, en konstruksjon som skal gjenkjennes som et liturgisk drama, mer enn en direkte gjengivelse av en gjort forestilling. I stedet ser og behandler forskerne bildene som rammeverk sammensatt av tekster som bygger på ulike visuelle kilder, som i strukturalistiske begreper er forankret i kulturelt definerte paradigmer, brukt i meningsbærende sammenhenger og kontekst, for å formidle et budskap som samtiden ville gjenkjenne, oppfatte og verdsette betydningen av.

2.2.3 Konvensjoner, strukturer og visuelle inntrykk fra dramatisk praksis

Forhold drama/bilde ble først studert innenfor britiske Cultural Studies, med formål om å undersøke begge i en større kulturell kontekst.⁶³ Kulturelle studier er spesielt opptatt av ideologi og makt, hvordan mennesker er formet av de sosiale og kulturelle krefter som omgir dem, og hvordan de opplever sine liv i ulike samfunn. Forskere innenfor kulturelle studier har vektlagt tverrfaglighet og interdisiplinær tilnærming, og bruker metoder og tema fra bl.a. antropologi, historie, økonomi, sosiologi, litterær kritikk og kunsthistorie.

Vår tids kunsthistorie har i stor grad vært opptatt av den rolle kunst har i samfunnet, bruker kontekstuell analyse for å se og tolke kunst i sammenheng med kulturer og samfunn hvor de ble produsert, og betrakter kunst mer som produkt av komplekse sosiale, politiske og økonomiske forhold, skapt innenfor miljø hvor kunstnere, patroner og betraktere er påvirket av religion, politikk, sosiale strukturer og hierarkier, kulturell praksis og tradisjoner, intellektuelle strømninger etc. De mest brukte metoder for kontekstuell analyse har vært via idéhistorie, marxisme og materialisme, feminisme, homo- og ”skeiv” teori, kulturelle studier og postkolonial teori, eller i kombinasjoner av disse og sammen andre tilnærminger som semiotikk og dekonstruksjon.

Kunsthistorikere innenfor kulturelle studier har medvirket til en utvikling rettet mot visuell kultur og Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style* (1972) regnes som et klassisk metodeverk

⁶³ Davidson, Gianakaris og Stroupe, *Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, xiii, xiv

innenfor denne type sosial kunsthistorie som fokuserte på analyser av kunstverk innenfor sosialøkonomiske rammer.⁶⁴

En primær forutsetning for periodeblikket er at visjon er kulturelt betinget og Baxandall understreker hvordan kunstnerens intensjoner må kunne treffe betrakters eller kjøpers visuelle kapasitet til å lese bilder, betrakter må kunne kjenne igjen det han ser, det som er relevant for hans observasjon og opplevelse av bildet. Maleren arbeidet med nyanser som han visste publikum ville gjenkjenne. Vi kjenner alle igjen konvensjoner, kategorier og intensjoner i tegn eller strukturer som brukes og som gir mening eller kulturell tilhørighet for oss, hevder Baxandall, vår egen *kognitive stil* og erfaringer med mønstre, begreper ved form, symboler etc., avgjør hvordan vi oppfatter en form. Konvensjoner i form for framstilling av bilder skifter med skiftende kulturer og det involverer kunnskap og villighet til å tolke kjennetegn i bilder som framstillinger av virkelighet, den virkelighet betrakter bringer med seg til bildet med de inntrykk, forutsetninger, forventninger og antagelser som er basert på egen og felles erfaring.⁶⁵

Paradoksale anti-dramatiske konvensjoner

Baxandall vektlegger i liten grad middelalderens dramatiseringer, også slik det ble produsert i dets storhetstid i Firenze, og ser få forbindelser mellom forfinede fortellende antydninger hos malerne og de spektakulære effektene i show med mekaniserte innretninger med aktører festet i tau, eller som heises opp og ned i treskyer, store sirkelnde plater og mengder med levende lys, slik beretningen fra biskop Abraham av Suzdal forteller om. Men siden bilde og drama begge formidler samhandling mellom figurer, vedgår han at der det forekom, må drama ha "enriched people's visualization of the events they portrayed, and some relationship to painting was noticed at the time."⁶⁶ Dette er trekk som ikke direkte omfatter realistiske gjengivelser av settinger eller grupperinger av figurer, men som mer gjelder det Baxandall betegner som paradoksale anti-dramatiske konvensjoner.

Den måte en karakter på en stasjonsscene under en forestilling forblir sittende ved sitt *sede* og bare går fram på spilleområdet på plattformen for å framføre sin rolle, mener Baxandall er en konvensjon som også benyttes i bilder, og som han gjenfinner i Filippo Lippis *Jomfruen beundrer barnet*, fig. 15. Bilder kan vise helgener som sitter og avventer det

⁶⁴ Elkins, *Visual Studies*, 1, 2, 24, 25, 37

⁶⁵ Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, 29, 30, 32

⁶⁶ Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, 71

øyeblikk de skal reise seg og formidle teksten, på samme måte som profetene gjorde i florentinske skuespill med bebudelsen. Fortelleren fra drama, en rollefigur som introduserte skuespillet og som ble værende på scenen gjennom handlingen, mener han kan gjenfinnes i bilder som den person som henvender seg til betrakter og skaper et forhold mellom betrakter og handlingen. Dette er ofte en mindre viktig figur i fortellingen, og en karakter som også Leon Battista Alberti anbefaler i *De pictura* (Om malerkunsten) for å tilrettevise og instruere betrakter om det som skjer i bildet. En 1400-talls tilskuer, mener Baxandall, ville ha gjenkjent denne figuren som fortelleren.⁶⁷

Leon Battista Albertis De pictura og dets innflytelse på bilde og teater

De florentinske kunstnerne kunne ha ulik stil, preferanser og kvaliteter, men alle arbeidet etter felles formelle standarder som var formulert i Albertis *De pictura*.⁶⁸ Kristin Phillips-Court har gjort en undersøkelse av hvordan dramatikerne kan ha blitt inspirert og påvirket av Albertis avhandling og samtidens malere. I *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy* (2011) har hun bl.a. analysert florentineren Feo Belcaris *Rappresentazione quando la Nostra Donna Vergine Maria fu annunziata dall'Angelo Gabriello* (Bebudelsen, 1469) som hun setter i sammenheng både med nye tanker og holdninger i senmiddelalder/tidlig renessanse og formaliseringen av perspektivet i maleriet.

Middelalderdramaet fortsatte og ble fornyet gjennom 1400-tallet parallelt med utviklingen av humanistiske ideer som var basert på klassiske tekster og idealer. Den nye sjangeren med det italienske mysteriespillet som ble introdusert i Firenze på slutten av 1440-tallet, var en videreutvikling av det eldre skuespillet med mer handling og dialog, og denne fornyelse av skuespillet var til dels bygget på tidens nye strukturer som blir assosiert med maleriet, hevder Phillips-Court.

Leon Battista Albertis avhandling om maleriet, *De pictura* fra 1435, ga malerne praktiske, materielle redskap for å gjengi naturen og det sette med naturalistiske proporsjoner, og ga en felles standard med begrep og virkemidler for å komponere bildet. Alberti definerte det geometriske perspektivet som ga retningslinjer for framstilling av tredimensjonale rom, introduserte begreper som *historia* og formulerte måter å framstille det humanistisk intellektuelle. Dramatikere som skal fortelle den samme historie er også avhengig av familiære bilder og kollektiv persepsjon, og dette skapte strukturer med begrep og virkemidler

⁶⁷ Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, 71-74

⁶⁸ Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, 117

for bildet som var anvendbare også for skribenter, hevder Phillips-Court, og de bygger opp dramatik med den samme klassiske retorikk med teorier og teknikk for kommunikasjon av handling som ble formulert via Albertis avhandling. Filosofen og forfatteren Pico della Mirandola f.eks. gjorde bruk både av et billedmessig, figurativt språk og teaterbegreper, hevder Phillips-Court, når han i *Oratio de hominis dignitate* (Om menneskets verdighet, 1486) plasserer Adam i en amfiteater, benytter direkte tale, og etablerte mennesket både som observatør og aktør.⁶⁹

Det eldre kirkespillet med *fiesta* for bebudelsen i San Felice i Piazza var sentrert rundt Brunelleschis spektakulære Paradismaskin og et stort visuelt show. Feo Belcaris skuespill i den nye sjangeren beholder den hellige fortellingen om Maria, men bearbeider handlingen til en sammensatt historie som nå er sentrert rundt det verbale og med naturalistiske proporsjoner og i et tredimensjonalt rom som er mer i samsvar med det geometriske billedrommet og begreper i Albertis avhandling. Belcari kombinerer dette med den interaktive dialog og direkte tale som ble brukt i *Meditationes vitae Christi* (Meditasjoner over Kristi liv), og som trolig, i denne sammenheng, er denne tidens mest innflytelsesrike religiøse tekst.

Det betyr at både bilde og drama tar opp i seg de samme nye trender, strukturer og ideer, som er formulert i tidens viktigste tekster, og bearbeider dette inn i eksisterende tradisjoner. Begge er påvirket av ”the spatial syntax of the church performances”⁷⁰, sier Phillips-Court, en formulering som i prinsipp innebærer det samme som Baxandalls begrep om paradoksale anti-dramatiske konvensjoner som forekommer i bilder. Både kunstnere og dramatikere, i dette tilfelle i 1400-tallets Firenze, har i noen grad benyttet visuelle inntrykk fra dramatisk praksis, slik det blir sett og erfart i samtiden, som konstruktive elementer for å bygge opp plott og innhold både i bilde og skuespill.

Liturgisk drama er ikonisk, sier Davidson som redaktør av EDAM-prosjektet, og kan ikke ignoreres i den visuelle kunsten.⁷¹ Det har en aktualitet som både Memling, van Eyck og Giotto benytter i kunstverk for ulike effekter. Både malere og dramatikere er avhengige av familiære bilder og visuelle strukturer for framstillinger som gir mening, eller som formidler verdier som oppfattes av den kollektive persepsjon. Kunstnerne har i noen grad og i visse tilfelle fanget opp visuelle særtrekk fra det religiøse skuespillet som publikum ville ha gjenkjent som egen kulturelle praksis. Gabriel som senkes ned til Maria i Paolo Uccellos *Bebudelse* fra ca. 1420, fig. 16, Gud som sender duen ned fra galleriet i Piero della Francescas

⁶⁹ Phillips-Court, *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy*, 1-6

⁷⁰ Phillip-Court, *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy*, 7

⁷¹ Davidson, ”On the Use of Iconographic Study: The Examples of the *Sponsus* From St. Martial of Limoges”, 46

Bebudelse fra ca. 1455, fig. 17, eller den skrå, gylne banen som duen følger i Sandro Botticellis *Bebudelse* fra ca. 1490/95, fig. 18, ville trolig ha blitt gjenkjent som vanlig praksis fra skuespillet. Spørsmålet er likevel om det er grunnlag for å kunne hevde at det religiøse skuespillet har en tyngde og betydning i samtiden som representerer en fundamental side ved deres livsstil, og at dette ikke bare gjelder en tilfeldig kulturell referanse som kan forventes der forskjellige kunstgrener operer i samme miljø, men at man faktisk kan betegne billedlige former og konvensjonelle mønstre fra det religiøse skuespillet som et felles kulturelt paradigme som kunstnerne bruker bevisst som et visuelt begrep for egen kultur og samtid.

2.3 Teater som virksomhet, i offentlig framstilling, og som religiøs praksis

Dagens forskere arbeider med et antall tema, metoder og tilnærminger for å undersøke mulige sammenhenger mellom bilde og drama, og er generelt opptatt av hvordan sosiokulturelle forhold påvirker billedproduksjon. Dette delkapittel vil derfor gjengi forskningsmateriale som omhandler bruk av teater som rolle og funksjon i samfunnet, og hvordan det inngår og fungerer i virksomhet, i offentlig opptreden og framstilling, og som religiøs praksis.

Også i slike sammenhenger undersøker forskerne kontekst og motivasjon rundt enkelttilfeller, og jeg har derfor valgt å referere utdrag og argumentasjon fra utvalgte essay fra tre antologier, *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image* (2000), redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl, *Staging the Court of Burgundy* (2013), redigert av Anne van Oosterwijk, Wim Blockmans, Till-Holger Borchert, Nele Gabriëls og Johan Oosterman, og *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal spaces* (2012), redigert av Elina Gertsman og Jill Stevenson.

Alle er utgitt etter tverrfaglige konferanser med bidrag, mange komplementære, fra forskjellige fagdisipliner. *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy* og *Staging the Court of Burgundy* omhandler i hovedsak 1400-tallet og spesifikke miljø som var viktige patroner for kunst og som genererte en stor og mangfoldig kunstproduksjon med arkitektur, dekorasjoner og utsmykning, bilder og statuer, forskjellige typer manuskript, musikk og drama, mens *Thresholds of Medieval Visual Culture* er studier av manuskript. Et primært formål for alle studiene har vært å se på senmiddelaldermennesker i de enkeltes miljø og i forskjellige roller som patron, bruker eller aktør, og belyse den kulturelle og sosiale kontekst hvor kunst eller manuskripter ble produsert, ved å bruke disse miljøenes ritualer og performative praksis som fortolkningsramme- og strategi.

De tre antologiene har forholdsvis ensartet utgangspunkt, metode og formål, men behandler i grove trekk tre forskjellige bruksområder for kunst- og dramaproduksjon, der kunst enten blir kommisjonert innenfor et særegent miljø eller virksomhet der drama inngår, kunst og drama produseres for politiske formål, eller kunst og drama er andaktsmedium, og de representerer dermed tre ulike forhold innenfor disse miljøene for samhandling og sammenheng mellom bilde og drama.

2.3.1 Samhandling mellom bilde og drama i italienske broderordener

Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image, redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl, er en studie av italienske lekmanns broderordener og deres rolle og funksjon i samfunnet, og som ser på disse organisasjonenes kommisjonering av kunst og arkitektur i sammenheng med deres virksomhet og performative praksis.

Disse kompaniene var selvstendige grupperinger og besto av lekfolk som organiserte sekulær gudsdyrkelse for en from livsstil som var forenlig med verdslig liv. Medlemmer av broderordener ble i hovedsak rekruttert fra resurssterke familier og menn med offentlige embeter, fra handelsstand, håndverksyrker og forretningsliv. Deres primære formål med broderordener var gudstjeneste og kompaniene praktiserte andakt med bønn, sang, religiøse skuespill, botsøvelser, prosesjoner for religiøse merkedager eller formål, men medlemskap omfattet også plikt og ansvar for å arbeide for frelse, bedre livsvilkår og helsestell for befolkningen som et hele, og de administrerte kultsteder og kultbilder, eller var engasjert i veldedighet og drev hospitaler, skoler, barnehjem og hospitser for fattige.

Som gruppe kunne kompaniene gjennomføre større prosjekt og de organiserte bygging av kirker, kultsteder og oratorier for andakt, hospitaler og hospits, og utstyrte de forskjellige institusjonene med altertavler, bilder, statuer eller annen utsmykning, bestilte prosesjonsbannere og kultfigurer, gjenstander for liturgien, og produserte forskjellige arrangement for religiøse festivaler eller andre sosiale begivenheter.⁷²

En ny altertavle for Compagnia della Purificazione e di San Zanobi

Diane Cole Ahls ”*In corpo compagna: Art and Devotion in the Compagnia della Purificazione e di San Zanobi of Florence*” er en undersøkelse av et av Firences fire første

⁷² Wisch og Ahl, *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy*, 1-5

ungdomskompani, Compagnia della Purificazione e di San Zanobi, og deres bestilling av en ny altertavle for oratoriet, utført av Benozzo Gozzoli i 1461.

Broderkompani hadde ulike formål. Ungdomskompani som dette ble stiftet for å gi unge gutter et samlingssted for andakt som samtidig ga dem en god kristen skoleing og forberedelse for en karriere i forretningsliv, kirken eller offentlig tjeneste. Produksjon av drama ble regnet som en viktig og nyttig erfaring og guttenes andakt inkluderte oppføring av religiøse skuespill. Dette kompaniet ble støttet av Cosimo de' Medici som også finansierte byggingen av kompaniets oratorium innenfor området til klosteret San Marco i Firenze.

Marias renselse som var kompaniets stiftelse, erstattet bebudelsen som den viktigste religiøse andakt ved katedralen i Firenze og i 1448 får kompaniet oppdraget med å produsere en forestilling med en *sacra rappresentazione* med *Purificazione* (Marias renselse) for den årlige feiringen i katedralen. De har på den måten utmerket seg blant byens ungdomskompani. Ahl antar den gamle altertavlen ikke kommuniserer den identitet og tilhørighet kompaniet ønsker, og at de med den nye altertavlen søker en bedre formidling av kompaniets nåværende rolle og virksomhet. Kontrakten med Benozzo Gozzoli spesifiserer i detalj hva som skal inngå i altertavlen, hevder Ahl, og dokumenterer at brødrene, eller deres rådgivere, har vært bevisst på kompaniets identitet og deltatt aktivt for at tavlen skal kunne formidle dets betydning i Firenze.

Den nye tavlen har Maria plassert i senter, flankert av Johannes døperen, St Zenobius og en knelende Hieronymus på høyre side og St Peter, St Dominic og en knelende Frans av Assisi på venstre side. Under tavlen er en predella med bilder som er relatert til kompaniet. Kompaniet var grunnlagt for å hedre Maria og St Zenobius, og dette er alle helgener som er spesielt viktige for Firenze som by, katedralen, dominikanerbrødrene i San Marco, familien Medici og kompaniet selv og dets stiftelse for Marias renselse. Altertavlen skal utføres i samsvar med altertavlen i San Marcos klosterkirke, som i sin tid ble finansiert av Cosimo de' Medici, maleren Benozzo Gozzoli har nylig fullført *Hellige tre kongers ferd* for Cosimo de' Medici i familiens kapell, og Purificazionekompaniet understreker på denne måten sin støtte fra Medici og en gjensidig lojalitet, tilknytning til dominikanerne i San Marco, kompaniets rolle i Firenze og dets funksjon og oppdrag ved katedralen.

Altertavlen må forstås i den kontekst den ble opplevd, sier Ahl. Kunsten bekrefter idealene som var stadfestet i kompaniets statutter, den var rettet mot, forstørret og reflekterte kompaniets ritualer, og fungerte som et visuelt komplement til brødrenes andakt som forgikk med et felles måltid, bønn, sang av *laude* og framstillinger av religiøse skuespill. Tavlen er konstruert som et uttrykk for kompaniets selvforståelse og definerer dets identitet og

tilslutning, og vitner om deres posisjon som var grunnlagt på kompaniets støtte fra Medici og tilhørighet til dominikanerne, men også på et renommé som de hadde oppnådd med sine halvoffentlige religiøse skuespill i klostergården i San Marco, deltagelse ved byens prosesjoner og i særdeleshet kompaniets offentlige forestillinger med *Purificazione* (Marias renselse) i katedralen.⁷³

Valg av motiv i albertavlen er derfor elementer som bekrefter brødrenes sammenslutning og samhold som orden og deres bevissthet om egen betydning i byen. Men selv om deres renommé er bygget på produksjoner av skuespill, blir ikke det vist med referanser til dramatiseringer. Kompaniets offentlige prestige er i hovedsak knyttet til dets framstilling av en representasjon av katedralens viktigste andakt, og de har med det fått æren av å utføre en viktig funksjon for allmennheten. Det er som bidragsytere til en av byens sentrale religiøse feiringer kompaniet har utmerket seg, og det er dermed katedralen som blir betydningsbærer for kompaniets forståelse av dets rolle og betydning i Firenze og som blir uttrykk for kompaniets virksomhet.

Endringer i broderordeners virksomhet og andaktspraksis

Broderkompanis bevissthet om egen virksomhet kommer til uttrykk også på andre måter. Randi Klebanoff har gjort en studie av terrakottagruppen *Compianto sul Cristo Morto* (Sorg over den døde Kristus) av Niccolò dell'Arca, fig. 19, som langfredag i 1463 ble installert i hospittalkirken til broderordenen Santa Maria della Vita i Bologna.

Dette var i utgangspunktet en flagellant gruppering, men selvpisking som botsøvelse var ikke lenger like velsett, og kompaniet hadde gjennomgått krevende reformer og arbeidet nå med veldedig arbeide og drift av sykehus, noe som gjerne blir sett som begrunnelse for kommisjoneringen av skulpturgruppen. Klebanoff viser derimot med essayet "Passion, Compassion, and the Sorrows of Women: Niccolò dell'Arca's *Lamentation over the Dead Christ* for the Bolognese Confraternity of Santa Maria della Vita", at dette nødvendigvis ikke var den hele og egentlige begrunnelse for bestillingen. Hun hevder kompaniet kan ha hatt andre motiv, og setter terrakottagruppen i kontekst til dets organisasjon og virksomhet ved hospitalet, generelt endrede samfunnsforhold og forskjellige kulturelle praksiser, og foreslår at broderordenen responderte til endrede holdninger overfor strenge botsøvelser i veldedige organisasjoner ved å kommisjonere en skulptur som bygger på medfølelse, og en deltagelse

⁷³ Ahl, "In corpo compagna: Art and Devotion in the Compagnia della Purificazione e di San Zanobi of Florence", 46, 47, 48, 52, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 65

som også omfattet kvinner, en gruppe som tradisjonelt var blitt ekskludert fra flagellant ritualer.

Skulpturgruppen viser kjønnsbaserte forskjeller i uttrykk for sorg og de forskjellige former for sorg blir gitt en dramatisk realitet, sier Klebanoff. Gruppen er sammensatt av seks legemstore figurer plassert rundt en figur av den døde Kristus som nettopp er tatt ned fra korset og lagt på bakken. Johannes er innadvendt i stille fortvilelse, Jomfru Maria står med ansiktet forvridt i pine med hendene knuget sammen, Maria Salome river i klærne med fingerneglene, både Maria Magdalena og Maria Klopas er vist i dramatisk bevegelse med flagrende klær. Knelende til venstre stirrer Josef fra Arimatea utover i en kommuniserende rolle mellom skulpturgruppen og tilskuer/tilbeder. Mennene er tause mens kvinnene er vist med åpne munn i uhørbare skrik. Dvs. mennene er behersket i sin sorg, mens kvinnene demonstrerer en utagerende fortvilelse.

Klebanoffs analyse tar utgangspunkt i konflikt og endringer i praktisering av fromhet på midten av 1400-tallet. En flagellant - *stretta* - holdning, som hadde vært kompaniets opprinnelige retningslinje, og en nyere holdning – *larga*, som var i samsvar med kompaniets etablering av hospitalet i 1420-årene og dets tjeneste som nå var dedikert til syke og fattige i byen. Kompaniets administrasjon av et hospital som bidrag til offentlig veldedighet ga kompaniet en viktig sosial rolle i samfunnet. Den tjente også brødrene ved å la dem leve et fullverdig kristent liv der de kunne balansere kontemplativ fromhet med aktiv veldedighet. Den tidligere åndelige fromhet kompaniet hadde oppnådd via botsøvelser, var nå blitt erstattet med oppofrende veldedighet og tjeneste overfor byens syke og fattige.

Bologna lå langs en viktig pilegrimsrute og hadde også status som lokal destinasjon for Jerusalem, og i tråd med gammel tradisjon med *sacri monti*-kapeller, som besto av permanente, fullskala skulpturelle tablå langs pilegrimsruter, ble det montert midlertidige ”Hellig grav”-installasjoner i flere av byens kirker for påsken, og som var organisert av byens broderkompani. Klebanoff viser deretter til en samtidss praksis der fransiskanske guider på pilegrimsferder til Det hellige land og gravkirken i Jerusalem, bidro til å forsterke pilegrimenenes opplevelse ved å oppfordre dem til å spille ut Kristi død gjennom dramatiseringer av Marias sorg. Med rollespill ved graven kunne man oppnå en mer emosjonell og realistisk tilstedeværelse ved Kristi lidelse, og det er på bakgrunn av Bolognas religiøse tradisjoner og kompaniets endrede andaktspraksis hun ser dets beslutning om å kommisjonere en permanent installasjon med et tablå med et ”Hellig grav”-tema for å gi hospitalets syke et fast sted for andakt som på samme måte som fransiskanernes dramatiseringer ved graven, er bygget på deltagelse og empatisk medfølelse med Kristus.

Skulpturgruppen er direkte relatert til pleie av dødssyke, mener Klebanoff, og påpeker at kvinner på en helt annen måte enn under kompaniets flagellant periode, tar del i virksomheten ved hospitalet og andaktspraksis som følger med de nye *larga* retningslinjer. Flagellant botsøvelse, som kun ble praktisert av menn, var ment som en imitasjon av Kristi lidelse, *stretta* retningslinjer oppfordret til selvtukt og selvbeherskelse, mens samtidens kvinner gjerne var teatralisk utagerende ved sorg. Men skulpturgruppen er ikke laget som en imitasjon over Kristi lidelse, den er derimot en imitasjon av sorg, sier Klebanoff. Mennene er vist i nøktern kontrast til kvinnenes ville sorg, men inkluderer en side ved sorgarbeide som *stretta* holdninger hadde ekskludert, nemlig kvinnelig medlidenhet for menneskelig lidelse og for Kristi pine. Den gir dermed et kjønnsrelatert alternativ for andaktspraksis over Kristuspasjonen. Denne kultfiguren ble ikke båret i prosesjon i vanskelig tider, og er ikke tilknyttet et alter. Det er et andaktsmedium som, ved å henvise til ”Hellig grav”-tradisjoner, fungerer ved å oppfordre til omvendelse av de troende selv gjennom deltagelse og empati, der syke og døende ved hospitalet selv kunne søke frelse.

Dette er en overgangstid for kompaniet, kanskje i samfunnet som et hele, og skulpturgruppen understreker også Maria og hennes rolle som megler og brobygger, både mellom kjønnene og mellom gamle og nye andaktsformer.

Compianto sul Cristo Morto (Sorg over den døde Kristus) av Niccolò dell’Arca er et uvanlig verk, men berører mange av datidens kulturelle praktiser, sier Klebanoff, slik som datidens pilegrimsferder, bruk av religiøse skuespill/rollespill for andakt, *sacri monti* og Bolognas tradisjoner med midlertidige treskulptur tablå, og som også belyser kvinners deltagelse, betydning og påvirkning innenfor broderordener.⁷⁴

Et vesentlig poeng ved Klebanoffs analyse er at kvinners deltagelse innenfor veldedige organisasjoner er blitt mulig og aktualisert ved et skifte over fra flagellant botspraksis mot arbeide med veldedighet og en fromhet basert på engasjert medfølelse. Kunstneren har fanget opp og formidler nye holdninger i Bologna med en favorisering av mer moderate andaktsformer slik det generelt ble praktisert blant *laudesi* broderordener med hymnesang og skuespill framfor botsøvelser i *disciplinati* grupper, og skulpturgruppen er på den måten et eksempel på at dramatiseringer som en samtids andaktsform, bidrar til utforming av et kunstnerisk uttrykk.

⁷⁴ Klebanoff, ”Passion, Compassion, and the Sorrows of Women: Niccolò dell’Arca’s *Lamentation over the Dead Christ* for the Bolognese Confraternity of Santa Maria della Vita”, 146-160

En ny albertavle for Confraternità del Gonfalone

Barbara Wisch har også gjort en studie av en kommisjonering av en ny albertavle for en broderorden i ”New Themes for New Rituals: The *Crusifixion Altarpiece* by Roviale Spagnuolo for the Oratory of the Gonfalone in Rome”, som understreker hvordan deres prestige er knyttet til deres rolle i offentlig andaktspraksis, og som i likhet med Klebanoffs analyse fra Bologna, viser hvordan kompaniet tilpasser seg nye holdninger i samfunnet, eller som i dette tilfelle når nye retningslinjer innenfor kirken endrer deres rolle i offentligheten, og hvordan kunstneren i utformingen av den nye albertavlen formidler en bevisst forståelse av egen virksomhet, rolle og betydning og vilje til omstilling med skiftende tider.

Denne kommisjoneringen er utenfor oppgavens tidsavgrensning til reformasjonen, men tar utgangspunkt i kompaniets virksomhet som produsenter av skuespill og belyser de endringer som både kirken og kompaniene generelt tilpasser seg etter den generelle avviklingen av det religiøse skuespillet, bl.a. som følge av reformasjonen.

Confraternità del Gonfalone var trolig det eldste broderkompani i Roma og var spesielt berømt for produksjoner av skuespill med *Passione* (Pasjonen), *Resurrezione* (Oppstandelsen) og *Lazarus* (Jesus vekker opp Lazarus) ved byens påskefeiring som kompaniet produserte i Colosseum i årene 1490 til 1539.

Gonfalones langfredags pasjonsspill var den største forestilling som ble gjort av noe romersk broderkompani. I senter av Colosseum var det reist en plattform hvor begivenhetene i Jerusalem ble utspilt fram til sluttscenen med Marias klagesang (*planctus*) over sin døde sønn. Det var et storslått arrangement som med sin unike scene og kor, ble en særegen romersk forestilling og andaktsopplevelse, og en forestilling som også markerte seg over resten av Europa. Både før og etter forestillingen prosederte kompaniets *confratelli* gjennom Romas gater mens de pisket seg selv i bot. Forestillingen trakk tusenvis av tilskuere, men nørte opp under samtidens antisemittisme og i 1539 blir skuespillene avviklet etter ordre fra paven, trolig begrunnet ut fra stadige opptøyer og angrep på Romas jøder.⁷⁵

Denne tiden preges av store endringer bl.a. som følge av reformasjonen. For kompaniet innebærer det at dets botsprosjon blir slått sammen med et tilsvarende flagellant kompani Santissimo Crocifisso di San Marcello, og i 1545 blir ruten omdirigert til Vatikanet for å tilbe de berømte pasjonsrelikviene i Peterskirken som tradisjonelt ble framvist langfredag, Veronikas tørkle, Longinus’ lanse og en del av korset. I 1551 vedtar konsilet i

⁷⁵ Newbiggin, ”The Decorum of the Passion: The Plays of the Confraternity of the Gonfalone in the Roman Colosseum, 1490-1539”, 173, 188, 189

Trent transubstansiasjon som teologisk dogme og vektlegger betydningen av eukaristi (nattverd) andakt, og i 1557 introduserer pave Paul IV Carafa en ny skjærtorsdags eukaristi andakt i det paulinske kapell i Vatikanet, der begge kompani får den store ære å bli invitert. Det er første gang noe lekmanns broderkompani opplever å få delta ved en kirkelig seremoni i Vatikanet og kompanienes botsprosesjon knyttes nå til den nye seremonien.

Inventarlisten beskriver den gamle altertavlen som et motiv med *Pietà*, men når kompaniet nå bestiller en ny altertavle velges et helt nytt design og motiv med korsfestelsen, fig. 20, malt av Pietro Roviale Spagnuolo.

Korsfestelsen, som ble framtrødende ved kirkens vektlegging av transubstansiasjon, ble generelt et favorisert motiv for altertavler i andre halvdel av 1500-tallet. At kompaniets tidligere *Pietà*-motiv blir forkastet for en ny altertavle kan begrunnes med avviklingen av pasjonsspillet i 1539 da kompaniet mistet et vesentlig kilde til offentlig identitet og prestisje, mener Wisch. Med det nye motivet ser kompaniet ut til å ønske å tilpasse seg den rådende ortodokse tilbedelsen, samtidig som det vitner om endringene i den offentlige påskefeiringen og den økte status som kompaniet opplevde med denne endringen.

Den storslåtte nattlige skjærtorsdags prosesjonen fra 1557 introduserte et nytt offentlig forum i Roma for lekmenns botferdige fromhet som nå var dominert av eukaristi tilbedelse, og denne fromhet hadde stor betydning for Gonfalonekompaniet, hevder Wisch. Det var en realisering av kompaniets navn (gonfalone=banner) som fanebærere for byens religiøse feiringer og foregangsmenn for Tridentinerkonsilet og den nye pavens direktiver. I løpet av de neste tjue år ble skjærtorsdags flagellantprosesjoner det dominerende offentlige uttrykk for Romas botferdige fromhet og mot slutten av århundret deltok nesten alle romerske kompanier. Bevisstheten om kompaniets rolle i den fakkellbelyste prosesjonen og den privilegerte mottagelse i det private pavelige kapell, må - sier Wisch, ha påvirket deres respons til Roviales dramatiske *Korsfestelse* som ble installert i oratoriet tidlig på sommeren samme år.

Altertavlens hovedmotiv er Kristus på korset, med Johannes, Maria Magdalena og en besvimt Jomfru Maria som støttes av de andre to Maria, og som vitner om brødrenes botferdige medfølelse og empatiske engasjement til Kristi lidelse som kompaniet så lenge hadde bidratt med ved byens påskefeiringer. I bakgrunnen i bildet ser man forberedelser med graven og Longinius på hesteryggen, og de fungerer, mener Wisch, som pekere mot kompaniets nåværende deltagelse ved den nye skjærtorsdags prosesjon og pavens seremoni i det paulinske kapell.

Korsfestelsen visualiser kompaniets rolle ved byens påskeritualer som hadde hevet Gonfalone over alle andre romerske broderordener, hevder Wisch. Kompaniets ledende rolle i

den nye skjærtorsdags seremonien redefinerte denne rollen og ga kompaniet en eksepsjonell prestisje, og er et viktig bevis for forståelsen av hvordan kompaniet oppfattet seg selv gjennom den tiden da dets offentlige ritualer, dets forhold til paven og eukaristi andakt, endret seg dramatisk, mener hun. Valget av motiv med korsfestelsen med graven og Longinius i bakgrunnen responderer til disse endringene, og Wisch hevder å se forsøk på propagandistisk fornyelse av kompaniets historie som understreker lange linjer som bekrefter dets status med at gamle andaktsformer ble tonet ned og nye ritualer presentert som gamle og ærverdige.⁷⁶

Barbara Wischs analyse av Gonfalonekompaniets altertavle bekrefter analyser gjort av Diane Cole Ahl og Randi Klebanoff og viser hvordan broderkompaniene identifiserte seg med sin virksomhet og funksjon i samfunnet. De beskriver hvilken prestisje som fulgte med en sterkt synlig offentlig rolle som bestyrere og utøvere av fromhet på vegne av befolkningen, enten dette var religiøse skuespill for andakt, botsprosjoner som gjerne var kombinert med frambæring av ikoner, som bestyrere av kultsteder eller veldedige institusjoner. Analysene demonstrerer hvordan kompanienes ideologi, identitet og selvforståelse formidles i valg av motiv og utforming av egne altertavler eller andaktsmedier.

Analysene viser også eksempler på sammenhenger mellom kirkens retningslinjer, samfunnets normer, og kompanienes virksomhet og andaktspraksis, og den kunst som disse grupperingene kommisjonerte, og hvordan deres altertavler eller kultbilder endrer uttrykk og dermed synliggjør skiftende praksis for gudsdyrkelse, når kompaniene omstiller sin virksomhet etter nye retningslinjer for andakt eller tilpasser seg endringer i sosiale forhold.

Forskerne behandler i disse essayene aspekt ved skuespill og dramatisk praksis som uttrykk i bilder, ikke som gjengivelser av forestillinger, men som bevisste referanser til livsstil og virksomhet, som pekere mot den betydning skuespill og rollespill hadde for andakt og gudsdyrkelse, og som understreker holdninger som bekrefter sosiale og kulturelle verdier og standpunkt, eller slik man i ytterste konsekvens kan tolke Klebanoff og Wisch, som sosialpolitiske saksinnlegg som søker å påvirke skifter i retning mer favoriserte andaktsformer og levesett.

⁷⁶ Wisch, "New Themes for New Rituals: The *Crusifixion Altarpiece* by Roviale Spagnuolo for the Oratory of the Gonfalone in Rome", 8, 9, 203, 204, 206

2.3.2 Samhandling mellom bilde og drama som politisk virkemiddel

Mange forskere er opptatt av samspill mellom bilde og drama som politisk virkemiddel, som enkeltstående tilfeller eller i ulike konstruksjoner med andre media for forskjellige politiske formål.

Jenna Soleo-Shanks gjør i ”From stage to page: Siena’s spectacular machines, and the promotion of power” en nøye gjennomgang av det som skiller den *mandorla* som er avbildet på tittelbladet på Sienas *Caleffo d’Assunta*, fig. 21, fra en malt ramme ment som heder, og det blir klart at den her er ment som en referanse til byens himmelfartsmaskin, en rigg med en *mandorla* montert på en heiseanordning som ble brukt ved den årlige *fiesta* for Marias himmelfart som ble feiret på torget i byen gjennom senmiddelalder.

Maria var blitt byens skytsengel etter at Siena beseiret florentinske tropper som angrep byen i 1260. Siena hadde vært et samfunn preget av splittelse og konflikter mellom adel og håndverksstand, kirke og sivil ledelse. Men historien forteller at da de sto overfor krigstrusselen møttes gamle fiender fra alle klasser og grupper i gatene og gikk samlet til katedralen for å be om styrke og støtte fra Jomfru Maria. Og som fra guddommelig inngripen begynte det å snø før slaget, det skjulte Sienas tropper og de kunne overvinne de langt sterkere florentinske styrkene. Slaget ved Montaperti ble et vendepunkt for Siena og essensiell for befolkningens identitet, fra da av ble feiringen av Maria med en dramatisering av hennes himmelfart byens viktigste *fiesta*.

Sienas skuespilltradisjon kaster lys over form og funksjon for bildet, hevder Soleo-Shanks. Maria i *mandorla* er ikke bare en heder til byens skytsengel, *Caleffo d’Assunta* ble brukt som tittelblad på byens manuskriptsamling med eierrettigheter til landområder og har, som byens autorisasjon som sivil myndighet, en politisk funksjon. Når Sienas myndigheter kommisjonerer et bilde som understreker forbindelsen med skuespillet, er det for å framheve de faktorer ved legenden som ble samlende for folket og byen, og som ble uttrykt i *fiesta* som årlig ble feiret på torget. Maria i *mandorla* er symbol på denne legenden, og dermed en allegori både for Sienas identitet og byens borgerlige samhold som blir tatt i bruk for å legitimere dets sivile myndighet.⁷⁷

⁷⁷ Soleo-Shanks, ”From stage to page: Siena’s spectacular machines, and the promotion of power”, 283, 285, 289, 292, 293

Burgunds visuelle framstillinger

Burgundhoffets visuelle framstilling gjennom 1400-tallet var tema for konferansen ”The Splendour of Burgundy” og den påfølgende antologien *Staging the Court of Burgund* (2013). Under hertugene Filip III og Karl I var det en stor produksjon av illuminerte manuskript, bilder, veggtepper, skulptur, arkitektur, musikk, drama og spektakulære framvisninger, og konferansen ble arrangert som en bred faglig undersøkelse av hoffet for å se på dets patronasje av kunst i sammenheng med hoffets funksjon, oppgaver og gjøremål, framstilling og seremoniell praksis. Hertugene har propagandistiske formål med visuell framstilling og bruker alle typer kunst og storslått opptreden for å bygge opp og befeste hertugdømmet Burgund som et sterkt og handlekraftig politisk regime.⁷⁸

Samhandling mellom framstilling og bilde

James J. Bloom gjør en analyse av Burgunds visuelle framstillinger i ”Performance as Paradigm: the Visual Culture of the Burgundian Court”. Kommunikasjon mellom hoffet og offentligheten foregår i stor grad med visuelle framstillinger, sier han, og preges av tidvis hel- og halvoffentlige arrangement. Bloom har registrert over to hundre triumftog, i tillegg til et stort antall bryllup, begravelser, kammermøter, banketter, turneringer og mottagelser, der forskjellige kunstformer ble anvendt eller produsert for midlertidig bruk ved disse begivenhetene.

I en tid da utøvelse av makt blir formidlet via offentlig framstilling, må performance, dvs. kunst som eller i samhandling med opptreden, betraktes som et sentralt visuelt medium, hevder Bloom, og antas å ha stor tyngde og effekt. Han viser til framstillinger med *tableau vivant* som var mye brukt på 1400-tallet. Ved Filip IIIs besøk i Ghent i 1458 ble hertugen hedret med et offentlig *tableau vivant* der levende aktører framstilte Jan van Eycks hovedmotiv *Het Lam Gods* (Guds lam) i Ghent albertavle. Tablået med van Eycks berømte maleri som hovedattraksjon ved Filip IIIs inntog i byen utgjør et betydelig estetisk valg, sier Bloom. Innbyggere i Ghent som var i desperat økonomisk nød og fortsatt i unåde etter opprør fem år tidligere, søkte oppreisning og kunne ha gitt ham, om ikke selve albertavlen, en kopi av den. Er århundre senere ble den spanske konge gitt et god kopi av van Eycks panel i gave, og årsaken til at Filip III ikke ble tilbudt samme type gave, hevder Bloom, er at på denne tiden

⁷⁸ Oosterwijk et al., *Staging the Court of Burgundy*, 9-11

ville et *tableau vivant*, som en performativ ytring, være et sterkere uttrykk for heder og dermed mer virkningsfullt enn en kopi på panel av van Eycks maleri.

Hoffet var stadig på reise og veggtepper var mye brukt ved hoffet, som dekorasjon i private rom, i audienssaler og haller, og ble hengt opp som rammer rundt offentlige framstillinger på fasader av bygg langs ruter for triumftog eller ved spesielle begivenheter. Motivene for disse teppene ble laget og valgt ut for den enkelte anledning og dannet bakteppe eller fungerte som en resonansvegg som kunne bekrefte gyldigheten av hertugens framstilling, og som både kunne speile hertugens egen person og det inntrykk han ønsker å formidle, og forsterke den spesielle sak eller formål begivenheten var arrangert for.

Ved feiringen av bryllupet mellom Karl I og Margaret av York var den bibelske fortellingen om Ester hovedtema både for veggtepper og forskjellige *tableau vivant* som ble brukt for å pryde og ramme inn feiringen. Fortellingen om Ester signaliserte den kommende dronnings intensjoner i sin nye rolle både overfor sin konge og sitt nye folk, men den kulturelle og visuelle betydning av motivet med Ester ligger ikke i veggteppene og tablåenes fortellende innhold, hevder Bloom. Påvirkningskraften fra de visuelle framstillingene overskred både ikonografiske program og glans og prakt i materialer. En vanlig billedanalyse tar ikke høyde for det kompliserte og fysiske engasjement som formet den bredere betydning av det totale bilde som ble presentert for publikums øyne, hevder Bloom. Betydningen ligger i en forståelsen av hvilke signal den nye dronningen ønsker å formidle overfor sitt nye land ved henvisningen til fortellingen om Ester.⁷⁹

Vi ser her eksempler på hvordan tablå og bilde som blir brukt i performance og i samspill med opptreden får en endret funksjon og mening, dvs. narrativ i motivet overskrides og får ny betydning. Motiviet med *Guds lam* fra Ghents albertavle hadde tilstrekkelig tyngde til å hedre Filip III, og siden opptreden som formidlingsform var forventet og hadde gyldighet, fungerer framstillingen med et *tableau vivant* med *Guds lam* og blir forstått som innbyggernes botsoffer ved hans inntog i Ghent.

I Memlings panel ble meningen kommunisert ved en intertekstuell sammensetning som var konstruert i et mønster som befolkningen gjenkjente. Hertugens bruk av fortellingen om Ester kan på samme måte betegnes som en intertekstuell konstruksjon, men i motsetning til Memlings bilde på panel fungerer sammensetningen av bilde og tablå som en resonansvegg for den offentlige opptreden og som overskrider fortellingen om Ester, men som en

⁷⁹ Bloom, "Performance as Paradigm: the Visual Culture of the Burgundian Court", 143-147.

befolkning som var velkjent med performative framstillinger, ville ha gjenkjent og forstått som et signal om et budskap dronningen og hoffet ønsker å formidle.

Fordi mysteriespill var en vanlig og anerkjent samtids måte å framstille pasjonen kan Memling ta i bruk dimensjoner ved pasjonsspillet og tilføre elementer som bildet i seg selv ikke besitter. Framstilling er maktapparatets viktigste formidlingsform og hertugen kan ut fra samme prinsipper tilføre framstilling et tema og formål. For å binde et tema til framstillingen tar hertugen i bruk religiøse fortellinger som samtiden var kjent med og forsto betydningen av, og skaper en framstilling med et iscenesatt narrativ, som en performance, som bakteppe for sin framstilling og arrangerer en forestilling som formidler det budskap han ønsker og som er gjort på en måte som befolkningen oppfatter og forstår.

Andaktskulen rundt Jomfru Marias syv sorger

Emily C. Snow har undersøkt hoffets strategier for å styrke og fremme en andaktskult rundt Jomfruens syv sorger og diskuterer i ”Music, Competition and Propaganda in the Court of Philip the Fair” et særegent eksempel med en konkurranse som ble utlyst for å få laget en ny gregoriansk sang som skulle inngå i liturgien til en ny festdag for Jomfruens syv sorger.

På slutten av 1400-tallet var Flandern svekket av borgerkrig, sykdom og sult, og folk søkte til bilder med motiv med *Jomfruens syv sorger* for hjelp og støtte. Bilder som viste Maria i sorg og hennes syv kilder for denne sorg, var populære og utbredt i Flandern. Maria bar sine sorger med hellig tålmodighet og ga troende håp og trøst samtidig som hun kunne megle på vegne av troende og bringe deres bønner fram for Kristus. Filip I av Castilla og hans rådgivere ønsket derfor å bidra til å spre denne andaktskulen for å styrke gjenoppbyggingen av landet, kontrollere uro og konflikt og lege sårene etter den vanskelige tiden.

Et av tiltakene var en ny festdag for Jomfruens syv sorger, og hoffet utlyser en konkurranse for den beste tekst og musikk for liturgien. Dette var et uvanlig tiltak innenfor kirken og for en gudstjeneste, men hoffet utformer utlysningen i tråd med en praksis innenfor retoriske kamre, da forstått som litterære miljø med offentlig påvirkningskraft som støttet og fremmet regjeringens politikk. Innenfor disse miljøene arrangerte man dramakonkurranser hvor deltagere fra laug fra et antall byer og regioner sendte inn skuespill for bedømming. De beste skuespillene ble så framført ved et stort arrangement i vertskapsbyen og det ble delt ut priser til laug og skuespillere i forskjellige kategorier, slik som det morsomste stykket, mest dramatiske, eller til den gruppe som på mest autentiske måte hadde formidlet festivalens tema.

Ved å spille på regionale forskjeller på scenen ladet man ut den politiske spenningen og tevlingene styrket relasjoner mellom de ulike byene som deltok ved festivalen.

Forskjellige prosatekster og poesi ble også produsert for å popularisere kultbevegelsen med Jomfruens syv sorger, sier Snow, og retoriske kamre bidro ikke bare til å lette den politiske spenningen, men det ble skapt en aktiv litterær og dramatisk kultur som omga Jomfruens syv sorgers kult der Filip I deltok aktivt.

Den første årlige gudstjeneste for Jomfruens syv sorger, med en ny gregoriansk sang, ble feiret i Brugge ved Sint-Salvatorokatedralen lørdag før palmesøndag, 22. mars 1494. Kulturn rundt Jomfruens syv sorger ble på denne måten et objekt for offentlig tilbedelse og samtidig en politisk redskap for Filip I, hvor et samspill mellom sivil praksis og strategier og kirkelig andakt og ritualer blir aktivisert for politiske formål.⁸⁰

Både andaktsbilder og skuespill blir her samfunnsaktører som løftes ut fra sin normale rolle og som i samspill med andre media og praksiser blir effektive politiske virkemidler. Det reiser spørsmål, og som er tema både hos Bloom og Snow, omkring performative egenskaper til kunst som blir iscenesatt i visuell opptreden, ritualer eller performativ framstilling. Med andre ord, effekten av visuell framstilling og effekten av samspill mellom forskjellige visuelle medier er sentrale tema i forholdet mellom bilde og drama. Det er spesielt viktig i en periode der massekommunikasjon og påvirkning av opinion i stor grad forgår med visuelle virkemidler, og drama og bilde begge fungerer som redskap for formidling og inngår som tidens viktigste visuelle media.

Samhandling på tvers av kunstgrener kan i praksis gi kunsten utvidede egenskaper eller den blir tilføyd dimensjoner som kan brukes for andre formål utover dens opprinnelige funksjon, og vi her ser her et eksempel på hvordan forskjellige visuelle media, andaktsbilder, drama og gregoriansk sang, blir satt i spill for et felles politisk prosjekt og fungerer som effektive virkemiddel i en intertekstuell konstruksjon for et politiske formål. Aktiviseringen av kulturn rundt Jomfruens syv sorger viser hvordan forskjellige kunstgrener og praksiser fungerer sammen, samhandler og påvirker hverandre, forsterker og fremmer budskapet og får drahjelp fra mange miljø, hoffet og dets politikere, kirken, billedkunstnere, forfattere, poeter og musikere, retoriske kamre som trolig inkluderer universiteter og akademisk skolerte skribenter, broderordener og laug, dramatikere og aktører, i andaktsritualer og sivil framstillingspraksis som er felles for alle, i dette tilfelle for å sikre fred, gjenoppbygge staten og forene en splittet og vanskeligstilt befolkning.

⁸⁰ Snow, "Music, Competition and Propaganda in the Court of Philip the Fair", 177-181

2.3.3 Samhandling mellom manuskript og drama for andakt

Den sentrale funksjon for det religiøse skuespillet gjennom senmiddelalder var for andakt, det opprinnelige formålet med skuespill var som visuelle innslag i liturgien og utvikling av skuespillet er i stor grad knyttet til endringer i andaktspraksis både i og utenfor kirken.

Tema som gjelder forhold mellom drama og bilde i *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces* (2012), redigert av Elina Gertsman og Jill Stevenson, er i hovedsak i sammenheng med andaktspraksis. Antologien er sammensatt av studier av forskjellige typer manuskript, med analyser av samhandling eller grenseområder mellom bilder og tekst sett i sammenheng med mennesker i forskjellige roller som eier, leser, betrakter eller aktør, og deres andaktsritualer.

De forskjellige essay belyser det komplekse ved samspill mellom offentlige forestillinger og private ritualer, påpeker redaktørene, og forskere ser og behandler middelalder som en sterkt sanslig kultur der kroppen hos tilskuer/leser/bruker i seg selv bør betraktes som et grenseområde av handling og reaksjon, og understreker på denne måten betydningen av å innlemme performative analyser inn i studiet av middelalderens visuelle kultur.⁸¹

Skuespill som andakt

Det oppstår et skifte i andaktsformer og sanslighet i senmiddelalder. Gjennom 1200- og 1300-tallet utforsket og debatterte flere kristne grupperinger bl.a. forskjellige aspekt ved *imitatio Christi*. Betydningen av å etterligne Kristus lå i å vise medfølelse, hevder Kathryn A. Smith i ”The Monk Who Crucified Himself”, og det ble fokusert på, ikke bare på å etterleve hans tålmodighet og ydmykhet, men også på en personifisert imitasjon av den fysiske, legemlige lidelsen. Og der medfølelse var en indre respons, ble imitasjon sett som et ytre uttrykk for en assimilering av Kristus som reduserte avstanden mellom den enkelte troende og frelseren ved å delta i hans lidelse. Imitasjon av Kristi lidelse forutsatte et aktivt engasjement, men var likevel ment på et metaforisk plan og utført analogisk. Forskjellen mellom allegori og realitet i den emosjonelle assimilasjon av Kristus kunne likevel være uklar, og *imitatio Christi* ble i økende grad forstått og praktisert som en mer faktisk etterfølgelse, f.eks. slik enkelte grupper

⁸¹ Gertsman og Stevenson, *Thresholds of Medieval Visual Culture*, 4

tar i bruk selvpisking, merker seg selv med stigma, eller etterligner korsfestelsen ved først å piske seg selv, for deretter å strekke ut armene som et kors i timevis mens man ba.⁸²

Vekkelsesbølgen som utgår fra Perugia i 1260 er en slik søken etter nye andaktsformer og som i Italia fører til etableringer av to hovedgrupperinger med broderordener, en flagellant *disiplinato* retning som ser selvpisking som virkemiddel for en personlig tilnærming til Kristus, og mer moderate *laudesi* ordener der det utvikles *laude drammatiche* og man spiller ut pasjonshistorien med sang og skuespill.⁸³

Frans av Assisi var blant de ledende som praktiserte et fysisk engasjement i gudsdyrkelsen. Han spilte ut preken med mime, agerte Jesu fødsel og identifiserte seg selv, med sine stigma, med den korsfestede Kristus. *Meditationes vitae Christi* (Meditasjoner over Kristi liv) knyttes til ”den fransiskanske revolusjon” og betraktes som den viktigste tekst, og betegner tilsvarende tekster, som ledet til det radikale skifte i sanslighet som preger senmiddelalder. Fransiskanerne fremmer inderlig kjærlighet, medfølelse og sorg, og vektla en aktiv og fysisk meditasjon. Teksten er en steg for steg realistisk fortelling, skrevet i presens og nåtid, og fortelleren beskriver de brutale hendelsene ved korsfestelsen med en direkte appell til leseren om å føle kjærlighet og medfølelse med Kristus og Maria.⁸⁴

Jacopone da Todis *Donna de Paradiso* var blant de tidligste italienske *laude* over Kristuspasjonen som ble skrevet for en dramatisert andakt, og alle senere pasjonspill og mange mysteriespill er skrevet ut fra *Meditationes vitae Christi* (Meditasjoner over Kristi liv) eller nasjonale oversettelser eller adaptasjoner av denne teksten.⁸⁵

Skuespill som meditasjon

Skuespill ble benyttet i gudstjenesten både i kirken og som lekmenns andakt i kompanienes oratorier eller som offentlige forestillinger, men forskere beskriver også ulike praksiser der skuespill eller dramatiseringer også inngår som privat andakt og meditasjon. Klebanoffs analyse viser f.eks. til den måte fransiskanske guider på pilegrimsferder til Det hellige land og gravkirken i Jerusalem praktiserte skuespill, eller en form for rollespill - ”the act of imaginative recreation”⁸⁶, ved graven for å forsterke pilegrimenes opplevelse. Den

⁸² Smith, ”The Monk Who Crucified Himself”, 49-52

⁸³ Newbigin, ”Secular and religious drama in the Middle Ages”, 15, 16

⁸⁴ McNamer, ”The Origins of the *Meditationes vitae Christi*”, 905, 906

⁸⁵ Ehrstine, ”Passion spectatorship between private and public devotion”, 302, 303, 305, 307, 318

⁸⁶ Klebanoff, ”Passion, Compassion, and the Sorrows of Women: Niccolò dell’Arca’s *Lamentation over the Dead Christ* for the Bolognese Confraternity of Santa Maria della Vita”, 165(noter)

emosjonelle reaksjonen som ble frambrakt ved å spille ut Kristi død gjennom Marias sorg ble beskrevet av pilegrimer i brev sent hjem fra reisene.⁸⁷

Bare et fåtall kunne reise på pilegrimsferd og Glenn Ehrstine diskuterer i ”Passion spectatorship between private and public devotion” hvordan pasjonspill satt opp i egne nabolag fungerte som alternativ til pilegrimsreiser. De som ikke kunne reise kunne gjennom skuespillet få en overført opplevelse av begivenhetene i Jerusalem. Fransiskansk fromhet oppfordret til å erfare Kristus så levende og legemliggjort som mulig og gjøre seg nærværende ved Kristi korsfestelse. Middelalderens publikum var kinestetisk⁸⁸, sier Ehrstine, og bruker bevegelse som virkemiddel i andakten. Skuespillet har kapasitet til å fremme og forsterke medlidenhet, gjennom kroppens fornemmelser av performative handlinger forsterkes resepsjon og bidrar til dypfølt, engasjert deltagelse og medfølelse med Kristus.

Også i den private andakten kunne troende forestille seg pilegrimsferder og bruke skuespill som visualiseringsredskap, og med egen forestillingsevne spille ut for i sitt indre blikk forskjellige scener slik det utspilte seg i bibelhistorien. Ehrstine viser til *Zardino de Oration* (Hage for bønn), en italiensk bønnebok fra 1454 med retningslinjer for andaktsmeditasjon. Den troende blir i boken oppfordret til å bruke fantasien og forestille seg historien om pasjonen i sitt eget sinn, se for seg påskeukens begivenheter og overføre Jerusalem og det som skjedde der lagt til egne omgivelser og innbyggere. Alene på sitt rom skulle man stenge ute alle ytre tanker fra ens sinn, starte med å tenke på hvordan Jesus rir inn i Jerusalem på eselet, for deretter bevege seg sakte fra episode til episode, mens man mediterer over hver enkelt scene og hvert steg i historien. *Zardino de Oration* (Hage for bønn) beskriver her i essens de performative omstendigheter rundt morsmåls skuespill gjennom 1400- og 1500-tallet, sier Ehrstine, man spiller ut mentalt begivenhetene i påskeuken, med roller besatt av lokale innbyggere på ens egen markeds plass.

Bønnebøker var gjerne illuminerte og samhandling mellom tekst, miniatyrer eller andaktsbilder, ritualer og mentale forestillinger bidrar til at man i senmiddelalder kunne gjøre bruk av ”performative acts of imagination”⁸⁹ for personlig engasjement med rollespill i en sanslig og kinestetisk opplevelse av andakt, sier Ehrstine.

Også skuespill i manuskript kan ha hatt en rolle som andaktsmedium og fungert som kontemplativ øvelse for en privat meditasjon og gitt en kroppslig og sanslig fornemmet

⁸⁷ Klebanoff, ”Passion, Compassion, and the Sorrows of Women: Niccolò dell’Arca’s Lamentation over the Dead Christ for the Bolognese Confraternity of Santa Maria della Vita”, 152

⁸⁸ Kinestetisk sans betyr at man gjør bruk av kroppsdelenes stilling og fornemmelser. Kfr. Bokmålsordboka

⁸⁹ Ehrstine, ”Passion spectatorship between private and public devotion”, 303

opplevelse av andakt, hevder Ehrstine.⁹⁰ Manuskripters performative egenskaper bekreftes av Robert L. A. Clark som i ”Liminality and literary genres: Texts *Par Personages* in late medieval manuskript culture” beskriver ulike manuskript, bl.a. en tidlig sekulær tekst med *Roman de la Rose*⁹¹, som har mange trekk som er i samsvar med skuespilltekster, og han mener at disse er konstruert for en performativ respons fra leser, og at miniatyrer og merknader til teksten har presentasjonstrekk med transformative funksjoner, dvs. miniatyrer er ikke illustrasjoner, men deltar i et komplekst samspill med teksten og bringer fram, som han sier, gestikulerende dimensjoner og dets mange stemmer. Bilder som følger teksten fungerer som vegvisere for leser for en korrekt fortolkning av teksten og bidrar som element som lar leseren delta gjennom handlingen.⁹²

Det er bevart mange skuespilltekster i manuskript. Mange skuespill ble skrevet ned etter en forestilling som et minne om forestillingen. Noen ble kostbart illuminert og gitt som gave, og Ehrstine legger fram som et forslag at disse manuskriptene ga eier en mulighet til å gjenskape skuespillet, og kan, som en performativ tekst, ha tjent et formål for bønn og meditasjon i en personlig andakt. Flere forskere diskuterer muligheten av at så mange skuespillmanuskript er bevart nettopp fordi de tjente som meditasjonstekster.⁹³

Samhandling mellom bilde og drama for andakt

Studiene beskriver andaktspraksis i senmiddelalder med forskjellige former for fysisk adferd som etterligner bl.a. korsfestelsen med selvpisking, merke med stigma eller å stå med armene utstrakt i bønn. Fransiskanernes praksis med tilnærming til Kristus ved å bruke rollespill for en kroppslig etterligning av lidelse og sorg er i samsvar med de mer moderate holdninger slik man ser det ved italienske *laudesi* grupperinger som bruker hymnesang og dramatiseringer av bibelhistorien. Skuespill/rollespill muliggjør en type kroppslig, sanslig og kinestetisk, etterligning av f.eks. lidelsesberetningen og forskernes analyser av disse manuskriptene viser at de i disse tilfellene kan ha fungert som virkemidler for et legemlig engasjement hos leser.

I Clarks analyse av manuskriptet med *Roman de la Rose* har fortellingen forløp og er bygget opp med trekk som er i samsvar med en skuespilltekst. Bilder er satt inn i teksten ved sceneskifter og angir hvem som taler og viser gester eller gestaltning av handlingen. Bildene

⁹⁰ Ehrstine, ”Passion spectatorship between private and public devotion”, ???

⁹¹ Fransk allegorisk dikt fra 1200-tallet av Guillaume de Lorris og Jean de Meun.

⁹² Clark, ”Liminality and literary genres: Texts *Par Personages* in late medieval manuskript culture”, 260, 262, 268

⁹³ Ehrstine, ”Passion spectatorship between private and public devotion”, ???

fungerer som anvisninger for en korrekt lesning av handlingsforløpet og de er også konstruert for en performativ respons hos leser, mener Clark, og leser kan ta del i handlingen ved å etterligne disse med egne gester. Ehrstines forståelse av skuespill i manuskriptform brukt som meditasjonstekster legger på samme måte fram muligheter for at eier/leser mentalt kunne gjenskape eller erindre skuespillet som en dramatisert beretning der han/hun selv kan delta på en mer eller mindre fysisk måte som en kontemplativ øvelse i en privat meditasjon og andakt.

Forfatteren av *Zardino de Oration* (Hage for bønn) bruker egne og lesers erfaringer fra samtidens religiøse skuespill i offentligheten for en meditasjonsteknikk for en privat andakt som oppfordrer leser til å se for seg for sitt indre blick scene for scene begivenhetene i Jerusalem som ledet opp til korsfestelsen, overført til eget nærmiljø. Det er en teknikk som hjelper leseren til skape mentale bilder for en mer realistisk og nærværende opplevd meditasjon.

Skuespill i manuskriptform, både kostbart illuminerte slik som Ehrstine beskriver i sin analyse, eller trykte utgaver med tresnitt illustrasjoner, viser bilder fra handlingen. Bilder gir teksten en mer levende og realistisk tilstedeværelse, og en leser som er kjent med historien vil med ett enkelt blick på bildet, uten nødvendigvis å måtte lese teksten, kunne mane fram hele fortellingen for sitt indre øye og gjenskape en mental opplevelse av handlingen fra skuespillet som på samme måte som bildene i *Roman de la Rose*, ville kunne framkalle en sanslig og kinestetisk opplevelse av andakt. Samhandling mellom bilde og drama blir da her for samspill for et legemlig engasjement hos leser og en fysisk erindring av skuespill som andakt, og bilder vil kunne bidra til å forsterke eller gjenskape en kroppslig følt eller erfart opplevelse, og som virkemiddel for å gjenoppleve en faktisk erfaring med en forestilling av skuespillet og den følelse av legemlige nærhet til Kristus dette medførte.

2.3.4 Tema, metoder og tilnærming i studier av forhold mellom teater og bilde

Forskningshistorien legger fram en rekke ulike sammenhenger mellom senmiddelalderdrama og bilde som er tema for dagens forskere, men i motsetning til Måle som studerte den innflytelse han mente drama hadde på religiøse bilder, er dagens forskere mer opptatt av det religiøse skuespillet som kulturell praksis og analyser av samspill mellom bilde og drama innenfor sosialøkonomiske rammer, og som rolle og funksjon i samtiden, og hvordan dette kommer til uttrykk i bilder. Og der Måle og hans tid diskuterte utvikling av form og teateret som mulige kilder for motiv og ikonografi, vektlegges det i dag i større grad undersøkelser av

under hvilke forhold både drama og kunst blir produsert og hvordan disse forhold påvirker kunstproduksjonen.

Et av formålene med etableringen av det britiske Cultural Studies var tverrfaglige studier som så på sammenhenger ved drama og bilde i større kulturell kontekst. Dette var også et av formålene med EDAM-prosjektet, og de tre antologiene i tredje del er alle tverrfaglige prosjekt der forskere fra ulike disipliner benytter kontekstuell analyse innenfor avgrensede felt for å kartlegge det religiøse skuespillets omfang, hvilken rolle det hadde i senmiddelalderens samfunn, hvordan det inngår i ritualer, seremonier og performativ praksis, og som stiller spørsmål omkring hvilken betydning det hadde for mennesker i deres liv og samfunn. Dagens forskere er heller ikke bare opptatt av hvordan drama gjenspeiles som ikonografi, som meningsbærende eller konstruktive element, eller hvilke formål en kunstner eller patron kunne ha hatt for å referere til drama i en billedkonstruksjon, men også hvordan drama og bilde fungerer i samspill, eller hvilken effekt dette samspill hadde, for andakt eller kulturelt, sosialt eller politisk, også sett i sammenheng med andre media og fora. Moderne forskere tar også opp ulike tema og spørsmål f.eks. omkring kjønn og seksualitet, de kan gjøre bruk av teorier om feminisme eller seksuelle minoriteter, eller analyser som bruker kognitiv teori i undersøkelser av resepsjon etc.⁹⁴

Et gjennomgående tema i forskningshistorien som er referert er at sammenhenger mellom religiøse bilder og middelalderdrama gjengir, eller har, en funksjon eller et formål for samtiden og representerer et levesett. Det er drama som virksomhet og den betydning denne virksomhet hadde for broderordener som diskuteres av Diane Cole Ahl og Barbara Wisch, og som de gjenfinner i sine analyser av kompanienes altertavler. Det er det religiøse skuespillet som kulturell faktor og andaktspraksis som Randi Klebanoff mener har bidratt til utformingen av Niccolò dell'Arcas skulpturgruppe, og som Giotto, van Eyck og Memling støtter seg på for effekter i sine billedkonstruksjoner. I likhet med de ulike florentinske anti-dramatiske konvensjoner som kan gjenfinnes i bildet, er dette visuelle referanser til praksis i egen tid og teaterets rolle i samfunnet som andakt.

Det er aldri i noe av forskningsmaterialet påstander om noen generell innflytelse fra drama på form i bilder, det er alltid enkelttilfeller som diskuteres, og der man kan påvise elementer fra drama i en komposisjon, blir det også påvist et formål eller en effekt kunstneren har ønsket å oppnå, og som formidler et spesielt budskap, men som alltid er basert på at dette

⁹⁴ Gertsman og Stevenson, *Thresholds of Medieval Visual Culture*, 6

var kjente elementer fra samtiden med en mening som ville blitt oppfattet og verdsatt, og som var rotfestet i egen kultur.

Ut fra de samme betingelser mener forskere også å kunne påvise at samspill mellom kunst og drama genererer nye dimensjoner som endrer deres påvirkningskraft og som har stor effekt, både i manuskript for privat og sanslig opplevd meditasjon, i framstilling eller som politisk virkemiddel. Offentlig performance av kunst i framstilling eller i samspill med en fyrstes opptreden, fungerer og har kraft fordi visuelle virkemidler og framstilling er tidens sentrale formidlingsform, og det produseres ulike typer kunst, skulptur, bilder, veggtepper eller midlertidige dekorasjoner, som ofte brukes sammen med skuespill, og som skal fungere for slike formål, i ulike offentlige forestillinger, opptog eller arrangement.

De tre antologiene i tredje delkapittel behandler i grove trekk tre ulike forhold og bruksområder hvor drama og bilde opptrer i samspill, men som alle viser hvilken betydning det religiøse teater hadde for det enkelte menneske i gudsdyrkelsen, som del av liturgien i gudstjenesten i kirken, som den enkelte troendes personlige andaktspraksis både i og utenfor broderordener, som deltager i felles sosial framstilling eller som betrakter til offentlige forestillinger. Det religiøse drama har flere roller i senmiddelalderens samfunnsliv med ulike funksjoner som ville blitt gjenkjent blant samtidens mennesker, og som var knyttet til verdier, ideologi og levesett som den enkelte ville identifiserer seg med, og som representerer et sosialt fellesskap og en felles from livsstil, og som var en framstillingsform som var særegen for tiden.

Kap 3 En case study av *Bebudelsen* i Lorenzo de' Medicis tidebønnebok

En tidebønnebok laget for Lorenzo de' Medici i 1485 inneholder en *Bebudelse*, fig. 22, utført av en ukjent kunstner. Her er møtet mellom Maria og Gabriel satt til en utendørs *loggia* ut mot en landskap. Utsikten mot dette landskapet er derimot sperret av en kvadratisk, hvit konstruksjon, plassert utenfor og inn mot søylegangen. Maria er på utsiden av konstruksjonen, plassert ved en bønneskammel og hun bøyer seg mot Gabriel, og inkarnasjonen skjer idet Den Hellige Ånd daler ned ovenfra. Vi kan skimte et sengekammer innenfor døråpningen og jeg tolker bygget som en framstilling av Marias hjem i Nasaret. *Bebudelsen* skjer iht. evangeliet etter Lukas i Marias hjem og mange *bebudelser* viser eller henviser til at Maria var i sine private rom, opptatt med Bibelen, da hun ble oppsøkt av Gabriel.

1400-tallets *bebudelser* fulgte tre forskjellige hovedtrender, sier Mia Åkestam i *Bebådelsebilder: om bildbruk under medeltiden*. En fransk tradisjon plasserer *bebudelsen* i kirkerommet, hollandske malere viser typisk hendelsen i et profant, hjemlig miljø, mens italienske *bebudelser* enten er satt innendørs eller foregår helt eller delvis utendørs, ofte med Maria plassert i en søylegang eller portico.⁹⁵ Lorenzos *Bebudelse* satt i en utendørs *loggia* er slik i tråd med hovedtrenden for utforming av italienske *bebudelser* i denne perioden.

Denne konstruksjonen er en underlig løsning for å vise Marias hjem i Nasaret. Kunstneren har med denne boksen i liten grad benyttet seg av teknikken med perspektivet for å angi rommet eller muligheter for å gjengi virkelighetsnære detaljer slik andre kunstnere vektlegger gjennom 1400-tallet. Konstruksjonen og møtet mellom Maria og Gabriel utenfor ser ut til å gjengi en dramatisering av *bebudelsen* slik dette ble spilt på datidens mysteriesscene, og en slik utforming kan gi mening sett i sammenheng med hvordan det religiøse skuespillet ble praktisert i Firenze gjennom 1400-tallet. Jeg vil derfor diskutere bildet i sammenheng med det religiøse skuespillet og den betydning det hadde for Mediciregimet og Firenze, og gjøre en direkte sammenligning med dette bildet og Cosimo de' Medicis *Hellige tre kongers ferd* i kapellet i Palazzo Medici.

Middelalderens stasjonsscene i Firenze

Flere essay i *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl, bidrar med nyttig informasjon om

⁹⁵ Åkestam, *Bebådelsebilder: om bildbruk under medeltiden*, 28, 49, 209

hvordan skuespill ble praktisert i Firenze gjennom 1400-tallet, også slik det foregikk i mindre format ved ungdomskompaniet *Compagnia della Purificazione e di San Zanobi detta di San Marco*. Dette kompaniet fikk i 1444 nytt møtelokale i klosteret San Marco, finansiert av Cosimo de' Medici. Lokalet (oratoriet) lå langs nordre søylegang inn mot andre klostergård - *locotorium* - nord for kirken, der tre andre kompani, bl.a. *Compagnia de' Magi*, hadde lokaler langs de andre søylegangene. Ann Matchette gjør i ”The Compagnia della Purificazione e di San Zanobi” en undersøkelse av kompaniets virksomhet.

Guttekompaniet framstilte skuespill for religiøse *fiesta* og karneval. De gjorde årlige forestillinger med *Purificazione* (Marias renselse) på festdagen 2. februar, stykker som *Festa del vitel sagginato* (Den fortapte sønn), *Sant' Alesso, Barlaam e Iosefat* (Barlaam og Josaphat) og *Santo Stagio* (St. Eustace) ved del av repertoaret, og de er skrevet i den nyere sjangeren med mysteriespill. Skuespillene ble vanligvis framstilt i kompaniets oratorium i vintersesongen, men journalene viser at det også ble rigget en utendørs scene i klostergården hvor produksjonen kunne gjøres større. Kompaniet spilte også på oppdrag, *Purificazione* ble spilt i katedralen, og journalene viser at de spilte *Santo Stagio* (St. Eustace) i Lorenzo de' Medicis hage under karnevalet i 1476 og 1477.⁹⁶

Et hus eller lokalitet for handling

Utendørs produksjoner ble bygget etter prinsipper for middelalderens stasjonsscene med en midlertidig plattform, i klostergården i San Marco ble trolig plattformen rigget med en side inn mot en søylegang og tilpasset til den lengde og bredde som stykket krevde. Scenearvisninger i kompaniets skuespill viser at de gjorde bruk av dører og søyler på stedet, mens buegangen langs søylegangen fungerte som en type proscenium, dvs. som en ramme og bakvegg for plattformscenen. På plattformen monterte man stasjoner for handlingen. *Sede* (stol/sett), *domus* (hus) eller *luoghi deputati* (lokalitet for handling), ble utført med et enkelt møbel, bygg eller rekvisitt som identifiserte handlingen, gjerne en bøneskammel og en bok for Maria i bebudelsen. Kompaniet har trolig benyttet seg av vanlige prinsipper for stasjoner med midlertidige riggede *sede* og snekret enkle *hus* for den enkelte forestilling, journalene viser at det ble snekret sammen midlertidige konstruksjoner som kunne forestille en festning, et slott eller et fengsel.⁹⁷ De forskjellige stasjonene ble plassert mot et felles spilleområde - *platea*, på plattformen. I prinsippet skal rollefiguren for Maria i en bebudelse sitte klar i en

⁹⁶ Matchette, ”The Compagnia della Purificazione e di San Zanobi”, 74, 81

⁹⁷ Matchette, ”The Compagnia della Purificazione e di San Zanobi”, 81

lokalitet som forestiller hennes rom i Nasaret, og trolig har hun på en utendørs stasjonsscene trådt ut på plattformen slik at publikum kan se henne, og hvor møtet med Gabriel forgår.

Det kvadratiske bygget i Lorenzo de' Medicis *Bebudelse* en konstruksjon som er i samsvar med prinsippene for slike byggkonstruksjoner for stasjonsscenen, kfr. kap. 1.3 og fig. 1 og 3. Det er en type bod, enkelt bygget med en kvadratisk ramme, med en dør montert i front der en gardin er trukket til side, veggene kan være laget av tøy eller hvitmalt plank. Det kan se ut som kunstneren, med å vise det dominerende bygget, bevisst ønsker å framstille dette som en referanse til et mysteriespill på en stasjonsscene. Dette må da i tilfelle vært gjort med hensikt for et formål, og da sannsynligvis etter Lorenzos eget ønske eller befaling.

Cosimo de' Medici og helligtrekongersdag

Min hypotese er at en bevisst referanse til mysteriespillet i Lorenzos tildebønebok er politisk motivert, og at dette må sees i sammenheng med familiens, spesielt Cosimo de' Medicis, forutgående politiske tilknytning til det religiøse skuespillet i Firenze. Cosimos forbindelser til byens skuespill er først og fremst knyttet til broderordenen Compagnia de' Magi og *fiesta de' Magi* for helligtrekongersdag og den storstilte paraden og offentlige skuespillet som kompaniet produserte.

Kulten med Hellige tre konger var populær over hele Europa, sier Rab Hatfield i sin studie "The Compagnia de' Magi" (1970). De tre hellige konger var de første hedninger som kom for å hedre Kristus, de representerer det verdslige underlagt troen. Festdagen var en del av julesesongen og hadde utover dette en spesiell betydning i Firenze siden det var på helligtrekongersdag Johannes, Firenzes skytshelgen, døyte Kristus i Jordan-elven. Med unntak av midtsommers *fiesta di San Giovanni*, ble helligtrekongersdag 6. januar, Firenzes viktigste og mest omfattende feiring i store deler av første halvdel av 1400-tallet.

Broderkompani i Firenze var viktige møtesteder og potensielle sentre for politisk aktivitet som byens ledelse til tider betraktet som en trussel for byens stabilitet, sier Hatfield, det ble i tilfelle utstedt sanksjoner som regulerte kompanienes aktiviteter og med periodevise forbud mot offentlige framstillinger. *Fiesta de' Magi* var suspendert fra 1419 til 1428, og det året forbudet oppheves deltar kompaniet i paraden som feiret Johannes døyeren med en strålende oppvisning som stjal showet, sier Hatfield, og helligtrekongersdag i 1429 kan kompaniet igjen gjøre en offentlig *fiesta de' Magi*. De hellige tre kongers følge består nå av 700 mann til hest, den lange prosesjonen endrer forestillingens karakter til en parade og blir

spillet hovedattraksjon, og paraden/skuespillet framstilles fra nå jevnlig gjennom en periode som i store trekk er sammenfallende med Cosimos regjeringstid i Firenze.

Compagnia de'Magi hadde møtelokaler i klostergården i San Marco. Klosteret hadde en personlig betydning for Cosimo, han hadde finansiert en renovasjon av klosteret i 1437 og har sin egen private celle her hvor han kan trekke seg tilbake for bønn og meditasjon. Cosimo er også beskytter og største finansielle bidragsyter for Compagnia de'Magi og knytter seg selv og sin families status til kulten.

Med etableringen av den storstilte skuespillet/paraden for helligtrekongersdag blir kompaniet innvilget subsidier fra *Signoria e Collegi* (bystyret) for den årlige produksjonen, en bevilgning som bystyret begrunner ut fra tre likeverdige formål. Det oppfylte forpliktelser overfor Gud, det bidro til Firenzes prestige, og ga avkobling og trøst for byens innbyggere. En viktig målsetning med den økonomiske støtten er trolig for å kunne opprettholde en kulturell jevnbyrdighet overfor andre italienske stater og deres religiøse og seremonielle praksis, sier Hatfield. Dette var manifestasjoner på en stats "heder og ære", og bystyret har med dette et politisk styringsredskap med kontroll over en viktig religiøs feiring som samlet og begeistret befolkningen, og som samtidig er en offentlig framstilling av prakt og styrke som øker Firenzes prestisje og forsterker byens maktposisjon overfor andre stater.

Medlemskap i kompaniet og deltagelse i paraden er attraktivt på flere måter. Skuespillet for helligtrekongersdag var en religiøs handling, en *imitatio* som gjorde deltagerne til bedre kristne ved å la de anta de hellige kongers dyder, sier Hatfield. Det ga muligheter for en kroppslig nærhet og kinestetisk sanset opplevelse på samme måte som med andaktspraksis med *imitatio Christi* som er diskutert i forrige kapittel. Medlemskap medførte forskjellige religiøse privilegier. Paven hadde gitt brødrene rett til å velge egen skriftefar *in articulo mortis* (på dødsleiet), de kunne motta nattverd innenfor broderordenen og brødre som møtte til andakt ble innvilget avlat. Det å ri på et staselig pyntet hest ledet av en pasje i følget til de tre hellige konger ga i tillegg stor offentlig prestisje der de kunne legemliggjøre orientalsk rikdom og prakt, alt som var eksotisk og fasjonabelt, og framvise den status og sosiale rang som tilkom medlemmer av Compagnia de'Magi. Det verdslige og åndelige ved kompaniet var to sider av samme mynt, sier Hatfield, det var ingen motsetninger forbundet med å blande religiøs fromhet med prakt, glede og fornøyelser.⁹⁸

Skuespillet/paraden har dermed stor religiøs, sosial og politisk betydning i Firenze. Det er vanskelig å vite hvor mye Cosimos støtte og innflytelse innenfor Compagnia de'Magi

⁹⁸ Hatfield, "The Compagnia de'Magi", 107-114, 123, 125, 135, 137, 142, 143

bidro til å gjøre *festa de' Magi* til byens største praktframvisning, men som leder av Firenze kan han gjøre bruk av dets betydning og renommé, både internt i Firenze og overfor Roma og de øvrige italienske statene for politiske formål, samtidig som han kan framvise en personlig identitet med kulten og skuespillet/paraden, både som patron, medlem av kompaniet og som deltager i følget til de hellige tre konger.

Hellige tre kongers ferd i kapellet i Palazzo Medici

Det omdømme som kulten med de tre hellige konger skaper for Cosimo og Firenze, både som religiøse innovatører og i sosialøkonomisk driftighet, blir omsatt til politisk kapital i freskene med *Hellige tre kongers ferd*, fig. 24, i kapellet i Palazzo Medici, malt av Benozzo Gozzoli i 1459/60. Freskene viser en prosesjon der Cosimo, hans mannlige familie, allierte og et stort antall av samtidens betydningsfulle menn, er portrettert som følget til de tre hellige konger på deres ferd i retning alteret der altertavlen viser Maria og det nyfødte Jesusbarnet.

Dette er en periode hvor *festa de' Magi* ser ut til å være i sin beste periode, hevder Hatfield. Byens øvrige skuespill har også hatt en oppgangtid etter Cosimos gjeninnsettelse som leder i 1434, Nerida Newbigin registrerer i sin undersøkelse av de tre kirkene som produserte *festa* for bebudelsen, Kristi himmelfart og pinse, en markant økning i kompanienes aktiviteter.⁹⁹ Mysteryspillet som ble introdusert i byen på 1440-tallet, erstatter i 1454 *tableau* i paraden som feirer Johannes døperen på Piazza della Signoria. Innslaget med Hellige tre konger, som her bare var en av mange episoder, består av et følge på 200 ryttere. Det et antall som betegner det ekstraordinære i omfanget av denne kavalkaden, sier Hatfield, og som vitner om skuespillenes popularitet og betydning.¹⁰⁰

Palazzo Medici erstattet Palazzo Vecchio (rådhuset) som byens maktsenter under Cosimos ledelse, sier Diane Cole Ahl i sin studie av Benozzo Gozzoli. Palazzo Medici var blitt innvilget pavelig konsesjon til et privat alter i kapellet for egen andakt, noe som var et sjeldent privilegium, og kapellet ble ikke bare benyttet til andakt, men var også et rom hvor Cosimo hedret og underholdt, og kunne samtale med, viktige gjester.

Freskene omkoder familien og den rolle de, deres allierte og framstående menn i Firenze, spilte i byens hellige og rituelle liv, som deltagere i følget til de tre hellige konger. De vise menn fra Østen representerte en ydmyk verdslighet, de var skytshelgener for reisende, kjøpmenn, riddere og konger, og Cosimo var trolig personlig dedikert til kulten rundt de

⁹⁹ Newbigin, *Feste d'Oltrarno*, Vol.I, 88

¹⁰⁰ Hatfield, "The Compagna de' Magi", 114

hellige tre konger, sier Ahl, både dekorasjonen i hans personlige celle i San Marco og flere bilder, veggtepper og sølvgjenstander fra Palazzo Medici var utført med motiv med de tre hellige konger.¹⁰¹ Men Gozzolis *Hellige tre kongers ferd* forteller ikke bare om Cosimos egen ydmykhet på tross av sin velstand og betydning, men er også et bilde på hvordan man i byen feiret de hellige tre konger og praktiserte ydmykhet, tilbedelse og fromhet.

Samtidig er bildet en framstilling av suksess og velstand, og igjen er det ikke bare Cosimos egen suksess, men også hans betydning for Firenzes kommersielle framgang, det er byens velstand og posisjon som feires i deres storslagne parade, den er byens manifestasjon av egen "heder og ære", og *Hellige tre kongers ferd* fungerer dermed ikke bare som et bilde på Medicis posisjon i byen, men er like mye en framstilling av Firenzes driftighet og en bekreftelse på byens politiske styrke.

En viktig inspirasjonskilde for Benozzo Gozzolis komposisjon av freskene i kapellet finner Diane Cole Ahl i de store veggteppene som var populære ved hoffene på den tiden. James J. Bloom diskuterer i sin studie av hoffet i Burgund, hvordan slike veggtepper ble brukt i sammenheng med offentlige framstillinger. Veggene i Palazzo Medici var også dekket av kostbare fransk-flamske veggtepper som ved enkelte anledninger ble hengt opp på fasaden mot gaten eller i hagen.¹⁰² Ahl sier ingen ting om formål for dette eller ved hvilke anledninger, men teppene ville også her kunne danne bakteppe og fungere som resonansvegg for å bekrefte gyldigheten av Cosimos framstilling, og legitimere familiens betydning og tilhørighet til de forskjellige motiv, og dermed hatt en politisk effekt i samsvar med den effekt Bloom mener bruken av veggtepper hadde ved hoffet i Burgund.

De store freskene i kapellet ville ha hatt en tilsvarende effekt og bidratt til å styrke Cosimos forhandlingsposisjon i samtaler med politiske opponenter. Cosimos suksess er avhengig av at byen er sterk og handlekraftig og det kan derfor forutsettes at hans primære formål er å ha kontroll og å fremme Firenzes interesser. Og som statsleder må Cosimo betraktes som en politiker som bruker kunst og religiøse motiv for politiske formål, dvs. man må kunne anta at dette formålet, i politisk ustabile tider, overskrider en personlig bruk for åndelig kontemplasjon eller egen fornøyelse. *Hellige tre kongers ferd* i kapellet bør derfor, med motivet med paraden som emblematiske for byen, og bruken av kapellet som en statsleders mottagelsesværelse, trolig behandles som et politisk redskap som, utover dets religiøse budskap, har som formål å forsterke Cosimos politiske gjennomslagskraft.

¹⁰¹ Ahl, *Benozzo Gozzoli*, 83, 85, 86

¹⁰² Ahl, *Benozzo Gozzoli*, 83, 86, 112

Firenzes ungdomskompani

Etableringen av broderkompani for ungdom er en organisering som er særegen for Firenze. *Compagnie di fanciulli*, også kalt *scuole* eller *dottrine*, har som formål å gi byens mannlige ungdom grunnleggende kunnskap om kristen doktrine og ritualer, oratorisk og administrativ trening og innføring i et system av moral, og i guttenes andakt og opplæring inngår forestillinger med religiøse skuespill. I løpet av årene 1411 til 1427 etableres fire kompani, som alle ble gitt en spesiell godkjennelse fra paven i 1442. Tre nye kompani ble etablert i 1453/54, og mot slutten av 1400-tallet ble ytterligere to grunnlagt, dvs. i 1500 var det registrert totalt 9 kompani for ungdom, i tillegg til byens 156 kompani for voksne.¹⁰³

Medici er sterkt engasjert i Firenzes ungdomskompani. Cosimo har som sagt finansiert byggingen av oratoriet til Compagnia della Purificazione i San Marco, og Ann Matchette finner i kompaniets journaler register som lister forskjellige kostymer ”for å kle engler”. På bakgrunn av Cosimos forbindelse med kompaniet og Benozzo Gozzolis arbeide med dekorasjoner i San Marco, foreslår hun en mulig sammenheng med englekoret i *Hellige tre kongers ferd*, fig. 25. Hvordan kostymene faktisk er utført blir ikke beskrevet i journalene, men kledd i kostymer av perlemorsfarget taft og vinger gjort av påfuglfjær ville de unge *confratelli* ha lignet de korende englene som er avbildet i *Hellige tre kongers ferd*, hevder hun, og mener Gozzoli også har fanget den type rastløshet og uoppmerksomhet man vil kunne forvente hos barn i en lang forestilling.¹⁰⁴ Nerida Newbiggin finner i journalene til Sant’Agnesekompaniet som produserte Kristi himmelfartsspillet i Santa Maria del Carmine, informasjon om forskjellige måter englevinger ble produsert for årets forestilling. De ble laget nye for hvert år og var en stor utgift. De enkleste ble laget av farget papir, eller noen ganger av kyllingvinger. Men for de fineste vingene, som ble laget i gode økonomiske tider eller for viktige forestillinger, ble det lånt strutsefjær og påfuglfjær fra silkehandleren som ble formet til spektakulære fargede vinger, nettopp den type vinger som guttene i englekoret bærer.¹⁰⁵

De hellige tre konger er religiøse karakterer og trolig idealistisk framstilt i *Hellige tre kongers ferd*, mens deltagerne i paraden i kapellet er faktiske portretter av byens borgere, fastslår Ahl,¹⁰⁶ og den personifiserte framstillingen av guttene i englekoret kan tyde på at Benozzo Gozzoli også her portretterer virkelige personer. Det kan være ment som en honnør

¹⁰³ Eisenbichler, ”The Acquisition of Art by a Florentine Youth Confraternity: The Case of the Arcangelo Raffaello”, 102, 103

¹⁰⁴ Matchette, ”The Compagnia della Purificazione e di San Zanobi”, 81

¹⁰⁵ Newbiggin, *Feste d’Oltrarno*, Vol. I, 80

¹⁰⁶ Ahl, *Benozzo Gozzoli*, 93

til Purificazione, generelt til byens mange guttekompani eller som en referanse til de mange forskjellige kompaniene i byen der guttekor og vakker englesang inngikk i mange forestillinger, for å vise Cosimos støtte eller kanskje som en hederlig anerkjennelse av byens engasjement for å gi barn og unge en god kristen utdanning.

Medici og offentlig visuell framstilling

James J. Bloom diskuterer i "Performance as Paradigm: the Visual Culture of the Burgundian Court" betydningen av offentlig visuell framstilling gjennom 1400-tallet. Kommunikasjon med offentligheten, formidling av en herskers budskap eller tiltak for å påvirke opinion, foregår med offentlige framstillinger, og Cosimo tar i bruk de samme prinsippene for visuell offentlig framstilling, slik dette blir diskutert både av Bloom og Emily C. Snow.

Cosimo forstår åpenbart effekten av visuell framstilling, og betydningen av en offentlig forestilling som begeistrer befolkningen, som forener dem og samler fokus mot et felles mål, og som dermed bidrar til stabilitet og framgang. Han dyrker kulten rundt de hellige tre konger og får med skuespillet/paradens popularitet og renommé et politisk redskap, både som samlingsfaktor og styrkedemonstrasjon. Han kjenner også prinsippene ved performance, med kunst som eller brukt i samhandling med opptreden, slik dette diskuteres av Bloom. Cosimo bruker forskjellige typer kunst, bilder og veggtepper etc. i samhandling med egen framstilling, og ved f.eks. å vise sin berettigede tilhørighet til de hellige tre kongers kult, styrker han sin stilling og legitimerer sin posisjon som leder i Firenze.

Hellige tre kongers ferd i Medicikapellet kan på den måten sies å sammenfatte prinsippene ved offentlig visuell framstilling slik dette foregikk på Cosimos tid. Den politiske appellen og slagkraften ligger i det dagsaktuelle i bildet, Benozzo Gozzoli har fanget nettopp den måte en fyrste bruker visuell offentlig framstilling, og den betydning det har for Cosimo.

Cosimo forstår også åpenbart betydningen av kultur, og kraften i endringer i kulturen. Cosimo og etterfølgerne Piero og Lorenzo er allment kjent for å ha støttet det humanistiske miljøet i Firenze. Det platonske akademi, Accademia Platonica, ble grunnlagt under Cosimo og det gjorde byen til et intellektuelt senter. De bidro med gode levevilkår for kunstnere og forfattere, og de gode vilkårene omfatter også det religiøse skuespillet som gjennomgår en moderniseringsprosess, og hvor det introduseres nye sjangre, dvs. de støtter den nye moderne kulturen som ikke bare gjorde Firenze til en kulturell drivkraft, men som også gjorde byen politisk mektig, og vi kan derfor forutsette at både Piero og Lorenzo har den samme kunnskap om hvordan kommunikasjon via visuelle framstillinger fungerer gjennom 1400-tallet.

Skuespillet i Firenze under Lorenzo de' Medici

I tiden etter Cosimos død i 1464 oppstår bankkriser og opprør mot regimet og Piero gir ordre om to helligtrekongersparader, trolig som et forsøk på å opprettholde kontroll og vise at Firenze var stabilt og ikke sårbare for invasjon. I en samtids kronikk beskrives en storslått forestilling, men som samtidig forteller, sier Hatfield, at skuespillet og paraden nå kun var et *spettacolo* som hadde mistet alt religiøst og dramatisk innhold, og som er i ferd med å bli avleggs. Forestillingen mislykkes i forsøket på å roe og forene byens befolkning, hevder forfatteren av kronikken, og kan ha vært den siste offentlige *festa de' Magi*. Den storslåtte paraden for helligtrekongersdag og kulten som var så viktig for Cosimo, har mistet sin politiske og diplomatiske effekt når Piero dør i 1469 og Lorenzo overtar ledelsen i Firenze.¹⁰⁷

I mellomtiden har mysteriespillet blitt introdusert og Lorenzo og hans generasjon vokser opp med den nye sjangeren på guttekompanienes skuespillrepertoar, og mysteriespillet får nå en storhetstid under Lorenzos regjeringsperiode.

Lorenzos første store politiske møte er statsbesøk av Galeazzo Maria Sforza, hertug av Milano, i Firenze i mars 1471, en begivenhet som er viktig for å konsolidere Milano og Firenze som politiske allianser, og Lorenzo gir ordre om forestillinger i de tre kirkene Filippo Brunelleschi og hans etterkommere har etablert storslagne og spektakulære kirkespill, med *festa* for bebudelsen i San Felice i Piazza, Kristi himmelfart i Santa Maria del Carmine og pinse i Santo Spirito, for å hedre og underholde gjestene. Statsbesøket i 1471 etablerte Firenzes *feste* som et diplomatisk og politisk redskap for Lorenzo, sier Nerida Newbigin. Kavalkaden med mysteriespill for midtsommers feiringer av Johannes døperen oppnådde en enorm popularitet, Firenzes *festaiuoli* ble nå regnet som Italias beste, kardinal Pietro Riario, tilkalte f.eks. florentinske broderkompani til Roma og Ferrara for flere forestillinger til ære for Eleonora av Aragon og Ercole I d'Este, hertugen av Ferrara, ved bryllupet i 1473, en stor og viktig diplomatisk begivenhet for Roma, som ga enorm prestige både til kardinal Riario og Firenze.

Med skuespillenes popularitet introduseres også nye sjangre og det oppsto et betydelig skifte i smak, sier Newbigin. Strenge bibelske forestillinger med scener fra Kristuspasjonen og Marias liv som ble spilt i høytidelige former innenfor kirken, ble produsert side ved side med mer vulgære sensasjonelle utendørs helgenmirakelspill, og i siste kvartal av århundret begynner et forfall. Det religiøse skuespillet har en folkelig appell som benyttes i offentlig

¹⁰⁷ Hatfield, "The Compagnia de' Magi", 117

tjeneste, men som også utnyttet av offentlige tjenestemenn, og som også i økende grad blir overtatt av kommersielle interesser.¹⁰⁸

Mange misliker den distraksjon bort fra det religiøse budskapet mot verdslig underholdning som skuespillet kan medføre. Compagnia de' Magi, der mange av byens ledende menn, inkludert Lorenzo, var medlemmer, fortsetter å møte i San Marco for andakt, men Rab Hatfields analyse viser store endringer i kompaniets aktiviteter gjennom 1470/80-tallet. Det første tegn på et skifte sporer Hatfield til et brev til Lorenzo skrevet av Gentile de' Becchi allerede i 1467, hvor de' Becchi, som var biskop, Lorenzos lærer og medlem av det platonske akademiet, uttrykker en bekymring over hvor lett vint kompaniets medlemmer innvilges avlat, og hvor han råder Lorenzo til å gjøre seg verdig til å motta avlat ved å delta i prosesjon. Hatfield tolker brevet som en indikasjon på at skuespillet og paraden, som en ytre religiøs handling blandet med prakt og fornøyer, av enkelte grupperinger ikke lenger ansees som tilstrekkelig eller passende for å gjøre seg fortjent til avlat, og tekster innenfor kompaniet viser at de søker en større seriøsitet i sine holdninger overfor Gud og praktisering av gudsdyrkelsen.

Det er et skifte i religiøs orientering mot strengere former for andakt mot mer mystisk og mørk pietistisk religiøsitet og en økende betydning av selvtukt og en inderlig etterfølgelse, uttrykt med en åndelig gestus, mer enn som imitert i en ytre og utadrettet adferd, hevder Hatfield, dvs. innenfor kompaniet vektlegges det nå i større grad en åndelig kontemplasjon i motsetning til *imitatio* uttrykt via skuespill eller rollespill.¹⁰⁹

I *Painting and experience in fifteenth century Italy* referer Baxandall et brev fra Antoninus, Firenzes erkebiskop og tidligere klosterforstander i San Marco, hvor erkebiskopen uttrykker sin bekymring over den økende løssluppenhet han finner i samtidens religiøse bilder, som han mente var i strid både mot teologien og den gode smak. Det å male kuriositeter inn i historiene til helgener med detaljer fra apokryfe evangelier som jordmødre ved fødselen, eller Jomfru Maria som i sin himmelfart sender ned sitt belte til den tvilende Thomas, var ting som ikke tjener andakten, men som leder til latter og forfengelige tanker. Aper, hunder som jager harer, eller utsøkte kostymer, passet ikke i bilder for kirken og var unødvendige, intetsigende og forfengelige, skriver Antoninus.¹¹⁰ Det er bilder som her angripes av erkebiskopen, men Mâles studie av mysteriespillene viser at disse omhandler de samme kuriositeter og historier fra apokryfe evangelier, aper og utsøkte kostymer var også del

¹⁰⁸ Newbigin, *Feste d'Oltrarno*, Vol. I, 39, 41

¹⁰⁹ Hatfield, "The Compagnia de' Magi", 121, 122, 123, 129, 130, 141, 144

¹¹⁰ Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, 43

av det religiøse skuespillet, og Antoninus' bekymring for den religiøse berettigelse av lek og underholdning i samtidens bilder gjelder også trolig det religiøse skuespillet.

Det skjer en brå endring med alle offentlig skuespill etter Pazzi-attentatet i 1478 hvor Lorenzos bror Giuliano ble drept. Byens årlige kavalkade for feiringen av Johannes døperen blir nå suspendert, og forbudet varer i ti år. Fra 1478 til 1488 er det liten eller ingen aktivitet ved spillkompani og kirkenes skuespill blir mer eller mindre avvirket. Kirken Santo Spirito der pinse ble feiret brant ned allerede i 1471 og skuespillet der ble aldri gjenopptatt. Himmelfartsspillet i Santa Maria del Carmine foregår kun sporadisk under og etter tiden med suspensjon, og journalene tyder på at kompaniet ikke lenger gjør skuespillene selv i egen regi. Mot slutten av 1470-tallet blir de storslåtte bebudelser i San Felice i Piazza trolig ikke lenger framført regelmessig, sier Newbiggin.

Utdrag fra samtids tekster som er gjengitt av Newbiggin viser også at politiske motstandere av Lorenzo knytter skuespillet til regimets politikk og prøver å undergrave dets popularitet.¹¹¹ I 1482 ansettes Girolamo Savonarola som lærer i klosteret San Marco hvor han senere blir forstander, for deretter å ta makten i Firenze i 1494 og forvise Medicifamilien. Den markerte nedgangen og avviklingen av skuespillene i kirkene kan tyde på at skuespillet som tidligere i Lorenzos periode var populært og anerkjent, i 1485 da tidebønneboken for Lorenzo blir laget, har mistet mye av sin religiøse betydning, og er blitt kontroversielt.

Bebudelsen i Lorenzo de' Medicis tidebønnebok

Bebudelsen hadde en spesiell og økende betydning i Firenze utover 1400-tallet. Byens katedral som er tilegnet Santa Maria del Fiore, ble vigslet i 1436 og den årlige feiringen av bebudelsen i San Felice i Piazza 25. mars, markerte samtidig det nye administrative året i byen. *Fiore* er den liljegren som markerer Marias bebudelse og blomsten er byens symbol. Liljen er samtidig en symbolsk forbindelse mellom Nasaret (som betyr gren eller blomst) og Firenze, *Florentina*, blomstenes by. *Bebudelsen* blir et florentinsk tema *par excellence*, sier Newbiggin, den var det vanligste motiv i Firenzes altertavler utover 1400-tallet og ble også dominerende i byens mysteriespill. Bebudelsen har også privat betydning for Medici, de viser tilhørighet til byens mirakuløse *Annunziata* i kirken Santissima Annunziata og kan tilføye liljen til familiens våpenskjold når den franske kong Ludvig XI gir Piero retten til å bære de

¹¹¹ Newbiggin, *Feste d'Oltrarno*, Vol. I, 40, 41, 136, 147, 208

franske *fleur-de-lis* i 1465.¹¹² Bebudelsen er emblematiske for byen slik paraden var under Cosimos periode og motivet med bebudelsen i Lorenzos tidebønnen bok kan derfor, som en parallell til Cosimos referanse til paraden, forstås som å vise til familiens rolle i sammenheng med saker som angår Firenze.

En slik sammenblanding av offentlige og private forhold og formål var typisk for Lorenzo, slik det også hadde vært for Cosimo og Piero, hevder Konrad Eisenbichler, som i ”Confraternities and Carnival: The Context of Lorenzo de’Medici’s Rappresentazione di SS Giovanni e Paolo” gjør en studie av Lorenzos siste skuespill som han skrev vinteren 90/91 for en privat forestilling ved ungdomskompaniet Compagnia di San Giovanni Evangelista. Eisenbichler er opptatt av skuespillets politiske formål. Stykkets ramme er to romerske martyrer, Giovanni og Paolo, mens den faktiske handlingen omhandler keiserne Konstantin og Julian, og det er Lorenzos egne politiske spørsmål omkring makt og fyrsterolle som er stykkets innhold, hevder Eisenbichler, og som bruker stykket for å presentere sin egen politiske filosofi på scenen. Lorenzos er politisk bevisst, hevder Eisenbichler, alltid opptatt av offentlig framstilling rettet mot publikum, og med formål om å påvirke og kontrollere samtidens opinion.¹¹³

Cosimos kapell ble brukt til politiske formål, Lorenzos politiske liv forgår også i private omgivelser, og hans personlige tidebønnen bok kan heller ikke, som kapellet, betraktes som privat, men det må forutsettes at han også her kan ha benyttet seg av de politiske muligheter som ligger i en visuell framstilling, at han har innflytelse på valg av motiv og utforming av innhold i bilder og manuskript, og at motiv kan ha politisk formål eller funksjon. Referansen til samtidens mysteriespill er uvanlig og framstår som bevisst, det må da ha hatt et formål. Bebudelsen er et naturlig valg for et motiv med et politisk budskap eller tema som gjelder Firenze. Bruken av motivet i en bønnen bok antyder også at det kan være knyttet til et teologisk eller religiøst tema, og den faktiske referansen til mysteriespillet antyder at dette da kan gjelde spørsmål omkring skuespillet som religiøs praksis.

Tidebønnen boken ble laget i perioden da de offentlige skuespillene var suspendert. Vi vet at suspensjonen ble opphevet i 1488, men at skuespillet i mellomtiden hadde forfalt og igjen skal bli stanset under Girolamo Savonarolas regime. I 1485 er framtiden for skuespillet fortsatt uavklart, det ser ut til å være kontroversielt, det har ikke lenger sin tidligere religiøse betydning, og er av politiske motstandere betegnet for Medici dominans. I *Hellige tre*

¹¹² Newbigin, *Feste d’Oltrarno*, Vol. I, 1, 2, 80, 103, 212

¹¹³ Eisenbichler, ”Confraternities and Carneval: The Context of Lorenzo de’ Medici’s Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo”, 128-135

kongers ferd er referansen til paraden en feiring av Firenze og en bekreftelse på samtidens begeistring for skuespillet. Mysteriespillet i tidebøneboken er en langt mer neddempet og nøktern framstilling, dette er ikke en feiring av skuespillet som henspiller på den storslagne årlige kavalkaden på Piazza della Signoria og den popularitet spillet hadde få år tidligere. Framstillingen ser dermed ut til å fange og henspile på den aktuelle situasjonen med suspensjonen og kontroversen rundt spillet. Maria bøyer seg i ydmykhet for Gabriel, det kan kanskje vitne om en ydmyk holdning fra Lorenzos side og et ønske om å vise vilje til å imøtekomme en eventuell kritikk som blir framsatt i samtiden, og motivet kan dermed trolig bedre forstås som en kommentar til eller som et forsøk på forsvar eller rettfærdiggjøring av skuespillets berettigelse.

Det religiøse skuespillet har vært en resurs for Firenze gjennom århundret, den faktiske og aktuelle betydning dette hadde både for Cosimo og Firenze, og som Benozzo Gozzoli fanger i *Hellige tre kongers ferd*, overskred trolig, eller var sidestilt med, det religiøse budskapet. Skuespillet har gjennomgått store skiftninger gjennom århundret, og er i en situasjon som den ukjente kunstneren av *Bebudelsen* fanger og formidler, og som kan bety at de to bildene på tross av sine formale ulikheter, i prinsippet har samme formål for Cosimo og Lorenzo, det formidler deres forventninger til skuespillet som en ressurs for samtiden og representerer dermed de to ledernes forståelse av skuespillet, i deres respektive regjeringsperioder, og den rolle det spiller for Firenze.

Docere et delectare (for lærdom og glede)

Plasseringen av bebudelsen på i en *loggia* er tidstypisk, slik som fig. 23, men utsikten mot landskapet som er sperret av den hvite boksen, gir framstillingen en privat karakter med assosiasjoner til mindre forestillinger. Vi vet at Compagnia della Purificazione spilte på oppdrag i Lorenzos hage under karnevalet både i 1476 og 1477, og referansen til mysteriespillet *kan* hensepeile på byens ungdomskompani og på den måten forstås som en hedersbevisning av disse eller som en understrekning av deres spesielle rolle, som var særegen for Firenze, og som Medici støttet. Journalene til Sant'Agnesekompaniet i Santa Maria del Carmine forteller at ungdomskompaniet fra klosteret San Giorgio bruker kirken og deres lokaler for forestillinger under karnevalet i 1484,¹¹⁴ det kan indikere at guttekompaniene og deres skuespill ikke i samme grad var omfattet av suspensjonen.

¹¹⁴ Newbigin, *Feste d'Oltrarno*, Vol. I, 147

Mysteriespillet var skrevet i en verseform med *ottava rima*, en standard form for narrative vers på italiensk morsmål som ble etablert av Giovanni Boccaccio på 1300-tallet,¹¹⁵ og selv om mysteriespillene bruker den samme fortelling som de eldre religiøse dramaene, er teksten og handlingen utviklet. Det betyr at det litterære og poetiske innholdet i skuespillene øker med den nye sjangeren med mysteriespill.

Humanistenes interesse for klassiske tekster omfattet også antikkens dramatekster. Greske tragedier og komedier var blitt bevart i klostrene gjennom middelalder, det samme var de senere romerske dramatekstene med komedier av Plautus og Terents og tragedier av Seneca, og de ble benyttet ved klosterscholene for læring i språk og retorikk. I 1427 blir 12 ukjente tekster med komedier av Plautus gjenfunnet, og med det oppstår en ny forståelse av at dette var en dramatisk og ikke litterær form, sier William Tydeman i *The Medieval European Stage, 500-1550*.¹¹⁶ Albertis avhandling om arkitektur, *De re aedificatoria*, skrevet mellom 1433 og 1452, hadde også stor innflytelse. Han gjengir her gjenoppdagede manuskript med Vitruvius' *De Architectura libri decem* (Ti bøker om arkitektur), og et helt kapittel beskriver den antikke greske og romerske teaterarkitekturen, og ved det platonske akademi i Firenze blir klassiske romerske og greske skuespill og den antikke scene studert og diskutert.

Det litterære og poetiske innholdet og det klassiske synet på verdien av skuespill er dermed et stort tema for humanister som omgir Lorenzo, og nytteverdien av skuespill som kunnskap og læring understrekes i den nye sjangeren med mysteriespill. I prologer til mange skuespill gjennom 1400- og 1500-tallet ble det ofte gjengitt et sitat fra Horats som gjengir antikkens forståelsen av drama som nyttig både for *docere et delectare* (for lærdom og glede). Den klassiske romerske poeten var en autoritet og tjener også som en indikator på samtidens syn på teaterets rolle, sier Konrad Eisenbichler i sin studie av ungdomskompaniet Compagnia dell'Arcangelo Raffaello. Det poetiske og litterære innhold i tekster og tema i skuespill og den retoriske og oratoriske øvelse gutter fikk ved å lære og framføre roller, var god trening i tillegg til den administrative praksis slike produksjoner ga.¹¹⁷ Nyetableringen av to nye ungdomskompani mot slutten av århundret viser at skuespillet hadde nytteverdi som overskred det religiøse innholdet, og det var også innenfor guttekompani og klostre det religiøse skuespillet fortsatte etter den generelle avviklingen av spillet rundt overgangen til 1500-tallet.

¹¹⁵ Phillips-Court, *The Perfect Genre*, 26

¹¹⁶ Tydeman, *The Medieval European Stage, 500-1550, Theatre in Europe: a documentary history*, 22, 467

¹¹⁷ Eisenbichler "The Acquisition of Art by a Florentine Youth Confraternity: The Case of the Arcangelo Raffaello", 103

Lorenzo var omgitt av litterære humanister og skriver selv skuespill, og Eisenbichlers analyse av Lorenzos *Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo*, viser at det politiske budskapet her er overordnet det religiøse innholdet og at Lorenzo har et sosialpolitisk formål med stykket utover som en religiøs andaktsopplevelse. Det er trolig ikke bare den religiøse betydningen av skuespillet Lorenzo søker å poengtere ved en referanse til mysteriespillet i bebudelsen i tidebønneboken, men den totale verdien av skuespillet slik det hadde utviklet seg i Firenze under hans regime, også som litteratur, poesi og retorikk, som sosial samlingsfaktor og fellesskap, utover dets religiøse betydning for andakt. Nyskrevne skuespill tar opp spørsmål og fanger den nye kunnskapen som tiden var opptatt av, den nye klassiske interessen for drama medførte en bevissthet om dramaets verdi innenfor de litterære, poetiske, humanistiske og klassisk orienterte felt der Firenze også var ledende, og som derfor kanskje spesielt var nyttig som en del av utdannelsen av byens ungdom.

Forholdet mellom drama og bilde i Lorenzo de' Medicis Bebudelse

Den uvanlige referansen til mysteriespillet i Lorenzos *Bebudelse* kan, eller bør på grunn av Lorenzos politiske bevissthet, trolig tolkes som et budskap som forteller samtiden noe om den rolle eller funksjon han mener spillet har, eller skal ha, og hvilke planer eller tanker han gjør seg om spillets framtid. Hans syn på skuespillets verdi, forventninger til skuespillet eller omfanget av den vanskelige eller kontroversielle situasjonen skuespillet er i på denne tiden er likevel ikke tema for denne studien, men å diskutere muligheten av at det faktisk er en referanse til mysteriespillet vi ser i bildet, på bakgrunn av skuespillets rolle i Firenze og den betydning dette hadde for både Medici og byen.

Den politiske effekten i *Hellige tre kongers ferd* lå i den dagsaktuelle betydningen, det er en referanse til paraden som ville blitt gjenkjent og forstått som egen tid og egen religiøse og sosiale praksis, og besøkende i kapellet ville ha oppfattet det budskap Cosimo formidler om seg selv og Firenze.

Referansen til mysteriespillet i Lorenzos *Bebudelse* er spesiell og bør også tolkes som en peker mot en dagsaktuell situasjon, siden forholdene rundt skuespillet er kontroversielle er dette trolig ingen tilfeldig kulturell referanse, men som bør forstås som en kommentar til de spørsmål og samfunnsforhold som er knyttet til skuespillet nettopp på denne tiden, og at den ukjente kunstneren her har gjengitt de faktiske forholdene rundt skuespillet, den rolle det spiller for Lorenzo og hvilken betydning det har for mennesker i samtiden.

Etterord

Middelalderens teater hadde en viktig rolle i det religiøse livet gjennom det meste av 600 år i senmiddelalder. Det hadde en sentral funksjon både i liturgisk og lekmanns andakt og fikk også en økende sosial betydning for kirken, samfunnsliv og en bys økonomi etter hvert som broderkompani og håndverkslaug framstilte offentlige skuespill som trakk et stort publikum, og som ga status både til de som produserte spillene og byene som arrangerte festivalene. Case study med Lorenzo de' Medicis bebudelse understreker den religiøse, sosiale og dermed politiske betydning skuespillene hadde, og også hvordan denne politiske betydning blir en viktig faktor som bidrar til spillets nedgangstid og generelle avvikling i løpet av 1500-tallet. I Firenze er middelalderdramaet i prinsippet over i 1494 med Medicis forvisning, i Roma må Gonfalonekompaniet avvikle sine skuespill i 1539, og i England blir det religiøse skuespillet assosiert med Roma og den katolske kirke og totalt diskreditert i forbindelse med reformasjonen og etableringen av Den engelske kirke under Henrik VIII, forteller Tamara Atkins i en studie av britiske protestanters bruk av drama.¹¹⁸ I disse tilfellene er avviklingen av skuespillet, i alle fall delvis, knyttet til den politiske situasjonen. Med en økende folkelig popularitet mister det religiøse skuespillet sin religiøse betydning, ble avleggs og uønsket både av kirken og i samfunnet, og den negative holdningen oppstår først blant den elite og samfunnsledende som også er de viktigste oppdragsgivere for kunstproduksjon.

Denne diskreditering og negative holdning kan også oppleves i moderne forskning. Middelalderdrama er blitt framstilt som noe middelklasse eller med nedsettende begreper, Lorenzo de' Medicis *Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo* er blitt betegnet som en *operetta*, et lite og ubetydelig arbeide, sier Konrad Eisenbichler i sin analyse av skuespillet.¹¹⁹ Men middelalderens teater kan settes i sammenheng med de store kirkene og katedralene fra middelalderen, sier Clifford Davidson, med steinbyggerne og den øvrige kunsten som inngikk i byggingen av disse.¹²⁰ Drama nevnes likevel bare sjelden i sammenheng med kunsthistorie, og blir da gjerne omtalt som poesi, noe som framhever det litterære og unngår det visuelle. Måles teorier om drama som kilde for ikonografiske motiv og drivkraft for utvikling i bildet førte lenge til en rekke formålsløse diskusjoner som kunsthistorie trolig ønsker å unngå.

¹¹⁸ Atkins, *The Drama of Reform*, 10

¹¹⁹ Eisenbichler, "Confraternities and Carneval: The Context of Lorenzo de' Medici's *Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo*", 129

¹²⁰ Davidson, Gianakaris og Stroupe, *The Drama in the Middle Ages*, xii

Middelalderens teater har fått en ny aktualitet i sammenheng med forskning på Shakespeare og hans tids renessanseteater, og for forskere som i dag studerer forhold mellom bilde og drama, er dette nå et tilbakelagt stadium. Det forskes på et antall ulike mulige sammenhenger og tema, bare EDAM-prosjektet (Early Drama, Art and Music) ved Medieval Institute of Western Michigan University genererte flere hundre essay med forskjellige tilnærminger. De tre antologiene som er gjengitt i tredje del av forskningshistorien er eksempler på hvordan man er i dag er opptatt av det religiøse teater i kontekst med øvrig liv i samfunnet, hvordan det inngår i andaktsritualer og framstilling, som virksomhet og den rolle det spilte i samfunnet, dets ulike funksjoner og bruksområder og dermed betydning for mennesker. Forskere går her sammen i tverrfaglige undersøkelser av spesifikke miljø eller innenfor et felt og er opptatt av hvordan disse miljøene fungerer, av analyser av kulturen, dens ideologi og maktstrukturer, og hvordan mennesker lever innenfor de forskjellige samfunn. Det ble i disse tilfellene spesielt vektlagt undersøkelser av hvordan skuespillet inngår i sammenheng med disse miljøene som patroner av kunst, dvs. hvordan skuespill inngår i det sosialøkonomiske rammeverk som preger kunstproduksjon, og som var utgangspunkt for Baxandalls analysemodell "the period eye", periodeblikket, som ble lansert med *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style* i 1972.

Michael Baxandall og periodeblikket

Sosialt fellesskap, felles erfarte ideologier, identitet, verdier og kulturell tilhørighet er grunnleggende betingelser for kunstproduksjonen iht. periodeblikket, og Baxandall påpeker hvordan kunstnere fanger opp det som er viktige betingelser for tiden og gjengir disse som visuelle elementer som samtiden gjenkjenner som egen samtid og fortolker i henhold til i egen kontekstuelle erfaring.¹²¹

Baxandall vektlegger i liten grad florentinernes roller innenfor broderkompani der de har en selvpålagt, men til tider offentlig støttet, sosial funksjon med ansvar for andakt og velferd for byens innbyggere. Disse kompaniene var drevet av en sterk from borgerplikt hvor oppofrende innsats for andre var sidestilt med botsøvelse, og produksjon av religiøse skuespill var en del av det sosiale ansvaret overfor byens innbyggere. Forskningsmaterialet som legges fram i *Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy: ritual, spectacle, image* (2000), redigert av Barbara Wisch and Diane Cole Ahl, avdekker og diskuterer flere sider ved

¹²¹ Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, 3, 16, 48, 109

kompanienes virksomhet og den betydning den hadde for senmiddelalderens mennesker, for personlig frelse, for deres identitet og selvforståelse, for skolering av byens ungdom, for posisjonering i samfunnet, karriere innen kirken eller forretningslivet og for politisk innflytelse, til og med på internasjonalt nivå. Kompaniene satte sosiale standarder og var sterke politiske grupperinger, og den betydning deres virksomhet har for kirken, for byens renommé og økonomi, er dermed viktig for dens politiske ledelse.

Baxandall har i stor grad sett og understreker de elementer i bilder som viser skiftet over til renessansen og som peker fram mot moderne tid. Det er selvfølgelig formaliseringen av perspektivet som er nytt og spesielt for 1400-talls bilder, og innovative trekk som understreker den nye interessen for antikken, og han er opptatt av hvordan tiden så på stil og kvaliteter ved kunstnerne. 1400-tallet var en overgangsperiode, det religiøse skuespillet er i sin siste fase, det tilhører og peker tilbake mot middelalder, og spørsmålet er om han bare overser eventuelle trekk og konvensjoner fra middelalder som fortsatt preger bildet.

Moderne forskning på Firenzes middelalderdrama begynner i 1961 og utstillingen *Il luogo teatrale a Firenze* som ble arrangert i 1975, oppsummerte den kunnskap man hadde om Firenzes *sacre rappresentazioni*. Utstillingen viste byens storslåtte og spektakulære parader og forestillinger, og framhevet byens store multikunstner Filippo Brunelleschi.¹²² Forskning etter 1975 har bidratt med mer utfyllende kunnskap om skuespillet i Firenze, og i Italia eller Europa for øvrig, og med utvidet forståelse av hvordan skuespillet foregikk og fungerte i samfunnet, hvilken betydning det hadde for personlig eller felles opplevd andakt, sosial virksomhet, kulturell identitet eller politisk samhold. Konferansen om broderordener som ble arrangert av Sixteenth Century Society and Conference i 1993, og som var utgangspunkt for *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy*, var f.eks. den første sesjon som så på den rolle de italienske broderordener hadde for patronasje av kunst.¹²³ Dette er en pågående forskning med undersøkelser på mange felt, men som samlet, og i økende grad, vitner om at skuespillet representerer verdier som mennesker vil gjenkjenne som egen kultur og med begreper i form som er knyttet til erfaringer som blir verdsatt i samtiden. Og så lenge dette også var personlig verdifullt og anerkjent av patroner, eller hadde positiv sosial og politisk effekt, er det trolig at dette er sider ved den visuelle kulturen som må kunne suppleres Baxandalls modell med faktorer som preger og påvirker kunstproduksjonen.

¹²² Newbegin, *Feste d'Oltrarno*, Vol. I, ix

¹²³ Wisch og Ahl, *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy*, 4

Ulla Haastrup beskriver et typisk tidlig romansk himmelfartsspill der en Kristusfigur blir heist opp ved hjelp av tau eller i en *mandorla* mens et kor i roller som Maria og apostlene står under og ser ham forsvinne gjennom et hull i hvelvet eller bak et arrangement av skyer. Bilder som er i samsvar med samtidig liturgisk dramatisk praksis, slik som fig. 9, kan ha blitt aktualisert av disse forestillingene, sier Ulla Haastrup.¹²⁴ Men bilder som rent faktisk er i samsvar med samtids praksis kan også oppfattes eller betegnes som gjengivelser av hvordan man feiret religiøse merkedager, i dette tilfelle Kristi himmelfart. Bilder fra middelalder skal ikke betraktes som bokstavelige gjengivelser, heller ikke illustrasjoner av skuespill bør behandles som annet enn en kunstners visjon av et skuespill han kan ha sett, sier William Tydeman.¹²⁵ Bilder som er i samsvar med skuespill bør derfor ikke forstås som en direkte etterligning av en scene slik den ble framstilt, men kan likevel tolkes som å være en gjengivelse av en praksis slik den ble opplevd og erfart. Jean de Limbourgs framstilling fra ca. 1403, fig. 10, gjengir også mer hvordan man *gjør* en Kristi himmelfart, og er iht. Haastrup utført i en dokumentarisk og realistisk sjanger.¹²⁶ Med støtte i Baxandalls betingelser for kunstproduksjon kan en slik tolkning begrunnes ut fra at dette ble erfart i fellesskap, vakte begeistring og ga åndelig løft for de som opplevde dette, og at slike framstillinger kan være bygget på felles ideologier og verdier, identitet eller selvforståelse, og som dermed representerer en from livsstil og kulturell tilhørighet. En påminnelse om dramatiseringer kan også ha styrken følelsen av andakt i disse bildene.

Mia Åkestam diskuterer i *Bebådelsebilder: om bildbruk under medeltiden* hvordan bebudelsesscener i økende grad blir satt i rom med tilknytning til virkeligheten. Kunstnere understreker i økende grad et forhold mellom Bibelens ”da” og middelaldermenneskets ”her og nå”, sier hun,¹²⁷ og det må bety at menneskenes egne liv blir mer og mer synlig i middelalderens religiøse bilder. I framstillinger som fig. 9 og 10 er det en sterk ”her og nå” opplevelse av samtidighet, som gjør motivet til langt mer enn en framstilling av fortellingen om himmelfarten. Det er et meningsbærende lag i disse bildene som peker mot samtiden.

Drama ble først og fremst skrevet for en samtids andakt og de ulike studiene som er gjengitt viser at mye av periodens identitet er knyttet til skuespillet og den rolle det spilte for

¹²⁴ Haastrup, ”Medieval Props in the Liturgical Drama”, overs. Olsen, 138, 147

¹²⁵ Tydeman, *The Medieval European Stage, 500-1550, Theatre in Europe: a documentary history*, 450

¹²⁶ Haastrup, ”Medieval Props in the Liturgical Drama”, overs. Olsen, 159

¹²⁷ Åkestam, *Bebådelsebilder*, 253, 327

gudsdyrkelse, sosialt samspill og kulturell tilhørighet. Skuespillene fanger også mange av tidens spørsmål med forskjellige observasjoner og kommentarer til sosiale eller politiske forhold som ble blandet inn i religiøse fortellinger. Mirakelspill, farser og *contrasto* er f.eks. bygget på menneskets mange utfordringer, mysteriespill er en realisering av menneskehetens historie slik den ble forstått i datidens kristne verdensbilde.

Studiene av Memling, van Eyck eller Giotto, de ulike albertavler og verk som er diskutert i de tre antologiene, eller eksemplet med Lorenzo de' Medicis *Bebudelse*, viser at disse er bygget på drama som funksjon eller virksomhet, og som fungerer fordi det har betydning for mennesker i tiden. Det er deres egen tid, som referanser til gudsdyrkelse eller framstillingspraksis, og med refleksjoner over samtidens ideer, verdensbilde, trender, selvbilde, holdninger og verdier som kan gjenkjennes i billedelementene med drama, og det er tidens interesser og problematikk, under en religiøs paraply med bibelske historier, motiv og estetikk, som i disse tilfellene blir utspilt.

Måle og hans tids *primo/dopo*-diskusjoner kan bli forstått som en nedvurdering av patroner og kunstnere som fratar dem evnen til selv å lese, forstå betydningen av teksten og forme konsept for motiv. Men dersom forhold mellom bilde og drama faktisk handler om egen opplevelse av tilhørighet eller forståelse av egen kultur, er det på ingen måte noen forringelse av billedkunsten, men som faktisk betyr at middelalderens kunstnere har fanget og formidler en viktig faktor, kanskje til og med essensen, ved senmiddelalderens liv.

I Bebudelseskirken i Nasaret som er bygget på det sted man mener Marias foreldres hus sto og hvor hun mottok budskapet fra engelen, er det montert en tekst på alteret: *Verbum Caro Hic Factum Est*¹²⁸. Teksten er fra Johannes 1:14 "Og Ordet ble menneske og tok bolig iblant oss, og vi så hans herlighet, en herlighet som den enbårne Sønn har fra sin Far, full av nåde og sannhet." Da Baucicaut-mesteren i fig. 13 plasserte Maria foran alteret som bærer av sakramentet for nattverden, setter han også fram for oss at ved dette alter ble skriften faktisk og legemlig framstilt av et levende menneske. Dette er et samfunn som realiserer Guds ord – et folk som kan gjøre Ordet til legeme - og jeg spør meg selv om det ikke er nettopp *det* fenomenet kunstneren har klart å fange.

¹²⁸ Biblewalks, " "Basilica of Annunciation: History of the place: Lower Church"

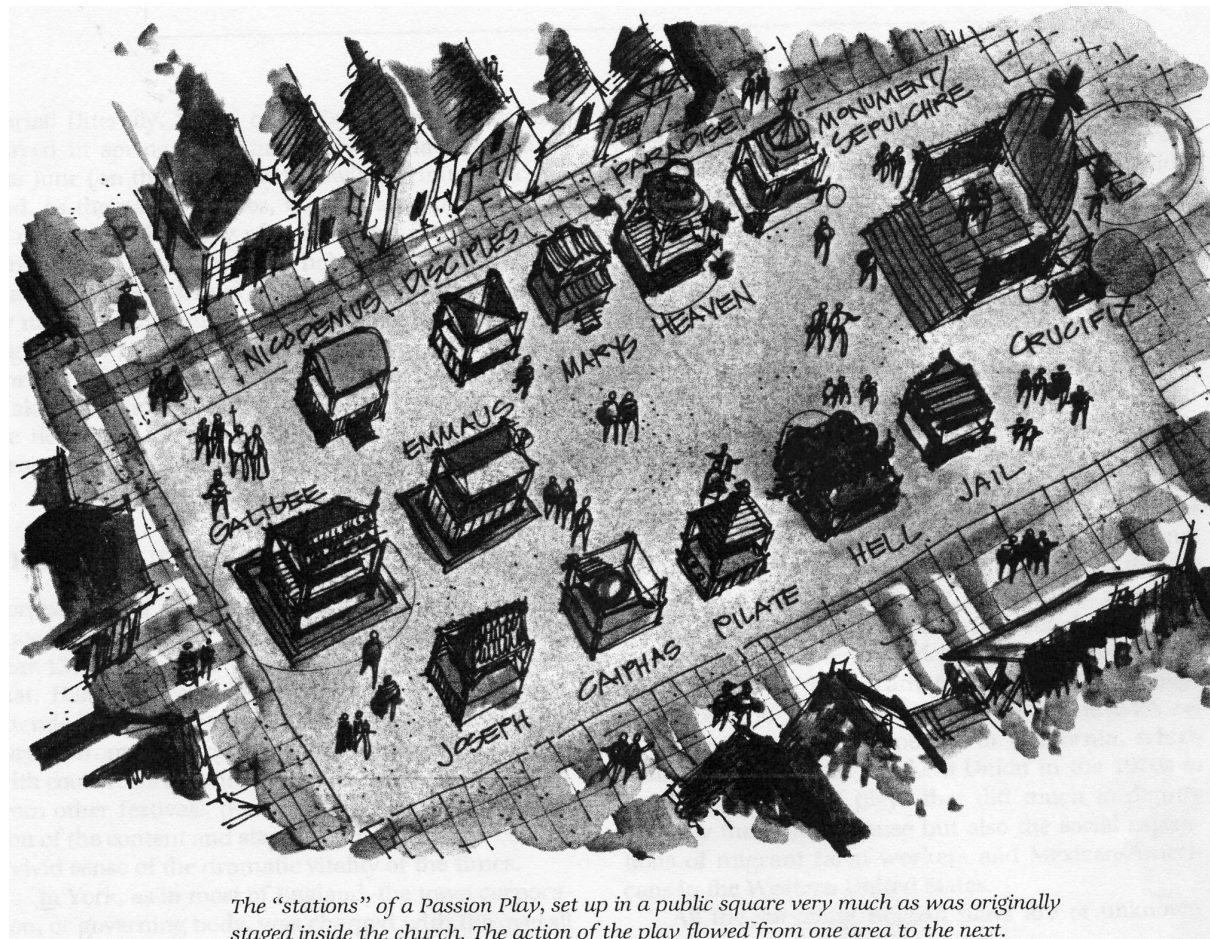
Litteraturliste

- Ahl, Diane Cole. *Benozzo Gozzoli*. New Haven & London: Yale University Press, 1996.
- Ahl, Diane Cole. "In *corpo compagnia*: Art and Devotion in the Compagnia della Purificazione e di San Zanobi of Florence". I *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl, 46-65. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Atkin, Tamara. *The Drama of Reform: Theology and Theatricality, 1461-1553*. Turnhout: Brepols Publishers, 2013.
- Bal, Mieke og Norman Bryson. "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders". I *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 2. utg., redigert av Donald Preziosi, 243-255. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- BibleWalks, "Basilica of Annunciation: History of the place: Lower Church". 21.04.2015. <http://www.biblewalks.com/Sites/annunciation.html>
- Battisti, Eugenio. *Brunelleschi: The Complete Work. (Filippo Brunelleschi, 1976)*. Oversatt av Robert Erich Wolf. London: Thames and Hudson Ltd, 1981.
- Baxandall, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy : a primer in the social history of pictorial style* (1972). 2. utg. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Bloom, James J. "Performance as Paradigm: the Visual Culture of the Burgundian Court". I *Staging the Court of Burgundy*, redigert av Anne van Oosterwijk, Wim Blockmans, Till-Holger Borchert, Nele Gabriëls og Johan Oosterman, 143-147. Turnhout: Brepols, 2013.
- Brockett, Oscar G. og Franklin J. Hildy. *The Theatre*. 10. utg. Boston: Peason Education Inc, 2008.
- Cheney, Sheldon. *The Theatre. Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*. London: Vision Press Limited, 1972.
- Clark, Robert L. A. "Liminality and litterary genres: Texts *Par Personages* in late medieval manuskript culture". I *Thresholds of Medieval Visual Culture; Liminal spaces*, redigert av Elina Gertsman og Jill Stevenson, 260-280. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.
- Cohen, Robert. *Theatre*. Palo Alto: Mayfield Publishing Company, 1981.
- Collins, Fletcher. *The Production of Medieval Church Music-Drama*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1972.
- Davidson, Clifford, C.J. Gianakaris, og John H. Stroupe (red.). *The Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*. New York: AMS Press, 1982.

- Davidson, Clifford. "On the Uses of Iconographic Study: The Examples of the *Sponsus* From St. Martia of Limoges". I *The Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, redigert av Clifford Davidson, C.J. Gianakaris, og John H. Stroupe, 43-59. New York: AMS Press, 1982.
- Davidson, Clifford og Timothy Christiansen. "The Early Drama, Art, and Music Project: Publications 1977-2002", Western Michigan University, Early Drama, Art, and Music. 21.04.2015.
http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=early_drama
- Davidson, Clifford. "Iconography: A Checklist of Some Useful Sources for Scholars and Students of Medieval Art and Drama", Western Michigan University, Early Drama, Art, and Music. 21.04.2015.
http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=early_drama
- Ehrstine, Glenn. "Passion spectatorship between private and public devotion". I *Thresholds of Medieval Visual Culture; Liminal spaces*, redigert av Elina Gertsman og Jill Stevenson, 302-320. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.
- Eisenbichler, Konrad. "Confraternities and Carneval: The Context of Lorenzo de' Medici's Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo". *Comparative Drama* Vol. 27, No.1, Continental Medieval Drama (1993): 128-139. 21.03.2013.
<http://www.jstor.org/stable/41153612>
- Konrad Eisenbichler, "The Acquisition of Art by a Florentine Youth Confraterninty: The Case of the Arcangelo Raffaello". I *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl, 102-112. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Elkins, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York/London: Routledge, 2003
- Gertsman, Elina og Jill Stevenson (red.). *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal spaces*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.
- Haastrup, Ulla. "Medieval Props in the Liturgical Drama", oversatt av Jean Olsen, *Hafnia: Copenhagen Papers in the History of Art*, No. 11, (1987): 133-166
- Hatfield, Rab. "The Compagna de' Magi". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 33 (1970): 107-161. 10.09.2014.
<http://www.jstor.org/stable/750893>
- Jacobus, Laura. *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*. New York and Turnhout: Brepols-Harvey Miller, 2008.

- Klebanoff, Randi. "Passion, Compassion, and the Sorrows of Women: Niccolò dell'Arca's *Lamentation over the Dead Christ* for the Bolognese Confraternity of Santa Maria della Vita". I *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl, 146-160. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Liepe, Lena. *Den medeltida kroppen: Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Lund: Nordic Academic Press, 2003.
- Mâle, Émile. *Religious Art in France: The Late Middle Ages: A Study of Medieval Iconography and Its Sources (l'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, 1908)*. Redigert av Harry Bober, oversatt av Marthiel Mathews. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Matchette, Ann. "The Compagnia della Purificazione e di San Zanobi". I *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl, 74-86. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- McNamer, Sarah. "The Origins of the *Meditationes vitae Christi*." Cambridge Journals Online. *Speculum*, Volume 84, Issue 04 (2009): 905-955. 20.04.2014.
<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=8199571>
- Nagler, Alois M. *The Medieval Religious Stage: Shapes and Phantoms*. Oversatt fra tysk av George C. Schoolfield. New Haven og London: Yale University Press, 1976.
- Newbigin, Nerida. *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-century Florence*, Vol. I. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1996.
- Newbigin, Nerida. "Secular and religious drama in the Middle Ages". I *A History of Italian Theatre*, redigert av Joseph Farrell og Paolo Puppa, 9-24. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Newbigin, Nerida. "The Decorum of the Passion: The Plays of the Confraternity of the Gonfalone in the Roman Colosseum, 1490-1539". I *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, redigert av Barbara Wisch og Diane Cole Ahl, 173-189. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Ogden, Dunbar. H. *The Staging of Drama in the Medieval Church*. Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses, 2002.
- Oosterwijk, Anne van, Wim Blockmans, Till-Holger Borchert, Nele Gabriëls og Johan Oosterman (red.). *Staging the Court of Burgundy*. Turnhout : Brepols, 2013.
- Phillips-Court, Kristin. *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2011.
- Purtle, Carol J. *The Marian Paintings of Jan van Eyck*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.

- Smith, Kathryn A. "The Monk Who Crucified Himself". I *Thresholds of Medieval Visual Culture; Liminal spaces*, redigert av Elina Gertsman og Jill Stevenson, 44-70. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.
- Snow, Emily C. "Music, Competition and Propaganda in the Court of Philip the Fair". I *Staging the Court of Burgundy*, redigert av Anne van Oosterwijk, Wim Blockmans, Till-Holger Borchert, Nele Gabriëls og Johan Oosterman, 177-181. Turnhout: Brepols, 2013.
- Soleo-Shanks, Jenna. "From stage to page: Siena's spectacular machines, and the promotion of power". I *Thresholds of Medieval Visual Culture; Liminal spaces*, redigert av Elina Gertsman og Jill Stevenson, 281-301. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.
- Stevens, Martin. "The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama". *New Literary History* vol. 22, No. 2, Probing: Art Criticism, Genre (1991): 317-337. 02.10.2014.
<http://www.jstor.org/stable/469041>
- Stolt, Bengt. *Medeltida teater och gotländsk kyrkokonst*. Visby: Ödins förlag, 1993.
- Tydeman, William (red). *The Medieval European Stage, 500-1550*, red. Glynne Wickham, John Northam, John Gould, W. D. Howarth, *Theatre in Europe: a documentary history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Ventrone, Paola. "The Use of Figurative Art as a Source for the Study of Medieval Spectacles." *Comparative Drama* Vol. 25, No. 1, Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama (1991): 4-16. 14.04.2015.
<http://www.jstor.org/stable/41153494>
- Wiles, David. "Medieval, renaissance and early modern theatre". I *The Cambridge Companion to Theatre History*, redigert av David Wiles og Christine Dymkowski, 55-70. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Wisch, Barbara. "New Themes for New Rituals: The Crucifixion Altarpiece by Roviale Spagnuolo for the Oratory of the Gonfalone in Rome". I *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, redigert av Barbara Wisch og Diana Cole Ahl, 203-217. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Åkestam, Mia. *Bebådelsebilder: om bildbruk under medeltiden*. Stockholm: Sällskapet Runica et mediævalia, 2010.
- Wisch, Barbara and Diane Cole Ahl (red). *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Young, Karl (red). *The Drama of the Medieval Church*, Vol II. Oxford: Clarendon Press, 1933.



The "stations" of a Passion Play, set up in a public square very much as was originally staged inside the church. The action of the play flowed from one area to the next.

Fig. 1

Illustrert rekonstruksjon av multiscene for pasjonsspill

Illustrasjon utført av John von Szeliski

Foto: Robert Cohen, *Theatre*, s. 100.



Fig. 2

Ukjent kunstner

Illustrasjon og tittelbilde til Feo

Belcaris skuespill (?)

Rappresentazione della Nunziata

(Skuespill med Bebudelsen)

Utgitt i Firenze ca. 1495

Foto: William Tydeman (red), *Theatre in Europe: a documentary history.*

The Medieval European Stage, 500-1550, s 466.

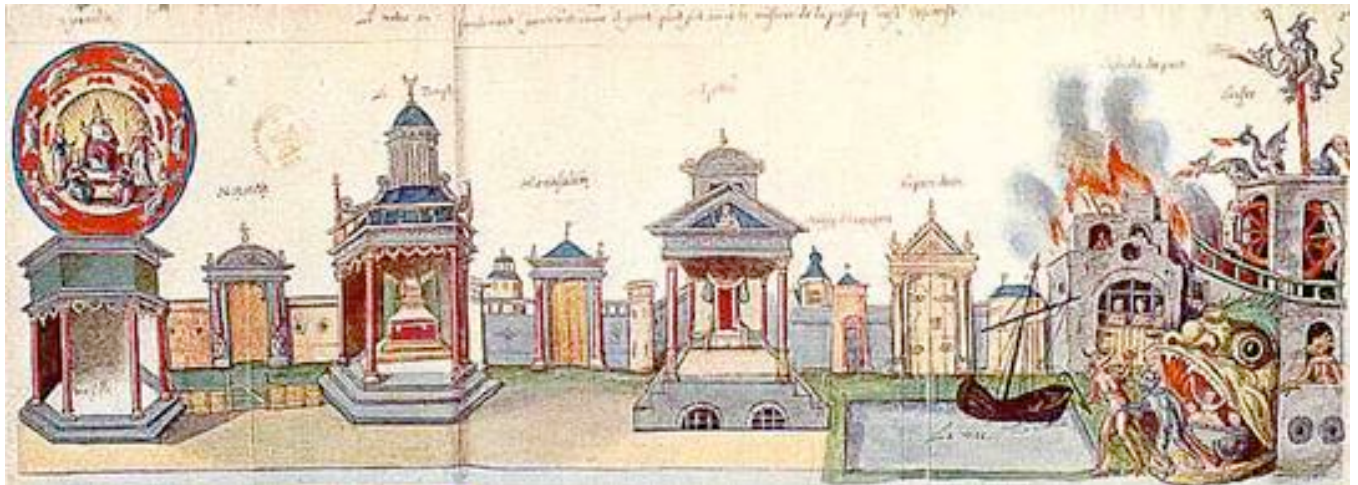


Fig. 3

Hubert Cailleau (1526-90)

Miniatyr illustrasjon fra Pasjonspill i Valenciennes 1547

Illustrert av scenedesigneren av produksjonen

Bibliothèque Nationale, Paris.

Foto: <http://www.easyart.com/prints/hubert-cailleau/the-scenery-for-valenciennes-mystery-play>

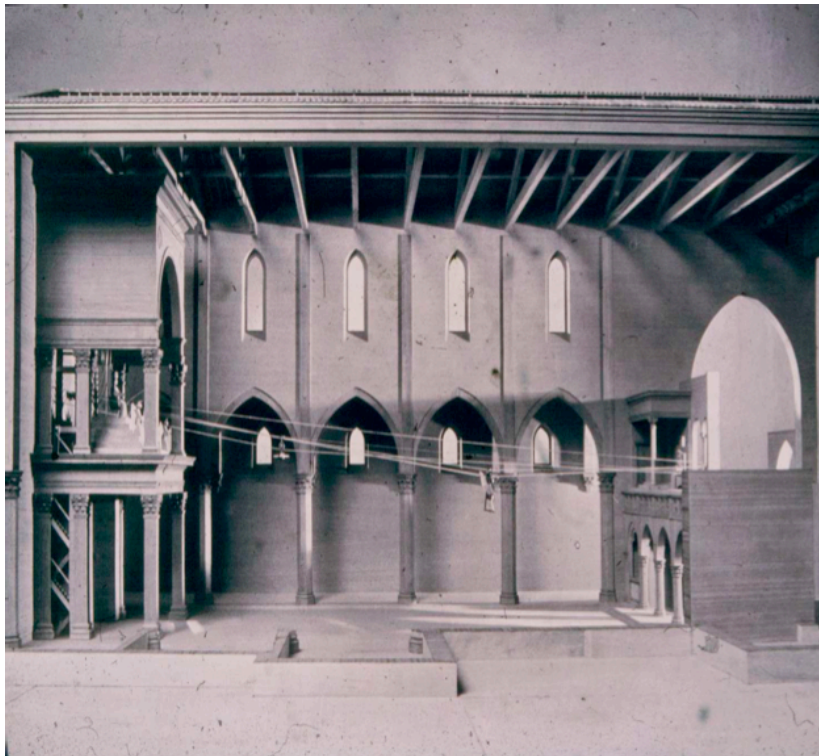


Fig. 4
Rekonstruksjon av Filippo
Brunelleschis arrangement
for *festa* for bebudelsen i
Santissima Annunziata (?),
Firenze, beskrevet i 1439.
Rekonstruksjon og modell
av Cesare Lisi

Foto: Eugenio Battisti,
*Brunelleschi: The
Complete Work*, s. 302.

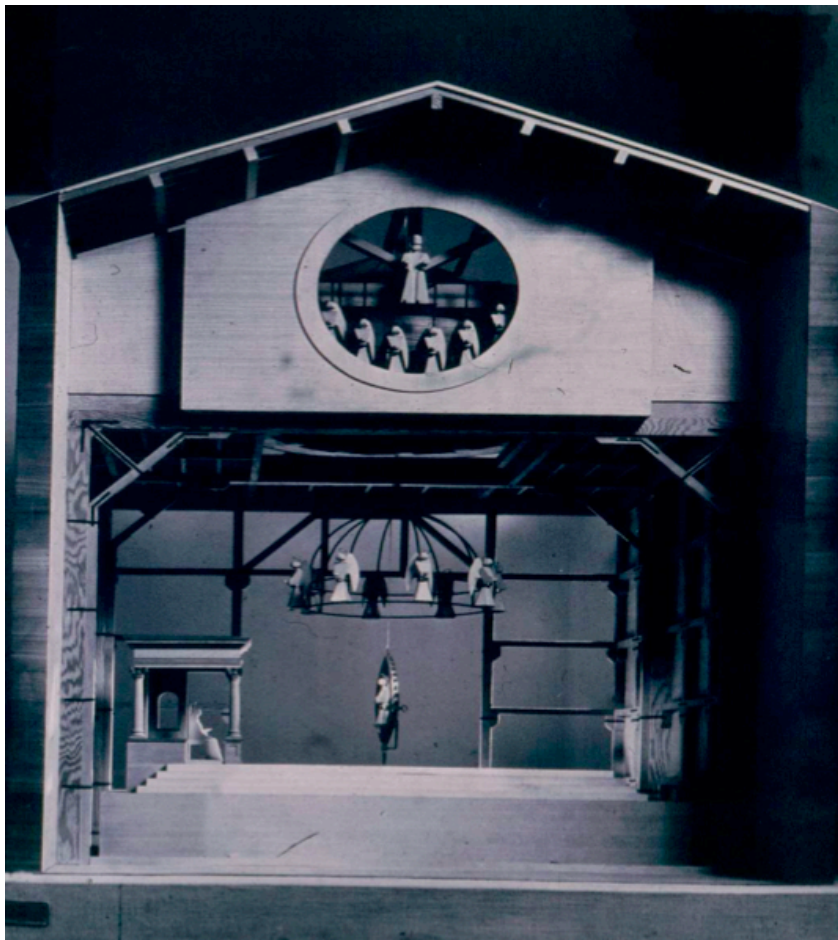


Fig. 5
Rekonstruksjon av Filippo
Brunelleschis Paradis-
maskin for *festa* for
bebudelsen i San Felice i
Piazza, Firenze
Rekonstruksjon og modell
av Cesare Lisi

Foto: Eugenio Battisti,
*Brunelleschi: The
Complete Work*, s. 304.



Fig. 6
Jean Fouquet (1420-81)
Tours, Frankrike
Arrestasjon av Kristus
ca. 1445
Tidebønnebok for Étienne Chevalier

Musée Condé (Ms.fr.71)
Foto: Artstor



Fig. 7
Jean Fouquet (1420-81)
Tours, Frankrike
Kristus bærer korset
ca. 1445
Tidebønnebok for Étienne Chevalier

Musée Condé (Ms.fr.71)
Foto: Artstor



Fig. 8

Hans Memling (1430-1494)

Tyskland og Belgia (Flandern)

Scener fra Kristuspasjonen

1470-71

olje på panel

Galleria Sabauda, Turin

Foto: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>



Fig. 9

Ukjent kunstner,
England.

Kristi himmelfart

ca. 1170

Illuminasjon i Davids salmer

University of California, San Diego

Foto: Artstor



Fig. 10

Jean de Limbourg (ca. 1385-1416)

Nederland

Kristi himmelfart

ca. 1403

Miniatyr i manuskript

Paris. Bibl.nat.fr.166, fol.14

Foto: Ulla Hastrup, "The Medieval Props
in the Liturgical Drama", s. 161



Fig. 11

Ukjent kunstner

Tittelbilde til *La*

rappresentazione di

Santa vergine et Martire

Utgitt i Firenze 1558

Foto: fra William

Tydeman (red), *Theatre*

in Europe: a

documentary history.

The Medieval European

Stage, 500-1550, s 465



Fig. 12

Jan van Eyck (1390-1440)

Flandern

Bebudelsen

Ca. 1434/36

olje på panel, overført til lerret

National Gallery of Art, Washington, USA

Foto: Artstor



Fig. 13
Boucicaut-mester (aktiv ca.1400-1430)
Paris, Frankrike
Bebudelsen
Ca. 1410-15
Tidebønnebok

Musée Jacquemart-André
Foto: fra Artstor



Fig. 14
Giotto di Bondone (d. 1337)
Firenze, Italia
Bebudelsen, Engelen Gabriel, t.v., Jomfru Maria, t.h.
Fresko, Cappella degli Scrovegni nell'Arena, Padova, Italia, ca. 1305
Foto: Etter Artstor



Fig. 15
Fra Filippo Lippi (1406-69)
Firenze, Italia
Tilbedelse av barnet med helgener
ca. 1463

Tempera på panel
Galleria degli Uffizi, Firenze
Foto: Web Gallery of Art,
<http://www.wga.hu>



Fig. 16
Paolo Uccello (1397-1475)
Italia
Bebudelse
Ca. 1420

Ashmolean Museum, Oxford
Foto: wikipaintings.org



Fig. 17

Piero della Francesca (1415-92)

Italia

Bebudelse

Ca. 1455

Fresco

San Francesco (kirke), Arezzo, Italia

Foto: etter Artstor



Fig. 18

Sandro Botticelli (1445-1510)

Firenze, Italia

Bebudelse

Ca. 1490

Tempera på panel

Kelvingrove Art Gallery and
Museum

Foto:

<http://www.wikiwand.com>



Fig. 19

Niccolò dell'Arca (d 1494)

Italia

Compianto sul Cristo Morto (Sorg over den døde Kristus)

1463

Terrakotta skulpturgruppe, Santa Maria della Vita, Bologna

Foto: it.wikipedia.org



Fig. 20

Pietro Roviale Spagnuolo

Korsfestelsen

1556-57

Altartavle, Gonfalone Oratorium, Roma

Foto: Rome, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, gjengitt av Barbara Wisch i "New Themes for New Rituals: The *Crucifixion Altarpiece* by Roviale Spagnuolo for the Oratory of the Gonfalone in Rome" i *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, redigert av Wisch og Ahl, s 205



Fig. 21

Niccolò di Ser Sozzo
(aktiv i Siena, Italia 1334-63)

Jomfruens himmelfart
tittelblad for Sienas *Caleffo*

d'Assunta

1336-38

Manuscript, 436 x 305

Archivio di Stato, Palazzo
Piccolomini, Siena

Foto: Web Gallery of Art

<http://www.wga.hu>



Fig. 22

Ukjent kunstner,

Firenze, Italia

Bebudelse

1485

Tidebønnebok for Lorenzo de' Medici

Biblioteca medica laurenziana

Foto: Artstor



Fig. 23

Biagio d'Antonio (1446-1516)

Italia

Bebudelsen

Ca. 1500

Accademia Nazionale di San Luca,

Roma

Foto: <http://www.albertiefirenze.it>



Fig. 24

Benozzo Gozzoli (1420-97)

Italia

Hellige tre kongers ferd, detalj fra østveggen, Kaspar med Medici i følget

1459/60

Fresko, tempera and oljemaleri

Kapellet, Palazzo Medici Riccardi, Firenze

Foto: Artstor



Fig. 25

Benozzo Gozzoli (1421-1497)

Italia

De tre hellige kongers ferd,

detalj med "Englekoret"

1459/60

Fresko, tempera and oljemaleri,

Kapellet, Palazzo Medici Riccardi,

Firenze

Foto: fra Ann Matchette, "The

Compagnia della Purificazione e de

San Zanobi in Firenze", i Barbara

Wisch og Diane Cole Ahl (red),

Confraternities and the Visual Arts

in Renaissance Italy: Ritual,

Spectacle, Image, s 83.