

I møte med det hellige

En undersøkelse av møtet mellom senmiddelalderens betrakter og Ringsaker
kirkes alterskap

Kaja M. Haug Hagen



Masteroppgave i kunsthistorie ved
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk.
Det humanistiske fakultetet.
Universitetet i Oslo

Veileder: Professor Lena Liepe

Høsten 2015

Sammendrag

Denne oppgavens primære siktemål er å undersøke hvorvidt utformingen av Ringsaker kirkes alterskap tilbød betrakteren i senmiddelalderen en opplevelse av et hellig møte ut fra tilnærminger knyttet til materialitet, visualitet og performativitet.

Undersøkelsen av alterskapet i lys av materialitet tar utgangspunkt i at betrakteren i sitt jordiske liv kunne erfare det guddommelige enten allegorisk eller som et fysisk, reelt nærvær. Den allegoriske erkjennelsen av det hellige innebar at betrakteren kunne erkjenne det guddommelige ut fra materiens *likhet* med Gud. Ved å skue objekter og fenomener i den sansbare verden kunne betrakteren få en glimt av det guddommelige på grunn av den likheten som eksisterte mellom skaperverket og Gud. Oppgaven undersøker hvorvidt skapets form og materialene som skapet er laget av tilbød betrakteren å erfare denne allegoriske likheten med det gudommelige.

I tillegg til at det hellige kunne erkjennes ut fra skaperverkets likhet med Gud, kunne betrakteren erfare det guddommelige i den fysiske, sansbare materien som et reelt nærvær. Det var særlig knyttet til hostien og relikviene at det hellige inntok en fysisk tilstedeværelse som betrakteren kunne erfare med sine kroppslige sanser. Hostien *var* Jesu legeme. Relikviene *var* helgenene. Oppgavens materialitetstilnærming innebærer derfor også en undersøkelse av hvorvidt, og eventuelt på hvilke måter, skapet var utformet i henhold til denne oppfatningen om et faktisk hellig nærvær.

For at møtet med alterskapet skulle bli til en hellig erkjennelse hos betrakteren, måtte erfaringene medieres via sansene. Sansningen av det hellige er derfor inkludert i undersøkelsen for å belyse begge sider av det hellige møtet. Jeg har valgt å inkludere teorier og oppfatninger knyttet til synet og synets rolle slik dette ble oppfattet i senmiddelalderens aktuelle filosofiske og religiøse tekster og undersøker hvorvidt slike visualitetstilnærminger kan kaste lys over sansningen av alterskapet som et hellig objekt.

Oppgavens siste del undersøker alterskapets performative potensial, forstått som den iscenesettelsen av det hellige som både var immanent i skapets materielle utforming og i kirkerommet romlige struktur.

Forord

Alterskapet i Ringsaker har vært et takknemlig studieobjekt som aldri har sluttet å fascinert meg med sin rikdom. Det er vemodig å skulle tre ut av senmiddelalderens kirkerom for denne gang.

Min største takk går til veilederen min, professor Lena Liepe. Jeg er svært takknemlig over å ha hatt en så dyktig og imøtekommende veileder. Hennes grundige, strukturerte og kyndige tilbakemeldinger har vært til uvurderlig hjelp.

Jeg vil takke Roger Andreassen, organist i Ringsaker kirke, som med stor entusiasme og historisk kompetanse om Ringsaker kirke generelt og alterskapet spesielt, hjalp meg i gang med arbeidet. Takk også til Jan Haug for lån av fotomateriale og til Svein Braaten hos Riksantikvaren for hjelp med å finne frem materiale.

Til sist vil jeg rette en kjærlig takk til familien min for at de, stort sett med et smil, har lyttet til uendelige utlegninger om betrakteren og alterskapet i Ringsaker kirke.

1	INNLEDNING	1
1.1	Oppgavens tematikk	2
1.2	Om forskningsobjektet	3
2.	METODE, TEORI OG TILNÆRMINGER	5
2.1	Fra å forklare til å forstå	5
2.1.1	Kontekstualitet	5
2.1.2	The Periode Eye	6
2.2	Materialitet. Materien som likhet til det gudommelige og som et nærvær av det gudommelige.	8
2.2.1	Om Likhet	9
2.2.2	Om nærvær	10
2.2.3	Materialitet i denne oppgaven	12
2.3	Visualitet	13
2.4	Performativitet	16
2.5	Begrepsavklaringer	16
2.5.1	Det hellige	16
2.5.2	Betrakteren	17
2.6	Svakheter ved metode, teori og tilnærminger	19
2.6.1	Kontekst	19
2.6.2	Mangel på primærkilder	20
2.7	Avgrensninger.	21
3.	FORSKNINGSHISTORIE	23
4.	SKAPETS UTFORMING OG BILDEPROGRAM	25
4.1	Malerier	25
4.2	Utskjæringer i fløydørenes innside, predella og corpus	26
5.	KONSERVERING OG RESTAURERING	29
6.	MATERIALITET SOM LIKHET.	32
6.1	Det indre blikket, det mentale bildet	32
6.2	Materiale: Gull som betydningsbærende materielt element	34
6.3	Form: Masverk	37
6.4	Ikonografi: Smertemannen	41
6.4.1	Smertemannen i Nådestolen	42
6.4.2	Smertemannen. Den eukaristiske Smertemannen og nattverden	45
6.5	Ikonografi: Stifterens selvframstilling.	48

7. MATERIALITET SOM NÆRVÆR	51
7.1 Relikvier	51
7.2 Hostiegjemme	56
8. VISUALITET. EN NY FORSTÅELSE AV SYNET I SENMIDDELALDEREN.	60
8.1 Optikk og filosofi	61
8.2 Visualitet og Smertemannen	64
9. PERFORMATIVITET	67
10. AVSLUTNING	75
LITTERATURLISTE	77
Litteratur	77
Nettsider	82
Annet	83
ILLUSTRASJONER	84
VEDLEGG	98
Vedlegg 1 Om datering av alterskapet i Ringsaker	98
Vedlegg 2 Om Skanke	101
Vedlegg 3 En utdypet redegjørelse for alterskapets utforming og bildeprogram.	102

1 Innledning

Ringsaker kirke ligger idyllisk til ved Mjøsas bredd, og var i senmiddelalderen som i dag omkranset av et fruktbart landbruksområde.¹ I middelalderen, hvor mye av ferdselen foregikk til vanns, var plasseringen ved Mjøsa strategisk og sentral. Ringsaker befant seg på pilegrimsleden mot Nidaros, og det var kun en kortere båtreise til Hamar og domkirken der. Ringsaker kirke var en tridjungkirke, det vil si en av tre hovedkirker i fylket. Ut fra dette kan vi slutte at Ringsaker kirke var en viktig lokal institusjon i middelalderens samfunn.

I følge sagnet ble Ringsaker kirke bygget til minne over Olav den Helliges seier over lokale høvdinger i 1017.² Kirken, som opprinnelig var utformet som en steinbasilika i romansk stil med et rektangulært skip, lavere sideskip og et mindre, nærmest kvadratisk kor, ble sannsynligvis reist i løpet av første del av 1100-tallet.³

I andre halvdel av 1200-tallet ble kirken bygget om til sin nåværende form.⁴ I tillegg til ombygging av tak samt bygging av tverrskip og sakristi, fikk kirken et påfallende langt kor i gotisk spissbuestil. Kor og skip er nærmest like lange. Kirken i sin helhet måler 40,3 meter og av dette utgjør skipets lengde 21,3 meter.⁵

I løpet av 1500-tallets første tiår ble et nytt alterskap plassert på høyalteret i Ringsaker kirke.⁶ Skapet var utformet i Antwerpen og ble betalt for av presten i kirken, Ansten Jonsson av slekten Skanke.⁷ Et lukket alterskap viser skapdørenes utside med malerier av martyrer, helgener og kirkefedre. I det dørene slås opp, avdekkes et mylder av forgylte figurer plassert i små nisjer både i dørene og corpus. Mens helgenene har tatt plass i skapdørenes indre, viser motivene i corpus historier fra bibelen og fremstillinger av teologiske dogmer.⁸

¹ Absalon P. Beyer, *Om Norgis Rige* (Bergen: A/S F. Beyers forlag, 1928) 89. I Absalon P. Beyers nedtegnelser fra 1567 kan vi lese at Hedemarken var et rikt samfunn. Selv om man tar høyde for økonomiske konjunktursvingninger, er det rimelig å anta at området generelt nøt en viss grad av økonomisk velstand, også i tiden rett før reformasjonen.

² Reinert Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken: En beretning om dens tilblivelseshistorie af pastor Reinert Svendsen*. (Kristiania: I kommisjon hos Aschehoug & co, 1899), 4-5.

³ Sigurd Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet. kulturhistoriske studier over nederlandske og nordtyske alterskap i Norge*. (Lillehammer: De Sangvinske samlingenes styre, 1955), 71; Øystein Ekroll og Morten Stige, *Kirker i Norge*. (Oslo: ARFO, 2000) 1:52.

⁴ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 13-14; Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 75. Det er usikkerhet vedrørende dateringen av ombyggingen. Svendsen anfører et større tidsrom, 1240-1319, mens Grieg begrenser perioden for ombygging til "under Haakon Haakonsens tid", altså ferdigstilt innen 1263.

⁵ Bernt C. Lange. "Ringsaker kirke i nytt lys". *Aarbok for foreningen til norske fortids mindesmærkers bevaring*. 148, (1994)14; Ekroll og Stige, *Kirker i Norge*, 1: 52.

⁶ Vedlegg 1. "Om dateringen av alterskapet i Ringsaker".

⁷ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 87. Skanke var prest i Ringsaker i 1504 og fra 1514 var han sogneprest i samme kirke; se Vedlegg 2. "Om Skanke".

⁸ Kapittel 4. "Skapets utforming og bildeprogram"; Vedlegg 3. "En utdypet redegjørelse for alterskapets utforming og bildeprogram".

Plassert på høyalteret, på kirkens aller helligste sted, med avbildninger av de hellige, er det ukontroversielt å anta at betrakteren oppfattet alterskapet som et hellig objekt. Men kunne denne oppfatningen av det hellige gå ut over skapets plassering og tilby betrakteren en erkjennelse av det guddommelige som gikk ut over det ikonografiske innholdet?

1.1 Oppgavens tematikk

Denne oppgaven vil undersøke hvorvidt og eventuelt på hvilke måter møtet mellom alterskapet i Ringsaker og senmiddelalderbetrakteren kunne erfares som en interaksjon med det hellige. For å belyse møtet mellom betrakteren og alterskapet, har jeg valgt å ta utgangspunkt i tilnæringer knyttet til materialitet, visualitet og performativitet.

En undersøkelse av alterskapet i lys av materialitet vil ta utgangspunkt i at betrakteren, i sitt jordiske liv, kunne erfare det guddommelige enten allegorisk eller som et fysisk, reelt nærvær. Den allegoriske erkjennelsen av det hellige innebar at betrakteren kunne erkjenne det guddommelige ut fra materiens *likhet* med Gud. Objekter og fenomener i den sansbare verden ble forstått å inneholde informasjon som vitnet om Gud på grunn av likheten som eksisterte mellom skaperverket og Gud. Oppgaven vil først undersøke skapets form og hvilke materialer skapet er av for å se hvorvidt disse elementene tilbød betrakteren en utdypet forståelse av ikonografien og dermed en erkjennelse av det guddommelige.

I tillegg til denne allegoriske forståelsen av det guddommelige, kunne det hellige også erfares i den fysiske, sansbare materien som en reel tilstedeværelse av det guddommelige. Det var særlig knyttet til hostien og relikviene at det det hellige inntok en fysisk og reell tilstedeværelse som betrakteren kunne erfare. Denne formen for erkjennelse av Gud var altså ikke basert på de fysiske objektenes likhet med Gud, men er snarere et uttrykk for en negativ eller apofatisk teologi.⁹ I møte med hostie eller relikvier trengte ikke betrakteren å lete etter likheten med det guddommelige og erkjenne det hellige ved hjelp av tankens kraft. Hostien *var* Jesu legeme. Relikviene *var* helgenene. Det andre perspektivet knyttet til skapets materielle utforming blir etter dette å undersøke hvorvidt og eventuelt på hvilke måter skapet var utformet i forhold til denne oppfatningen om et faktisk hellig nærvær.

For at møtet med alterskapet skulle bli til en hellig erkjennelse hos betrakteren, måtte erfaringene medieres via sansene. Sansningen av det hellige må derfor inkluderes i undersøkelsen for belyse begge sider av det hellige møtet. Jeg har valgt å inkludere teorier og oppfatninger knyttet til synet og synets rolle slik dette ble oppfattet i tidens filosofiske, optiske og religiøse

⁹ Kristin B. Aavitsland, "Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art." i *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, redigert av Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Henning Laugerud og Laura Katrine Skinnebach. (Århus: Aarhus University Press, 2015), 73-74.

tekster og ønsker å undersøke hvorvidt slike visualitetstilnæringer kan kaste lys over sansningen av alterskapet som et hellig objekt

I oppgavens siste del vil jeg undersøke alterskapets performative potensial forstått som den iscenesettelsen av det hellige som både var immanent i skapets materielle utforming og i kirkerommets romlige struktur. Dette er bare en kort innføring som antyder oppgavens tematikk. Det metodiske og teoretiske grunnlaget for oppgaven vil bli utdypet i neste kapittel.

Opgavens primære siktemål blir etter dette å *undersøkelse hvorvidt utformingen av Ringsaker kirkes alterskap, ut fra tilnæringer knyttet til materialitet, visualitet og performativitet, tilbød betrakteren en opplevelse av et hellig møte*. Dette overordnede siktemålet for oppgaven kan brytes ned til følgende delspørsmål:

Hvorvidt er det grunnlag for å tro at betrakteren oppfattet skapet som hellig, ikke kun ut fra skapets ikonografi og plassering på høyalteret, men også på grunn av dets utforming og de materialene som er benyttet i fremstillingen?

Hvorvidt er det grunnlag for å tro at betrakteren oppfattet at det hellige manifesterte seg som et fysisk og faktisk nærvær i alterskapet ut fra dets tilknytning til relikvier og hostie?

På hvilke måter forstod senmiddelaldermennesket den menneskelige synssansen?

Hvilke implikasjoner hadde dette for sansningen av alterskapet som et hellig objekt?

Med utgangspunkt i synet som instrumentelt for religionsutøvelsen og alterskapet som hellig objekt, hvordan kan møtet mellom betrakteren og skapet forstås som en performativ iscenesettelse av det hellige?

1.2 Om forskningsobjektet

Det er vanskelig å tre inn i kirkerommet uten å bli blendet av den prakten som møter oss, særlig i skapets indre. Alterskapet står fremdeles på kirkens høyalter og fremstår som svært godt bevart. Det er umiddelbart lett å tenke at dette alterskapet er et unikt og særegent objekt. Slik er det ikke. Det er bevart mange alterskap i fra senmiddelalderen, både i Skandinavia og Nord-Europa. Ringsakerskapet følger standardutformingen med malerier på utsiden av fløydørene og utskjæringer i fløydørenes indre samt i corpus. Motivene i skapet, både malte og utskårede, er helt i tråd med senmiddelalderens billedunivers. Både utforming, ikonografisk innhold, sammenstillingen av de ulike motivet samt teknikker og benyttede materialer er i tråd med konvensjonelle fremstillinger for alterskap i perioden.¹⁰

¹⁰ Eva Louise Lillie, "Berettende bilder på senmiddelalderens danske altertavler ca 1475 – ca 1525. Et forsøg på at inkredse alterbildenes funktion", i *Bild och berättelse*, redigert av Helena Edgren og Marianne Roos. (Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003), 157 ; Søren Kaspersen, "Altertavlerne i deres kirkelig-liturgiske og

Det er nettopp dette, at alterskapet spiller på en etablert form- og billedkonvensjon i nordeuropeisk religiøs kontekst, som gjør alterskapet til et velegnet studieobjekt. Denne oppgaven vil undersøke hvorvidt alterskapet forholder seg til tidens praksiser, overbevisninger og holdninger. Som jeg vil redegjøre for under, er det ingen bevarte kilder som kan fortelle oss noe om hvordan betrakteren erfarte sitt møte med skapet i Ringsaker. At alterskapet er utformet etter samme konvensjoner som øvrige alterskap i perioden, gjør at vi kan anta en overføringsverdi fra bønnebøker samt religiøse og filosofiske tekster fra andre deler av det vesteuropeiske kulturområdet i perioden.

Dersom man skal peke på to faktorer som gjør at skapet i Ringsaker til en viss grad skiller seg ut fra mange andre alterskap i perioden, er dette for det første at skapet står i sin opprinnelige kontekst og dernest at det kun i liten grad har blitt endret på sine 500 år.¹¹

adagtsmessige kontekst”, *Middelalderlige altertavler i Haderslev stift. Temaer og katalog*, redigert av J. Bruun, S. Plathe (Herning, 2003), 35-39.

¹¹ Kapittel 5. ”Konservering og restaurering”.

2. Metode, teori og tilnærminger

2.1 Fra å forklare til å forstå

Fra slutten av 1960-tallet ble den tradisjonelle kunsthistoriske metoden, med fokus på stilattribuering og kartlegging av bildenes ikonografiske innhold, utfordret av impulser fra fagdisipliner og forskningsfelt som blant annet lingvistikk, psykoanalyse, semiotikk, litteraturteori, feminisme, studier av etnisitet og kjønn, kritisk teori, fenomenologi, estetikk og antropologi.¹² Formålet med disse alternative, supplerende og i noen tilfeller konkurrerende tilnærmingene som i dag går under samlebetegnelsen New Art History, var en re-evaluering av den etablerte kunsthistoriske metoden og dens dominerende fokus på verkets formale egenskaper, kunstnerskap samt etablering av tilknytning mellom verk og eventuelle tekstlige underlag.

Denne oppgaven henter mye metodisk inspirasjon fra den ikonologi-kritiske litteraturen som har vokst frem de siste tiårene og deler denne tilnærmingens ønske om å *forstå* bildenes meningsinnhold snarere enn å søke å *forklare* bildene.¹³ Dette betyr ikke at formale og ikonografiske elementer er uinteressant for mitt arbeid, men snarere at disse benyttes som et utgangspunkt for videre undersøkelser. Som kapittelet om tidligere forskningshistorie vil vise, er tidligere publisert materiale om alterskapet for det meste orientert mot stilistiske og ikonografiske studier.¹⁴ Jeg vil i stor grad belage meg på denne litteraturen når det gjelder undersøkelsen av alterskapets form og ikonografiske redegjørelser.

2.1.1 Kontekstualitet

Siden 1980 tallet har flere middelalderkunsteoretikere argumentert for at kirkekunsten må ses i lys av sin opprinnelige religiøse funksjon. Funksjonsanalyse kan defineres som en undersøkelse av bilder og annet inventar i lys av en eller flere hensikter eller effekter de antas å ha hatt i henhold til middelalderens brukere.¹⁵ Å studere alterskapet i sin opprinnelige funksjon, ligger selvsagt til grunn. Men å undersøke alterskapets ulike funksjoner inndelt i ulike kategorier, enten disse defineres som didaktiske, estetiske eller andre, blir i denne oppgaven en rigid og lite

¹² W.J.T. Mitchell, "Interdisciplinarity and Visual Culture", *The Art Bulletin* 77:4 (1995) 542.

¹³ Kristin B. Aavitsland, "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner" i *Tegn, symbol og tolkning. Om fortolkning og forståelse av middelalderens bilder, redigert av G. Danbolt, H. Laugerud og L. Liepe* (København: Museum Tusulanums Forlag, 2003), 56 ; Alf Hårdelin, "Mysterieteologi i Floda. Ett hermeneutiskt försök", *Bild och berättelse. Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning*, Kaskerta, Finland 19–24 september 2000. Redigert av Helena Edgren, Marianne Roos. (Picta Nr 4. Åbo 2003)127.

¹⁴ Kapittel 3 "Forskningshistorie".

¹⁵ Rognald H. Bergesen, *Sangere i det himmelske Jerusalem: funksjonsanalyser av middelalderinventaret i Trondenes kirke*, ph.d-avhandling, (Universitetet i Tromsø, 2011) 22.

hensiktsmessig tilnærming, og, som oppgaven vil vise, i liten grad i tråd med senmiddelalderbetrakterens egen forståelseshorisont.¹⁶

En mer fruktbart metodisk orientering kan lånes fra (post)moderne litteraturvitenskapelig teori hvor kartlegging og vektlegging av verkets kontekst står sentralt. En slik *kontekstualitets*-tilnærming innebærer, slik Kristin B. Aavitsland formulerer det, at bildene må analyseres med tanke på deres ”kommunikative funksjoner, på deres publikum og deres opprinnelige visuelle og funksjonelle miljø”¹⁷. En gjenskapning av den livsverdenen som omga alterskapet ved å identifisere hvem betrakterne var og hvilke forutsetninger og ideer som dominerte deres forestillingsverden, vil skyve perspektivet bort fra den klassiske ikonografiske tilnærmingen og over på den meningsproduksjonen som oppstod mellom alterskap og betrakter.¹⁸

2.1.2 The Periode Eye

Målet for oppgaven blir å undersøke møtet mellom betrakteren og alterskapet i senmiddelalderens Ringsaker. Michael Baxandall har, i sin kontekstualitetsorienterte studie *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* forsøkt å rekonstruere meningsdannelsen som oppstod i bildenes opprinnelige kontekst ved å analysere de intellektuelle, kulturelle, religiøse og sosiale forutsetninger som lå til grunn for 1400-talls betrakteren i Italia.¹⁹ Baxandall konstruerte begrepet ”the Period Eye”, som han utviklet videre i *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, for å forklare hvordan en betrakter i en gitt periode og på et gitt sted, forstod bildene.²⁰ Betrakteren hadde, i følge Baxandall, erfaringer fra sitt sosiale, kulturelle og religiøse miljø som bidro til å gi ham eller henne visse forutsetninger i meningsdannelsen i møte med et verk. Baxandall undersøkte hvordan grupperinger av figurene, gestene til de avbildede, geometri og perspektiver i et verk kunne mobilisere meningsdannelse ut fra sosiale, religiøse og kulturelle praksiser som var kjent for deltagerne i en sosial klasse plassert i tid og rom.²¹ Begrepet ”the Period Eye” blir ut fra dette en måte å se på, et blikk som er formet av samfunnet omkring. Verket var på sin side utformet for å mobilisere en bestemt meningsdannelse hos betrakteren, og idet han eller hun så

¹⁶ Christof L. Diedrichs, “Desire for viewing: A ’deluge of images’ in the Middle Ages”, *Genre and Ritual. The Cultural Heritage of Medieval Rituals*, redigert av Eyolf Østrem, Mette Birkedal Bruun, Nils Holger Petersen, Jens Fleischer (København: Museum Tusulanum Press 2005), 115. I det alterskapet anerkjennes som et hellig objekt, og synet blir instrumentelt for frelsen, oppløses alterskapets didaktiske funksjon., og de andre funksjoner, som den estetiske, vil kun understreke den rollen som objektet har som hellig.

¹⁷ Aavitsland, ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner”, 56.

¹⁸ Aavitsland, ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner”, 57.

¹⁹ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford: Oxford University Press 1972).

²⁰ Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven: Yale University Press, 1980).

²¹ Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 29-152.

verket med inkorporerte koder, bidro betrakterens forforståelse til å skape merbetydninger utover verkets rene ikonografiske innhold.

Inspirert av denne tilnærmingen vil denne oppgaven tilsvarende forsøke å gjøre rede for ”the Period Eye”, slik betrakteren sannsynligvis oppfattet alterskapet i Ringsaker i senmiddelalderen. Konkret har jeg valgt å undersøke hvordan visse oppfatninger og overbevisninger innen filosofi, folketro og teologi kunne påvirke meningsdannelsen og forståelsen av alterskapet.

Baxandall har fått mye av æren for å ha tilpasset hermeneutikkens begreper til studiet av visuelle verk.²² I denne oppgaven vil jeg benytte begreper fra klassisk hermeneutikk, slik som begrepet forståelseshorisont. Med forståelseshorisont menes summen av de for-dommer, det vil si de bevisste og ubevisste forutsetningene som betrakteren bragte med seg inn i møtet med alterskapet. En forståelseshorisont er i utgangspunktet individuell, men medlemmer av en kultur på et bestemt tid og sted vil dele mye av de samme erfaringene som fører til store sammenfall i forståelseshorisonter blant en gruppe av betraktere.²³ At betrakterens forståelseshorisont var avgjørende for den meningsdannelsen som fant sted i møtet mellom betrakteren og alterskapet innebærer at meningsinnholdet vanskelig kan ses som en statisk størrelse ut fra et fastlagt ikonografisk innhold. Meningsdannelsen ville være avhengig av den hermeneutiske prosessen som fant sted mellom verk og betrakter.²⁴ I følge hermeneutikken blir det blir feil å hevde at alterskapet har en innebygget mening, det er snarere *i selve møtet* mellom betrakteren og alterskapet at verkets mening ligger. Hans Georg Gadamer utdyper sitt syn på hermeneutisk metode i boken *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* og betegner selve møtet som ”spill”, der spillet, i følge Gadamer, er selve verkets væren.²⁵ Et verks mening vil alltid endres ettersom horisonten til en betrakter alltid vil endres.²⁶ Derfor vil meningsdannelsen aldri være en statisk størrelse, men hele tiden i endring.

Å forsøke å knytte ett bestemt meningsinnhold til et verk vil dessuten være lite fruktbart idet man anerkjenner middelalderens meningsmangfold, også kalt *polysemi*. I middelalderen ble visuelle objekter og fenomener i den synlige verden tolket og forstått på flere måter. Ut fra quadrigaen, den firdelte tolkningspraksisen opprinnelig utviklet for bibeltekster, kunne den samme tekst – eller det samme visuelle verket – romme flere lag med mening.²⁷

²² Aavitsland, ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner”, 57.

²³ Øyvind Baune, *Vitenskap og metode*, 7. utgave.(Oslo, 1991) 99-101.

²⁴ Aavitsland, ”Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner”, 57.

²⁵ Hans Georg Gadamer, *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (Oslo: Pax forlag, 2012) 175.

²⁶ Gadamer, *Sannhet og metode*, 142.

²⁷ Middelalderens tolkningspraksis kan forstås med utgangspunkt i quadrigaen, den firdelte tolkningstradisjonen hvor (bibel)tekster kunne tolkes bokstavelig, allegorisk, tropologisk eller anagogisk.

Jeg vil i denne oppgaven undersøke de ulike lagene med mening som alterskapet i Ringsaker inkorporerer i det jeg anerkjenner at skapets polysemi. I stedet for å forsøke å forklare alterskapets ”egentlige” eller ”sanne” mening slik ikonografiske tilnærminger intenderer, vil fokuset i denne oppgaven flyttes over på å forstå det hermeneutiske møtet mellom betrakteren og skapet i senmiddelalderens Ringsaker og de ulike lagene med mening som oppstod i dette møtet.

2.2 Materialitet. Materien som likhet til det gudommelige og som et nærvær av det gudommelige.

Materialitet som begrep og tilnærming har de senere årene blitt anvendt på svært ulike måter og fagområder. Teoretiske tilnærminger knyttet til materialitet kan forstås som et økt fokus på *hva* objektene er laget av hvor materialene i seg selv blir meningsbærende, samt tematiseringer omkring objektens fysiske tilstedeværelse hvor også miljøet omkring objektene og betrakterens tilstedeværelse tillegges vekt.²⁸

Denne oppgaven tar utgangspunkt i to arbeider knyttet til materialitet, Kristin B. Aavitslands kapittel ”Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art” i boken *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages* og Caroline W. Bynums *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*.²⁹ I førstnevnte arbeid redegjør Aavitsland for det store paradokset for menneskets sansning: Målet for sansningen var å se Gud. Mennesket, skapt i Guds bilde, var i Eden i stand til en full erkjennelse av Gud. Etter syndefallet ble menneskets sanser korrumpert, og det ble uoppnåelig for mennesket å se og kjenne Gud fullt ut. Mennesket måtte vente til paradiset og gjenforeningen med Gud. Først da kunne han eller hun igjen se Gud og kjenne Ham fullt ut, slik Paulus skriver i 1.Kor 13,12.

Nå ser vi i et speil, i en gåte,
da skal vi se ansikt til ansikt.
Nå forstår jeg stykkevis,
da skal jeg erkjenne fullt ut, slik Gud kjenner meg fullt ut

Som et resultat av fallet var altså menneskene på jorden henvist til et fragmentert syn og en fragmentert forståelse, og den fulle erkjennelsen ventet først i paradiset.³⁰ Men i dette livet var paradoksalt nok sansenes *formål* og sansenes *evne* uforenelig.³¹

²⁸ Henning Laugerud, ”Visualitet, tekst og materialitet. Modernismens middelalder og middelalderens modernitet.” *Konsthistorisk tidskrift*, 2010 (79:3) 149.

²⁹ Aavitsland, ”Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.”; Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*. (New York: Zone Books, 2011)

³⁰ Herbert Kessler ”Turning a blind Eye: Medieval art and the Dynamics of Contemplation.” i *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Redigert av Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché. (Princeton: Princeton University Press 2006) 415.

Til tross for sitt svekkede sanseapparat kunne mennesket få et glimt av det guddommelige i sitt jordiske liv. Sanseerfaringer av denne verden, av fysiske objekter, av materien, ble forstått å kunne gi betrakteren informasjon om den neste verden. Slike glimt av det guddommelige kunne mennesket få enten gjennom å tolke verden allegorisk, ved å se etter det skaptes *likhet* med Gud og / eller ved å erkjenne Gud gjennom det *nærværet* av det hellige som manifesterte seg her på jorden.³² Jeg har i denne oppgaven valgt å strukturere undersøkelsen knyttet til alterskapets materialitet omkring denne anskuelsen av hellig materie, formidlet gjennom likhet og / eller nærvær, i henhold til Aavitsland overnevnte arbeid. Jeg vil i det følgende gjøre rede for de ulike begrepene og deres anvendelse.

2.2.1 Om Likhet

Likhet er en forutsetning for alle allegorier, og middelalderkulturen var gjennomsyret av en allegorisk verdensanskuelse. I kraft av den likheten som eksisterte mellom Gud og skaperverket, kunne mennesket i sitt jordiske liv erfare det guddommelige ved å skue til den materielle verden. Honorius Augustodunensis skrev i første halvdel av 1100-tallet en opplysningsbok, *Elucidarium*, som ble oversatt og spredt over Europa gjennom hele middelalderen. Disse kopiene, eller *lucidariene*, vitner om en forståelse av at Gud viser seg i alt han har skapt.³³ En dansk oversettelse fra 1510 uttrykker en oppfordring til betrakteren om å oppfatte og erkjenne Gud i det han ser det vakre i verden omkring seg, på grunn av likheten mellom det skjønne og Gud. Både naturen og menneskeskapte objekter kunne tolkes allegorisk og gi mennesket kunnskap om Gud. Ulike farger, stener, metaller osv. var alle betydningsbærende elementer som på hvert sitt vis kunne fortelle betrakteren om ulike aspekter ved Gud. Selv fenomener og objekter som tilsynelatende hørte til under den sekulære sfære, kunne tolkes og forstås i en religiøs kontekst.³⁴

Et eksempel på denne allegoriske tankegangen hvor det hellige lar seg erfare i hele verden som omgir oss, er prosaverket *De Planctu Naturae* skrevet av den franske teologen Alanus ab Insulis, også kjent som Alain de Lille, en gang i løpet av 1100-tallet. Her redegjør han for hvordan hele skaperverket vitner om og kan gi oss innsikt om Gud.

Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est speculum³⁵

³¹ Aavitsland, "Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.", 73.

³² Aavitsland, "Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.", 76. Aavitslands begrep "likeness" er oversatt til likhet, og hennes begrep "presence" er oversatt til nærvær.

³³ Pil Dahlerup, *Sanselig senmiddelalder. Litterære perspektiver på danske tekster 1482-1523*. (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2010) 490.

³⁴ Aavitsland, "Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.", 76.

³⁵ Egen oversettelse. "Alle verdens skapninger, som bok og maleri, er som et speil for oss."

Materien ble med andre ord oppfattet som et pedagogisk hjelpemiddel til å skimte Gud. Det fysiske, materielle og synlige rommet alltid et potensial for å manifestere det metafysiske, immaterielle og usynlige.³⁶ I kapittel "Sensorium. A Model for Medieval Perception" i *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages* kaller Hans Henrik Lohfert Jørgensens denne formen for verdensanskuelse kristosentrisk, og definerer dette ikke bare som en forestilling, men også en forventning om at man kan se Gud i den fysiske verden.³⁷ Det middelalderske sanseapparatet var med andre ord tunet inn på religiøse erfaringer og strukturert og formet for å identifisere og forstå Guds nærvær i verden.³⁸

2.2.2 Om nærvær

En annen mulighet for å erfare det hellige var å erkjenne Gud gjennom et hellig nærvær der dette manifesterte seg her på jorden. Både Aavitsland og Jørgensen påpeker at det fantes visse "centres of immanence", det vil si særlige tider og steder som ble oppfattet som spesielt hellige.³⁹ Eksempler på hvordan hellighet manifesterte seg i tid var under liturgiske fester, prosesjoner, religiøse spill og særlig under messen. Det spesielt hellige kunne også erfares i rom, som i kirkebygget hvor koret og alteret ble oppfattet som særlig hellig. I tillegg kom kapeller og graver. Det særlig hellige var dessuten knyttet til visse konsekrede og velsignede objekter som liturgiske klær og utstyr, bøker og ikke minst til relikvier og hostien. Ved slike "centres of immanence" ble materien oppfattet å romme en særlig gudommelig presens. I disse tilfellene var ikke menneskets erkjennelse av det gudommelige basert på likheten med Gud, men ved at det hellige kunne manifesterte seg som et reelt, fysisk nærvær. Materien ble altså ikke bare forstått som en peker mot en transcendent virkelighet, det gudommelige kunne potensielt være fysisk tilstede i jordisk tid og rom.

Denne oppgaven tar som nevnt over, i tillegg til Aavitslands artikkel, også utgangspunkt Caroline W. Bynums arbeider og hennes tilnærming om hellig materie.⁴⁰ I boken fokuserer Bynum på materielle objekter og forståelsen av disse i senmiddelalderens katolske Vest Europa. Bynum tar avstand fra tilnærminger som utelukkende vektlegger kulten omkring verket eller

³⁶ Hans Henrik Lohfert Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium." *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, redigert av Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Henning Laugerud og Laura Katrine Skinnebach. (Århus: Aarhus University Press, 2015) 28.

³⁷ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 27.

³⁸ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 28.

³⁹ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 29; Aavitsland, "Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.", 76.

⁴⁰ Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*. (New York: Zone Books, 2011)

teorier knyttet til persepsjon av verkene.⁴¹ Hun hevder videre at mange teoretikere feilaktig har lagt for stor vekt på senmiddelalderens religiøse objekter som pekere mot en usynlig, men dog høyst reell virkelighet, jfr. Aavitslands likhetskategori over. I følge Bynum må oppfatningen om materiens allegoriske potensial som henviste til en transcendental sannhet bakenfor bildet, suppleres av en tro på at et hellig objekt kunne forstås som hellig *i seg selv* og således romme en mulighet for å overskride sin symbolske begrensning. I følge Bynum kan de religiøse objektene fra senmiddelalderens vesteuropeiske kontekst forstås som potensielle bærere av et faktisk gudommelig nærvær, noe som blir avgjørende for kultobjektene ontologi. Bynum vil sette objektene selv i sentrum for forskningen og fokusere på de konkrete gjenstandene og deres ontologiske væren som hellige objekter og derigjennom deres betydning for meningsproduksjonen.⁴²

I *Christian Materiality* undersøker Bynum hvordan denne hellige materien har inngått i ulike kultiske praksiser. Hun vier i kapittel 2, ”The Power of Objects” oppmerksomhet til hvordan forståelsen av relikvier og hostie innebar en oppfatning av at et gudommelig nærvær manifesterte seg i konkrete fysiske objekter. Slike objekter, hevder Bynum, mangler den likheten, forstått som mimesis, som mye av kirkekunsten har. Relikvier og hostie må heller forstås å *være* hva de representerer: Helgenenes kroppslige fragmenter *er* helgenene, det konsekrede nattverdsbrødet *er* Jesus.⁴³ Sansbare, materielle objekter ble oppfattet som en potensiell positiv mulighet for et guddommelig møte: Helgenene ble oppfattet som fysisk og faktisk til stede i kirkerommet i form av relikvier, og Gud var ble oppfattet som nærværende i kirkerommet i form av hostien.

Bynums oppfatning av hellig materie som en fysisk tilstedeværelse i kirkerommet svarer til den kategorien av materialitet som Aavitsland over kaller nærhet. Bynum hevder at ”[Matter] [...]disclose, not merely signify, a power that lies beyond”⁴⁴. Betrakteren trengte ikke kun å forstå bildet som et utgangspunkt for et kontemplativt ideal, snarere må det fysiske møtet mellom hellig gjenstand og betrakter oppfattes som potensielt verdifullt i seg selv fordi det guddommelige manifesterte seg *i* materien. De teologiske resonnementene som forklarer hvordan og på hvilke måter det guddommelige kunne manifestere seg i materien, vil jeg returnere til i kapittel 7.

Bynum vier også en viss oppmerksomhet til mirakelobjekter, det vil si objekter som på ulike måter ble oppfattet å utføre mirakler. Gjennom hele middelalderen eksisterte troen på at

⁴¹ Se for eksempel Hans Belting *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994) eller de ulike bidragene i antologien *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Redigert av Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché. (Princeton: Princeton University Press 2006)

⁴² Bynum, *Christian Materiality*, 52.

⁴³ Bynum, *Christian Materiality*, 126.

⁴⁴ Bynum *Christian Materiality*, 44.

visse hellige objekter kunne helbrede den fromme.⁴⁵ Fra senmiddelalderen er det dokumentert flere historier om mirakelobjekter hvis materie kunne transformeres, som eksempelvis hostie som ble forvandlet til kjøtt og blod, relikvier som blomstret eller blødde.⁴⁶ Det eksisterer ingen bevarte kilder som forteller om mirakler knyttet til alterskapet i Ringsaker. Denne formen for hellig materie knyttet til mirakler vil i denne oppgaven derfor ikke bli tillagt vekt.

2.2.3 Materialitet i denne oppgaven

I det denne oppgaven benytter begrepet *hellig materie*, legges til grunn både den symbolske, allegoriske forståelsen av sansbare objekter som peker mot en transcendent sannhet bakenfor materien ved sin likhet til det guddommelige, og hellige objekter som ble oppfattet å romme et faktisk hellig nærvær i henhold til Bynums forståelse av begrepet slik jeg redegjorde for over. Med utgangspunkt i denne forståelsen av hellig materie vil oppgaven undersøke hvorvidt det er grunnlag for å tro at betrakteren opplevde at det hellige eller det guddommelige manifesterte seg i skapet.

Hvorvidt og eventuelt på hvilke måter kunne betrakteren erfare det hellige ut fra skapets *likhet* med det guddommelige? For å undersøke konkret hvordan alterskapet som materielt objekt kunne lede til immaterielle bilder og erfaringer av det hellige, vil jeg se på formspråk, materialer og ikonografi. Hvordan kunne skapets utforming, materialene som skapet er laget av og avbildningene i skapet, forstås å romme informasjon om Gud som betrakteren kunne erkjenne? Slike allegoriske pekere var avhengig av at betrakteren bevisst reflekterte over sammenhengen mellom det materielle og det immaterielle for at en erkjennelse skulle finne sted.

Jeg har valgt å strukturere undersøkelsen av materialitet som likhet omkring det ikonografiske motivet *Treenigheten med Jesus som Smertemann*. Ved første øyekast kan det virke som om ikonografi og motivanalyse i streng forstand ikke er en del av objektens materielle dimensjon. Jeg vil hevde at det det vil være lite hensiktsmessig å skille materialitet og ikonografi. Det er mer fruktbart å se alterskapets utforming som et samspill mellom ikonografi og materialitet, og snarere forstå alterskapet som et objekt hvis ikonografi utnytter det potensialet som ligger i det materielle.⁴⁷ Ut fra dette vil oppgaven heller søke å undersøke på hvilke måter alterskapets utforming benytter og utnytter materialenes potensial for å fremstille og fremheve de ikonografiske elementene som her er valgt ut.

⁴⁵ Charles Freeman, *Holy Bones, holy dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. (New Haven and London: Yale University Press, 2011) 14.

⁴⁶ Bynum, *Christian Materiality*, 128.

⁴⁷ Bynum, *Christian Materiality*, 82.

En annen grunn til at et skille mellom ikonografi og materialitet vil være kunstig, er at det i middelalderen neppe eksisterte en rigid forståelse av materialitet adskilt fra ikonografi. Det er snarere all grunn til å tro at de ulike elementene smeltet sammen når det kom til resepsjonen av motivene.

Jeg vil deretter undersøke om det er grunnlag for å tro at alterskapet ble forstått som hellig, ikke kun symbolsk eller allegorisk, men som et *faktisk* nærvær, en fysisk tilstedeværelse, av det guddommelige ut fra den overnevnte forestillingen om hellig materie.⁴⁸ Hvordan forholdt skapet seg til relikvier i kirkerommet og relikvier som eventuelt var tilstede i skapet? Hvilke erfaringer tilbød skapet betrakteren i relasjon til nattverden og den konsekrede nattverdsbrødet? Hvordan spiller skapets konkrete materielle utforming på tilstedeværelsen av relikvier og hostien forstått som et faktisk nærvær av det guddommelige?

Jeg ønsker å presisere at disse to kategoriene, likhet og nærvær, neppe ble oppfattet av betrakteren i senmiddelalderen som adskilte og rigide størrelser. Etter al sannsynlighet smeltet de ulike oppfatningene av det hellige sammen. Likhet og nærvær er i denne oppgaven anvendt som hensiktsmessige verktøy i undersøkelsen av alterskapet, snarere enn et uttrykk for senmiddelalderbetrakterens forståelseshorisont.

2.3 Visualitet

For at alterskapet som hellig objekt, enten dette var knyttet til skapets likhet til det guddommelige, eller som et nærvær av det hellige, skulle manifestere seg som en erfaring hos betrakteren slik at vi kan snakke om et faktisk møte, var mennesket avhengig av at sansene medierte eller overførte opplevelsene av det hellige objektet.⁴⁹ Møtet mellom betrakteren og alterskapet som hellig gjenstand er både avhengig av *hva* som erfares, det vil si gjenstanden selv, og *hvordan* det hellige erfares.⁵⁰ All erfaring ble i middelalderen ansett å stamme fra sansene, også erfaring om Gud.⁵¹

⁴⁸ Aavitsland, "Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.", 76.

⁴⁹ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 25-26.

⁵⁰ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 32.

⁵¹ Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, (Oxford: Oxford University Press, 2013) 17; Maria H. Oen, *The Visions of St Birgitta. A Study of the Making and Reception of Images in the Later Middle Ages*, ph.d.-avhandling (Universitetet i Oslo, 2015.) 47. Augustins tekster har blitt sitert gjennom hele middelalderen. Oen redegjør i sin ph.d.-avhandling for sin oppfatning av Augustins tekster og hans tredelte *visio*, forstått som enten *spiritualis corporalis*, eller *intellectualis*. Augustins *visio* var, i henhold til Oen, et forsøk på å forklare den visjonære erfaringen Paulus skriver om i 2. Kor 12, 2. Her ble en mann, tradisjonelt oppfattet å være Paulus selv, løftet opp til den tredje himmelen uten å vite om dette var en erfaring han hadde i eller utenfor kroppen. Til tross for at Augustins tekst gjentatte ganger i sekundærlitteraturen har blitt tatt til inntekt for et hierarkisk forståelse av synet, er det, i følge Oen, ingenting i hans tekst som uttrykker en hierarkisk forståelse av den menneskelige synssansen slik som for eksempel Bonaventuras stige. I følge Oen kan Augustins tekst forstås som en redegjørelse av ulike måter å oppnå erfaring og kunnskap om Gud på. I denne oppgaven hvor alterskapets materielle utforming kan ses som peker mot det guddommelige, legger jeg til rette for en oppfatning til synet som kan lede fra det materielle til det immaterielle.

Jørgensens overnevnte "Sensorium. A Model for Medieval Perception" handler om sansningen av det hellige.⁵² Til forskjell fra Bynum inkluderer altså Jørgensen ikke bare den hellige materien, men også *sansningen* av det hellige, i sine undersøkelser. Jørgensen benytter begrepet *hagiosensorium* (fra gresk - *hagios*, *hellig* og *sensus*, *sans*) og hevder dette best forstås som et tosidig begrep: For det første må det hellige oppfattes av det menneskelige *sanseapparat* for å manifestere seg som en hellig erfaring.⁵³ For det andre innebærer det at både mennesket og menneskets sansning er ansett som hellig og at "[...] the two dimensions – sanctified object and sanctified subject – presuppose, qualify, and reinforce one another mutually, convincingly knit together"⁵⁴. Ut fra dette blir både alterskapet og betrakter nødvendige størrelser som må inkluderes i undersøkelsen for å få et komplett bilde av den ontologiske konstruksjonen av det hellige.

En religiøs erfaring var i senmiddelalderen en multisensorisk opplevelse.⁵⁵ Under messen var alle menneskers sanser aktivert for å erfare det guddommelige. Menigheten kunne for eksempel lukte røkelse og vokslys, samt høre prestens ord i tillegg til musikk og lyder i kirkerommet. Selv om oppgaven tar høyde for samtlige sansers betydning for medieringen mellom betrakteren og alterskapet, har jeg begrenset det multisensoriske i denne oppgaven til synssansen og teorier og oppfatninger knyttet til synet. En begrensning av det multisensoriske til å omhandle synet og synets rolle er for det første en nødvendighet på grunn av oppgavens tids- og volummessige omfang. For det andre ble synssansen gjennom hele middelalderen oppfattet som den fremste av menneskets sanser. Dette kommer til uttrykk blant annet i Johannes av Damaskus sitat: "We use all our senses to produce worthy images of [God] and we sanctify the noblest of the senses which is sight"⁵⁶. Flere teoretikere har som et tredje argument vektlagt at den hellige materien ble sett *på avstand*, slik man må anta at de fleste betraktere så alterskapet. For det fjerde vil oppgaven i kapittel 8 vise at synet ble oppfattet å romme et iboende potensial til å gå ut over kroppens grenser og å inkorporere de øvrige sansene, som for eksempel følesansen. Sansene ble neppe oppfattet som isolerte og autonome størrelser som formidlet det rent visuelle, det rent auditive osv. Sansene ble snarere oppfattet som dynamiske, synergiske, overlappende og gjensidig avhengige av hverandre.⁵⁷ Å benytte tilnærminger knyttet til visualitet innebærer en undersøkelse av oppfatninger innen filosofi og teologi knyttet til synet og synets rolle slik denne ble oppfattet i senmiddelalderen som utgangspunkt for epistemologisk kunnskap.

Det er, basert på Oen, feil å legge Augustins tekster til grunn for en slik oppfatning av synet, og Augustins arbeider blir i denne oppgaven derfor ikke tillagt ytterligere vekt.

⁵² Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium."

⁵³ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 31, 29.

⁵⁴ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 32.

⁵⁵ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 26.

⁵⁶ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 66.

⁵⁷ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 37.

Før jeg går videre, er det hensiktsmessig å presisere enkelte oppfatninger knyttet til bilder og synet i senmiddelalderen. For det første kunne et bilde forstås som *images*, et materielt bilde som alterskapets fysiske fremtoning i kirkerommet. For det andre kunne begrepet 'bilde' også referere til de mentale bildene som mennesket hadde i sitt indre, *imaginatio*, som kunne ha sitt utspring i fysisk sette bilder. Til sist var oppfatningen at mennesket var skapt i Guds bilde, *ad imaginem Dei*, en del av senmiddelalderbetrakterens forståelseshorisont.⁵⁸

Beslektet med denne forståelsen av bilder, var oppfatningen om det menneskelige synet: For det første kunne synet være knyttet til en kroppslig erfaring, det vil si sansning av bilder mennesket så for sine fysiske øyne. For det andre kunne synet forstås som en mental disposisjon, det vil si bilder betrakteren kunne se for seg for sitt indre blikk, løsrevet fra de fysiske bildene. Denne tosidige oppfatningen om synet var noe senmiddelalderens betrakter hadde et bevisst forhold til. I boken som Margery Kempe skrev omkring år 1400 redegjorde hun for synets dualistiske natur.⁵⁹ *Det kroppslige blikket* var et resultat av en sanseerfaring av et fysisk objekt hun hadde gjort med sine fysiske øyne, og en slik kroppslig erfaring kunne inspirere til en spirituell opplevelse. *Det indre blikket* er visuelle bilder hun hadde i hodet, "the sight of her soul" som hun så med sitt spirituelle øye.⁶⁰ Når jeg i denne oppgaven benytter begrepene indre og ytre blikk, er det altså i tråd med epokens egen forståelse av bilder og sanseerfaring. Jeg vil understreke at denne tredelte oppfatningen av bildet, samt denne dualistiske oppfatningen om synet, ikke var statiske kategorier, men flytende begreper. Et bilde kunne tilhøre flere kategorier simultant, akkurat som synet kunne ha utgangspunkt i en fysisk sansning og deretter legge grunnlag for et mentalt, indre syn.⁶¹

Mitt mål er å vise at disse to tilnærmingene, visualitet og materialitet, sammen kan belyse ulike sider av møtet mellom betrakteren og alterskap. Mens materialitetstilnærming vil bidra til å undersøke hvorvidt og hvordan alterskapet ble oppfattet som hellig gjenstand, vil en tilnærming knyttet til visualitet bidra til en undersøkelse av sansningen og synets rolle i erfaringen av alterskapet. På denne måten vil undersøkelsen inkludere både objektet, den hellige materien, og subjektets sansning av den hellige materien.

⁵⁸ Jean Claude Schmitt, "Images and the historian" i *History and Images. Towards a New Iconology*, redigert av Axel Bolvig og Philip Lindley i *Medieval texts and Cultures of Northern Europe*. (Turnhout: Brepols, 2003) 37.

⁵⁹ Margery Kempe, *The Book of Margery Kempe* (New York og London: Norton & Company, 2001)

⁶⁰ Richard Marks, *Image and devotion in late medieval England* (Stroud: Sutton, 2004) 17.

⁶¹ Henning Laugerud, *Det Hagioskopiske Blikk. Bilder, syn og erkjennelse i høy-og senmiddelalder, ph.d-avhandling* (Universitetet i Bergen, 2005) 281-282.

2.4 Performativitet

Herbert Kessler benytter begrepet ”performance” idet han i boken *Seeing Medieval Art* redegjør for hvordan de middelalderlige objektene var en del av en religiøs iscenesettelse og samtidig inkorporerte et liturgisk drama.⁶² Denne iscenesettelsen av et hellig nærvær har jeg i denne oppgaven valgt å kalle performativitet. Analogien til teateret er ikke tilfeldig. Senmiddelalderen var ikke bare de store alterskapenes tidsalder, det var også det religiøse teaterets tidsalder.⁶³ Senmiddelalderens spiritualitet ga seg blant annet utslag i pilegrimsreiser, religiøse fester, prosesjoner og liturgiske spill som fordret, i større eller mindre grad, deltagelse fra betrakterens side.

Hans Henrik Lohfert Jørgensens skriver i sin artikkel ”Åpenbarings retorik. Middelalderens historiografi som reception og synskultur” om hvordan det hegemoniske, vitenskapelige blikk utøver et maktovergrep på fortidens bilder i analyser hvor bildene blir redusert til å tjene i en kvasi-juridisk bevisføring.⁶⁴ Jørgensen hevder slike analyser ”føres som en rettsag mod det middelalderlige analyseobjekt”⁶⁵. Fortiden kan gjenvinne sin tapte stemme ved at forskeren heller undersøker den synsveiledningen som ligger immanent i selve verket forstått som en føring for betrakterens sansning og derigjennom meningsdannelse.

I oppgavens siste del vil jeg med utgangspunkt i Jørgensens arbeid undersøke alterskapet som en del av en religiøs iscenesettelse. Jeg ønsker å undersøke hvorvidt alterskapet som materielt objekt inkorporerer en slik synsveiledning, det vil si om skapet rommer en a priori strukturering for synsopplevelsen forstått som en bestemt visuell utforming ment for å veilede betrakterens blikk slik at møtet mellom betrakteren og alterskapet ble erfart som et religiøst drama. Det er i denne sammenheng også interessant å undersøke selve kirkerommet og hvordan arkitekturen var konstruert for en bestemt synsopplevelse.

2.5 Begrepsavklaringer

2.5.1 Det hellige

I denne oppgaven vil begrepet ”hellige” brukes synonymt med ”guddommelig”. I dagens samfunn eksisterer tydeligere grenser mellom det sekulære og det religiøse, enn hva vi har grunn til å tro

⁶² Herbert Kessler, *Seeing Medieval Art*, i serien *Rethinking the Middle Ages*, vol. 1, Chapter 7 ”Performance” (Peterborough, Ont.: Broadview Press, 2004) 151-164.

⁶³ Sigurd Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet: kulturhistoriske studier over nederlandske og nordtyske alterskap i Norge*. (Lillehammer: De Sangvinske samlingenes styre, 1955) 40.

⁶⁴ Jørgensen ”Åpenbarings retorik. Middelalderens historiografi som reception og synskultur” i *Tegn, symbol og tolkning. Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, redigert av Gunnar Danbolt, Henning Laugerud og Lena Liepe (København: Museum Tusulanums Forlag, 2003)137-138.

⁶⁵ Jørgensen ”Åpenbarings retorik.”, 141.

det gjorde i senmiddelalderen. I dag kan vi definere ”det hellige” som noe som sprenger rammen for dagliglivets erfaringer.⁶⁶ Det faller utenfor denne oppgavens rammer å gjøre rede for dagens teologiske diskurs knyttet til ”det hellige”. Det er imidlertid viktig å påpeke at mange av de kategoriene og inndelingene vi omgir oss med i dag er moderne konstruksjoner, utformet etter andre vitenskapsidealer enn de som eksisterte i middelalderen. I middelalderen grep religionen inn i alle sider av menneskets liv og gjennomsyret hele samfunnet. Det er grunn til å anta at den synlige verden, inkludert fenomener og objekter som ut fra en moderne oppfatning tilhørte den sekulære sfæren, kunne avdekke og gi betrakteren informasjon og erkjennelse av det hellige, slik jeg redegjorde for i punkt 2.2.1.

2.5.2 Betrakteren

Jeg har i denne oppgaven valgt å betegne det sansende subjektet for *betrakteren*. Å betrakte noe betyr for det første å se på noe og å granske noe.⁶⁷ En slik forståelse av begrepet er i samsvar med vekten som denne oppgaven legger på synet og synets rolle i møtet med alterskapet, og er videre i tråd med vektleggingen av visualitetens fremtredende rolle i religionsutøvelsen i senmiddelalderen. Men ”å betrakte” kan også bety å vurdere noe, overveie noe. Betrakteren kan ut fra en slik betydning anses som et aktivt subjekt, noe som er helt i tråd med den skapende prosessen som meningsdannelsen i denne oppgaven anses å være. Jeg har videre bevisst unngått å benytte begrepet ”den fromme” da dette vil implisere en religiøs inderlighet av det sansende subjektet, en inderlighet som ikke nødvendigvis omfattet alle samfunnets medlemmer som jeg kommer tilbake til under. Å kalle betrakteren for ”subjektet” vil på den annen side redusere den sanseopplevelsen som ligger i selve møtet. Oppgaven benytter derfor begrepet betrakteren og presiserer at begrepet også rommer den multisensoriske tilnærmingen til undersøkelsen som beskrevet over.

2.5.2.1 En idealbetrakter?

En innvending mot oppgavens metodikk dreier seg om i hvilken grad det er mulig å rekonstruere skikkelsen betrakteren og den meningsdannelsen som oppstod i møtet med alterskapet. Bal og Bryson skiller mellom idealbetrakteren på en side og den empiriske betrakteren på en annen side. Idealbetrakteren er, i følge Bal og Bryson, en abstraksjon av forskerens rekonstruksjon som oppfatter bildene slik opphavsmannen, i denne oppgaven vil dette forstås som innenfor rammene av den etablerte teologiens, intensjoner. En slik idealforståelse rommer ikke nødvendigvis den

⁶⁶ Store Norske Leksikon, ”Hellig”, <https://snl.no/hellig> (oppsøkt 9/9 2015)

⁶⁷ Bokmålsordboka, ”Betrakte”,

http://www.nobordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=betrakte&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=bege (oppsøkt 2/11 2015)

meningsproduksjon som oppstod i møtet med den faktiske betrakteren.⁶⁸ I det jeg forsøker å undersøke møtet mellom betrakter og alterskap, hvordan kan jeg vite om betrakteren tolket og forstod alterskapet innenfor rammene av akseptert og etablert teologi og senmiddelalderens filosofiske tankegods? Kunne det være andre forhold knyttet til betrakterens forståelseshorisont som førte til andre meningsdannelser?

For det første er ikke oppgaven ute etter å etablere *en* bestemt mening i verket. Jeg forsøker å sirkle inn flere alternative og overlappende meningsinnhold som kan ha hatt betydning for noen eller flere av betrakterne. Oppgaven hevder aldri at en bestemt mening hadde gyldighet for samtlige betraktere. Oppgaven har snarere som formål å undersøke de ulike møtene, i flertall, som eksisterte mellom betraktere og alterskap, all den tid dette i realiteten dreide som en rekke ulike betraktere. Oppgaven tar også høyde for at noen av meningsdannelsene som fant sted i møte med alterskapet kunne opponere mot etablert teologi. For det andre, og til tross for individuelle variasjoner, er det rimelig å anta at det eksisterte en felles tro og en felles overbygning for de fleste av betrakterne. Under den kortfattede redegjørelsen for oppgavens hermeneutiske metode over, gjorde jeg rede for hvordan en forståelseshorisont i utgangspunktet er individuell, men at medlemmer av en bestemt kultur i tid og sted vil dele mye av de samme kulturelle, sosiale og religiøse erfaringene som fører til et sammenfall av forståelseshorisonter hos flere betraktere. Oppgaven forutsetter at betrakteren var et medlem i det sosiale, kulturelle og religiøse samfunnet som Ringsaker utgjorde i senmiddelalderen. Teologiske doktriner, filosofiske tanker og folketro representerer en overbygning for om ikke alle, så mange av betrakterne i senmiddelalderen, og det er rimelig å anta at mye av meningsdannelsen fant sted innenfor rammene av denne overbygningen.

2.5.2.2 Lekmann eller geistlig?

Oppgaven har unngått et strengt skille mellom lekfolk, geistlig, pilgrim�er og andre grupper. Filosofiske tanker, teologiske trosretninger og idealer knyttet til religionsutøvelsen gjaldt for samfunnet som helhet og var ikke begrenset til enkelte grupper. Enkelte teoretikere hevder at det neppe eksisterte et skarpt skille mellom de ulike samfunnsgruppene, det være seg geistlige, lekfolk, over- eller underklassen. I den grad det kan snakkes om en teologisk elite er det kanskje riktigere å definere denne som en del av den monastiske sfæren.⁶⁹ Riktignok kunne de geistlige i kirken i egenskap av å besitte større teologisk kunnskap skape merbetydninger i sitt møte med

⁶⁸ Lena Liepe, "Bildern, den historiska tolkningen och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik." I *Bild och berättelse Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kakskerta, Finland 19–24 september 2000*, redigert av Helena Edgren og Marianne Roos. (Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003)151-152.

⁶⁹ Diedrichs, "Desire for viewing", 93.

alterskapet enn hva lekfolk kunne, på samme måte som særlig spirituelle betraktere erfarte andre ting i sitt møte med skapet enn en mindre from betrakter. Dette vil oppgaven ta høyde for.

Henrik von Achen hevder at kontemplative idealer var noe de færreste samfunnsmedlemmer hadde tid til eller var disponert for og at dette var en aktivitet for overklassen.⁷⁰ Det blir etter min mening feil å avgrense fromhetsidealene til samfunnets øvre sjikt. At bevarte bønnebøker stammer fra privilegerte lekfolk, kan ha andre forklaringer som for eksempel lesekyndighet og økonomi, heller enn å være et uttrykk for manglende fromhet hos de fattigere. Oppgaven vil derfor ikke skille mellom høyere versus lavere sosiale og økonomiske klasser.

Denne oppgaven tar høyde for at de ulike betrakterne til en viss grad genererte ulike meningsinnhold. Jeg forsøker å vise at flere ulike lag av betydning kunne eksistere parallelt, men jeg anser det som lite fruktbart å knytte bestemte meningsinnhold til bestemte grupper i det senmiddelalderske samfunnet.

2.5.2.3 Religiøs inderlighet?

I hvilken grad gjaldt senmiddelalderens fromhetsideal alle betraktere; Var samtlige troende? Det er ikke bevart noen kilder knyttet til betrakterens religiøse eller sekulære liv i senmiddelalderens Ringsaker. Her fantes etter all sannsynlighet både tvilere og mindre fromme. Det er imidlertid lett å trå i en anakronistisk felle når vi i dag, med moderne religionsfrihet og en vitenskapelig verdensanskuelse, skal se tilbake på senmiddelalderens forståelseshorison. Bevarte bønnebøker kan fortelle om intense religiøse følelser, kirken var en betydelig, om ikke den fremste, maktinstitusjonen i Vest Europa, og det er liten grunn til å tvile på at religionen gjennomsyret hele det senmiddelalderske samfunnet.⁷¹

2.6 Svakheter ved metode, teori og tilnærminger

2.6.1 Kontekst

En av innvendingene mot oppgavens siktemål er av semiotisk karakter. Mieke Bal og Norman Bryson advarer mot den metodiske fallgraven som ligger i troen på å kunne rekonstruere en kontekst, eller snarere en totalitet av mange kontekster, hvor alle elementer er inkludert. Dette er,

⁷⁰ Henrik von Achen, "Helgenikonografi og moralteologi, Kirkekunstens teologiske funksjoner i senmiddelalderen – en ikonologisk skisse" i *Tro og Bilde i Norden i Reformasjonens århundre*, Foredrag fremlagt ved det 11. nordiske symposium for ikonografiske studier, Granavollen 16.-21. September 1988. Redigert av Martin Blindheim et al. (Oslo: Universitetets Oldsaksamling 1991) 11.

⁷¹ Henrik von Achen "Piety, Practice and Process", i *Instruments of Devotion. The Practices and Objects of Religious Piety from the Late Middle Ages to the 20th Century*, redigert av Henning Laugerud and Laura Katrine Skinnebach (Århus: Aarhus University Press, 2007) 24.

ifølge Bal og Bryson, en utopisk holdning med røtter i et positivistisk vitenskapsideal: En rekonstruert kontekst er skapt i forskerens samtid som har egne diskursive praksiser, institusjonelle arrangementer, verdssystemer og semiotiske mekanismer.⁷²

Til tross for at jeg ankom senmiddelalderen post festum mener jeg likevel at det er rimelig å skape et sannsynlig bilde av deler av senmiddelalderbetrakterens kontekst. Analyseobjektet, alterskapet, er bevart. De endringer som er utført på alterskapet er det langt på vei mulig å gjøre rede for. Kirkerommet, den konkrete fysiske konteksten religionsutøvelsen fant sted i, er også bevart, selv om det må presiseres at annen utsmykning og annet liturgisk utstyr fra epoken er tapt. Når det kommer til den idemessige overbygningen og rekonstruksjonen av et meningsunivers, er det ukontroversielt å hevde at senmiddelalderen var dominert av en religiøse verdensforståelse og at både filosofi og vitenskap primært stod i teologiens tjeneste. Jeg har derfor valgt å fokusere på religiøse og filosofiske ideer og forståelser knyttet til materialitet og visualitet i undersøkelsen av konteksten som møtet mellom alterskap og betrakter fant sted i. Jeg vil selvsagt ikke være i stand til å gjøre rede for alle teorier og arbeider som eksisterte i senmiddelalderen innen verken filosofi eller teologi. For det første er det neppe gitt at alle tilnærminger er overlevert til ettertiden. For det andre er oppgavens begrensede karakter og min kompetanse til hinder for en slik undersøkelse. Jeg har begrenset rekonstruksjonen av konteksten til å omhandle religiøse, spirituelle og filosofiske teorier, tolkninger og forståelser slik disse er bevart i tilgjengelige kilder og som er særlig relevante for denne oppgaven.

2.6.2 Mangel på primærkilder

Den fremste innvending mot den valgte metoden retter seg, etter min oppfatning, mot mangelen på primærkilder. Oppgaven undersøker møtet mellom betrakter og alterskap, og har ut fra dette to primærkilder: Alterskapet selv som gjenstand og betrakterens opplevelser av alterskapet.

Alterskapet er bevart. Det er imidlertid ikke bevart noen primærkilder om hvordan senmiddelalderbetrakteren i Ringsaker erfarte møtet med nettopp dette alterskapet. Dette er selvsagt en svakhet ved oppgaven. Likevel vil jeg hevde, ut fra det overnevnte argumentet om en felles filosofisk og religiøs overbygning, at det eksisterte mange likhetstrekk mellom de ulike betrakterne rundt om i Skandinavia. Den katolske kirken var en universalinstitusjon preget av en felles, spirituell kultur. Ringsaker lå sentralt ved Mjøsa, kun en kort båtreise fra domkirken og klosteret på Hamar og var en del av pilegrimsleden mot Nidaros. Etter all sannsynlighet var betrakteren godt integrert i det vesteuropeiske, katolske trossamfunnet. Teologiske skrifter og

⁷² Mieke Bal og Norman Bryson, "Semiotics and Art History: A Discussion of Contexts and Senders" *The Art of Art History. A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi. (New York: Oxford University Press, 2009) 244.

spirituelle idealer gjaldt etter alt å dømme her, som andre steder. Ulike bønner som er bevart i danske og svenske bønnebøker, var utbredt i hele den vestlige kristenheten.⁷³ Vi vet ikke nøyaktig hvilke bønner som ble fremsagt foran alterskapet, men det er sannsynlig at de ga uttrykk for den samme spiritualiteten som vi finner igjen i bevarte bønnebøker fra andre steder i Skandinavia, og de kan derfor anse som relevante for forståelsen av betrakterens meningsunivers.

2.7 Avgrensninger.

Tidsmessig handler oppgaven om tiden fra alterskapets tilblivelse, som det etter min mening er rimelig å anta kan fastsettes til perioden mellom 1500 og 1530, og frem til årene etter reformasjonen.⁷⁴ Det er sannsynligvis lite fruktbart å sette opp et absolutt tidsmessig skille med reformasjonen, da det er grunn til å tro at den religiøse forestillingsverdenen og spirituelle idealer levde videre i store deler av befolkningen også etter 1537. Skapets etter-reformatoriske liv blir ikke undersøkt i denne oppgaven.

Selv om oppgavens siktemål er å undersøke møtet mellom betrakteren og alterskapet som helhet, har jeg i enkelte deler av undersøkelsen funnet det hensiktsmessig å fokusere på et utvalg av skapets rike ikonografi. Når det gjelder undersøkelsen av skapet i forhold til materialitets- og visualitetstilnærminger har jeg til en viss grad valgt å vie særlig oppmerksomhet til to ulike fremstillinger, *den eukaristiske Smertemannen* og *Treenigheten fremstilt som nådestol med Jesus som Smertemann*. Ideelt sett burde samtlige av fremstillingene i skapet vært gjenstand for undersøkelser i lys av disse tilnærmingene, men på grunn av de begrensningene som ligger i det tids- og volummessige omfanget for et masterprosjekt, har det enkelte steder vært nødvendig å avgrense skapets mangfold. Når det kommer til skapets performative potensial, har jeg imidlertid funnet det mest hensiktsmessig å undersøke møtet mellom betrakteren og skapet som helhet da det er skapets totale iscenesettelse i kirkerommet som står i fokus.

Når det gjelder senmiddelalderens oppfatninger knyttet til filosofiske eller teologiske spørsmål, er jeg selvsagt ikke i stand til å gjøre rede for alle tanker, teorier og arbeider som på ulike måter kan kaste lys over disse forholdene. Slik jeg nevnte under kapittel 2.6, er det urimelig å tro at en komplett kontekst kan gjenskapes. Oppgavens begrensede karakter gjør dessuten at det er nødvendig å foreta et utvalg av religiøse, spirituelle og filosofiske teorier, tolkninger og forståelser der dette er relevant i oppgaven.

Når det gjelder tekniske undersøkelser av skapets materialer, belager oppgaven seg på restaureringsrapporten som foreligger hos Riksantikvaren i forbindelse med restaureringen av

⁷³ Bergesen, *Sangere i det himmelske Jerusalem*, 173.

⁷⁴ Vedlegg 1. "Om datering av alterskapet i Ringsaker".

skapet.⁷⁵ Restaureringen av skapet foregikk over 13 år. Dokumentasjonen av prosessen er mangelfull og til dels rekonstruert i ettertid.⁷⁶ Det kan ikke vites i hvilken utstrekning de ulike materialene ble undersøkt for å avdekke deres bestanddeler. I henhold til opplysningene i rapporten, er det meste av skapets forgyllinger utført med bladgull. Det eneste dokumenterte unntaket er de dekorative elementene i enkelte av nisjene som illuderer gotiske vindusomramminger, disse er utført i sølv og påført ferniss for imitasjonsforgylling. Denne oppgaven har ikke valgt å skille materialene bladgull fra bladsølv. For det første er det usikkerhet om andre deler også er belagt med sølv for imitasjonseffekt. For det andre fremstod begge materialene for betrakterens øyne som gull. Dokumentasjonen er tilsvarende mangelfull når det gjelder hvilke materialer og fargepigmenter som er benyttet i skapets ulike deler, og det må flere tekniske undersøkelser til før dette kan etableres med sikkerhet. Oppgaven vil derfor ikke undersøke de ulike fargepigmentenes eventuelle meningsbærende potensial.

Øvrige avgrensninger vil blir redegjort for underveis i oppgaven.

⁷⁵”Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap”. Oslo: Riksantikvaren, 1985.

⁷⁶”Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap”, 8.

3. Forskningshistorie

Den tidligste bevarte skriftlige kilden knyttet til alterskapet er nedtegnelsene som biskop Jens Nilssøn gjorde i sine visitasberetninger i 1594. Her skriver han svært kort at kirken har en ”saare skøn taffle til alteret”⁷⁷. På begynnelsen av 1800-tallet gjennomførte arkivar Arendt en befaringsreise med påfølgende nedtegnelser om kirkens alterskap hvor han blant annet redegjorde for innskriften på alterskapets ytre profilerte listverk, som kort tid etter ble overmalt.⁷⁸ I 1811 skrev Gerhard Schøning om sine reiser i Norge, og inkluderte der en kortere beskrivelse av skapets form og ikonografisk innhold.⁷⁹

Når det gjelder mer omfattende arbeider knyttet til alterskapet i Ringsaker er det tidligste publiserte materialet Reinert Svendsens *Ringsaker kirke paa Hedemarken. En beretning om dens tilblivelseshistorie* fra 1899.⁸⁰ Svendsen redegjør i denne boken for alterskapets rikholdige ikonografi, om skapet som et Antwerpen-arbeid, om Skanke som historisk person og daterer alterskapet til omkring 1520.⁸¹

I *Senmiddelalderens kunst i Norge*, skriver Eivind S. Engelstad om Ringsakerskapet ut fra stilistiske og ikonografiske perspektiver. Han vier stor plass til drøfting av datering og attribuering. Han fastslår at skapet kom til Ringsaker i perioden 1520 – 1530 og slår fast at skapet er et Antwerpenarbeid basert på byens stempel i skapet. Videre attribuerer Engelstad skapet til maleren Robert Moreau basert på en to innskripsjoner i et lignende alterskap fra Oplinter.⁸²

Sigurd Griegs bok *Ringsaker kirkes gamle herlighet* fra 1955 er det mest omfattende arbeidet som er skrevet om alterskapet til dags dato.⁸³ Her skriver Grieg at han vil forsøke å få frem kulturhistoriske synspunkter og den ”religiøse forestillingsverdenen som ligger bak det gamle alterverk”⁸⁴. Til tross for hans egen formulering er det imidlertid verdt å stille seg spørsmålet om i hvilken grad han faktisk går ut over den tradisjonelle ikonografiske metoden. I den grad Grieg omtaler betrakteren, setter han likhetstegn mellom dagens og senmiddelalderens

⁷⁷ Jens Nilssøn, *Biskop Jens Nilssøns Visitatsbøger og reiseoptegnelser 1574-1597*. Udgivne efter offentlig foranstaltning ved Dr. Yngvar Nielsen. (Ed: Carl Zakariasson, 1981) 304.

⁷⁸ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 78.

⁷⁹ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 79-82. Schönings beskrivelser ble ikke trykket, men ble dels tatt inn i Weinwicks *Maler- billedhugger, Kobberstikk, Bygnings- og stempelskiærer Kunstens Historie i Kongerigerne Danmark og Norge samt Hertugdømmerne under Kongerne af de oldenborgske Huus*, København, 1811, 10ff. Jeg belager meg på Grieg som sekundærkilde hvor Schönings tekst er gjengitt.

⁸⁰ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*. Deler av innholdet i denne boken ble utgitt i et eget hefte, ”Ringsaker Kirkes Altertavle” Selges til intækt for altertavlen.” Hamar, 1925.

⁸¹ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 74.

⁸² Eivind S. Engelstad, *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*. (Oslo: Universitetets Oldsaksamling, 1936) 128-129. Basert på en malt innskrift ”MOR” som han etter sigende skal se på Marias erme i *Kongenes tilbedelse*, mener han å identifisere skapets maler som Moreau. Se for øvrig Vedlegg I. ”Om datering av alterskapet i Ringsaker”.

⁸³ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*.

⁸⁴ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 13.

kirkegjenger. Han skiver at ”Ringsaker kirkes altertavle taler i høy grad til den besøkendes fantasi og religiøse følelse”⁸⁵, men gjør ingen videre forsøk på å forstå betrakterens religiøse forestillingsverden. I all hovedsak er Griegs verk opptatt av verkstedattribuering, stilistiske analyser deriblant komparative analyser med andre alterskap samt ikonografiske etableringer mellom tekstlige, bibelske forelegg, og skapets motiver. Grieg bestrider ikke Engelstads datering av skapet til 1520-1530.

Ut over dette er det videre publisert fem arbeider som omhandler skapet. I 1969 skrev Janne Wang Bakken en diplomoppgave tilknyttet restaureringsarbeidet av Ringsaker kirkes alterskap.⁸⁶ Med utgangspunkt i motivet *den apokalyptiske Madonna* undersøkte hun alterskapet ut fra et teknisk konserveringsperspektiv. I 1977 og 1978 utkommer to artikler i *Kunst og Kultur* som undersøker alterskapet i et kulturhistorisk perspektiv. Den første er Anne Kjellbergs "Alterskapet i Ringsaker kirke: dets plass i kunsthistorien".⁸⁷ Artikkelen fokuserer på ikonografi, stadfesting av skapet som et Antwerpenarbeid, på stilistiske analyser og på Skanke som historisk person. Hennes funn er i tråd med Svendsen og Griegs arbeider. I "Ringsaker kirkes alterskap i kulturhistorisk lys" redegjør Nils A. Ytrebergs for skapets ikonografi forhold til senmiddelalderens relasjon til østlige kulturer.⁸⁸ Det er særlig skapets forside med malerier av drakter med eksotiske innslag, som opptar ham. Liv R. Solbergs masteroppgave *Ringsaker alterskaps ikonografi* ved Det teologiske menighetsfakultetet ved UiO fra 2006 har, som tittelen antyder, utelukkende fokus på å etablere en relasjon mellom skapets ikonografiske innhold og bibelske forelegg,⁸⁹ og hennes konklusjon er i tråd med tidligere publisert arbeid knyttet til skapets ikonografi. Alterskapet blir også presentert av Per Jonas Nordhagen i *Norges Kunsthistorie* fra 1981.⁹⁰ I dette verket baserer Nordhagen seg på Svendsen og Griegs arbeider og redegjør for ikonografien i skapet og tilknytningen som skapet har til Antwerpen og Skanke.

Forskningen på alterskapet har så langt kunne deles grovt inn i følgende kategorier: Stilistiske, formale og ikonografiske analyser, kulturhistoriske undersøkelser med hovedfokus på å avklare produksjonssted, verkstedattribuering samt undersøkelser av Skanke som historisk person. De få diskrepansene som er mellom de ulike arbeidene er knyttet til datering og mindre ikonografiske detaljer.

⁸⁵ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 38.

⁸⁶ Janne Wang Bakken, *Ringsaker kirkes alterskap*, diplomoppgave (framlagt til eksamen for tekniske konservatorer ved Riksantikvarens restaureringsatelier i Oslo, 1969).

⁸⁷ Anne Kjellberg, "Alterskapet i Ringsaker kirke: dets plass i kunsthistorien" *Kunst og kultur*, heftenr. 60 (1977) nr 1

⁸⁸ Nils A. Ytreberg, "Ringsaker kirkes alterskap i kulturhistorisk lys" Særtrykk av *Kunst og kultur*. - 1978, nr 1.

⁸⁹ Liv Reidun Solberg, *Ringsaker alterskaps ikonografi*. mastergrad, (UiO. 2006).

⁹⁰ Peter Anker, Per Jonas Nordhagen, m fl *Norges Kunsthistorie*, (Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1981) 2:416-424.

4. Skapets utforming og bildeprogram

Beskrivelser av skapets utforming og bildeprogram er primært basert på egne besøk i kirken.⁹¹ Ved usikkerhet knyttet til ikonografisk motiv har jeg støttet meg på Reinert Svendsens *Ringsaker kirke paa Hedemarken. En beretning om dens tilblivelseshistorie.* og Sigurd Griegs *Ringsaker kirkes gamle herlighet.* Når det gjelder helgenikonografien, har jeg i tillegg til de overnevnte tekster, benyttet *The Oxford Dictionary of Saints.*⁹² På grunn av skapets svært komplekse og tettpakkede karakter, vil jeg i denne teksten begrense beskrivelsen til alterskapets hovedtrekk. En grundigere ikonografisk og formmessig beskrivelse er å finne i vedlegg 3, ”En utdypet redegjørelse for alterskapets utforming og bildeprogram”.

Alterskapet består av corpus med to fløydører, samt predella, også denne med to dører. Corpus` bredde er 200cm. Skapet har en buet øvre avslutning. Skapets høyde på det høyeste punktet er 200cm, hvorav predellaens høyde utgjør 68cm.⁹³ Skapets ytre fløydører har malerier utført i tempera på krittgrundering. Predellaen består av et fast felt på hver side av to bevegelige dører. Her har både fast felt og dørenes innside og utside malerier malt i samme teknikk.⁹⁴ Innsiden av fløydørene i skapets corpus, innsiden av corpus samt innsiden av predellaen har utskårede trearbeider med frittstående figurer plassert i mindre nisjer.⁹⁵ Med unntak av mindre elementer som englevinger som er skåret i en mykere tresort, er samtlige trearbeider i skapet etter all sannsynlighet skåret i eik. Når det gjelder utskjæringene i skapets indre er noen malt med tempera på krittgrundering, mens de fleste av trearbeidene er påført bladgull med ulike teknikker over en krittgrundering.⁹⁶

4.1 Malerier

Utsiden av fløydørene i corpus er delt i to med profilert listverk, slik at det dannes fire bildefelt. De øvre feltene har en forhøyet øvre avslutning under toppunktets bue, mens de nederste er rektangulære. Predellaen med lukkede dører består av fire rektangulære malerier, i tillegg til to på skapdørenes innside. Ikonografisk fremstiller samtlige malte motiver martyrer, helgener og kirkefedre.

⁹¹ Kirken ble besøkt oktober 2013, juni 2014 og i mai og juli 2015.

⁹² David Farmer, *Oxford Dictionary of Saints.* (Oxford: Oxford University Press, 2011)

⁹³ Egne mål.

⁹⁴ Illustrasjon 1. ”Alterskapet med lukkede dører”.

⁹⁵ Illustrasjon 2. ”Alterskapet med åpne dører”.

⁹⁶ ”Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap”

Øverst til venstre er *Halshuggingen av Johannes døperen*.⁹⁷ Lengst til høyre i motivet ses stifteren av skapet, presten Skanke som kneler iført messeskjorte og korkappe. Over Skanke er følgende innskrift malt inn i motivet: ”Presten Ansten Jonss(øn) loth thenne Taffle giøre, beder Gud for hans Sæl”⁹⁸. Nederst på venstre dør vises *Evangelisten Johannes i gryten*.⁹⁹ Øverst på den høyre døren vises *Legenden om de 10 000 martyrer* hvor stifterens våpenskjold, en kalk, en støvel og en halv lilje holdes av en engel i motivets øvre felt.¹⁰⁰ På venstre skapdørs nederste panel vises *Ursula-legenden*, eller *Legenden om de 11 000 jomfruer*.¹⁰¹ På predellaens ytre dører ses fra venstre *St Sebastians martyrium*, de fire kirkefedrene Gregor den store, Ambrosius,¹⁰² Hieronymus og Augustin og lengst til høyre er en fremstilling av St. Rochus.¹⁰³ På innsiden av predellaens dører vises *St Georg og dragen*¹⁰⁴ til venstre og *St Martin av Tour*¹⁰⁵ til høyre.

4.2 Utskjæringer i fløydørenes innside, predella og corpus

Fløydører

Hver fløydør er inndelt i to registre som hver har tre nisjer. I de venstre fløydørene fremstilles mannlige helgener. Øverst til venstre er en fremstilling av St Olav, Ringsaker kirkes skytsengel.¹⁰⁶ I nisjen til høyre for St Olav står Johannes døperen med en bok i hånden, på boken ligger et lam. Lengst til høyre i øverste rekke står St Hallvard.¹⁰⁷ I nederste rekke er helgenene St Laurentius eller St Lars, deretter St Kristoffer og lengst til høyre St Nikolaus.¹⁰⁸

Den høyre fløydørens innside viser seks kvinnelige helgener. Øverst fra venstre er Maria Magdalena, St Katarina fra Alexandria og St Dorotea lengst til høyre.¹⁰⁹ I den nederste rekken av kvinnelige helgener står St Gjertrud av Nivelles, St Margareta og lengst til høyre er St Barbara.¹¹⁰

Samtlige helgener er skåret i rundskulptur og fremstilt i helfigur. Nisjenes gulv og vegger skråner svakt utover lik en teaterscene. Vegger og bakgrunn har utskårede dekorative elementer som illuderer masverket omkring vinduer i et gotisk kirkebygg. I tillegg er bladgullet i veggene påført et dekorativt mønster. Hver nisje har masverk i overkant. Både nisjenes vegger, det profilerte rammeverket omkring nisjene samt masverket er preget av omfattende forgyllinger,

⁹⁷ Illustrasjon 3. ”Halshuggingen av Johannes døperen”.

⁹⁸ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 62.

⁹⁹ Illustrasjon 4. ”Evangelisten Johannes i gryten”.

¹⁰⁰ Illustrasjon 5. ”Legenden om de 10 000 martyrer”; Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 64.

¹⁰¹ Illustrasjon 6. ”Legenden om de 11 000 jomfruer”.

¹⁰² Illustrasjon 7. ”St Sebastians martyrium, Gregor den store og Ambrosius”.

¹⁰³ Illustrasjon 8. ”Hieronymus, Augustin og St. Rochus”.

¹⁰⁴ Illustrasjon 9. ”St Georg og dragen”.

¹⁰⁵ Illustrasjon 10. ”St Martin av Tour”.

¹⁰⁶ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken* 7.

¹⁰⁷ Illustrasjon 11. ”St Olav, Johannes døperen og St. Hallvard”.

¹⁰⁸ Illustrasjon 12. ”St Laurentius /St Lars, St Kristoffer og St Nikolaus”.

¹⁰⁹ Illustrasjon 13. ”Maria Magdalena, St Katarina og St Dorotea”.

¹¹⁰ Illustrasjon 14. ”St Gjertrud av Nivelles, St Margareta og St Barbara”.

mens himmelen i hver nisje er holdt i en mørkeblå farge. Med unntak av St Gertruds nonnedrakt og enkelte andre kleselementer, er alle klær forgylt. De kvinnelige helgenenes hår er forgylt, det samme er flere av attributtene.

Corpus

Alterskapets corpus er symmetrisk inndelt i syv nisjer, to lengst til venstre, tre i et midtre felt samt to lengst til høyre. Øverst til venstre i skapet er Maria fremstilt som *den apokalyptiske Madonna* jfr. Åp kap 12.¹¹¹ Maria står i stråleglans med månen under sin venstre fot. To engler holder en krone over hennes hode og understreker hennes rolle som himmeldronning. Maria er omgitt av musiserende engler med Jesubarnet på armen.¹¹² Under dette motivet finner vi *Hyrdenes tilbedelse*.¹¹³ Rundt Jesubarnet står Maria og Josef, tre hyrder, to engler samt et dyr.

I nisjen øverst til høyre ses *Jesu stamtre*.¹¹⁴ Ut fra Joachim og Annas hjerter springer tornefrie rosengrener, og i nisjens øvre del sitter Maria med Jesubarnet på fanget. Nisjen rommer dessuten tre profeter med skriftruller i hendene. Under denne scenen er en fremstilling av *De hellige tre konger*.¹¹⁵ Maria sitter sentrert i bildet med Jesubarnet på fanget. Omkring Jesubarnet står de tre kongene, i bakgrunnen ses Josef samt en annen mann.

I corpus' midtre parti finner vi øverst *Korsfestelsen*.¹¹⁶ Denne scenen består av 27 ulike figurer som stimler sammen omkring foten av korset. Sentrert i motivet er den korsfestede Kristus, plassert under alterskapets buede toppunkt, flankert av røverne. Jesus er den eneste som vi ser i full profil, de øvrige figurene vises i profil, trekvartprofil, eller står med ryggen mot oss. I scenens fremste kant, segner Jomfru Maria om, støttet av Johannes. På konsoller på hver side i scenen, er historier fra pasjonshistorien, *Veien til Golgata* og *Hudstrykingen*.

Deretter følger to motiver som vies en stor plass i denne oppgaven. Under Korsfestelsen er Treenigheten fremstilt som en Nådestol med Jesus som Smertemann.¹¹⁷ Gud er plassert i en tronstol og støtter sin korsfestede sønn som han holder frem foran seg. Over Guds hode svever Den Hellige Ånd i form av en due. Jesus er iført lendeklede og peker mot sidesåret med sin høyre hånd. Omkring Nådestolen står tre engler med utslåtte vinger som bærer pasjonsinstrumentene. I motivets venstre del kneler skapets stifter, presten Skanke, i bønn ved bønnebenken. Bønneboken

¹¹¹ Illustrasjon 15. "Den apokalyptiske Madonna".

¹¹² I publisert materiale knyttet til alterskapet frem til nå, har motivet blitt kalt *Marias kroning*. Jeg mener denne nisjen ikke viser det ikonografiske motivet Marias kroning da en slik fremstilling refererer til motivet hvor Kristus kroner Maria eller Ecclesia som sin brud i henhold til Høysangen. Fremstillingen i dette alterskapet viser derimot Maria som den apokalyptiske Madonna i henhold til Åpenbaringen.

¹¹³ Illustrasjon 16. "Hyrdenes tilbedelse".

¹¹⁴ Illustrasjon 17. "Jesu stamtre".

¹¹⁵ Illustrasjon 18. "De hellige tre konger".

¹¹⁶ Illustrasjon 19. "Korsfestelsen".

¹¹⁷ Illustrasjon 20. "Treenigheten fremstilt som en Nådestol med Jesus som Smertemann".

ligger oppslått foran ham. Bak ham står Johannes døperen, sannsynligvis Skankes skytshelgen.¹¹⁸ Mens Johannes og Skanke ser mot Jesus, har både Gud, Jesus og to av englene blikket festet på Skanke.

Under denne nisjen er den eukaristiske Smertemannen.¹¹⁹ I stor kontrast til mylderet i skapets øvrige nisjer, består denne scenen kun av Kristus iført lendelede og tornekrone, sittende på et alter i en mindre nisje i nisjen. Ut fra de fem sårene strømmer blodet i en kalk som er plassert på gulvet foran ham. I bakgrunnen er utskåret ornamentikk som illuderer masverket omkring vinduer i gotiske kirkebygg. Denne nisjen er utstyrt med to gitterdører som kan lukkes og åpnes.

Predella

I predellaen, i alterskapets nederste og siste nisje, fullendes frelseshistorien. Direkte plassert under Korsfestelsen, Treenigheten og den eukaristiske Smertemannen fremstilles *Dommedag*.¹²⁰ I samtlige nisjer i corpus' midtre del er Jesus sentrert i motivene, iført lendelede, uten forgyllinger, med armene ut til siden.¹²¹ I predellaen gjentas posituren, men i denne scenen har han en kappe av gull over skuldrene. Kristus sitter på regnbuen omgitt av lovprisende, himmelske skarer. Nakne menn og kvinner står opp av jorden og dømmes enten til venstre, til himmelporten og St Peter, eller til høyre, hvor en demon leder de fordømte til helvete, fremstilt som et gapende uhyre som sluker de syndiges sjeler.

Felles for alle nisjene i corpus samt dommedagsfremstillingen i predellaen, er også her de omfattende forgyllingene som dominerer ikke bare bakgrunn og rammene omkring de ulike nisjene, men også klær, illudert arkitektur, englevinger, samt en rekke andre detaljer. I corpus er masverket mer omfattende enn i fløydørene både i omfang og kompleksitet. Her gjentas geometriske former som halvsirkler og trepas slik at masverket danner et symmetrisk mønster, både innen hver nisje og i corpus som helhet. Også i corpus skråner nisjenes gulv og vegger svakt utover som små teaterscener.

¹¹⁸ Johannes døperen er fremstilt i flere scener. I tillegg til denne scenen vises Johannes døperens martyrium hvor Skanke er fremstilt knelende samme bilde. I fløydørens indre er Johannes døperen dessuten fremstilt som en av de mannlige helgenene. Denne vektleggingen av en og samme helgen, kan forklares ved at Skanke, som bestilte tavlen, hadde et særlig forhold til Johannes døperen.

¹¹⁹ Illustrasjon 21. "Den eukaristiske Smertemannen"; Søren Kaspersen, Wall painting and Devotion. The Impact of Late Medieval Piety on Danish Murals" i *Images of cult and devotion : function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe, redigert av Søren Kaspersen*. (København : Museum Tusulanum Press, 2004) 191-192. Motivet kalles i denne oppgaven den eukaristiske Smertemannen i henhold til Kaspersens terminologi; Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 90; Engelstad, *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*, 214. Både Engelstad og Grieg kaller motivet Kristi legeme på alteret. Jeg foretrekker Kaspersens benevnelse da den eukaristiske smertemannen både refererer til motivets tilknytning til nattverden og til motivet Smertemannens særstilling som jeg vil komme tilbake til.

¹²⁰ Illustrasjon 22. "Dommedag".

¹²¹ I Treenigheten fremstilt som Nådestol med Jesus som smertemann peker han riktignok på sidesåret sitt, slik at den høyre hånden er bøyd.

5. Konservering og restaurering

Skapet i dagens kirkerom virker med første øyekast så komplett og uskadet at det er lett å tenke at skapet som møter vårt blikk i dag har den samme fremtoning som skapet hadde da det stod nytt i kirkerommet på begynnelsen av 1500-tallet. I denne oppgaven, hvor jeg vil belyse møtet mellom betrakteren og alterskapet i senmiddelalderen, er det avgjørende å få kartlagt med størst mulig sikkerhet skapets faktiske fremtoning på begynnelsen av 1500-tallet, med tanke på materialer, form og ikonografisk innhold. Jeg vil i dette kapitlet gjøre rede for restaureringer og konserveringsarbeider som skapet har vært gjenstand for og forsøke å gi et så nøyaktig bilde som mulig av de endringene som har vært utført sekundært på skapet, skader som skapet hadde da restaureringsarbeidet startet, samt hvilke retningslinjer Riksantikvaren besluttet å følge i restaureringsarbeidet.

Vi vet at det tidligere har vært innskrifter på listverket på fløydørenes utside. I det dørene ble lukket, og listverket møttes, kunne følgende sammenhengende tekst leses:

Hanc sibi divino concessis numine donis
donavit tabulam diversis undique ornatam
picturis ædi sacratæ - - - - -
optimus Anstanus Schonck eximiusque Magister
- - -Asloia - - que divini semine verbi
commissum nutrire gregem pastor bene novit
- - - nituntur - - que hac aspicias atque
animan optat requiescere coelo¹²²

Den latinske teksten har blitt tydet og nedskrevet to ganger, første gang av sogneprest Ancher (1743), deretter av antikvar (1805).¹²³ Begge påpeker i sine notater at teksten er delvis slitt bort.

Svendsen oversatte teksten slik:

For de ham af guddommelig Naade skjænkede Midler,
har han givet denne Tavle,
helt igjennem prydet med forskjellige Billeder, til det hellige Tempel, -
den ædle og udmærkede Magister Ansten Schonck
- - fra Oslo - - og han forstaar som Hyrde godt at nære den betroede Hjord
med det guddommelige Ords Sæd - -
og du ser denne og ønsker Sjælen Hvile i Himmelen»¹²⁴

En eller annen gang i perioden mellom 1805 og 1811 ble listene overmalt.¹²⁵

I Ringsaker kirkes kallsbok for perioden 1923-25 skrev sogneprest Brochmann en notis:
"Generell advarsel grunnet bedrøvelig erfaring: Temperafarger som ikke tåler vann, enn mindre

¹²² Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 74.

¹²³ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 74.

¹²⁴ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 75.

¹²⁵ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 74.

grønnsåpe"¹²⁶. Alterskapet var med andre ord forsøkt grundig rengjort, noe som hadde et uheldig resultat på fargene i skapet.

I første halvdel av 1960-tallet ble Ringsaker kirke restaurert. Skapet ble oppbevart i kirken, pakket inn i plast. Etter endt restaurering var skapet svært medtatt av støv og skitt.¹²⁷ I 1968 startet Riksantikvaren restaurerings- og konserveringsarbeider på alterskapet. Etter nærmere undersøkelser kunne Riksantikvaren slå fast at malingen på skapets fløydører var skitten, men stort sett intakt. Malingen var dessuten svært tørr og drysset lett. I skapets corpus var gullarbeidene skjøre, da grunderingen under sprakk opp, slik at gullet løsnet. Flere figurer og masverk manglet elementer. Frem til 1968 var omvisere i kirken utstyrt med pekestokk, noe som kan forklare en del av slitasjeskadene på bladgull og avbrutte deler som manglende englevinger, noe masverk, skriftbånd, en arm, noen helgenattributter og taggene fra Marias krone i nisjen *den apokalyptiske Madonna*. Flere av elementene som var brukket av var imidlertid tatt vare på av presten Brochmann og hans etterfølgere, flere deler lå i bunnen av alterskapet, mens andre deler var tapt. Riksantikvarens rapport bekreftet overmalingen på skapets listverk som stammet fra begynnelsen av 1800-tallet, men fant ingen andre tegn på overmaling av skap eller figurer.¹²⁸

Spørsmålet reiste seg raskt om hvor hardt man skulle restaurere akterskapet med tanke på maling, forgylling og avbrutte deler. Det ble besluttet at man skulle "restaurere tavlen fullt ut da det ikke fantes usikre partier hvor det kunne oppstå tvil angående fargene"¹²⁹. Størsteparten av skapet ble så rensset, og gull og sølv ble festet der det var mulig. Avskallede gullpartier fikk nye lag med bladgull og gullferniss. Både fløydørene og skapdørene i predellaen ble sendt til Riksantikvarens atelier for restaurering. Maleriene ble rensset, gulnet ferniss fjernet, skader i krideringslaget ble utfylt og maleriene og skulpturene ble retusjert med tempera og gull. Deretter ble fløydørene voksbehandlet eller fernissert.¹³⁰

Når det gjaldt figurene med skader, ble det vedtatt å feste figurer som hadde løsnet der disse fantes. Der figurer, masverk og andre elementer var tapt, ble disse ikke erstattet. Det var dog ett unntak: Duen i treenighetsscenen fikk skåret en ny vinge.

Det er altså enkelte elementer som i dag mangler, men som fantes i alterskapet i senmiddelalderen. Nisjen som viser den apokalyptiske Madonna har flere elementer som er tapt. Etter all sannsynlighet mangler en engel til høyre i nisjen, elementer av et vesen under Marias føtter samt tagger fra kronen som englene holder over hodet hennes. I korsfestelsesscenen mangler

¹²⁶ "Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap", bilag 1.

¹²⁷ "Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap", bilag 6.

¹²⁸ "Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap"

¹²⁹ "Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap"

¹³⁰ "Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap"

armene til en kvinne, og St Gertruds venstre arm er også tapt. Mindre elementer av masverket rundt om i skapet er borte, og i nisjen som viser den eukaristiske Smertemannen er det to hull i brystningen i nisjens vegg til venstre for Kristus, men hva som er tapt vites ikke.

I 1982 ble siste fase av restaureringen gjennomført. Siden det var 13 år siden konserveringsarbeidene hadde startet, var det igjen behov for å rense skapet. I tråd med retningslinjene utarbeidet tidligere, ble de resterende delene av skapet restaurert.¹³¹ Skapet er ikke renset siden 1982.

Oppsummert er det altså enkelte ikonografiske og formmessige elementer som senmiddelalderbetrakteren så, men som i dag er tapt. I tillegg er listverket på fremsiden av skapets fløydører overmalt slik at innskriften er borte. Farger og materialer er restaurert. Form – og figurtettheten i skapet tatt i betraktning, er det dog ikke mange elementer som mangler, og skapet fremstår i dag som godt bevart. Det er ut fra dette god grunn til å anta at analyseobjektet i denne undersøkelsen, i all hovedsak er det samme objektet som møtte betrakterens blick for 500 år siden.

¹³¹ ”Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap”

6. Materialitet som likhet.

6.1 Det indre blikket, det mentale bildet

It is not what our bodily eyes see but what the eyes of our heart see that is God”¹³²

Den franske teologen Jean Gersons (d. 1429)

I denne delen av oppgaven starter min egen undersøkelse. Som jeg redegjorde for i kapittel 2, vil materialitetstilnærmingen i denne oppgaven undersøke materien som potensielt hellig ut fra to ulike kategorier: *Likhet*, forstått som den allegoriske oppfatningen av sansbare objekter som ved sin likhet til Gud henviser til en immateriell sannhet, og *nærvær*, forstått som oppfatningen av at hellige objekter kunne romme en potensiell guddommelig tilstedeværelse.

I denne delen av oppgaven vil jeg undersøke hvordan møtet med alterskapet som materielt objekt kunne lede til immaterielle bilder og erfaringer av det hellige. Jeg har valgt å fokusere på ett materielt element, gull, et formelement, masverk, og to ikonografiske elementer, smertemannen og stifterens selvframstilling. Jeg vier også en viss oppmerksomhet til korset som ikonografisk element og dets relasjon til skapets materialitet. Ut fra tanken om at det materielle kan ses som meningsbærende henvisninger om det hellige, ønsker jeg å undersøke på hvilke måter skapets materielle elementer kommuniserer, underbygger og understreker innholdet i de ikonografiske motivene.

For å gjennomføre en slik undersøkelse har jeg, på bakgrunn av skapets store detaljrikdom, i all hovedsak begrenset undersøkelsen til én av nisjene, Treenigheten fremstilt som Nådestol med Jesus som Smertemann.¹³³ Dette motivet er plassert i nisjen som utgjør selve hjertet i corpus, sentrert både i høyde- og bredderetning. Som de øvrige nisjene, har også denne omfattende forgyllinger samt masverk i motivets øvre del. Sentrert i nisjen er Treenigheten fremstilt som en Nådestol. Gud holder sin korsfestede sønn fremfor seg og over hodet ses Den Hellige Ånd i form av en due. Jesus trækker på jordkloden med sin høyre fot. Til venstre i motivet kneler stifteren Skanke, iført liturgiske klær, ved bønnebenken. Bønneboken er oppslått foran ham, og han ledsages i sin bønn av Johannes døperen som har lagt en hånd på Skankes rygg. Tre engler står rundt Guds trone og holder i pasjonsinstrumentene korset, tornekrone og søylen. Både Gud og Jesus, samt to av englene, er vendt mot Skanke og har blikket festet på Skanke, som i sin tur har blikket festet på Jesu sidesår.

¹³² Bynum, *Christian Materiality*, 157.

¹³³ Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art, Vol2. The Passion of Christ*. (Greenwich: New York Graphic Society LTD: 1972) 219.

For at den visuelle interaksjonen mellom betrakteren og motivet skulle bli til en religiøs erfaring, måtte betrakteren bevisst reflekterte over sammenhengen mellom den synlige verden og Guds essensielle usynlighet. Opplevelsen av det hellige var med andre ord avhengig av tankens kraft. Gregor den store hevdet på 500-tallet at allegoriene var en *machina* som løftet oss opp til Gud. Pave Hadrian I skrev på 700-tallet at, som et resultat av kontemplasjon foran fysiske bilder ble vårt sinn, ved hjelp av en spirituell kraft, løftet fra det synlige til Guds majestetiske usynlighet.¹³⁴ Tilsvarende skrev Bonaventura 500 år senere i *Sjelens vei til Gud* at sjelen kunne klatre som på en stige, fra det materielle, til det spirituelle.¹³⁵

Ortopraksis, det vil si erfaringer og teknikker som ble ansett som veier til erkjennelse av Gud, ble i klostrene utviklet for meditasjon og komposisjon av bønner.¹³⁶ Innen monastisk meditasjonspraksis var idealet billedløs meditasjon og materielle bilder ble ansett som hjelpemidler for lekfolk.¹³⁷ *Senmiddelalderens spiritualitet* er et begrep som man ofte støter på i ulike deler av faglitteraturen for å beskrive senmiddelalderens fromhetsideal og fromhetspraksis, også kalt *devotio moderna*. Den kristne fromheten kan defineres som en personlig, følelsesmessig og oppløftet erkjennelse av Gud, som går ut over det rent konseptuelle.¹³⁸ For den fromme vil målet om å etterleve Kristi eksempel, *Imitatio Christi*, prege hele livet. *Compassio* beskriver idealet om medfølelse som den fromme skulle ha i forhold til Jesus og Maria ved å dele deres sorg og smerte.¹³⁹ På det indre planet skulle alle tanker, holdninger og følelser rettes mot å følge Jesu eksempel, mens fromheten på det ytre planet skulle manifestere seg i gode handlinger. Videre var ydmykhet, selvpålagt nøysomhet og lydighet idealer til etterlevelse.¹⁴⁰

Det er imidlertid viktig å påpeke at det ”moderne” i begrepet *devotio moderna*, ikke var relatert til innholdssiden. Begrepet innebefattet de samme idealer og praksiser som hadde dominert i klosterlivet tidligere i middelalderen. Det som var nytt, var at denne fromheten i senmiddelalderen ble et ideal også utenfor monastiske sirkler. Nå skulle også lekfolk omfattes og

¹³⁴ Kessler, ”Turning a Blind Eye”, 421.

¹³⁵ Bonaventure, *The Journey of the Mind to God* (Indianapolis : Hackett Pub. Co, 1993) 138-139.

¹³⁶ Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, 1.

¹³⁷ Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, 84. Mary Carruthers redegjør for sin forståelse av Bernhard av Clairvaux’ bildesyn i det han klager i et brev adressert til abbed William av St Thierry over late munkers som er avhengige av andres skapte (fysiske) bilder i sin meditasjon. Lekfolket kunne ha bruk for slike rekvisitter, innrømmer Clairvaux, men en cisterciensermunk som et medlem av en kontemplativ orden, burde klare seg uten. I følge Clairvaux var bildene til hinder for den rene meditasjon. Ut fra en slik forståelse kan Clairvaux ”ikonoklasme” også ses som et forsøk på fremme en ren meditativ praksis blant en kontemplativ elite, snarere enn et rent oppgjør mot unødvendig prakt i en religiøs sfære.

¹³⁸ von Achen “Piety, Practice and Process”, 24 ; Jane Riatt, Bernard McGinn, og John Meyendorff, red. *World spirituality: an encyclopedic history of the religious quest: Christian spirituality. High Middle Ages and Reformation*. (New York: Crossroad Publishing Company, 1987) 189.

¹³⁹ von Achen “Piety, Practice and Process”, 24.

¹⁴⁰ von Achen. "Piety, Practise and Proses", 24, og Riatt, McGinn, og Meyendorff, *World spirituality*, 189.

inkluderes i denne spirituelle tradisjonen, noe som betød et økt fokus på meditasjon og kontemplasjon utført under den private andakten.¹⁴¹

Hvordan kan vi forstå alterskapet, og helt konkret motivet Treenigheten med Jesus som Smertemann, som et kontemplativt hjelpemiddel for betrakterens religionsutøvelse, og som et utgangspunkt for den religiøse, immaterielle opplevelsen? Jeg ønsker å undersøke hvordan de fysiske kvalitetene ved alterskapet kunne lede betrakternes sinn oppover på Bonaventuras stige og føre til immateriell, guddommelig innsikt.

6.2 Materiale: Gull som betydningsbærende materielt element

Min påstand er at alterskapets utforming og materialbruk var ladet med informasjon som betrakteren kunne tolke for å få et glimt av det hellige. Alterskapet var utformet for å feste betrakterens oppmerksomheten på dets materialitet. Et av alterskapets mest fremtredende trekk er nettopp den omfattende forgyllningen som møter betrakteren i det dørene slås opp. I følge Bynum var senmiddelalderens bilde materielt, fysisk og pekte på seg selv.¹⁴² Aavitsland hevder at denne åpenbare fremhevingen av materialene primært kjennetegner verk fra tidligere i middelalderen og trekker frem som et eksempel et av de gylne alterene fra 1100-tallet fra Broddertorp hvor gullet dekker hele alteret, alle scener og figurer. Senmiddelalderen benyttet ikke i like stor grad gull og edle metaller for å fremheve de dyrebare metallene som meningsbærende, men brukte materialene i illusjonistisk øyemed, hevder Aavitsland.¹⁴³ En nærmere undersøkelse av alterskapet i Ringsaker taler imidlertid til en viss grad i mot en slik oppfatning av senmiddelalderens materialitetsbruk benyttet primært til illusjonsøyemed. I noen scener er riktignok hud, hår, visse hodeplagg og attributter fremstilt med virkelighetsnær bemaling. Videre viser nisjen som fremstiller den eukaristiske Smertemannen at utskåret og bemalt tre er benyttet for å illudere blodet som strømmer fra hans fem sår, noe som støtter Aavitsland utsagn. Men i all hovedsak er forgyllningene i skapet ikke benyttet for å skape illusoriske effekter. Gullet er ikke forbeholdt kroner, smykker eller andre objekter vi vanligvis forbinder med edle metaller. Heller ikke er forgyllningene reservert elementer som skal utheves som for eksempel korset. Snarere er alt fra klær, englevinger, masverk, enkelte hodeplagg til bakgrunn og arkitektoniske elementer forgyllt. Denne overfloden av gull er langt fra subtil. Det er prakten og materialets skinnende egenskaper som først møter betrakteren idet dørene åpnes. Sett på avstand er både detaljrikdommen, men også de massive forgyllningene, nærmest til hinder for lesningen av de enkelte ikonografiske

¹⁴¹ Riatt, McGinn, og Meyendorff, *World spirituality*, 190.

¹⁴² Bynum, *Christian Materiality*, 44.

¹⁴³ Aavitsland, "Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.", 81.

elementene i skapet. I det betrakteren så treenighetsnisjen, var det gullforgylt mylder han eller hun så. Plassert i kirkens skip ville betrakteren antageligvis se Gud og Jesus i Nådestolen samt Skanke ved bønnebenken. Men pasjonsinstrumentene og englene bak i nisjen ville i praksis vært umulig for menigheten å se, og de var avhengig av at presten redegjorde for det ikonografiske innholdet. Konsekvensen var at betrakteren visste at det var hellige historier som de så der fremme i koret, men for sine fysiske øyne var det først og fremst gull de så. Det er ut fra dette grunn til å tro at det materielle, gullet, i høy grad var benyttet i meningsbærende øyemed, selv om materialeestetikken er av en annen type enn i den romanske kirkekunsten.

Fra 1100-tallet blir arabiske og greske filosofiske tekster aktualisert i Europa, og det oppstår en ny interesse for teorier knyttet til lys. Disse arbeidene finner sted innen teologiske sirkler, og det primære målet ved de nyutviklede teoriene var å argumentere epistemologisk for Guds eksistens. Robert Grosseteste (c.1170 – 1253), teolog, statsmann, filosof og biskop av Lincoln, baserte seg på arabiske og greske tekster i sine arbeider. I sitt verk *De Luce* utviklet han en komplisert lysmetaforikk å forklare verden som omgir. For Grosseteste var lyset nøkkelen, og lyset, i henhold til Grossetestes terminologi, kunne best forstås som enten *lux* eller *lumen*. Lux var lyset fra den fremste kilden Gud, mens lumen var lys som strålte ut fra, som ble diffusert eller reflektert, fra denne kilden til alle universets kanter. Det mennesket så med sitt kroppslige blikk var altså lumen som Grosseteste hevdet stammet fra lux, "the original light of the universe"¹⁴⁴. Sagt med andre ord: Lumen kunne forstås som den synlige manifestasjonen av det guddommelige lux.¹⁴⁵ Det som utgjorde et objekts form kalte Grosseteste *species*, og disse formene var gjennomsyret av lysstråler. Disse lysstrålene ville i sin tur flerfoldig gjøres i det de stråler ut fra objektet i alle synlige retninger.¹⁴⁶

Min påstand er at alterskapet i Ringsaker spiller på denne tosidige oppfatningen av lyset. Lyset i senmiddelalderens kirkebygg, som kom fra voksllys og sparsommelig dagslys, ville treffe alterskapets forgyllinger, som igjen ville skinne mot betrakteren. Forgyllingen i alterskapet er lagt med ulike teknikker. Mens gullet på figurenes klær ofte er lagt i store flater med kapper som faller mykt og gjenspeiler glansen i materialet, er forgyllingen andre steder bemalt eller gravert.¹⁴⁷ I treenighetsscenen er veggen til venstre i scenen påført et mønster, mens scenens høyre del dekkes av engelens kropp og vinger. Effekten ble at gullet møtte betrakterens blikk med ulike grader av

¹⁴⁴ Kathrine H. Tachau, "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries" i *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, redigert av Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché. (Princeton: Princeton University Press 2006) 340.

¹⁴⁵ Tachau, "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", 340-341.

¹⁴⁶ Tachau, "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", 340-341.

¹⁴⁷ Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, (Oxford: Oxford University Press. 2008) 182. Å legge bladgull var en innviklet teknikk, og bevarte kilder forteller at læretiden ble forlenget med to år for de malere og skulptører som skulle lære dette i middelalderens Tournai.

glans og lysreflekterende egenskaper. Basert på lysmetaforisk ontologi kunne lyset knyttet til forgyllingene oppfattes som en manifestering av lux, Guds lys, i kirkerommet: Gullet med sine lysreflekterende egenskaper kunne av betrakteren oppfattes som alterskapets egenlys, som om de indre forgyllingene var i besittelse av eller vitnet om et hellig lux, selve skapelsens lys. Skapet tilbød dermed betrakteren en forståelse av et skinnende interiør som lumen, et lys som stråler fra det hellige. Lyset, i følge Grosseteste, medierte mellom kropp og sjel, mellom menneskelig intellekt og synlige objekter, som et skip som frakter fornuft, i denne sammenheng en erfaring av det guddommelige, til intellektet om den sansbare verden.¹⁴⁸ I skapets forgyllinger kunne betrakteren erfare dette spillet mellom lumen og lux.

Aavitsland trekker i sin artikkel ”Materialitet og Teofani. Om bruken av kostbare materialer i romansk alterutsmykning” frem ulike argumenter benyttet til forsvar for kirkeutsmykning som en del av den debatten som eksisterte omkring kirkekunstens væren eller ikke væren tidligere i middelalderen.¹⁴⁹ Jeg vil hevde at disse argumentene også kan benyttes for å forstå tenkningen omkring materiell utsmykning i kirkene i senmiddelalderen, da kirkelig prakt i denne perioden var etablert (om ikke udiskutabelt) som konvensjon i den katolske kirken. Ifølge Aavitsland kan kirkelig prakt blant annet forklares ut fra et semantisk argument: Alle materialer har et meningsbærende potensial, og gull som materiale var ladet med teologisk betydning for betrakteren, allerede før det stod i samspill med ikonografiske motiver.¹⁵⁰ I Johannes Åpenbaring 21, 9-27 beskrives hvordan Jerusalem er smykket med gull, edle stener og blomster. Gull ble med andre ord ansett som et betydningsbærende materielt element pga. sitt bibelske forelegg. I henhold til middelalderens encyklopedier som fastslo materialenes meningspotensial, var gull, i kraft av sin glans og lysreflekterende egenskaper, et bilde på Guds majestet.¹⁵¹ Bruken av gull i kirkeutsmykning innebar en anagogisk forståelse av å skue frelsen og det himmelske Jerusalem.

Også de forgylte helgenene var i tråd med senmiddelalderbetrakterens meningsunivers. Ikke bare var disse fremstilt med omfattende forgyllinger, de var, til tross for at de var utsatt for den grusomste tortur, fremstilt med fatning og sinnsro. Dette ble neppe ansett som mangel på realisme, men snarere som et uttrykk for middelalderens helgentro: Helgenene led ikke mindre, men var fremstilt med den verdigheten de i dag besitter. Forgyllingen av klær, attributter og omgivelser var ladet med mening: Det var ikke helgenene som mennesker som betrakteren så, men deres nåværende liv som en del av den triumferende kirke og det himmelske Jerusalem.

¹⁴⁸ Suzannah Biernoff, *Sight and embodiment in the Middle Ages*. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002) 71.

¹⁴⁹ Kristin B Aavitsland, ”Materialitet og teofani. Om bruken av kostbare materialer i romansk alterutsmykning”, *Kunst og kultur*, 90: 2 (2007)

¹⁵⁰ Aavitsland, ”Materialitet og teofani”, 81-84.

¹⁵¹ Aavitsland, ”Materialitet og teofani”, 82.

Derfor kunne gullet forstås som informasjon til betrakteren: Jesus og helgener var eksempler på en hellig og syndfri livsførsel som var avbildet i sin nåværende, gylne, salige tilstand.

Selve behandlingen av materialet var dessuten ladet med mening. I 1.Kor 3, 13-15. redegjør Paulus for frelsen gjennom ild.

Herrens dag skal gjøre det klart, for den åpenbarer seg med ild, og ilden skal prøve hvordan den enkeltes verk er. Om det byggverket noen har reist, blir stående, skal han få sin lønn. Dersom det brenner opp, må han lide tapet. Selv skal han bli frelst, men bare som gjennom ild.

Gull var et materiale som ikke bare var forbundet med kostbarhet, men som tålte den prøven som Paulus skriver om. Gullet var i tillegg til å være et symbol på Gud, også et symbol på de hellige martyrer som gjennom sine prøvelser var rensert for synd slik gullet var rensert for slaggstoffer..

Når det gjelder korset er dette forgylt, og ut fra en teologisk tolkning er det naturlig å forstå korset som fremhevet basert på den eleverte posisjonen symbolet har i den kristne tro. Jesu kropp er derimot ikke forgylt, men fremstilt i hvitmalt tre, et rimeligere materiale uten det samme materielle meningsinnholdet knyttet til seg. Spørsmålet ut fra et materialitetsperspektiv er da hvorfor Jesu kropp ikke er fremstilt i et mer kostbart materiale? I middelalderen hadde flere verk sammenstillinger av ulike kostbare materialer, ikke kun for å skape en visuell effekt, men også fordi selve materialsammenstillingen var ladet med mening.¹⁵² En Jesusfigur utskåret i for eksempel elfenben ville være materielt meningsbærende, da elfenben i henhold til senmiddelalderens encyklopedier ble forbundet med det rene og syndefrie, og i tillegg ble forbundet med det kroppslige.¹⁵³ Men i Ringsaker kirkes alterskap er Jesu kropp altså skåret i tre og malt lys, nesten hvit. Materialvalget kan være et resultat av praktiske eller kostnadmessige årsaker, eller en erkjennelse fra tilvirkernes side om at gull sammenstilt med hvitmalt tre gir en tilsvarende visuell effekt som eventuelt elfenben: Idet bakgrunnen er fremstilt med omfattende bruk av bladgull, vil en nærmest hvitmalt Jesusfigur nærmest lyse opp og skinne inne i alterskapet.

6.3 Form: Masverk

Ett av skapets mest dekorative elementer er det omfattende masverket som utsmykker hver nisje i skapets fløydører, hver nisje i corpus samt dommedagsfremstillingen i predellaen. Masverket er skråret i tre og deretter forgylt. I Ringsakerskapet inntar disse elementene geometriske former som halvsirkler og trepas og er fullstendig gjennombrutt slik at betrakteren kan se rommet i nisjen bak masverket. Denne særegne ornamentale oppdelingen av flater utviklet seg innen sengotisk

¹⁵² Kessler, *Seeing Medieval Art*, 29.

¹⁵³ Kessler, *Seeing Medieval Art*, 27, 29.

arkitektur, billedkunst og skulptur i den nederlandske regionen i overgangen mellom 1400- og 1500-tallet.¹⁵⁴

Koblingen mellom mikroarkitektur, kirkearkitektur og det himmelske Jerusalem er åpenbar.¹⁵⁵ Ornamenteringen kunne hjelpe betrakteren med å etablere en kognitiv relasjon mellom den fysiske verden og den himmelske sfære bortenfor.¹⁵⁶ Ved å skue masverket, som snor seg som fine, symmetriske, organiske grener som en himmel over hvert motiv i skapets corpus, kunne betrakteren få et glimt av det paradiset som ventet den fromme ved tidens ende.

Men ornamenteringen kunne også forstås på andre måter. Kavalier peker i sin artikkel ”Renaissance Gothic in the Netherlands: The Use of Ornament” på hvordan masverket sjelden kommuniserte ett spesiell informasjonsinnhold til betrakteren, men snarere kunne oppfattes som et metaspråk.¹⁵⁷ For det første var denne formen for ornamentikk forbeholdt eleverte objekter.¹⁵⁸ Ornamentikken kommuniserte med andre ord at objektet det prydet hadde en høyere status enn øvrige objekter.¹⁵⁹ Bare ved å skue ornamentikken kunne altså betrakteren forstå at alterskapet dreide seg om et objekt i særstilling.

For det andre kunne masverket strukturere selve seeropplevelsen ved å skape en sammenheng og en visuell enhet mellom de ulike nisjene. Ornamentikken ble altså forstått som guider igjennom den visuelle informasjonen i alterskapet.¹⁶⁰ Masverket bidro til å skape en helhet i formspråket og således binde sammen de ulike personene og hendelsene i alterskapet. Hele den triumferende kirke ble forent både i form og innhold i alterskapet, og ornamenteringen var nettopp ett av virkemidlene som ble benyttet for at alterskapet kunne presentere skulpturene som en enhetlig gruppe for betrakteren. De hellige ble fremstilt løsrevet fra historisk tid som et oppstilt kor, som betrakteren i Ringsaker kunne skue.¹⁶¹

Kavalier sammenligner dessuten masverket med taktmarkørene i samtidens noter.¹⁶² Matematisk symmetri og proporsjoner uttrykt både i bilder og musikk var essensielt for oppfatningen om skjønnhet.¹⁶³ I alterskapet har hver nisje sitt tilpassede masverk. Ornamenteringen utsmykker nisjenes øvre kant og er fremstilt symmetrisk, både om man ser på hver nisje separat og når man ser alterskapet med åpne dører som helhet. I fløydørene står hver

¹⁵⁴ Ethan Matt Kavalier, ”Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament” i *The Art Bulletin*, Vol.82, No. 2 (Juni 2000), 226.

¹⁵⁵ Kavalier, ”Renaissance Gothic in the Netherlands”, 230.

¹⁵⁶ Kessler, *Seeing Medieval Art*, 40.

¹⁵⁷ Kavalier, ”Renaissance Gothic in the Netherlands”, 227 – 228.

¹⁵⁸ Kavalier, ”Renaissance Gothic in the Netherlands”, 227.

¹⁵⁹ Kavalier, ”Renaissance Gothic in the Netherlands”, 226.

¹⁶⁰ Kavalier, ”Renaissance Gothic in the Netherlands”, 226.

¹⁶¹ Bergesen, *Sangere i det himmelske Jerusalem*, 158. Bergesen benytter her den samme kor-analogien.

¹⁶² Kavalier, ”Renaissance Gothic in the Netherlands”, 239.

¹⁶³ Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*. (New Haven: Yale University Press, 1986) kap III.

helgen under en bue av masverk. I dørene er buen er slak med kun et mindre forhøyet midtparti og kan minne om miniatyrbaldakiner. I corpus er ornamenteringen mer omfattende både i størrelse og detaljrikdom. Fremstillingene av masverket er ikke bare symmetrisk, den er også gjentagende og rytmisk. Det er som nevnt over ikke bevart noen kilder fra senmiddelalderen som sier noe om hvordan betrakteren opplevde skapet. Det som imidlertid er bevart, er Biskop Jens Nilssøns visitatsbøger fra slutten av 1500-tallet. Her skrev biskopen ned sine betraktninger og anmerkninger om de kirker og sogn han traff på sine reiser. Om alterskapet i Ringsaker skriver han: ”en saare skjøen taffle til alterit, saa att der icke findis en skjønnere vdi Norge”¹⁶⁴. At betrakteren også 50 år før denne nedtegnelsen oppfattet alterskapet som skjønt, anser jeg som svært sannsynlig.

Kaspersen hevder sin artikkel ”Billede og æstetik i middelalderen” at betydningen av det skjøne i middelalderen nettopp var koblet sammen med oppfatninger om det sanne og det guddommelige.¹⁶⁵ Verdslig skjønnhet hadde, i følge Kaspersen, kun en verdi dersom objektet rettet betrakterens oppmerksomhet mot skjønnhet av åndelig karakter.¹⁶⁶ Tilsvarende redegjør Hennig Laugerud i sin artikkel ”Visualitet, tekst og materialitet. Modernismens middelalder og middelalderens modernitet” om Thomas av Aquino som på 1200-tallet hevdet at det er ingenting som er i erkjennelsen som ikke først er i sansene.¹⁶⁷ Det skjøne må være ikledd materien, og for Thomas er skjønnheten sanselig, og ikke en platonsk, immateriell idé. Det skjøne består i en helhet av form og materie.¹⁶⁸

Mary Carruthers hevder imidlertid i sin bok *The Experience of Beauty in the Middle Ages* at ikke alle opplevelser av skjønnhet trengte å være relatert til en teologisk eller religiøs forståelse. I følge Carruthers er det lett å tolke reaksjonene og sanseerfaringene av middelalderobjekter inn i en religiøs kontekst og på den måten overse den estetiske erfaringen som betrakteren kunne ha i sitt møte med verket, fordi det kildematerialet som er bevart i overveldende grad er av religiøs karakter.¹⁶⁹ Vi har ingen holdepunkter for å anta at middelalderbetrakteren ikke verdsatte alterskapet som vakkert og skjønt ut fra estetiske prinsipper. En estetisk verdsetting var dog ikke til hinder for enkelte betraktere tilla alterskapets skjønnhet en merbetydning: Det vakre pekte på sin likhet med Gud, det materielle pekte på det immaterielle og det skjøne ble derfor tillagt en spirituell dimensjon. Antageligvis var masverket, med sine symmetriske, rytmiske og geometriske

¹⁶⁴ Nilssøn, *Biskop Jens Nilssøns Visitatsbøger og reiseoptegnelser 1574-1597*, 304.

¹⁶⁵ Søren Kaspersen, ”Billede og æstetik i middelalderen” *Kunst og Æstetik*, redigert av S. Brøgger og O. J. Pedersen, (København, 1996) 56.

¹⁶⁶ Kaspersen, ”Billede og æstetik i middelalderen” 56.

¹⁶⁷ Laugerud, ”Visualitet, tekst og materialitet.”, 151.

¹⁶⁸ Laugerud, ”Visualitet, tekst og materialitet.”, 151.

¹⁶⁹ Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, 10-11.

proporsjoner, ett av elementene som bidro til oppfatningen om alterskapet som ikke bare skjønt, men også som hellig i tråd med Thomas` idé om sanselig og materiell skjønnhet.

I Ringsakerskapet er ornamentikken større og mer utbrodert i nisjene i skapets corpus enn i dørene. Dette underbygger Kavalers tredje poeng om at ornamentikken var mest ekstravagant i de aller helligste delene av verket.¹⁷⁰ Ut fra bevarte kontrakter fra Brussel i 1507 kan vi lese at det spesifiseres at midtpartiets masverk skulle visuelt skille seg ut fra resten av arbeidet. Selve ornamenteringen var med andre ord ladet med informasjon om at dette var visuelt innhold som betrakteren av alterskapet skulle oppfatte som teologisk uthevet.

Både nisjen med Treenigheten og nisjen over, korsfestelsesscenen, har fremstillinger av Jesu kors. I øverste scene er korset en del av den fortellende scenen om korsfestelsen, i scenen under er korset en del av et pasjonsinstrumentene og dermed fremstilt som et andaktsmotiv. Ser vi nærmere på korsfestelsesscenen, skjer det en påfallende sammenkobling mellom korset og ornamenteringen omkring. Masverket dekker den øverste delen av korset og ser ut til å berøre korsets horisontale bjelke. Masverkets organiske former smelter sammen med korset som grener omkring en stamme. I henhold til kristen typologisk tolkning er Jesu kors et bilde på ”livets tre”, noe som har sitt bibelske forelegg i 1. Mos 2, 8-9.

Herren Gud plantet i gammel tid en hage i Eden. Der satte han mennesket han hadde formet. Og Herren Gud lot alle slags trær vokse opp av jorden, forlokkende å se på og gode å spise av, og midt i hagen livets tre og treet til kunnskap om godt og ondt

Livets tre kan dessuten tolkes som et bilde på frelsen, og nevnes flere ganger i bibelen. I åpenbaringen beskrives livets tre i det himmelske Jerusalem Åp. 22, 2.

Midt mellom byens gate og elven står livets tre, fritt til begge sider. Det bærer frukt tolv ganger og gir sin frukt hver måned. Og bladene på treet er til legedom for folkene

Og videre i Åp, 2,7.

Den som seirer, vil jeg la spise av livets tre, som er i Guds paradis.

Korset i alterskapets korsfestelsesscene kan altså, som et resultat av ornamenteringen, ses som livets tre, selve symbolet på paradiset og på frelsen. Korset er med andre ord Kristus selv, og et bilde på det evige liv. Igjen, ved å skue korset og den visuelle veiledningen som ligger i sammensmeltingen med ornamenteringen, kunne betrakteren danne seg et bilde av tidens ende og den herlighet som ventet ham eller henne der.

Som tidligere nevnt hevder Aavitsland at kirkekunstens væren kunne forklares ut fra en semantisk forståelse. Et annet argument som Aavitsland trekker frem som begrunnelse for kirkelig prakt, er det hun kaller det kunstneriske argumentet: Kirkekunsten kunne hylle Gud ved den

¹⁷⁰ Kavalier, “Renaissance Gothic in the Netherlands”, 226.

håndverksmessige kvalitet som var nedfelt i arbeidet. Ved at mennesket er skapt i Guds bilde, er også menneskets skaperevner gitt av Gud.¹⁷¹ Knyttet til alterskapets masverk er det nesten som om skaperen har ønsket at betrakteren skal stanse opp og beundre det håndverksmessige mesterstykke som ligger bak ornamenteringen. Den materielle tilvirkningen hadde med andre ord en egenverdi, ikke kun som estetisk objekt, men som teologisk meningsbærende, utført ikke bare som en hyllest til Gud, men som en manifestering av Guds eksistens gjennom mennesket som har utført dette praktstykke av et masverk.

6.4 Ikonografi: Smertemannen

Smertemannen opptrer to ganger i alterskapet, både i treenighetsnisjen og i nisjen under, den eukaristiske Smertemannen.¹⁷² Hvilke konkrete lesninger og forståelser tilbød dette motivet betrakteren i senmiddelalderens Ringsaker?

Smertemannsmotivet skriver seg fra legenden knyttet til Gregorsmessen: Gregor den Store feiret messen hvor en kvinne som tvilte på transubstansiasjonen var til stede. Gregor den Store ba om et tegn, og i følge legenden åpenbarte Jesus seg som smertemann på alteret under konsekkreringen av brød og vin.¹⁷³ Smertemannen kan fremstilles som en del av Gregorsmessen, eller som et isolert andaktsbilde.¹⁷⁴

Smertemannen har av flere teoretikere blitt fremhevet som andaktsbildet *par excellence*.¹⁷⁵ Begrepet "andaktsbilde" ble først benyttet av Dehio og Pinder for å betegne en gruppe ikonografiske motiver som opptrådte i vesteuropeisk kontekst i løpet av 1200-tallet og som ble benyttet i den private religionsutøvelsen.¹⁷⁶ Andaktsbildet skiller seg fra andre bilder gjennom sin funksjon: Det er den meditasjonen og bønningen som finner sted med et slikt bilde som visuelt utgangspunkt, som gjør at begrepet andaktsbilde blir et fruktbart begrep.¹⁷⁷ Det latinske navnet for Smertemannen, *Imago pietatis*, rommer en dobbelt mening: Pieta-termen refererer både til Kristi offer, basert på hans miskunn. På denne måten blir bildet en fremstilling av hans selv-ofrende kjærlighet. Men begrepet *pietà* omfatter samtidig den fromme holdningen betrakteren skulle innta ovenfor bildet jamfør senmiddelalderens spirituelle idealer som jeg vente over.¹⁷⁸

¹⁷¹ Aavitsland, "Materialitet og teofani", 81.

¹⁷² Jeg velger å benytte begrepet Smertemannen og presiserer at motivet i litteraturen også kalles "Man of Sorrows", "Imago Pietatis", "Schmertzenmann".

¹⁷³ Bynum, *Christian Materiality*, 66.

¹⁷⁴ Sixten Ringbom, "Bild och avlat. II Smärtomannen, Rosenkransen och Jomfrun i solinne" i *Iconographisk Post. Nordisk tidsskrift för ikonografi*. (1983) 3.

¹⁷⁵ Kaspersen, "Billede og æstetik i middelalderen", 183.

¹⁷⁶ Laura Katrine Skinnebach, *Practices of Perception- Devotion and the Senses in Late Medieval Northern Europe*, ph.d-avhandling (Universitetet i Bergen, 2013) 25.

¹⁷⁷ Marks, *Image and devotion in late medieval England*, 15.

¹⁷⁸ Hans Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*. (New Rochelle, N. Y.: Aristide D. Caratzas Publisher, 1990) 192.

Panofsky argumenterte for at et motiv som Smertemannen verken kunne defineres som en ren *historia*, forstått som narrativ som illustrer en tilhørende bibelsk tekst, eller en ren *imago*, et representerende, portretterende bilde løsrevet fra en bibelsk narrativ.¹⁷⁹ Et andaktsbilde som Smertemannen blir en tredje type bilde, en hybrid, hvor *historia* bidrar med liv og bevegelse, mens *imago* tilfører den stillheten som er nødvendig for kontemplasjon og andakt.¹⁸⁰

6.4.1 Smertemannen i Nådestolen

I alterskapet i Ringsaker er Treenigheten fremstilt som en *Nådestol med Jesus som smertemann*.

Nådestolen, som en del av paktens ark, finer sitt bildebelegg igjen i 2. Mos 25, 17-22 hvor Gud gir anvisninger i forhold til utformingen av Nådestolen.

Så skal du gjøre en nådestol av rent gull, halvtredje alen lang og halvannen alen bred. Og du skal gjøre to kjeruber av gull; i drevet arbeid skal du gjøre dem og sette dem ved begge endene av nådestolen. Den ene kjerub skal du sette ved den ene ende og den andre kjerub ved den andre ende; i ett med nådestolen skal I gjøre kjerubene, én på hver ende av den Kjerubene skal holde vingene utbredt og oppløftet, så de dekker over nådestolen med sine vinger, og deres ansikter skal vende mot hverandre; mot nådestolen skal kjerubene vende sitt ansikt Så skal du sette nådestolen ovenpå arken, og i arken skal du legge vidnesbyrdet, som jeg vil gi dig. Og jeg vil komme sammen med dig der; fra nådestolen mellom begge kjerubene som er på vidnesbyrdets ark, vil jeg tale med dig om alt det jeg vil byde dig å si Israels barn.¹⁸¹

Nådesolen er altså plassert på paktens ark, det aller helligste sted, akkurat som alterskapet er plassert på kirkens helligste sted. Vi ser her hvordan Nådestolen i Ringsaker spiller på mange av instruksene som ble pålagt menneskene knyttet til utformingen: Ikke bare plasseringen, men også gullet, kjerubene med utslåtte vinger, plassert på hver side av Nådestolen og ikke minst en avbildning av Guds nærvær er visualisert i alterskapet. I bibelsitatet lover Gud å komme til menneskene på det stedet der Nådestolen er, på samme måte som Jesus senere ble forstått som nærværende i nattverdens sakramenter. I rom 3, 25 skriver Paulus om denne nye forståelsen av Nådestolen ”Gud stilte til skue i hans blod, som en nådestol ved troen”. Paulus understreker her en ny forsoning mellom Gud og mennesker i Jesu offer og gir på denne måten Nådestolen en utdypet eukaristisk referanse.¹⁸² I motivet i Ringsakerskapet smelter de to forståelsene av Nådestolen sammen: En nærværende Gud fra det gamle testamentet smelter sammen med det nye offeret til mennesket som Gud holder frem. Guds reelle nærvær i avbildningen og Jesu reelle nærvær i de konsekreerte nattverds-substansene understreker denne doble forståelsen av et fysisk nærvær.

Smertemannsmotivet har røtter i østkirkens ikoner som ble gjort tilgjengelige i Vest Europa etter Konstantinopels fall i 1204. Ikonet, med sin ontologi som et reelt hellig nærvær, var i

¹⁷⁹ Skinnebach, *Practises of Perception*, 25.

¹⁸⁰ Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages*, 41-42.

¹⁸¹ Sitatet er hentet fra bibeloversettelsen fra 1930, da denne benyttet begrepet ”Nådestolen”, i oversettelsen av 2011 er ”Nådestolen” erstattet med ”soningssted”.

¹⁸² Dahlerup, *Sanselig senmiddelalder*, 305.

vesteuropeisk sammenheng en ny erfaring for betrakteren.¹⁸³ I vestkirken ble motivene tilpasset nye funksjoner og fremstillingstradisjoner, men for å forstå motivets tolkningspotensial i senmiddelalderen det er sentralt å huske motivets opprinnelse som et ikon, et bilde som opprinnelig rommet et faktisk nærvær av de hellige.¹⁸⁴ Treenigheten fremstilt som Nådestolen med Jesus som smertemann kan leses som en sammensmeltning mellom det bibelske forelegget om Nådestolen og Smertemannen med sitt opphav fra østkirkens ikoner. Scenen i alterskapet tilbød altså betrakteren et sakral realpresens i en annen forstand enn nevnt over: Det gudommelige nærvær er tilstede både på grunn av det bibelske forelegg og på grunn av Smertemannens opphav som ikon.

Fokus på Jesu menneskelighet og lidelse fikk en ny og intensifisert rolle i senmiddelalderen, i tråd med de spirituelle idealene nevnt over.¹⁸⁵ Å leve seg inn i Jesu siste smerter var en måte å vise medfølelse, *compassio*, på. I treenighetsmotivet peker Jesus mot sidesåret sitt og samtlige fem sår er synlige for betrakteren. Kristus har åpne øyne. Hodet og blikket er vendt ned mot høyre, mot Skanke. Til tross for sårene, var det ingen såret og maltraktert Jesus som møtte betrakteren i Ringsakerskapet. Det var snarere en muskuløs og fysisk sterk skikkelse som motsa lidelsesaspektet som dominerte mange av senmiddelalderens ekspressive andaktsmotiver. Tilsvarende fremstillinger av døde, men likevel ikke-maltrakterte Jesus-skikkelser, finnes i flere bevarte verk fra samme periode.¹⁸⁶ Englene omkring Nådestolen i treenighetsmotivet holder i pasjonsinstrumentene korset, søylen og tornekrone. Slike *arma christi*-motiver ble utformet som isolerte ikonografiske motiv nettopp fordi den fromme skulle kontemplere over pasjonshistoriens separate stadier og følge Jesus på lidelsens vei. Alterskapet i Ringsaker tilbød betrakteren å mentalt kontrastere fremstillingen av Jesus som sterk og i mindre grad preget av den torturen han gjennomgikk med pasjonsinstrumentenes tilstedeværelse. Selve sammenstillingen var meningsbærende i det betrakteren kunne kontemplere over kontrasten mellom den sterke og seirende Kristus som betrakteren kunne se med sitt kroppslige blikk, og den maltrakterte kroppen betrakteren måtte se for sitt indre blikk. Han eller hun skulle, slik Margery Kempe skrev, se for seg og helst føle, Jesu lidelse ”in the sight of her soul”.¹⁸⁷

¹⁸³ Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages*, 42, 44.

¹⁸⁴ Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages*, 91.

¹⁸⁵ Caroline W. Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, i *The Middle Ages Series*. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007). Fokuset på Jesu blod blir av Bynum karakterisert som ett av kjennetegnene på senmiddelalderens fromhetskultur. Bynum hevder at kunsten i perioden formelig badet i blod. I beslektet ånd ble dominikanernes selv-pisking og andre *imitatio Christi* disipliner beundret som fromhetstegn av både lekfolk og i monastiske sirkler.

¹⁸⁶ Martin W. Jürgensen, "Som 'et slagtet og flaaet Kreatur'. Den døde Kristus på korset og birgittinerne". i *Memento mori i Døden i middelalderens billedverden, redigert av Lena Liepe og Kristin B. Aavitsland* (Oslo: Novus, 2011) 148.

¹⁸⁷ Marks, *Image and devotion in late medieval England*, 17.

Bønnebøker fra middelalderen vitner om et tilsvarende fokus på hvert av Jesu fem sår. Begge bildene av smertemannen i Ringsakerskapet kan ses som visuelle eksempler på hvordan den troende kunne søke etter intimitet og en kroppsliggjøring av Jesus. I samtlige av corpus' midtre nisjer er Jesu nakne kropp sentrert i motivet. Kun iført lendeklede fremstår Jesus som påtagelig mer naken og kroppslig enn de andre avbildede i skapet.¹⁸⁸ Som nevnt over er Jesu kropp skåret i rundskulptur, og den naturtro gjengivelsen av anatomiske detaljer tilbød betrakteren et møte med en virkelighetsnær Kristusfigur. Jesu kropp var ikke forgylt, noe som gjorde den lett visuelt tilgjengelig for betrakteren. I treenighetsnisjen er alle fem sår er synlige, og for å gjøre betrakteren oppmerksom på sine kroppslige pinsler, peker Jesus på sitt eget sidesår. Stifteren Skanke har blikket festet nettopp her. Ønsket om å komme kroppslig nær og oppnå intimitet med Kristus, var et særtrekk ved senmiddelalderen andaktskultur, noe bevarte bønnebøker fra perioden kan bekrefte.¹⁸⁹

Heel Ihesu christi høgræ handh
Som korsfæst var a iødæ landh
Løs migh vdh aff syndzæns bondh
Och giøm min siæl fraa hilwidis brandh
Amen, pater noster, Aue maria

Heel annen hand i pinæ lighæ
Som giømæn var slagen meth iærne pighæ,
Leedh myn how fra værdzæns figh
Och i ræt vy til himmerigi.
Amen, pater noster, Aue Maria.

Heel tridie saar i høgræ fodh
Som iærne naglæ i giømnen stodh
Och vdh rand thet claræ blodh
Tagh borth huat siælen ær i modh.
Amen, pater noster, Aue Maria

Heel vinstræ fodh meth fiærdhæ saar,
Thu innærligh i mith hiærtæ stor.
Ee huare iæch ær och huort iæch gaar.
Ladh migh fellæ for syndæn thaare.
Amen.

Heel fæmte saar i oben sidhæ
Som vand och blodh randh vdh so blidhæ;
Hielp migh i modh diefflin ath stridhæ
Och meth thic i himmerigis gledhæ ath bliffuæ.

Amen.¹⁹⁰

Denne bønnen er hentet fra bønneboken til lekkvinnen Karen Ludvigsdatter (†1535) og er et

¹⁸⁸ Med unntak av røverne i korsfestelsesscenen og dommedagsfremstillingen hvor de oppstandne dømmes til himmel eller helvete og er fremstilt som nakne mennesker, er det kun Jesus som i alterskapet er fremstilt uten klær.

¹⁸⁹ Lena Liepe, *Den medeltidiga kroppen: Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. (Lund: Nordic Academic Press. 2003) 208.

¹⁹⁰ Karl Martin Nielsen, *Middelalderens danske bønnebøger*. Bd 1. (København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 1946) 214.

eksempel på en bønn som kunne leses under en meditatív andakt hvor hun dvelte ved hver sår. Fra slutten av 1400-talet var det dessuten knyttet avlat til å rette bønner mot Kristi fem sår, den såkalte *Ave dextra manus Christi*.¹⁹¹ Betrakteren i Ringsaker kunne hatt fremstillingen av Smertemannen i alterskapet som visuelt utgangspunkt for tilsvarende bønner, og det er lett å se for seg at motivets utforming med en virkelighetstro Kristusfigur kunne øke innlevelsen. Betrakteren kunne altså, dersom Gud opplyste betrakterens syn, med bønner av typen vist over, leve seg inn i Jesu pasjon og erkjenne Gud i en allegorisk forstand.¹⁹²

6.4.2 Smertemannen. Den eukaristiske Smertemannen og nattverden

Smertemannsmotivet opptrer to ganger i skapet, både i Treenigheten som nådestol, og i fremstillingen av den eukaristiske Smertemannen i nisjen under. Denne sistnevnte nisjen skiller seg ut fra de andre i skapet. De øvrige fremstillingene, som for eksempel korsfestelsesscenen, vrimler av figurer. Slike figurtette motiver tilbød betrakteren en mulighet for å forestille seg at han eller hun var tilstede ved selve korsfestelsen, på samme måte som Mary av Burgunds bønnebok oppmuntret henne til å forlate sitt private værelse og gå gjennom en arkitektonisk ramme for å være personlig tilstede i det naglene festes til Jesu hender.¹⁹³ Den folkerike realismen i for eksempel korsfestelsesscenen blir kontrastert ved motivet den eukaristiske Smertemannen. Her er støyen fjernet. Her er kun Kristus og nattverdskalken. Dette motivet har en overordnet referanse til nattverden, og kan forstås som et utsnitt av en større *Gregorsmesse*. Det er ut fra denne overordnede eukaristiske referansen hensiktsmessig å redegjøre for teologiske og spirituelle tolkninger og forståelser av nattverdets sakrament og nattverdsubstansene i senmiddelalderen for å kaste lys over forståelsen av motivet.

Den gamle pakten som Gud inngikk med jødene i ørkenen beskrevet i Mosebøkene, ble erstattet av en ny pakt mellom Gud og mennesker, innstiftet av Jesus i den siste nattverden slik det er skrevet i Lukas 22,19-20.

Så tok han et brød, takket og brøt det, ga dem og sa: «Dette er min kropp, som gis for dere. Gjør dette til minne om meg.» På samme måte tok han begeret etter måltidet og sa: «Dette begeret er den nye pakt i mitt blod, som blir utøst for dere.

Til tross for at transubstansiasjonen ble fastlagt som teologisk dogma først ved Trientkonsilet på 1500-tallet, er det grunn til å anta at både geistlige og menighet oppfattet det konsekreerte brødet og

¹⁹¹ Bergesen, *Sangere i det himmelske Jerusalem*, 198.

¹⁹² Xavier John Seubert, "Liturgical instruments and the placing of pleasure" i *Perspectives on Medieval Art. Learning through Looking*. Redigert av Ena Giurescu Heller, Patricia C. Poingraz. (New York: Museum of Biblical Art 2010) 143.

¹⁹³ Michael Camille, *Gothic Art. Glorious Visions*. (Upper Sadle River, New Jersey: Prentice Hall, 1996) 21-25, Henning Laugerud "Visuality and Devotion in the Middle Ages" i *Instruments of devotion: the practices and objects of religious piety from the late Middle Ages to the 20th century*, redigert av Henning Laugerud (Århus : Aarhus University Press, 2007) 182-193.

vinen som Jesu faktiske kropp og blod, noe som sannsynligvis skrev seg fra den apostoliske kirken i det første århundret etter Kristus.¹⁹⁴ Å feire nattverd i kirken i henhold til senmiddelalderens teologiske tolkning, innebar altså en oppfatning om at Gud var tilstede, ikke redusert til en symbolsk tilstedeværelse, men som et faktisk nærvær, her og nå, i kirkerommet.¹⁹⁵

Fra omkring år 300 hadde det utviklet seg en ærefrykt knyttet til de forvandlede substansene. Folk var redd for å ikke behandle nattverdsbrødet og vinen med tilstrekkelig ærbødighet.¹⁹⁶ En slik ærefrykt kan ha sin tekstlige forklaring i 1. Kor 11, 27-29 hvor Paulus advarer den kristne menigheten i Korint om å innta brødet og vinen uten å ha tilstrekkelig andektighet:

Den som spiser brødet eller drikker av Herrens beger på urett vis, gjør derfor urett mot Herrens kropp og blod. Enhver må prøve seg selv og så spise av brødet og drikke av begeret. For den som spiser og drikker uten å tenke på at det er Herrens kropp, spiser og drikker seg selv til doms.

Ved Laterankonsilet i 1215 ble det fastlagt at lekfolk skulle motta nattverdens sakrament kun en gang pr år. Nattverdskalken var noe de geistlige drakk av på vegne av menigheten. Tomas av Aquino argumenterte i *Summa Theologiae* for at dette var tilrådelig på grunn av risikoen for at Jesu blod skal gå til spille om den ble inntatt uforsiktig.¹⁹⁷ I praksis førte disse bestemmelsene til at nattverdens sakrament ble et geistlig og monastisk prerogativ.¹⁹⁸ Lekfolkets rolle ble etter dette redusert til å *auditivt* høre messen, og *visuelt* se konsekkreringen av brød og vin. Deler av messen ble forrettet på latin. Til tross for at de færreste behersket det latinske språket, er det svært sannsynlig at kirkegjengerne kjente til rekkefølgen i ritualene og at de sannsynligvis forstod mye av innholdet av det som ble forkynt.

Tanken om en spirituell kommunion tok form fra 1100-tallet og innebar at ved hjelp av tro og kjærlighet kunne lekfolket i bønn kommunisere med Gud, uten presten som mediator.¹⁹⁹ Det er ut fra dette nærliggende å anta at nattverdens visuelle elementer fikk en økt betydning for lekfolket. Høydepunktet i messen var selve konsekkreringen av brødet og vinen i det presten eleverte hostien og menigheten knelte. Ved å holde kalken opp foran menigheten ble denne gjort

¹⁹⁴ Caroline W. Bynum. "Seeing and seeing beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century" i *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Redigert av Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché. (Princeton: Princeton University Press 2006) 209. Bynum referer til Jorissen og andre i sin argumentasjon for at Laterankonsilet i 1215 ikke etablerte transsubstansiasjonen som dogma, men at dette først fant sted på 1500-tallet.; New advent, Catholic Encyclopedia. "The Real Presence of Christ in the Eucharist", <http://www.newadvent.org/cathen/05573a.htm> Oppsøkt 5/5 2015.

¹⁹⁵ Härdelin, "Mysterieteologi i Floda. Ett hermeneutiskt försök", 131-132.

¹⁹⁶ Dom Gregory Dix, *The Shape of the Liturgy*, (Westminster: Dacre Press, 1945) 594-595.

¹⁹⁷ Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, vol.59 *Holy Communion* (London: Blackfriars/Eyre & Spottiswoode, 1975), 83.

¹⁹⁸ Dix, *The Shape of the liturgy*, 594-598 ; Seubert "Liturgical Instruments and the Placing of Presence", 141.

¹⁹⁹ Seubert "Liturgical Instruments and the Placing of Presence", 141.

synlig for betrakterne, og kirken var en del av det himmelske Jerusalem.²⁰⁰ Under nattverden, i det brødet ble konsektrert, var Kristus tilstede hos menigheten, et fysisk og synlig nærvær som ble styrket hver gang messeofferet ble gjentatt.

I en sognekirke som Ringsaker Kirke var det forventet at nattverden skulle utføres hver dag, men menigheten var kun forventet å være tilstede ved nattverden under søndagsmessen. For betrakteren betød dette at nattverdets sakrament ble mottatt i form av brød en gang pr år, nærmere bestemt ved påskehøytiden.²⁰¹ Resten av året kunne betrakteren se elevasjonen av hostien, samt prestens inntak av Jesu blod og legeme på vegne av menigheten. Under messen ville betrakteren ha sett presten heve kalken foran alterskapet, og kalken ville for betrakteren vært i høyde med motivet den eukaristiske Smertemannen. Motivet gjengitt i skapet ville understrekes av mirakelet som ble utført foran motivet hver uke.

Teologisk forklaringer knyttet til transformerte substanser i nattverden var basert på Aristoteles' substansteori. Eukaristiens mirakel innebar en endring i vinen og brødets substans eller essens. Denne essensen eller substansen i nattverdsbrødet og - vinen var usynlig og foranderlig. Det som menneskets kroppslige øyne kunne se var vinen og brødets aksidens: Brødet fremstod for betrakteren uforanderlig som brød, og vin som vin, til tross for endringen i substans fra brød til Jesu legeme og fra vin til Jesu blod. Det blotte øyet kunne med andre ord ikke se endringen som fant sted i vinen og brødets endrede ontologi.²⁰² I alterskapet ble betrakteren tilbudt en visuell fremstilling av det som i henhold til teologisk forståelse var umulig å avbilde. Motivet den eukaristiske Smertemannen kunne forstås som en visualisering av det som ellers er usynlig for betrakteren, som en visuell didaktisk forklaring eller endog teologisk argument for transsubstansiasjonen.²⁰³

Den stillheten som betrakteren kunne erfare i denne nisjen ved at detaljene og mylderet er rensert bort, taler for at dette motivet kunne benyttes som et utgangspunkt for betrakterens kontemplative andakt. I skapet flommer blodet i tykke stråler ut fra Jesu fem sår opp i kalken. Blodet pipler ikke frem, det er ingen subtile bloddråper, men snarere tykke blodstråler som spruter fra Kristus og som flommer opp i kalken. Kan vektleggingen av blod i fremstillingen den eukaristiske Smertemannen være et uttrykk for lekfolkets manglende tilgang til den faktiske kalken i kirkerommet? En måte å tolke et slik motiv på, kan være å se blodstrømmen som et overtydelig visuelt poeng som erstatter vinen som ble nektet betrakteren. Bynum redegjør for

²⁰⁰ Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, 141.

²⁰¹ Jan Schumacher, "Kristendommen i høymiddelalderen" i *Norges religionshistorie*, redigert av Arne Bugge Amundsen, (Oslo: Universitetsforlaget, 2005) 148.

²⁰² Bynum, *Christian Materiality*, 157.

²⁰³ Bynum, *Christian Materiality*, 219.

visjoner om blod som både mystikere og lekfolket kunne ha i tilknytning til eukaristien, og skriver som ett eksempel om den hellige Katarina av Siena som hevdet at nattverdsbrødet smakte blod.²⁰⁴ Bynum argumenterer for at senmiddelalderens hysteri knyttet til blodets kraft var et resultat av den restriktive tilgangen til selve nattverdskalken.²⁰⁵ Den ikonografiske vektleggingen av Jesu blod i alterskapet kan altså ses som et resultat av *lengselen etter* og et *substitutt for* selve nattverdsvinen i kalken.

Ved å meditere over nattverdens mirakel, at brødet og vinen i transsubstansiasjonen ble til Jesu legeme og blod, kunne betrakteren danne seg et mentalt bilde om at vinen som fylte nattverdskalken, både kalken i motivet og den faktiske kalken i kirkerommet, hadde strømmet fra Jesu sår. Slike indre bilder kunne stamme fra ritualene knyttet til elevasjonen av hostien under messen som nevnt over eller fra motivet i skapet. Det er rimelig å anta at en slik relasjon mellom motiv og alterets sakrament var ladet med teologisk mening for betrakteren.²⁰⁶ Motivet aktualiserer relasjonen mellom fysiske og mentale bilder, mellom det synlige og usynlige og mellom det indre og ytre blikket.

På veggene i nisjen i den eukaristiske Smertemannen ses illusjonen av gotiske vinduer som om Kristus selv er plassert i en miniatyrkirke. Jesus er plassert i en mindre nisje i nisjen, som om han er plassert i koret i miniatyrkirken, hvor han sitter på en trone. Tronen ligner ingen stol, men kan snarere oppfattes som et alter. Alterskapet tilbød betrakteren en forståelse av at Kristus var plassert i en miniatyrkirke, nærmere bestemt på høyalteret i miniatyrkirkens kor. Kristus var med andre ord til stede både i den faktiske kirken under nattverden, men også konstant til stede i alterskapets miniatyrkirke. I nisjene i fløydørene som viser de 12 ulike helgenene, er det benyttet den samme illusoriske fremstillingen av omrammingen omkring gotiske vinduer. Til sammen tilbød disse nisjene og fremstillingen av den eukaristiske Smertemannen en forståelse av at miniatyrkirken og det fysiske kirkerommet smeltet sammen med den himmelske kirken, og en forening av kirkens fortid, nåtid og fremtid.

6.5 Ikonografi: Stifterens selvframstilling.

Scenen som utspiller seg i treenighetsnisjen rommer ikke bare Treenigheten, Døperen Johannes og englene. Stifteren av skapet, presten Skanke, er fremstilt knelende i bildets venstre del. Å vise

²⁰⁴ Bynum, *Wonderful Blood*, 4.

²⁰⁵ Bynum, *Wonderful Blood*, 94.

²⁰⁶ Härdelin, "Mysterieteologi i Floda. Ett hermeneutiskt försök", 133.

stifteren knelende i bønn var i tråd med middelalderens bildekonvensjoner.²⁰⁷ Posituren var ment å uttrykke ydmykhet, men til tross for at Skanke er vist knelende i bønn, vitner ikke fremstillingen om en ydmyk donator.

For det første er han fremstilt i større målestokk enn både Kristus og Johannes. For det andre er han vist i sine liturgiske hvite klær, noe som gjorde at han, sammen med Kristus, var lett visuelt synlig i all øvrig forgylling. Fravær av forgylling av stifterens klær kunne i utgangspunktet vært et argument for ydmykhet. Han er, med unntak av St. Gertrud av Nivilles, den eneste utskårede figuren i skapet som ikke er fremstilt med forgyllede klær. Dette kunne forklares med hans deltagelse i den stridende kirke på jorden, *ecclesia militans*, til forskjell fra skapets øvrige avbildede som er medlemmer i *ecclesia triumphans*, den triumferende kirken, og som allerede opptatt i Guds paradis. Imidlertid gjør fraværet av forgyllinger, sammen med plasseringen i motivets ytre billedkant, til at hans nærvær understrekes og fremheves, snarere enn uttrykker ydmykhet. Et tredje argument gjelder blikkretninger i motivet. Med unntak av engelen bak Guds trone er samtlige blikk rettet mot Skanke og Johannes. I pålegget som Gud ga menneskene om utføringen av Nådestolen så vi at englene skulle vende sine ansikter mot Nådestolen. I denne fremstillingen trumfer Skankes nærvær Guds påbud idet blikket vendes mot stifteren. For det fjerde er Skankes nærvær i scenen påtagelig. Ikke bare er blikkene nevnt rettet mot Skanke, Johannes tar på han, legger hånden sin på ryggen hans for å stadfeste hans tilstedeværelse i den hellige scenen. Det er ut fra dette grunn til å tro at Skanke, som bestilte skapet, har latt seg portrettere med en viss grad av selvbevissthet. Men hva kan forklare denne iscenesettelsen av seg selv og hvordan så betrakteren dette motivet?

For det første kan Skankes motivasjon for å bestille og betale for et verk der han fremstilles i bønn ses i sammenheng med middelalderens praksis hvor de levende kunne be for de dødes sjeler som befant seg i skjærsilden. Det er sannsynlig at Skanke, ved å la menigheten se manifestasjonen over hans giverglede i form av et alterskap på høyalteret, og ved å avbilde seg selv i kontemplativ andakt, ønsket at menigheten skulle be for hans sjel *post mortum* og bidra til å redusere hans tid i skjærsilden. Betrakteren kunne altså se avbildningene av Skanke og følge den visuelle oppfordringen om å be for hans sjel. En slik forståelse av motivet støttes av flere visuelle og verbale markeringer av Skankes person i skapet. Det var ikke bare skapets innside som hadde en fremstilling av en knelende Skanke. I skapets utside er Skankes våpenskjold fremstilt i motivet med 10 000 martyrer, i tillegg ses en Skanke knelende i bønn i motivet som viser halshuggingen

²⁰⁷ Tuija Tuhkanen, "Donatorbildernas retorik" i *Bild och berättelse Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kakskerta, Finland 19–24 september 2000*, redigert av Helena Edgren og Marianne Roos (Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003) 257.

av Johannes døperen. De visuelle fremstillingene av Skanke får dessuten følge av verbale påminnelser om Skankes sjel og hans gave til kirken. På listene på skapets fremside som i dag er overmalte, stod opprinnelig oppfordringen om å be for hans sjel, "[...] du ser denne og ønsker Sjælen Hvile i Himmelen"²⁰⁸. En annen innskripsjon som er å finne i motivet som viser halshuggingen av Johannes døperen lyder "Presten Ansten Jonss(øn) loth thenne Taffle gjøre, beder Gud for hans Sæl"²⁰⁹.

En annen mulig forståelse som betrakteren kunne ha av Skankes selvframstilling, var en instruks i idealandakt. Betrakteren kunne se presten som viser eksemplarisk religionsutøvelse, ikke bare under messen, men konstant visuelt tilgjengelig i alterskapet. Skankes positur reflekterer kongenes tilbedelse av Jesubarnet i nisjen nedenfor til høyre for motivet, og i nisjen nedenfor til venstre er Jomfru Maria vist i en identisk positur som Skanke. Dette speilingen i kroppsspråk kan ses både som en instruks i idealtilbedelse av Gud og Kristus, men også som en kobling mellom den stridende og den triumferende kirke. Motivets kan altså ses som en oppfordring eller en instruks til betrakteren om hva han eller hun bør se for seg i sitt hjerte.

Betrakteren i Ringsaker kirke hadde etter all sannsynlighet en grunnleggende teologisk kompetanse basert på deltagelse i senmiddelalderens religiøse liv. Det er all grunn til å tro at han eller hun var klar over mye av meningsinnholdet og symbolikken knyttet til de ulike materialene. Betrakteren ville for eksempel umiddelbart og intuitivt forstå at alterskapet som var dekket av bladgull representerte noe verdifullt, elevert og hellig. Men for å oppnå en full erkjennelse av materialenes og utformingens meningsbærende potensial måtte han eller hun reflektere over gulletts mange meningsnivåer. Å se var ofte det samme som det å se igjennom eller bak. De ulike måtene som gullet, i kraft av sin glans og lysreflekterende egenskaper, vitnet om Guds herlighet på, eller at gulletts metafysiske egenskaper kunne forstås som et spill mellom lux og lumen, var noe betrakteren kunne erfare ved hjelp av tankens kraft. Masverket utformet som mikroarkitektur i nisjene tilbød betrakteren å erkjenne en kobling mellom det himmelske Jerusalem, kirkerommet og alterskapet. Forgyltingene og masverket pekte altså på en sannhet bortenfor alterskapets fysiske fremtoning.

For å forsøke å forstå meningsdannelsen som oppstod i møtet mellom betrakteren og alterskapet, er dette spillet mellom det materielle og det ikonografiske helt avgjørende. Skapets materialitet fremhevet og forsterket de meningsbærende elementene i de ulike ikonografiske motivene.

²⁰⁸ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 75.

²⁰⁹ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 62.

7. Materialitet som nærvær

I tillegg til materiens evne til å formidle glimt av det gudommelige gjennom dens likhet til Gud, kunne materien erfares som et *nærvær* av det hellige. Hellig materie inkorporerte et potensial til å romme et faktisk gudommelig nærvær, slik at Gud og helgenene ble oppfattet å være fysisk til stede i samme tid og rom som betrakteren som en sakral realpresens. For å erfare det hellige var ikke betrakteren henvist til å meditere seg frem til en transcendent sannhet bakenfor objektet. Det hellige var *i* objektet og kunne erfares av menneskets kroppslige sanseapparat.²¹⁰

Ut fra teologiske argumenter eksisterte en oppfatning om at profane objekter hadde potensial, med Guds inngripen, til å transformeres til hellig materie.²¹¹ For det første ble brødet og vinen, i utgangspunktet profane objekter, forvandlet til gudommelig substans under nattverdens mirakel. Et annet argument var inkarnasjonen: I det Gud steg ned blant menneskene kunne vi for en kort periode erfare det hellige med våre kroppslige sanser. I det ordet ble kjød, ble materien verdig til å formilde det hellige.²¹² Slike teologiske forståelser lå til grunn for en tro på at var det mulig for mennesket, til tross for syndefallet, å få et glimt av det hellige her på jorden.

Jeg vil i det følgende undersøke i hvorvidt alterskapet ble oppfattet som et faktisk hellig nærvær ved å ta utgangspunkt i to ”centres of immanence”, slik disse ble oppfattet i senmiddelalderen: Relikvier og hostien. Jeg ønsker å undersøke om det er grunnlag for å tro at alterskapet ble forstått som hellig, ikke kun symbolsk eller allegorisk, men som et *faktisk* nærvær av det gudommelige.²¹³ Hvordan forholdt skapet seg til relikvier i kirkerommet og relikvier som eventuelt var tilstede i skapet? Hvilke erfaringer tilbød skapet betrakteren i relasjon til nattverden og den konsekrede nattverdsbrødet? Dette er spørsmål som jeg søker å finne svar på i undersøkelsene i dette kapitlet.

7.1 Relikvier

Å tilbe relikvier var en praksis som startet allerede i de første århundrene etter Jesu død, og har kommet til å spille en signifikant rolle i katolsk kristendom. Relikvier er etterlatenskaper etter en person som kirken anser som hellig og som i sitt liv og sin død har vist hellig *virtus*, det vil si en

²¹⁰ Bynum, *Christian Materiality*, 121.

²¹¹ Bynum, *Christian Materiality*, 17.

²¹² Aavitsland, ”Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.”, 77.

²¹³ Aavitsland, ”Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.”, 76.

hellig kraft eller dyd.²¹⁴ Tanken bak relikviedyrkelsen er at relikvien antas å romme den samme *virtus* som ble forbundet med den hellige personen og hans eller hennes liv, og at helgenen er tilstede og i live i kirkerommet, representert ved sine kroppslige etterlatenskaper.²¹⁵ Før jeg undersøker hvorvidt relikviekultens kunne ha betydning for alterskapet i Ringsaker som hellig materie, vil jeg gjøre rede for den katolske teologiske oppfatningen knyttet til relikviene.

Den katolske kirken deler opp relikviene i ulike grupper eller klasser. I den første klassen regnes en helgens legeme eller et fragment av legemet. Relikviene blir ikke ansett som ekle da forråtnelsesprosessen ikke gjelder helgenene. En helgen har forlatt sin jordiske kropp og inntatt spirituell form før dødsøyeblikket. Det som er igjen av helgenen, den jordiske resten, er derfor rent og hellig.²¹⁶ Pasjonsinstrumentene regnes også som relikvier av første klasse. Relikvier av andre klasse er gjenstander som den hellige var i kontakt med i sitt jordiske liv, som klær, redskapet og så videre. I den tredje klassen regnes relikvier som er hellige fordi de har vært i kontakt med en relikvie av første klasse. Dette innebærer en forståelse av at det hellige ”smitter”.²¹⁷

En relikvie, som i de fleste tilfeller kun er et fragment, blir ansett å ha samme kraft og betydning som hele helgenen. Det er med andre ord snakk om en *pars pro toto* -tankegang hvor en del representerer helheten. Helheten kan på den mest grunnleggende nivået forstås som hele helgenens kropp, men kan samtidig forstås i et større perspektiv og referere til hele den triumferende kirke. Det lille fragmentet av en helgens kropp har altså en hellig kraft som går utover selve relikvien og representerer hele kristendommen og frelsen.²¹⁸ Relikviene utgjør en forbindelse mellom de ulike medlemmene av den kristne kosmologi, og de blir ansett som et medium hvor den troende kan påkalle helgenen som i sin tur kan hjelpe den fromme med sine jordiske utfordringer.²¹⁹ Relikviene har siden kultens begynnelse blitt tillagt krefter som på mirakuløst vis helbreder og på andre måter hjelper de troende, og nærværet av relikvier i en kirke er et uttrykk for helgenens levende, fysiske nærvær.²²⁰

Hvorvidt alterskapet i Ringsaker kirke rommer en eller eventuelt flere relikvier eller ei kan vi ikke vite noe sikkert om. Det er ingen åpenbart synlige relikviegjemmer, og det må sannsynligvis tekniske undersøkelser til for å avdekke om det er eller har vært gjemt relikvier i

²¹⁴ lat. `relinquere` (verb) – å etterlate, forlate, `reliquus` (adjektiv) – noe som er igjen, noe resterende, noe som overlever, forblir. ; Denne delen som omhandler relikvienes væren er skrevet i presens pga relikviekultens stadige gyldighet innen katolsk teologi.

²¹⁵ Diedrichs, “Desire for viewing”, 96, 105.

²¹⁶ Freeman, *Holy Bones, holy dust*, 21.

²¹⁷ Den Katolske kirke, ”Relikvier”, http://www.katolsk.no/tro/tema/helgener/artikler/relikvier_peo

²¹⁸ Cynthia Hahn, ”Ch 2: Vision” i *A Companion to Medieval Art*, redigert av Conrad Rudolph. (Malden, Mass.: Blackwell, 2010) 28.

²¹⁹ Freeman, *Holy Bones, holy dust*, 14.

²²⁰ Den Katolske kirke, ”Relikvier”, http://www.katolsk.no/tro/tema/helgener/artikler/relikvier_peo

skapet. Ut fra den moderne forskningens vektlegging av visualitetens fremtredende rolle i senmiddelalderens religionsutøvelse, hvor blikkontakten betrakteren kunne oppnå med hellige gjenstandene som hosti og relikvier var avgjørende for frelsen, er det tvilsomt at en relikvie ville vært gjemt bort i skapet og gjort usynlig for betrakteren. Alterskap fra samme periode som inneholder relikvier har snarere valgt å fremheve relikviens synlige plassering. I St. Klara alterskapet som i dag står i Kölnerdomen er for eksempel relikviene i skapet plassert i hulrom i brystet på de utskårede, forgylte bystene.²²¹

Men taler mangelen på et (synlig) relikviegjemme i skapet mot en forståelse av alterskapet som hellig objekt? Alterskap med dører som kan lukkes og åpnes av den typen som står i Ringsaker ble fremstilt fra 1300-tallet. Enkelte teoretikere, som Harald Keller, mener at alterskap med dører som kunne åpnes og lukkes opprinnelig ble utformet for å beskytte en dyrebare relikvie plassert i skapet fra tyveri og skade. Etter hvert ble utformingen med bevegelige fløydører oppfattet som en strukturell og estetisk preferanse, og selv alterutsmykning *uten* relikvier ble utformet på denne måten.²²² Alterskap av denne typen kan opprinnelig ha blitt utformet for å oppbevare relikvier, og at det er sannsynlig at samtidens betrakter koblet selve skap-funksjonen med relikviekulten. Selv om det i utgangspunktet taler imot en forståelse av alterskapet som en sakral realpresens ut fra en tilsynelatende mangel på relikviegjemme, er det en grunn til å anta at betrakteren sannsynligvis oppfattet skapet som en konstruksjon som vernet omkring noe hellig og dyrebart i skapets indre.

Det vi med overveiende grad av sannsynlighet kan fastslå, er at det i senmiddelalderen var en relikvie i alteret i kirken, plassert direkte under skapet. Allerede tidlig på 300-tallet ble det etablert en skikk (som nå er implementert som en del av katolsk kirkelov) om å plassere relikvier i alteret.²²³ Et tekstlig forelegg for denne praksisen kan gjenfinnes i Åp, 6,9.

Da Lammet brøt det femte seglet, så jeg under alteret sjelene til dem som var blitt slaktet for Guds ords skyld og for sitt vitnesbyrd.

Mens relikvien i dag plasseres under eller bak alteret, ble den i middelalderen plassert i en fordykning under platen på alteret. På den måten ble nattverdens mirakel i messen utført over eller foran relikvien fra den hellige, og det ble etablert en forbindelse mellom relikvien og eukaristien.²²⁴ Som vi så over eksisterte det en relasjon mellom alterskapets fremstilling av den

²²¹ Kölnerdomens hjemmeside, Altar of the Poor Clares, High feast Day Opening. <http://koelner-dom.de/index.php?id=17094>.

²²² Louis van Tongeren, "Use and function of altars in liturgical practice according to the *Libri ordinarii* in the Low Countries" i *The Altar and Its Environment 1150–1400*, redigert av Justin E. A. Kroesen, Victor M. Schmidt. (Turnhout: Brepols, 2009) 8.

²²³ Den Katolske kirke, "Relikvier", http://www.katolsk.no/tro/tema/helgener/artikler/relikvier_peo

²²⁴ Den Katolske kirke, "Relikvier", http://www.katolsk.no/tro/tema/helgener/artikler/relikvier_peo

eukaristiske Smertemannen og nattverden som ble utført foran alterskapet. Både relikvien, det hellige brødet og vinen og alterskapet kunne dermed oppfattes av betrakteren som elementer som inngikk i et samspill og som viste til og gjensidig forsterket opplevelsen av et guddommelig nærvær.

At alterskapet var plassert oppå et alter som inneholdt en relikvie, var etter all sannsynlighet av betydning for oppfatningen om alterskapet som en hellig gjenstand. Som nevnt over og som grunnlag for oppfatningen om relikvier av tredje klasse, eksisterte det i senmiddelalderen en forestilling om at relikvienes hellige kraft kunne smitte over på andre objekter. To 1200-talls illuminasjoner viser graven til St Edvard som er konstruert slik at de troende kunne krype inn under de kroppslige etterlatenskapene til helgenen for å komme så nær som mulig.²²⁵ Bak slike handlinger ligger en forestilling om at restene av helgenen har en hellig kraft som smitter, styrker eller beskytter den fromme som oppsøker dem. En tilsvarende tanke ligger bak den katolske kirkens praksis knyttet til håndtering av pallier, de hvite skulderbåndene som paven bærer og som gis til nyutnevnte erkebiskoper. I middelalderen (og fremdeles i dag) plasseres palliene på graven til apostelen Peter hvor de ligger i en natt.²²⁶ Praksisen baserer seg på overbevisningen om at den hellige kraften fra helgenens relikvier absorberes i palliumet.

Alterskapet var altså plassert på høyalteret som inneholdt en relikvie. Denne umiddelbare nærheten til dette hellige fragmentet må forstås som en ”helliggjøring” av selve alterskapet. Uavhengig av om det var et relikviegjemme i selve alterskapet, er det ut fra denne tenkemåten omkring hellig ”smitte” sannsynlig at betrakteren oppfattet alterskapet som et hellig objekt, ikke kun som et objekt som pekte på sin likhet til Gud, men som et faktisk hellig nærvær av det guddommelige i kirkerommet, som en sakral realpresens.

Bynum hevder at et bilde senmiddelalderen kunne ha samme funksjon som en relikvie. Et bilde ble forstått på samme måte som en ambassadør som representerer sitt land, ikke ved sin likhet, men som en stedfortreder.²²⁷ Et fremstilling av en helgen i alterskapet er ut fra Bynums forståelse en stedfortreder for den hellige personen som avbildes. En materialisering eller fremstilling av for eksempel den hellige St Halvard som står i sin nisje med sine forgyllinger, var å animere ham, og å gi ham den samme *virtus* og kraft som han var i besittelse av i sitt jordiske liv.²²⁸ Noe som styrker dette argumentet er likheten mellom alterskapet og relikviebeholderne.

²²⁵ Illustrasjon 24. ”Matthew Paris. Miniatur fra La Estoire de Seint Aedward le Rei”, ca 1255. Cambridge University Library. MS Ee.3.59.29v; Illustrasjon 25. ”Matthew Paris. Miniatur fra La Estoire de Seint Aedward le Rei”, ca 1255. Cambridge University Library. MS Ee.3.59.33r.

²²⁶ Den Katolske kirke, ”Relikvier”, http://www.katolsk.no/tro/tema/helgener/artikler/relikvier_peo ; New advent, Catholic Encyclopedia, ”Relics”, <http://www.newadvent.org/cathen/12734a.htm>

²²⁷ Bynum, *Christian Materiality*, 59.

²²⁸ Bynum, *Christian Materiality*, 125.

Helgenene i skapets indre er, som vi så over, alle fremstilt med omfattende forgyllinger. Det er en stor kontrast mellom selve relikviens fremtoning og relikvieskrinene. Mens fragmentene ofte(st) er mindre biter av ben, fragmenter av tøy, hår eller lignende og et sørgelig skue ut fra et estetisk perspektiv, er oppbevaringsmediet i hovedsak fremstilt av luksuriøse metaller som gull og edelstener. En relasjon mellom relikvier og edle metaller ble etablert helt fra kultens begynnelse, da relikviene ble ansett som mer dyrebare enn edelstener.²²⁹ Den virkelige verdien lå altså ikke i de luksuriøst utformede beholderne som omga relikviene, men i innholdet. Ut fra tanken om hellig smitte og gull og edelstener som materielle meningsbærende materialer, var et relikvieskrin ikke kun en beholder, men en selvstendig kommuniserende og betydningsfull materiell gjenstand som understreket relikviens tilknytning og nærhet til det hellige.²³⁰ Sannsynligvis var denne koblingen mellom edle metaller og relikviens overlegenhet i så måte implementert i den troendes forståelseshorisont I det betrakteren i Ringsaker så de forgylte helgenene i skapets indre, er det sannsynlig at de ville relatert dette visuelt til andre relikviebeholdere og koblet dette til relikviens hellige nærvær. Helgenfremstillingene ville med andre ord gått ut over en refererende tegn-funksjon: Svøpt i edle metaller ville de avbildede helgenene på grunn av oppfatningen om relikviens hellige kraft og realpresens av betrakteren oppfattes som et faktisk hellig nærvær og som et fysisk bilde på relikviene plassert i kirkerommet.

Alterskapet inneholder ikke bare en, men flere helgener, noe som impliserer at betrakteren sannsynligvis oppfattet skapet som et nærvær av en hel skare av medlemmer av den triumferende kirke. Flere hellige objekter fra middelalderen som relikvietavler og alterskap, inneholdt flere relikvier. På nytt kan St. Klara alterskapet i Köln tjene som eksempel med sine mangfoldige forgylte byster med relikviegjemmer. Det hellige nærværet understrekes av kvantiteten på relikvier utstilt.²³¹ Akkurat som i alterskapet i Ringsaker vil en visuell fremstilling av et mangfold av helgener styrke forståelsen av en overveldende sakral tilstedeværelse.

Selv om relikviene ble forstått å representere en hellig, faktisk tilstedeværelse som betrakteren kunne erfare med sine kroppslige sanser, var koblingen mellom relikvier, bilder eller figurer som stedfortredere og edle metaller som jeg her har redegjort for, en immateriell erkjennelse som var avhengig av tankens kraft. Relikviekulten er således et godt eksempel på hvordan de to kategoriene likhet og nærvær, fungerte i praksis: Slik jeg redegjorde for innledningsvis var det ingen klare skiller mellom oppfatningen av hellighet som *enten* likhet *eller*

²²⁹ Freeman, *Holy Bones, holy dust*, 21.

²³⁰ Bynum, *Christian Materiality*, 132.

²³¹ Diedrichs, "Desire for viewing", 114.

nærvær. Snarere ble formkvalitetene, materialiteten, ikonografisk innhold og den forståtte sakrale realpresensen gjensidig forsterkende elementer som betrakteren kunne erfare simultant.

7.2 Hostiegjemme

I undersøkelsen av motivet den eukaristiske Smertemannen over, så vi at motivet ikke kun var koblet til nattverden gjennom sin ikonografiske fremstilling, men at det også stod i relasjon til ritualene som foregikk i kirkerommet under messen. Motivet i alterskapet var plassert i høyde med kalken under elevasjonen av hostien. Videre så vi at relikvien plassert i alteret også underbygget denne eukaristiske meningsdimensjonen. I denne delen av undersøkelsen vil jeg se nærmere på fremstillingen av den eukaristiske Smertemannen som er plassert i en nisje utstyrt med gitterdører som kan åpnes og lukkes. Hva er bakgrunnen for denne utformingen, og hvilke implikasjoner hadde denne nisjen med gitterdører for betrakterens forståelse av skapet?

Dette avlukket i alterskapet er et tabernakel eller et hostiegjemme.²³² Her ble det konsekrede nattverdsbrødet oppbevart. Som redegjort for over, gikk betrakteren i Ringsaker kirke, som andre lekfolk i senmiddelalderen, sannsynligvis til nattverd en gang pr år. Det er videre grunn til å anta at nattverdens visuelle elementer til en viss grad erstattet inntaket av brød og vin som de geistlige inntok på vegne av menigheten. Under feiringen av nattverden ble det konsekrede brødet og vinen holdt opp og gjort synlig foran menigheten. Som nevnt over eksisterte det en forestilling om at de hellige substanser innebar et faktisk, fysisk, hellig nærvær av Gud.²³³ Å se elevasjonen av hostien var det samme som å se Gud.

Ut fra teologiske forklaringer knyttet til nattverdens transformerte substanser, så vi over at endringen av brødets substans eller essens var usynlig og foranderlig.²³⁴ Det betrakteren i Ringsaker så var brød, men det de etter all sannsynlighet forstod, var en endring i brødets egentlige væren; Etter nattverdens mirakel var det Gud de så og Gud ble etter dette oppfattet å være til stede i kirkerommet. Tankegangen om at en liten del kunne representerte en helhet, *pars pro toto*, innebar, slik jeg redegjorde for over, at selv et lite fragment representerte det guddommelige i all sin kraft. Det konsekrede brødets substans som i nattverdens mirakel ble forvandlet til Kristi legeme, ble som en konsekvens av oppfatninger knyttet til transubstansiasjonen behandlet med den ytterste respekt.

Konsekringen av brød kunne utelukkende finne sted under messen. For at man alltid skulle ha konsekret brød tilgjengelig for de syke, og særlig de som lå på dødsleiet (*viaticum*),

²³² Per Bjørn Halvorsen, *Jesu nattverd. Messen gjennom 2000 år*. (Oslo: St. Olav Forlag, 1989) 119.

²³³ Härdelin, "Mysterieteologi i Floda. Ett hermeneutiskt försök", 131-132.

²³⁴ Bynum, *Christian Materiality*, 157.

oppbevarte man konsekkrert nattverdsbrød i alterskapets hostiegjemme.²³⁵ Resultatet var at uavhengig av når betrakterens møte med alterskapet fant sted, var det sannsynligvis plassert konsekkrert brød, altså forstått som en realpresens av Gud, i skapet. I tidligkristen tid ble det konsekkrerte nattverdsbrødet oppbevart i et eget skap, *pyxis*, som stod i sakristiet. I senmiddelalderen ble dette skapet flyttet ut i kirkens kor.²³⁶ I Ringsaker var sakramentskapet integrert i selve alterskapet på høyalteret, kirkens helligste sted.

I løpet av middelalderen vokste det frem en kult omkring det konsekkrerte nattverdsbrødet, og forståelsen av gudommelig nærvær i eukaristien ble tillagt økende vekt.²³⁷ Det konsekkrerte brødet og vinen ble i stadig større grad behandlet som hellig materie. Ikke bare var hostien forstått som en faktisk fysisk guddommelig tilstedeværelse, hostien ble liturgisk og som fokus i bønn og andakt behandlet som relikvier, plassert i altere, behandlet som lykkebringende og beskyttende amuletter som for eksempel kunne kurere sterilitet og kontrollere naturen. Hostie og relikvier ble på lik linje oppfattet å være i besittelse av en kraft hvis hellighet kunne smitte ut fra.²³⁸ Nord i Europa, geografisk langt fra det hellige land, var det, til tross for enkelte lokale helgener, vanskeligere å få tak i relikvier. Faktisk kunne konsekkrert nattverdsbrød erstatte relikvier i altere i de tilfeller hvor man av ulike årsaker ikke hadde de nødvendige relikvier.²³⁹ Bynum foreslår at den økende vekten som ble tillagt eukaristien, kan forklares ut fra denne mangelen på relikvier.²⁴⁰ Ringsaker var neppe velsignet med flere relikvier enn øvrige kirker i Nord Europa. At hostien også her ble tillagt økende vekt som et resultat av begrenset tilgang på relikvier og således viet oppmerksomhet, er derfor sannsynlig.

Ut fra dette er det rimelig å anta at selve plasseringen av brødet i hostiegjemmet var av stor betydning og avgjørende for betrakterens opplevelse av et hellig nærvær, også i Ringsaker.²⁴¹ Å plassere Jesu kropp i alterskapet kan ses som en iscenesettelse av et hellig nærvær.

Den økende vekten som ble lagt på hostien i religionsutøvelsen ledet til innstiftelsen av Corpus Christi-feiringen i 1264.²⁴² I perioden mellom 1407 og 1412 ble det opprettet et Hellig Legemsalter i Oslo Domkirke med et dertil hørende gilde av forstandere. Helt frem til reformasjonen mottok gildet testamentariske gaver fra flere kanter av Oslo bispedømme.²⁴³ Et tilsvarende Hellig Legemsalter fantes også i Hamar Domkirke. Skanke var kannik ved domkirken

²³⁵ Halvorsen, *Jesu nattverd*, 120.

²³⁶ Halvorsen, *Jesu nattverd*, 120.

²³⁷ Bynum, *Wonderful Blood*, 77.

²³⁸ Bynum, *Wonderful Blood*, 77; Bynum, *Christian Materiality*, 139.

²³⁹ Bynum, *Wonderful Blood*, 91.

²⁴⁰ Bynum, *Wonderful Blood*, 77, 78.

²⁴¹ Halvorsen, *Jesu nattverd*, 120.

²⁴² Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 242.

²⁴³ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 240.

i Hamar med et tilhørende prebende som i følge bevarte kilder skulle finansiere driften av nettopp et slikt alter, noe som kan tyde på at stifteren hadde en særlig tilknytning til denne kulten.²⁴⁴ Vi kan anta at motivet den eukaristiske Smertemannen etter all sannsynlighet var koblet til Kristi legeme-kulten og at både kult og motiv ble tillagt særlig vekt av Skanke selv og derigjennom også hans menighet, som etter skapets innskrifter var hans hjord som han skulle nære med de guddommelige ord.²⁴⁵ I henhold til dette, er det all grunn til å se den eukaristiske Smertemannen som et motiv som på flere ulike måter tilbød betrakteren en forståelse av et hellig nærvær.

Dørene til nisjen med den eukaristiske Smertemannen med hostiegjemme er ikke solide, men utformet med gitter, og det er således mulig å skue det som befinner seg på andre siden. Bestillere eller tilvirkere av alterskapet har med andre ord ønsket å gjøre hostien, i hvert fall til en viss grad, visuelt tilgjengelig for betrakteren. Det er all grunn til å tolke en slik utformingen som at det var et poeng at betrakteren skulle ha mulighet til å etablere en visuell relasjon mellom sakramentene inni skapet, slik at det til enhver tid under kirkebesøket skulle være mulig å se Gud i form av hostie. Å se alterskapet, var å se Gud. Et uttrykk for en slik visuell tilgjengeliggjøring av nattverdsbrødet som hellig materie, er monstransene, eller ostesnoriumene, glassbeholdere for utstilling av nattverdsbrødet.²⁴⁶ Denne formen for visualisering av hellig materie, finner sin ekvivalent i relikviekultens utvikling av relikvieskrin, hvor relikvien inne i beholderen i økende grad utover i middelalderen ble gjort synlig for menigheten.²⁴⁷ På samme måte som det lille relikviefragmentet skulle være synlig, skulle også hostien være visuelt *locus* for religionsutøvelsen.

Undersøkelsene i kapittel 7 har vist at alterskapet tilbød betrakteren en forståelse av et potensielt hellig nærvær i form av hostie og relikvier. Materien ble oppfattet som verdig til å romme det guddommelige, og alterskapets ”henvisningsfunksjon”, forstått som et bilde som pekte mot en usynlig Gud, må suppleres av en forståelse av at en det guddommelige faktisk og fysisk ble oppfattet å være til stede i skapet. Selv om det er tvilsomt at skapet rommet relikvier, må alterskapets plassering på høyalteret med en relikvie plassert like under topplaten ses i sammenheng med teoriene om ”hellig smitte”. Selve plasseringen av skapet i forhold til alterets relikvier impliserte en ”helliggjøring” av skapet. Supplert med de visuelle likhetstrekkene mellom utsmykkede relikvieskrin og skapets materielle utforming og forgylling, avbildningene av helgenene samt skapets utforming som et objekt det er mulig å lukke, er det sannsynlig at

²⁴⁴ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 77.

²⁴⁵ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 2-3.

²⁴⁶ Jørgensen, ”Into the Saturated Sensorium.”, 50.

²⁴⁷ Diedrichs, ”Desire for viewing”, 95-107.

betrakteren kognitivt koblet skapet til relikviekulden. Hostiegjemmet i skapets corpus har etter all sannsynligvis tilbudt betrakteren en forståelse av at skapet var et rom for Jesu kropp. I henhold til senmiddelalderens praksis skulle presten alltid ha tilgjengelig hostie for syke og døende, og det innviede brødet ble oppbevart i alterskapet. Jesu legeme tok bolig i alterskapet, ikke symbolsk, men som en sakral realpresens.

8. Visualitet. En ny forståelse av synet i senmiddelalderen.

Det forrige kapittelet viste at alterskapet tilbød betrakteren et møte med det hellige både ut fra skapets likhet til det guddommelige, og som et faktisk nærvær. Men for at interaksjonen med alterskapet skulle manifestere seg som en erfaring hos betrakteren slik at vi kan snakke om et faktisk møte, var mennesket avhengig av at sansene medierte eller overførte opplevelsene av det hellige objektet, slik jeg redegjorde for i kapittel 2.²⁴⁸ For å belyse begge sider av det hellige møtet, ønsker jeg å ikke bare undersøke hva som erfares, det vil si alterskapet selv, men også inkludere en undersøkelse av *hvordan* det hellige erfares, det vil si medieringen av sanseinntrykkene mellom skap og betrakter. Jeg avgrenset det multisensoriske aspektet ved religionsutøvelsen til å omhandle synet og jeg vil i denne delen av oppgaven undersøke hvordan ulike forståelser av synssansen og synets rolle, slik disse etter all sannsynlighet ble oppfattet i senmiddelalderen, kan kaste nytt lys over sansningen av alterskapet som et hellig objekt.

I senmiddelalderen ble det meditative idealet om kontemplativ andakt supplert av en ny holdning til synet og synssansen. Basert på Mayer and Herwegens arbeider hevder Thomas Lentès i artikkelen “ ‘As far as the Eye Can See...’ Rituals of Gazing in the Late Middle Ages” at når det kommer til senmiddelalderen, kan ikke synet eller blikket overvurderes når det gjelder forståelsen av fromhetsutøvelsen.²⁴⁹ Ved å skue hellig materie, som relikvier og hostie, kunne mennesket i senmiddelalderen gjennom den kroppslige synssansen, nå frelsen, et fenomen Lentès refererer til som “*the salvatory gaze*”: Gjennom ditt kroppslige blikk kunne du skue det hellige, og oppnå frelsen.²⁵⁰

Her ønsker jeg å komme med en presisering. Denne endrede holdningen til synet førte til at synssansen og sanseerfaringen fikk en egenverdi som en portal til nåden. Det er altså ikke slik at synet på materien som sådan endret seg. Relikvier og hostien hadde gjennom hele middelalderen antatt å romme et guddommelig nærvær. Det som endres er altså holdningen til menneskets sansning av denne hellige materien.

Visuelle fremstillinger av typen vi finner igjen i alterskapets treenighetsscene kan vitne om en ny forståelse av det kroppslige synets verdi. Tidligere i middelalderen ble Kristus ofte fremstilt i en mandorla, et tegn på en hellig manifestasjon, en guddommelig åpenbaring, utenfor tid og rom. En mandorla gjorde betrakteren oppmerksom på at det som her ble fremstilt var hellig.²⁵¹ Når det gjelder alterskapet i Ringsaker er det i treenighetsscenene ingen mandorla omkring Nådestolen. Her er Skanke plassert i samme rom, ikke skilt fra de hellige, noe som var uvanlig for avbildninger

²⁴⁸ Jørgensen, “Into the Saturated Sensorium.”, 25-26,

²⁴⁹ Lentès, “ ‘As far as the Eye Can See...’ ”, 361. Lentès benytter begrepet gaze, her oversatt med blikk.

²⁵⁰ Lentès, “ ‘As far as the Eye Can See...’ ”, 361.

²⁵¹ Aavitsland, “Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art.”, 81.

av donatoren i senmiddelalderbilder.²⁵² Jeg redegjorde over for hvordan motivet kunne tolkes av betrakteren som en visualisering av Skankes indre blikk. Samtidig er det mulig å tolke fremstillingen som en hyllest til det kroppslige synet og som et argument for den verdien som ble tillagt direkte sansning i senmiddelalderen: Mangelen på mandorla kan ses som en fremstilling av at Skanke ser Gud med sine egne øyne. Motivets kan forstås som Skankes erfaringer gjort under feiringen av messen, idet Kristus åpenbarte seg for ham i form av brød og vin i henhold til transsubstansiasjonsteoriene tidligere nevnt. Den advarselen som ligger i tegnet mandorlaen om at dette er en visjon, en åpenbaring bortover den jordiske sfæren, er fraværende i Ringsakerskapet. Det hellige hadde i senmiddelalderen inntatt den jordiske, sansbare sfæren.

8.1 Optikk og filosofi

Hva kan forklare denne endringen som tillot det kroppslige blikket en så fremtredende rolle i religionsutøvelsen? Oppgaven ønsker å undersøke om noen filosofiske og teologiske oppfatninger relatert til lys, visjon og syn som var kjent i middelalderen kan kaste lys over betrakterens møte med alterskapet.

Teorier og tanker knyttet til optiske fenomener og prosessen for synsinntrykk og sansning, har røtter tilbake til den antikke, greske filosofien, og mye uenigheten var knyttet til hvorvidt synssansen kunne forklares som *extramission*, det vil si at øyet forstås som aktivt og at øyet sender stråler ut i en sansbar verden, eller *intramission*, at materielle objekter sender ut stråler som treffer et passivt øye.²⁵³

Under undersøkelsen av gull som meningsbærende materielt element så vi hvordan Grossetestes teorier om lys kunne utdype vår forståelse av forgyllningene i alterskapet. I Grosseteste terminologi kan forgyllningene i alterskapet forstås som et spill mellom *lux* og *lumen*. Grossetestes teorier om lyset var forbundet med hans teorier om synet. Han skapte en syntese av *intramission* og *extramission*-teoriene, i det han hevdet at for at et objekt skulle bli sett, måtte en stråle fra det synlige objektet treffe stråler fra et aktivt øye.²⁵⁴ Både objektet og øyet sender ut stråler, og må forstås som aktive og nødvendige størrelser for at en sanseopplevelse skulle finne sted. Forståelse var, ifølge Grosseteste, modellert på lysets og geometriens fysiske egenskaper. Geometri og lys var grunnleggende, ikke bare for å se, men også for viten, fornuften og kunnskap. Øyet og kroppen var for Grosseteste perfekt kalibrerte, og øyet kunne ut fra dette forstås som

²⁵² Tuhkanen, "Donatorbildernas retorik", 258.

²⁵³ I denne oppgaven benyttes de engelske begrepene, da jeg ikke har funnet en fullgod norsk oversettelse.

²⁵⁴ Tachau, "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", 340-341.

portalen for kunnskap.²⁵⁵ Denne syntesen hadde store vitenskapelige implikasjoner i det han med dette arbeidet la grunnlaget for en legitimering av sansebasert erfaring.²⁵⁶

Fransiskanermunken Roger Bacon (1214-92) videreutviklet Grossetestes teorier. Bacon anså synets fysiske potensial som analogt og likeverdig med menneskets øvrige sanser. Synet var ekvivalent til for eksempel smakssansen eller følesansen. Synet, og det å se, kunne med andre ord forstås som en taktil handling. Dessuten hadde synet, i følge Bacon, muligheten til å gå ut over kroppens grenser, idet strålene fra øyet ble ansett som en forlengelse av kroppen.²⁵⁷ Vi så over hvordan grensene mellom indre og ytre bilder ble oppfattet som flytende. Bacon hevdet at indre bilder hadde sitt utspring i det fysiske synet og objekter som øyet hadde sett i den fysiske verden. Et objekt en betrakter hadde sett etterlot et avtrykk i betrakterens indre. Gjennom synet ble betrakteren assimilert med det sette objektet.²⁵⁸

Teoriene om syn og optikk spredte seg raskt idet de ble integrert i presteutdanninger i Paris og Oxford.²⁵⁹ Som vist tidligere i oppgaven, var Ringsaker spirituelt inkludert i en vesteuropeisk religiøs kontekst, og det er ingen grunn til å tvile på at disse teoriene også var kjent i Ringsaker i senmiddelalderen. En utvikling hvor synet og den direkte synserfaringen ble tillagt verdi fremfor en meditative strategier for religiøs erfaring, fant dessuten resonans hos en befolkning i endring: Ettersom middelalderen skred frem, fikk andre grupper i samfunnet som handelsfolk og håndverkere økt makt, også når det gjaldt teologisk definisjonsmakt. En mer praktisk og direkte måte å se på, ble et krav fra grupper med tradisjonelt mindre teologisk og intellektuell kompetanse enn den geistlige sfære.²⁶⁰

De nye holdningene til synet og synssansen fikk store implikasjoner for betrakterens møte med hellig materie. I det synet gikk ut over kroppens grenser, innebar møtet med alterskapet, ut fra tanken om synet var likeverdig med de øvrige sansene, en fysisk berøring mellom det hellige objekt og det sansende subjekt, til tross for at dette ble sett på en viss avstand.²⁶¹ I det betrakteren så alterskapets form, materialer, de hellige personer avbildet, hostien i hostigjemmet og koblet skapet til relikvien i alteret under, satte det guddommelige et avtrykk i betrakterens sjel og ble en del av henne eller han.²⁶² Persepsjon innebar en prosess hvor mennesket *ble lik* det man så på.²⁶³ Dette var av stor betydning knyttet til den teologiske doktrinen om *imago Dei*. *Imago Dei* ble

²⁵⁵ Biernoff, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, 71-72.

²⁵⁶ Biernoff, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, 6, 70-71.

²⁵⁷ Biernoff, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, 90 – 99.

²⁵⁸ Oen, "The Visions of St Birgitta", 164.

²⁵⁹ Tachau, "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", 347.

²⁶⁰ Diedrichs, "Desire for Viewing", 94.

²⁶¹ Lentès, "As far as the Eye Can See..." , 361.

²⁶² Diedrichs, "Desire for Viewing", 116.

²⁶³ Biernoff, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, 102.

forstått som et bilde av Gud som mennesket i sitt indre var bærer av, men som i syndefallet var blitt ødelagt. Ved å imitere Kristi liv uten synd, *imitatio Christi*, ved hjelp av bønn, meditasjon og gjennom kontakt med hellige bilder kunne betrakteren assimileres med bildet av Gud. Å se alterskapet innebar at et avtrykk av Guds bilde festet seg i betrakterens indre.

Å se hostien ble ansett som et fullgodt substitutt for å spise brødet og drikke vinen. Jeg redegjorde tidligere i oppgaven for praksisen med at presten inntok nattverden på vegne av menigheten: Disse teoriene om synet kaster nytt lys over denne religiøse praksisen. Idet synet blir ekvivalent med smakssansen, kunne menigheten spise nattverden med blikket.

I senmiddelalderen forteller bevarte kilder om en voldsom begeistring for og et inderlig ønske om å se relikvier og den eleverte hostien. Fra perioden er det bevart klager fra geistlig hold om menigheten som ikke overvar messen i sin helhet, men forlot kirken etter elevasjonen av hostien for å begi seg til en ny kirke og en ny messe for å se elevasjonen av hostien der.²⁶⁴ Selve konsekkreringstidspunktet må altså forstås som et ”center of immanence” som jeg redegjorde for over. Det religiøse fenomenet knyttet til å se så mange elevasjoner som mulig i løpet av en og samme dag, kan umulig forklares med annet enn en forestilling om man som betrakter ved hjelp av sitt kroppslige syn, var i kontakt med en hellig kraft. Hostien var, ut fra *pars pro toto*-tankegangen, Gud. Å se konsekkreringen var å se Gud. Å se hostien, enten det var under elevasjonen eller i alterskapets hostiegjemme, innebar å frelse sin sjel. Menneskets kroppslige blikk var instrumentelt for frelsen. Idet sansene ble likestilt, ble synet fullgodt med følesansen. Å se hostien var derfor jevngodt med å bli berørt av Kristus. Det er slike filosofiske ideer knyttet til synet som ligger bak forståelsen av synet som instrumentelt for frelsen idet Lentes snakker om ”*the salvatory gaze*”.

Også i den sekulære sfæren vitner bevarte overleveringer om at synets har et iboende potensial til å gå ut over kroppens grenser. I folketroen eksisterte i middelalderen forestillinger om at gravide måtte vokte sitt blikk for blant annet haresnuter og rare eller døde dyr, ellers kunne dette medføre misdannelser for fosteret hun bar.²⁶⁵ Slik overtro forteller oss at disse forestillingene knyttet til synet og synssansen var en del av folks forståelseshorisont. For det første kunne synet gå ut over kroppens grenser, og synssansen hadde for det andre potensial til å inkorporere de andre sansene, som følesansen. Videre viser denne overtroen en overbevisning om at en betrakter *ble* det man så på, med andre ord en assimilasjon mellom den seende og det sette. Teoriene om synets makt var altså ikke reservert den religiøse sfæren, og var heller ikke en oppfatning begrenset til en

²⁶⁴ Bynum, *Wonderful Blood*, 87.

²⁶⁵ Arkivverket. Riksarkivet og statsarkivene. ”Folketro anno 1772”

<http://www.arkivverket.no/arkivverket/Arkivverket/Kristiansand/Nettutstillinger/Litt-av-hvert/Folketro>

religiøs elite. Også bevarte overleveringer i form av språklige bilder og forestillinger viser at ideer knyttet til synets var kjent og implementert blant befolkningen. Språklige bilder som ”et kaldt blikk” eller ”det onde øyet” var begreper som ble benyttet tilbake i middelalderen over hele Europa og uttrykker en tro på at synet har kraft til å skade eller forhekse et annet menneske.²⁶⁶ Slike utsagn knyttet til synets kraft forteller oss om betrakterens tro på synets iboende potensial som overskrider det man i det moderne samfunnet oppfatter biologisk/optisk mulig.²⁶⁷

8.2 Visualitet og Smertemannen

Å be foran en fremstilling av Smertemannen, en hvilken som helst fremstilling i en hvilken som helst kirke, innebar avlat. Dette vitner om en at motivet ble oppfattet å stå i en særstilling, og at det eksisterte en særlig relasjon mellom bønn og bilde.²⁶⁸ Smertemannen opptrer som sagt i to motiver i skapet, både i Treenighetsscenen og i den eukaristiske Smertemannen. Dette kan forstås som at motivet stod i en særposisjon i Ringsaker. Det er imidlertid bevart flere kilder som refererer til avlat knyttet til bønn foran andre motiver. Som nevnt over, var bønner til Jesu fem sår en av disse, en annen var bønner rettet til den apokalyptiske Madonna, motivet som befinner seg til venstre for korsfestelsesscenen i alterskapet. Ved å be ulike bønner og meditere foran alterskapets ulike motiver kunne betrakteren generere flere tusen års avlat, det nøyaktige antall år avhengig av hvilke kilder man fester lit til.²⁶⁹

Selv om flere motiver i alterskapet var forbundet med avlat, er det likevel verdt å merke seg at Veronikamotivet ikke er å finnes blant alterskapets ikonografi. I følge legenden var Veronikamotivet et *acheiropoietisk* portrett av Jesu ansikt, i det Jesu ansiktstrekk ved et mirakel festet seg på Veronikas sudarium på vei til Golgata.²⁷⁰ Motivet ble ansett å være et bilde av Jesu faktiske ansiktstrekk, og å være en genuin replika. Dette paradokset, at et kopi kunne oppfattes som noe genuint, kan ses som en analogi til et stempels autentisitet: Ett stempelavtrykk vitner om det originale stempelets ekthet, på samme måte som Veronikaen ble forstått som et avtrykk av Gud selv.

En Veronikafremstilling kunne ut fra dette ses som et faktisk hellig nærvær av det gudommelige, men i hvilken grad gjaldt dette smertemannsfremstillingene i alterskapet? Var

²⁶⁶ Hjalmar Falk og Alf Torp, *Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog*. (Oslo: Bjørn Ringstrøms antikvariat 1991) 1010.

²⁶⁷ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. (Los Angeles: University of California Press, 1994) 10.

²⁶⁸ Ringbom, ”Bild och avlat”, 3.

²⁶⁹ Ringbom, ”Bild och avlat”, 9.

²⁷⁰ Jeffrey Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. (New York : Zone Books, 1998) 317.

Smertemannen en ren representasjon eller rommet også disse fremstillingene et potensielt nærvær av de hellige?

Smertemannen var ikke knyttet til en opprinnelse som et *acheiropoietisk* portrett slik Veronikaen var. På den andre siden ble Smertemannen oppfattet som en direkte gjengivelse av Gregor den stores visjon under nattverden slik jeg redegjorde for over. Etter all sannsynlighet ble motivet Smertemannen tillagt en særegen kraft, noe praksisen knyttet til avlat vitner om. Smertemannsmotivet stammet fra østkirkens ikoner hvor motivet ble oppfattet som et reelt nærvær av Guds sønn. Belting redegjør i *The image and Its Public* for hvordan en *imago pietatis* kunne oppnå samme status som en relikvie. Resultatet, i følge Belting, var en reevaluering av bildets ontologiske status. Legender fra østkirken om mirakuløse ikoner, førte til en tro på at bildet selv kunne være i besittelse av en egen kraft. Dette gjaldt selvsagt ikke alle motiver, men smertemannsmotivet stod i en særstilling og ble oppfattet som potent og kraftfullt. Det var imidlertid et krav om at motivet måtte være utformet etter særlige estetiske krav. En viss livaktig og gjengivelse av den faktiske personen var nødvendig for at bildet skulle oppleves som et hellig nærvær.²⁷¹ Sannsynligvis tilbød alterskapets utforming, med stor grad av plastisitet og naturtro gjengivelser som også omfattet begge fremstillingene av Smertemannen, betrakteren en visuell opplevelse som tilfredsstilte de estetiske kravene til en autentisk gjengivelse, slik Belting refererer til.

Mot slutten av middelalderen var religionsutøvelsen dominert av betrakterens behov for å se det guddommelige som manifestere seg i den fysiske materien. Christof L. Diedrichs baserer mye av terminologien i sin artikkel ”Desire for viewing: ‘A deluge of images’ in the Middle Ages” på Anton L. Mayer ”Die Heilbringende Schau in Sitte und Kult”.²⁷² Synet blir av disse teoretikerne ansett som helt instrumentelt for religionsutøvelsen i senmiddelalderen, og Mayer kaller dette behovet for å se for *Schaulust*, som på norsk best kan oversettes med skuelyst.²⁷³ Smertemannen ga betrakteren en mulighet for se Guds sønn og hans ansikt som betrakteren lengtet etter å se. Behovet for å se må ses i relasjon til synets selvstendige rolle som en vei til frelsen ut fra den filosofiske og teologiske begrunnelsen for synet som jeg redegjorde for tidligere i oppgaven.

I begge smertemannfremstillingene i skapet, fikk betrakteren mulighet til å skue Jesu kropp og ansikt. I den nederste nisjen som viser den eukaristiske Smertemannen kunne betrakteren i tillegg møte Frelserens blick. Her kunne han eller hun fange, holde og utveksle blick med

²⁷¹ Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages*, 214.

²⁷² Diedrichs, “Desire for Viewing”, 87.

²⁷³ Diedrichs, “Desire for Viewing”, 90, 109.

Smertemannen. For en from betrakter hadde dette sannsynligvis store implikasjoner for den religiøse opplevelsen. Motivets meningspotensial kunne forstås som fullendt i det betrakteren møtte frelserens blikk. Ut fra samtidens tanker og ideer om synet og optikk, innebar etter all sannsynlighet et møte med Smertemannen en opplevelse av en nærværende og kraftfull Kristus som berørte menneskets sjel og etterlot et avtrykk, *Imago Dei*, i betrakterens indre. Strålene fra objektet Smertemannen ville møtt strålene fra betrakterens blikk, og denne interaksjonen mellom subjekt og objekt som Bacon likestilte med følesansen, innebar at alterskapet tilbød betrakteren en fysisk berøring av det guddommelige. Å se innebar at han eller hun ble berørt av Gud. Ut fra en slik forståelse er det ikke så underlig at synet og synssansen nøy en særstilling i senmiddelalderens religionsutøvelse. Å se på alterskapet som et estetisk utsmykning eller et didaktisk hjelpemiddel, blir å redusere det potensial som ligger i møtet mellom betrakter og alterskap. Ved å tilby et møte med det guddommelige som etterlot et avtrykk av Gud i betrakterens indre, ble alterskapet et frelsesinstrument og en portal til nåden.

9. Performativitet

Senmiddelalderen var det religiøse teaterets storhetstid. I oppgavens avsluttende del vil jeg undersøke alterskapets performative egenskaper, nærmere bestemt hvordan alterskapet var en del av en religiøs iscenesettelse. For å utdype forståelsen av møtet mellom alterskapet og betrakteren ut fra et performativt perspektiv, vil jeg undersøke kirkerommets utforming med betydning for iscenesettingen av skapet som hellig materie. Deretter vil jeg undersøke skapets konkrete utforming, og se hvorvidt det eksisterte visse immanente visuelle strategier som tilrettela for en bestemt synsopplevelse. Her vil jeg redegjøre for ritualer knyttet til åpning og lukking av alterskapsdørene ut fra et religiøst, performativt perspektiv.

I denne delen av oppgaven vil jeg gjøre rede for det Diedrichs kaller ”the devotional *Schau*”. Dette var en form for visuell relasjon mellom betrakter og objekt som bunnet i et ønske om å være nær objektet, og å være omsluttet av det helliges aura.²⁷⁴ Det er svært sannsynlig at alterskapet, plassert på kirkens høyalter, med alle sine materielle egenskaper som jeg redegjorde for i kapittel 6 og 7, var *locus* for den religiøse kulten. Alterskapet tilbød etter alt å dømme betrakteren en ”auratic experience”²⁷⁵ idet alterskapet omsluttet betrakteren med en aura av gudommelig nærvær. Betrakteren oppsøkte etter alt å dømme kirkerommet i Ringsaker og alterskapet med en *forventing* om et hellig møte. Det var altså ikke en nøytral interaksjon mellom subjekt og objekt, men snarere hva Diedrichs betegner som ”a highly charged way of seeing”²⁷⁶. Som en forutsetning for selve møtet var troen på at materien ikke bare kunne formidle det hellige, men også romme et fysisk nærvær av det hellige. Det som var sentralt med denne formen for fysisk sansning, ”devotional *Schau*”, var at sanseapparatet var *innstilt* på å sanse det hellige, på å gi liv og spille på lag med og fremheve det sakrale.²⁷⁷ Denne forståelsen av betrakterens sansning og holdning til det hellige møtet legges til grunn for denne undersøkelsen.

I henhold til Jørgensens artikkel ”Åpenbaringsens retorik. Mittelalderens historiografi som reception og synskultur” kunne middelalderobjekter forstås å inneha visuelle utforminger ment for å veilede betrakterens blikk.²⁷⁸ Når det gjelder kirkerommet er Ringsaker kirkre en steinbasilika som etter all sannsynlighet ble bygget på 1100-tallet.²⁷⁹ Opprinnelig var kirken oppført med hovedskip, smale sideskip og et mindre kor. En gang mellom 1240 og 1319 har kirken blitt bygget

²⁷⁴ Diedrichs, ”Desire for Viewing”, 90.

²⁷⁵ Diedrichs, ”Desire for Viewing”, 89.

²⁷⁶ Diedrichs, ”Desire for Viewing”, 89.

²⁷⁷ Jørgensen, ”Into the Saturated Sensorium.”, 36.

²⁷⁸ Jørgensen ”Åpenbaringsens retorik”.

²⁷⁹ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 7-10.

om til sin nåværende form.²⁸⁰ I tillegg til ombygginger av tak, bygging av tverrskip og sakristi, fikk kirken fikk et påfallende langt kor.²⁸¹ Koret er tilnærmet like langt som skipet, i gotisk spissbuestil.²⁸² Kirkebygningen har, med unntak av spiret som ble oppført 1694, den samme utførelse i dag som i senmiddelalderen.²⁸³ Ringsaker var et større prestegjeld, og Svendsen hevder at koret ble bygget så langt for å kunne romme en tallrik lokal geistlighet.²⁸⁴ Jørgensen hevder i sin undersøkelse av San Miguel de Celanova at kirkerommet der fungerer som en et teleskop som leder betrakterens blick mot alteret som hellige *locus*. Blikket er, ifølge Jørgensen, immanent i kirkerommet: I bygget ligger et latent potensial som betrakteren kan aktivere og fullende. Bygningen kan best forstås konstruert for å romme et hagioskopisk (fra gresk 'hagios', *hellig* og 'skopein', *se*). blick, en "synsmaskin beregnet til at se det hellige"²⁸⁵. Det er mulig å tillegge Ringsaker kirke et tilsvarende iboende potensial for strukturering av seeropplevelsen: Det lange koret ledet blikket opp mot høyalteret hvor alterskapet var plassert. I selve bygningens utforming ville en lengderetning med et hellig *locus* på høyalteret føre til at betrakterens blick søkte mot alterskapet.

Etter ombyggingen av kirken i løpet av middelalderen, ble takkonstruksjonen senket ned slik at klerestorievindue i skipet ble gjenmurt. I skipet var derfor den eneste lyskilden sparsomt dagslys gjennom sideskipets få, etter all sannsynlighet kun tre smale vindusåpninger.²⁸⁶ I vest var det tre vindusåpninger som slapp inn dagslys og lyste opp hovedskipet bakfra frem mot koret. I koret var det derimot lysinnfall fra tre sider. I tillegg til lysinnfall fra vinduer som flankerer alterskapet på hver side i koret, er tre lansettvinduer plassert bak og dels over alterskapet. Organiseringen av lyset førte til en opplysning av kirkegulvet frem mot alteret og alteret selv. At selve kirkerommet har en immanent synsveiledning skyldes altså ikke kun kirkebyggets lengderetning, men også organiseringen av vinduer og dagslys. På denne måten tilbød også kirkerommet en polysemisk forståelse av lyset. Lyset som spredte seg i kirkerommet kunne av betrakteren forstås som en avglans fra det guddommelige.²⁸⁷

²⁸⁰ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 75, 76; Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 13-14. Det er usikkerhet omkring dateringen av ombyggingen. Svendsen anfører et større tidsrom 1240-1319, mens Grieg begrenser perioden for ombygging til "under Haakon Haakonsens tid", altså innen 1263.

²⁸¹ Lange. "Ringsaker kirke i nytt lys", 14.

²⁸² Illustrasjon 25. "Ringsaker kirke sett fra sør."

²⁸³ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 18.

²⁸⁴ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 15.

²⁸⁵ Jørgensen "Åpenbaringens retorik", 146.

²⁸⁶ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 71. Plantegningen viser to vinduer på sørsiden og ett på nordsiden.

²⁸⁷ Peter Kidson "Panofsky, Suger and St. Denis". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), 6-7. Abbed Suger skrev om lag 400 år tidligere om lyset i kirkerommet og de anagogiske implikasjonene av dette lyset. Som et resultat av lysinnfallet i kirken, var betrakteren, i følge Suger, i stand til å erfare Gud.

Når det gjelder utformingen av alterskapet og hvordan dette inkorporerer visuelle strategier for synsveiledning, er det to forhold jeg vil undersøke nærmere. Det ene gjelder nisjene i skapets indre, det andre er knyttet til alterskapet konstruert med dører som kan åpnes og lukkes.

Det er særlig nisjene i alterskapets indre som leder tankene hen til teateret. Det religiøse teateret, og da særlig mysteriespillene, utviklet seg og vokste i omfang og popularitet i løpet av middelalderen.²⁸⁸ Ringsakerskapet er utformet med et mangfold av små teaterscener hvor det hellige drama utspiller seg. Gulv og vegger skråner utover lik en teaterscene i full størrelse, og samtlige figurer er vist i helfigur, slik en betrakter ville oppfattet de aktive i et liturgisk spill i senmiddelalderen. Videre er figurene med få unntak skåret i rundskulptur. Formmessig har alterskapet en fot i middelalderens formspråk med tanke på figurenes til dels manglende emosjonelle responser og minimale interaksjon. Samtidig peker mye av utformingen mot en ny, og mer naturtro stil i henhold til renessansens idealer. Plastisiteten, anatomiske detaljer og figurenes kroppslige tyngde er gode eksempler på et formspråk som betrakteren etter all sannsynlighet oppfattet som en ny og svært virkelighetstro stil. Lena Liepe skriver i sin doktoravhandling om hvordan treskulpturer i kirkerommet, som i sin tid fremstod i all sin prakt med naturtro bemaling av karnasjon og ansiktstrekk og rik forgylling, ble oppfattet som hellige og nærværende.²⁸⁹ Det er grunn til å tro at den naturtro og plastiske utformingen av alterskapets nisjer og figurer bidro til en forståelse av alterskapets hellige nærvær, og at betrakteren oppfattet de hellige avbildede figurene som tilstedeværende i kirkerommet.

Nisjene i skapets corpus og predella rommer et mylder av figurer og detaljer. Om man tar den overfylte korsfestelsesscenen som ett eksempel, kunne utformingen tilby betrakteren et rom for innlevelse. Her kunne hun eller han, ikke kun se nisjen forfra og utenfra. Skapets utforming inviterte betrakteren til å ta plass mellom alle menneskene, til å delta i scenen og skue frelseren på korset over seg.²⁹⁰ Slike svært folksomme korsfestelsesfremstillinger var et særtrekk ved senmiddelalderens narrative ikonografi og var utformet nettopp før å øke den personlige innlevelsen som betrakteren kunne oppleve foran motivet.²⁹¹

I kirkerommets relative mørke var de eneste lyskildene lysinnfall fra vinduer, slik jeg redegjorde for over, samt voksllys. En middelalderkirke hadde flere altere. I Ringsaker kirke kan bevarte nisjer på hver side i veggen mot koråpningen vitne om plasseringen av et Mariaalter og et

²⁸⁸ Store Norske Leksikon, "Middelalderens teater", <https://snl.no/teater#menuitem4>

²⁸⁹ Lena Liepe, *Den medeltida träskulpturen i Skåne. Production och förvärv*. i serien *Skånsk senmedeltid och renässans*, ph.d- avhandling (Lund: Lund University Press, 1995) 18.

²⁹⁰ Bynum, *Christian Materiality*, 67.

²⁹¹ Schiller, *Iconography of Christian Art*, 151-152.

Olavsalter, så iberegnet hovedalteret hadde kirken etter all sannsynlighet minimum tre altere.²⁹² I sin studie av domkirkene i Lund og Linköping og deres andaktsmiljø i senmiddelalderen skriver Hanna Källström om vokslysens betydning for kirkerommet. De viktigste bildene i kirkerommet hadde brennende vokslys foran seg.²⁹³ Når det gjelder hovedalteret ble det fra omkring år 1200 utviklet en skikk om å sette levende lys på selve alteret, selv om faste regler og nøyaktige instruksjoner fra teologisk hold var fraværende gjennom hele middelalderen.²⁹⁴ Antageligvis gjaldt skikken med å sette vokslys på selve hovedalteret også i Ringsaker, til tross for at dagens lysestaker sannsynligvis ble forært kirken så sent som i 1540.²⁹⁵ Alterets utforming og størrelse tillot da som nå plassering av lysestaker med vokslys. Når det gjelder levende lys, kom det i tillegg til eventuelle vokslys plassert ved eller på selve alteret, et elevasjonslys som ble tent i konsekreringstidspunktet under nattverden.²⁹⁶ Det flakkende lyset fra vokslysene ville i ulik grad ha blitt reflektert på bladgulletts ulike overflater. I de blankpolerte områdene ville gjenskinnet vært stort, mens der bladgullet er bemalt, perforert eller lagt i ulike mønstre, ville lyset i mindre grad reflekteres tilbake til betrakteren. Alterskapet sett i lyset fra blafrende levende lys, tilbød betrakteren å oppfatte de små figurene i rundskulptur som bevegelige og levende som deltakere i et religiøst mikroteater.²⁹⁷

Et annet forhold knyttet til alterskapets performative potensial er konstruksjonen med bevegelige fløydører som kan åpnes og lukkes. Under undersøkelsen av relikviene, så vi hvordan selve skapkonstruksjonen kunne forstås som et vern av en relikvie inne i skapet. Også selve ritualet, det å åpne og lukke skapet, kunne ha en stor seremoniell verdi med stort teatralisk potensial, noe som kan forklare konstruksjonen av alterutsmykningen som et skap, til tross for at det muligens *ikke* var plassert relikvier i skapet.²⁹⁸

Søren Kaspersen har skrevet om dørenes ulike stillingene og når de forskjellige posisjonene ble benyttet i sin analyse av alterskap i et dansk område.²⁹⁹ Standardoppfatningen knyttet til dørenes funksjon har vært at disse har vært lukket store deler av året, og åpne på større

²⁹² Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 77. Kirken var viet St Olav, så det er sannsynlig at også alteret her var viet denne helgenen.

²⁹³ Källström, Hanna. *Domkyrkan som andaktsmiljö under senmedeltiden: Linkjöing och Lund*. Ph.d-avhandling ved Lunds universitet (2011) 120.

²⁹⁴ Halvorsen, *Jesu nattverd*, 102-103.

²⁹⁵ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 82-82.

²⁹⁶ Jørgensen, "Into the Saturated Sensorium.", 52.

²⁹⁷ Kaja Kollandsrud, "A Perspective on Medieval Perception in Norwegian Church Art" i *Paint and Piety: Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture*. Redigert av L.W. Streeon og Kaja Kollandsrud (London: Archetype Publications, 2014) 6; Kessler, *Seeing Medieval Art*, 175. Her anfører både Kessler og Kollandsrud tilsvarende forståelser for virkningen av levende lys

²⁹⁸ Kaspersen, "Altertavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmæssige kontekst", 39.

²⁹⁹ Kaspersen, "Altertavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmæssige kontekst", 39-51.

fester i løpet av kirkeåret. Mange bevarte skap har betydelig flere slitasjeskader på utsiden av skapets dører enn på innsiden, noe som styrker denne oppfatningen.³⁰⁰

En tredje fremtredelsesmåte knyttet til skapet må også presiseres. Ikke bare kunne skapet åpnes og lukkes, det kan dessuten hende at skapet var dekket til i sin helhet i forbindelse med fasten. Enkelte alterskap utformet i grisaille-teknikker på skapdørenes fremside, imøtekom muligens fastens krav om et mer asketisk kirkeinteriør. Selv om Ringsakerskapets ytre dører formmessig er mindre forførende enn skapets indre, er det tvilsomt om temperamaleriene innfridde kravene om fastens fravær av prakt.³⁰¹ Vi kan derfor ikke vite om skapet i sin helhet ble tildekket, eller om kun dørene var lukket under fasten. Det er dessuten bevart to ringer et stykke opp på veggen på hver side i koråpningen i kirken. Disse kan ha holdt tekstiler som dekket til kirkens kor, det Kaspersen refererer til som en fasteduk.³⁰² Svendsen antyder at koret ble skilt av med forheng og fungerte som møterom for geistligheten. En annen forklaring kan altså være at koret i sin helhet ble avskjermet fra menigheten under fasten ved bruk av tekstiler.³⁰³

Det er imidlertid visse forhold som gjør at det er grunn til å stille spørsmålsteget ved denne standardfremstillingen av alterskapsdørenes posisjoner knyttet til kirkeåret. Fra Nuremberg er det bevart en instruks i forhold til et triptyk, utformet av Andreas Soss, som legger føringer på når skapet skulle åpnes og lukkes. Behovet for å presisere dette i en skriftlig instruks kan forstås som at praksisen kunne variere og at det forekom avvik fra standardoppfatningen med åpne dører kun ved liturgiske fester.³⁰⁴

Et annet forhold som gjør standardoppfatningen knyttet til dørenes posisjoner problematisk er det forhold at alterskapet i Ringsaker ikke kun har ett sett dører i corpus, men også et sett i predellaen i tillegg til hostiegjemmets dører. Hvordan forhold disse dørene seg til hverandre? Kan det tenkes at et sett dører var åpne, mens de andre var lukket?

To bilder laget i alterskapets egen samtid belyser videre på hver sin måte det problematiske i å holde fast på den stereotype oppfatningen av alterskapsdører som Kaspersen skriver om over.³⁰⁵ Det første bildet er laget av en ukjent kunstner og viser Maria og barnet som viser seg for dominikanermunkene i en klosterkirke.³⁰⁶ Riktignok er dette en klosterkirke, og hvorvidt det

³⁰⁰ Kaspersen, "Altartavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmæssige kontekst", 39; Nash, *Northern Renaissance Art*, 239.

³⁰¹ Kaspersen, "Altartavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmæssige kontekst", 40.

³⁰² Kaspersen, "Altartavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmæssige kontekst", 41.

³⁰³ Nash, *Northern Renaissance Art*, 239.

³⁰⁴ Nash, *Northern Renaissance Art*, 241.

³⁰⁵ Kaspersen, "Altartavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmæssige kontekst", 43. Jeg inkluderer bilder fra alterskapets samtid i oppgaven, men viser forsiktighet ved å tillegge disse for mye vekt all den tid deres status som kilde når det kommer til å dokumentere kirkelige-liturgiske praksiser er uavklart.

³⁰⁶ Illustrasjon 26. "Maria og barnet åpenbarer seg for dominikanerne i en klosterkirke".

eksisterte andre praksiser der kontra i en sognekirke knyttet til alterskapsdørene er uvisst. Det som imidlertid er interessant, er at interiøret i kirken viser ikke mindre enn 7 ulike alterskap utformet med dører, og av disse syv er fem åpne og to lukket.³⁰⁷ En forklaring kan være at alterskapene var donert av mennesker med tilsvarende instruksjoner slik vi så Soss hadde over. En annen forklaring kan være at skapene var plassert på altere dedikert til særlige helgener som feires. I dette motivets tilfelle kan det hende at de åpne skapene var dedikert til Maria i det munkene på bildet sannsynligvis fremfører ”Salve Regina”. At motivene i skapets corpus kunne påvirke når skapet ble åpnet, er også noe Kaspersen tar høyde for.³⁰⁸ Det er sannsynlig at Ringsakerskapet var åpent på særlige helgeners festdag, kanskje på minnedagen for de helgenene som er avbildet i alterskapet. Når det kommer til motiver som Treenigheten og den eukaristiske Smertemannen som oppgaven fokuserte på i de forrige kapitlene, hevder Kaspersen at nettopp slike motiver med en klar eukaristisk referanse i corpus kan innebære at skapet var åpnet under høymessen.³⁰⁹

Et annet bilde som illustrerer problemet med å adoptere standardoppfatningen om dørenes posisjoner, er *Bebudelsen* malt av Jos van Cleve.³¹⁰ I dette hjemlige interiøret hvor engelen viser seg for Maria, står et triptyk på et bord i bakgrunnen. Utsiden av triptyket er malt i grisailleteknikk, men her er kun én av dørene åpne, mens den andre er lukket. Kunne dette være særegent for skap beregnet for den private sfæren, eller sier dette noe om en mellomstilling som hittil ikke har blitt tillagt betydning?

Vi må ut fra dette ta høyde for at det er flere usikkerhetsmomenter knyttet til praksisen med åpning / lukking av alterskapenes dører og at standardoppfatningen med åpne dører på kirkeårets festdager må suppleres og eventuelt revideres i lys av lokale variasjoner. Siden ingen kilder om dette er bevart fra Ringsaker, kan vi derfor ikke vite med sikkerhet når skapets indre var synlig for betrakteren. Jeg unngår derfor å benytte begreper som feststilling, hverdagsstilling, mellomstilling og skapet i 1., 2. eller 3. stand slik Kaspersen gjør, da det er såpass mange usikkerhetsmomenter knyttet til praksisen med alterdørenes åpning og lukking.

Kontrasten mellom senmiddelalderbetrakterens mulighet for å fysisk se alterskapet og på den moderne betrakterens adgang til skapet, må forstås som betydelig. Sistnevntes mulighet for å studere skapet på så nært hold og med så mye lys som han eller hun ønsker, var noe som senmiddelalderens betrakter neppe hadde adgang til. Det er flere forhold som taler for at senmiddelalderbetrakteren visuelle kontakt med alterskapet var begrenset. Som vi allerede har

³⁰⁷ Nash, *Northern Renaissance Art*, 240.

³⁰⁸ Kaspersen, ”Altertavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmessige kontekst”, 41.

³⁰⁹ Kaspersen, ”Altertavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmessige kontekst”, 43.

³¹⁰ Illustrasjon 27. ”Bebudelsen” av Joos van Cleve. Dette er et Antwerpenarbeid og er altså produsert på samme tid og sted som alterskapet.

nevnt, var kirkerommet relativt mørkt, opplyst av dagslys og levende lys. For det andre var koret langt, like langt som hele kirkens skip. En betrakter plassert langt bak i skipet ville hatt vanskeligheter med å se detaljrikdommen i skapet. Plassert i korets sideskip, ville betrakteren hatt minimal mulighet til å se noe særlig av innsiden av koret, og langt mindre alterskapet. Ringene i koråpningene kan ha vært benyttet til oppheng av tekstiler som, i hvert fall i deler av året, har fungert som et korskille og hindret innsikt.

Den visuelle restriksjonen som lå i utformingen av kirkerommet, var ikke særegent for Ringsaker. Noe som kan tale imot en forståelse av denne svært begrensede visuelle kontakten mellom betrakteren og skapet, er det forhold at flere bevarte kilder forteller om avlat for bønner bedt foran alterutsmykning plassert på høyalteret. I 1471 innvilger erkebiskop Jacob Ulvson for eksempel 40 dager avlat for dem som bekjenner sine synder og ber foran alterutsmykningen på høyalteret i Hög kirke.³¹¹ En middelalderkirke hadde som oftest omfattende utsmykning og gjerne flere altere. Flere bevarte avlatsbrev vitner om reduksjon i skjærsilden dersom betrakteren fremsa bønner foran spesifikke bilder i kirkerommet. Det understrekes i flere av brevene at bønnene skal bes *foran* motivene.³¹² Det er rimelig å anta at det eksisterte en form for direkte visuell relasjon mellom bilder, selv på høyaltere, og betrakteren. Ut fra dette vil jeg anta at betrakteren også i Ringsaker hadde en mulig, om enn restriktiv, visuell tilgang til alterskapet.

Men hvilke følger hadde denne begrensningen av betrakterens blikk som jeg her har redegjort for? I stedet for å se restriksjonene som en hindring for en religiøs opplevelse, er det mulig å tolke disse begrensningene som føringer og veiledninger av betrakterens blikk og derigjennom den religiøse opplevelsen. Den begrensede visuelle tilgang til alterskapet, og særlig alterskapets indre, kunne forstås teologisk: Betrakteren visste at alterskapet med dets gudommelige nærvær var tilstede i kirkerommet på høyalteret. I det dørene ble åpnet kunne betrakteren fysisk se, inkluderes og berøres av det hellige som strålte ut fra skapets indre, som en manifestering av den anagogiske oppfatningen om at kirkerommet var en del av det himmelske Jerusalem. Selv om alterskapet og alterskapets indre ikke alltid var visuelt synlig for betrakteren, hadde han eller hun vissheten om at skapet var der, om enn temporært usynlig for deres fysiske øyne. Denne synsrestriksjonen hadde sin bibelske analogi i Paulus brev til Korinterne: Etter syndefallet kunne mennesket kun fragmentarisk erkjenne Guds herlighet, men Paulus hadde lovet

³¹¹ Ingelill Pegelow, "Pictures of cult and letters of indulgence" i *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-medieval Europe*, redigert av Søren Kaspersen, Ulla Hastrup. (Museum Tusulanum Press. Copenhagen 2004) 37.

³¹² Pegelow, "Pictures of cult and letters of indulgence", 39,42,44, 40, 45. Flere avlatsbrev forutsetter at bønnene skal bes foran spesifikke motiver.

betrakteren at denne visuelle restriksjonen som ligger i det å skue Gud en gang skal opphøre.³¹³ Tilsvarende hadde betrakteren en gang sett alterskapet med sine fysiske øyne, og selv om det ikke var mulig å se det akkurat nå, skulle skapet en gang igjen være visuelt tilgjengelig for betrakteren. I kirkerommet hadde betrakteren anledning til å føle det nærværende, men usynlige gudommelige som en kroppslig og personlig erfaring. Møtet med alterskapet, særlig i de tilfeller hvor alterskapets indre var utilgjengelig visuelt for betrakteren, handlet om å se det usette, som en manifestering av doktrinen om Guds usynlige tilstedeværelse.³¹⁴ Alterskapet tilbød et faktisk guddommelig nærvær, selv om Gud var usynlig for det fysiske blikket. Skapets visuelle restriksjon var altså teologisk meningsbærende og tilbød betrakteren en forståelse av en usynlig, men nærværende Gud.

Jørgensen hevder at den visuelle motstanden som betrakteren forholdt seg til, ikke bare var teologisk meningsbærende, men dessuten virket forførende på betrakteren.³¹⁵ Det fysiske blikkets hindring kunne forstås nærmest som et sceneteppes, og innebar en forventning om en kommende hellig avsløring. Den visuelle tilstanden med tilsløring ble avløst av en avsløring, som i samtidens eksegetiske skrifter ble kalt henholdsvis *velatio* og *revelatio*.³¹⁶ En åpenbaring, som bokstavelig talt kan oversettes med re-velatio eller en av-sløring, var kun gjort mulig nettopp på grunn av den tildekkede, forutgående tilstand. Jørgensen hevder at ”Den hagioskopiske synsmåte får netop sit revelatoriske potensiale fra spændingen mellem visuel modstand og visionær åbenbarelse”³¹⁷ I det alterskapdørene ble åpnet, utfoldet selve spillet mellom det synlige og det usynlige seg. Det er all grunn til å tro at betrakteren tydet de store visuelle kontrastene mellom alterskapets ytre, med flatemalerier utført i en mattere temperateknikk, og alterskapets indre, med en rikere materialbruk og stor plastisitet, som meningsbærende. Denne iscenesettelsen av en hellig erfaring var basert på alterskapets egen utforming og materialitet samt betrakterens sansning forstått som ”the devotional *Schau*”. I det skapets performative potensial realiseres, og dørene ble åpnet opp, tilbød skapets indre en guddommelig åpenbaring hvor kategoriene likhet og nærvær smeltet sammen.

³¹³ 1 Kor 13, 12.

³¹⁴ Bynum, *Christian Materiality*, 66.

³¹⁵ Jørgensen ”Åpenbaringens retorik”, 146.

³¹⁶ Jørgensen ”Åpenbaringens retorik”, 150.

³¹⁷ Jørgensen ”Åpenbaringens retorik”, 150.

10. Avslutning

Denne oppgaven har belyst møtet mellom alterskapet og betrakteren i senmiddelalderens Ringsaker kirke. Alterskapet tilbød betrakteren, ved sin utforming og ved å vise til de ulike materialene som det er laget av, et glimt av det hellige. Overfloden av forgyllinger som møtte betrakteren i skapets indre, var ladet med mening. Ikke bare var gull et symbol på Gud og helgenene, materialet hadde en bibelsk referanse til Jerusalem, og kunne forstås som en sammensmeltning av hvordan kirken i fortid, nåtid og fremtid smeltet sammen. Gullet lysreflekterende egenskaper tilbød betrakteren en forståelse av at skapet var i besittelse av et egenlys, i henhold til senmiddelalderens lysmetaforikk, som om selve skapelsens lys, *lux*, var immanent i skapet og at avglansen fra dette hellige lyset, *lumen*, strålte ut fra det hellige.

I undersøkelsen av alterskapets masverk så vi hvordan disse dekorative elementene bidro til å skape en kognitiv referanse mellom det hellige Jerusalem, kirkerommet og alterskapet. Masverket strukturerte synsopplevelsen og fremhevet de delene av skapet som kunne bli oppfattet som særlig teologisk viktige. Ornamenteringen bandt de ulike figurene og scenene sammen, slik at betrakteren ble presentert for en samlet, triumferende kirke. Skapets masverk ble etter all sannsynlighet oppfattet som et håndverksmessig mesterverk og bidro til at skapet i senmiddelalderen ble oppfattet som skjønt. Skjønnheten var for betrakteren sannsynligvis både en estetisk vurdering, men kunne også romme en forståelse av det hellige ut fra det skjønnes likhet med Gud. Samspillet mellom de ikonografiske motivene og skapets materialitet, har etter all sannsynlighet tilbudt betrakteren en polysemisk erfaring av det guddommelige.

Samtidig har undersøkelsen vist at skapet på ulike måter forholdt seg til at relikvier og hostie manifesterte et hellig nærvær i selve skapet. Det hellige i skapet overskred med andre ord allegorienes potensial. Ut fra teologiske argumenter om at materien kunne romme det guddommelige, har oppgaven vist at relikviekulten, til tross for at det er uavklart hvorvidt skapet rommer et relikviegjemme, var av stor betydning for alterskapet. Det er mange forhold som knytter alterskapet til relikviekulten: Alterskapet konstruert som et vern omkring et hellig indre, plassert på kirkens høyalter med en relikvie under platen i alteret, med materielle referanser til relikvieskrin og med avbildninger av helgener, er alle elementer som vitner om at betrakteren kunne erfare helgenenes kraft og *virtus* i relasjon til alterskapet. Når det gjelder hostiegjemmet i skapet er tilknytningen til det hellige enda mer eksplisitt: Ikke bare hadde alterskapet visuelle og materielle referanser til eukaristien, alterskapet var en bolig for Jesu kropp. Etter transubstansiasjonen var Kristus fysisk til stede i kirkerommet, og betrakteren kunne etablere en visuell relasjon til Herren i alterskapet under sitt besøk i kirken.

I det man undersøker senmiddelalderens holdning til og forståelse av synets rolle i religionsutøvelsen, får manifesteringen av det hellige, både som likhet og nærvær, en utdypet dimensjon. Det fysiske, kroppslige blikket får i senmiddelalderen økt verdi, og synet antas å inkorporere menneskets øvrige sanser som samtidig gikk ut over kroppens grenser. Å se, innebar en fysisk berøring med det sette objektet. Objektet som betrakteren så, ville etterlate et avtrykk i hans eller hennes indre. Å se alterskapet, hvor det hellige manifesterte seg, ikke bare allegorisk, men som et reelt nærvær, innebar at Gud etterlot et avtrykk i ditt indre. Å se innebar å bli lik Gud. Alterskapet ble en portal til det guddommelige og et frelsesinstrument.

I Ringsaker rommet både kirken og alterskapet en immanent religiøs synsveiledning slik at møtet mellom skap og betrakter kunne erfares som en hellig iscenesettelse. Kirkerommet lengderetning og organisering av voksllys og dagslys veiledet betrakterens blick mot høyalteret og alterskapet. Skapet, på sin side, kunne forstås å inneha en immanent referanse til et religiøst teater med sine nisjer hvor figurenes plastisitet og livaktige gjengivelse, bidro med en forståelse av de helliges tilstedeværelse. Også skapdørenes seremonielle potensial kunne strukturere synsopplevelsen og bidra til religiøs dramatik. I stedet for å se de visuelle restriksjonene som sannsynligvis gjaldt betrakterens visuelle adgang til alterskapet som et hinder for guddommelig erkjennelse, kan begrensningene forstås teologisk som en analogi til en usynlig, men tilstedeværende Gud. Den visuelle motstanden virket snarere forførende enn begrensende, og innebar en forventning om en hellig, kommende avsløring. Det helliges aura som snart skulle omslutte betrakteren kunne føre til en positiv forventning om den kommende avsløringen, på samme måte som mennesket ventet på dommens dag og gjenforeningen med Gud.

Denne undersøkelsen har vist at alterskapets polysemi ikke kan avdekkes i det ikonografiske alene og heller ei ved å utelukkende lete blant utskåret treverk, maling og bladgull. Snarere er ikonografi og materialitet to sider av samme sak som gjensidig utnytter og forsterker hverandre. Supplert av betraktninger knyttet til senmiddelalderens teologiske forståelse av materiens potensielt hellige nærvær, kan møtet mellom betrakteren og alterskapet forstås som et møte med Gud, et hellig møte.

Litteraturliste

Litteratur

- von Achen, Henrik. "Helgenikonografi og moralteologi, Kirkekunstens teologiske funksjoner i senmiddelalderen– en ikonologisk skisse". *Tro og Bilde i Norden i Reformasjonens århundre*, Foredrag fremlagt ved det 11. nordiske symposium for ikonografiske studier, Granavollen 16.-21. September 1988. Redigert av Martin Blindheim et al. Oslo: Universitetets Oldsaksamling, 1991.
- _____. 'Piety, Practice and Process'. *Instruments of Devotion. The Practices and Objects of Religious Piety from the Late Middle Ages to the 20th Century*, redigert av Henning Laugerud and Laura Katrine Skinnebach. Århus: Aarhus University Press, 2007.
- _____. "Sengotiske alterskabe i Hordaland. Studier i senmiddelalderens kunstmiljø". *Foreningen til norske fortidsminnesmærkers bevaring. Årbok 135 (1981) 13-56*.
- Anker, Peter, Nordhagen, Per Jonas, m fl. *Norges Kunsthistorie*. Bd 1. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1981.
- Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae*. Vol. 59: *Holy Communion*. London: Blackfriars / Eyre & Spottiswoode, 1975.
- Bakken, Janne Wang. *Ringsaker kirkes alterskap*. Diplomoppgave fremlagt til eksamen for tekniske konservatorer ved Riksantikvarens restaureringsatelier Oslo, 1969
- Bal, Mieke og Bryson, Norman. "Semiotics and Art History: A Discussion of Contexts and Senders". *The Art of Art History. A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi. New York: Oxford University Press, 2009.
- Baune, Øyvind. *Vitenskap og metode*. 7. utgave. Oslo, 1991.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972
- _____. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press, 1980
- Belting, Hans. *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*. New Rochelle, N. Y.: Aristide D. Caratzas Publisher, 1990.
- _____. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Bergesen. Rognald Heisedal. *Sangere i det himmelske Jerusalem. Funksjonsanalyser av middelalderinventaret i Trondenes kirke*. Phd-avhandling ved Universitetet i Tromsø, 2011
- Beyer, Absalon Pedersøn. *Om Norgis rige*. Utgitt av foreningen for norsk bokkunst ved Harald Beyer. Bergen: A/S F. Beyers forlag, 1928.

- Biernoff, Suzannah. *Sight and embodiment in the Middle Ages*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002
- Biskop Jens Nilssøns Visitatsbøger og reiseoptegnelser 1574-1597. Udgivne efter offentlig foranstaltning ved Dr. Yngvar Nielsen*. Kristiania: A.W. Brøgger, 1885.
- Bonaventure. *The Journey of the Mind to God*. Indianapolis: Hackett Pub. Co, 1993.
- Bynum, Caroline Walker. *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books, 2011.
- _____. "Seeing and seeing beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century". *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Redigert av Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché. Princeton: Princeton University Press 2006.
- _____. *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. i *The Middle Ages Series*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Camille, Michael. *Gothic Art. Glorious Visions*. Upper Sadle River, New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- Carruthers, Mary. *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Dahlerup, Pil. *Sanselig senmiddelalder. Litterære perspektiver på danske tekster 1482-1523*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2010.
- Diedrichs, Christof L. "Desire for viewing: A 'deluge of images' in the Middle Ages". *Genre and Ritual. The Cultural Heritage of Medieval Rituals*. Redigert av Eyolf Østrem, Mette Birkedal Bruun, Nils Holger Petersen, Jens Fleischer. København: Museum Tusulanum Press, 2005.
- Dix, Dom Gregory. *The Shape of the Liturgy*. Westminster: Dacre Press, 1945.
- Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press, 1986
- Ekroll, Øystein og Morten Stige. *Kirker i Norge*. Bd 1. Oslo: ARFO, 2000.
- Engelstad, Eivind S. *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*. Oslo: Universitetets Oldsaksamling, 1936.
- Falk, Hjalmar og Torp, Alf. *Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog*. Oslo: Bjørn Ringstrøms antikvariat, 1991.
- Farmer, David. *Oxford Dictionary of Saints*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Freeman, Charles. *Holy Bones, holy dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. New Haven and London: Yale University Press, 2011

- Gadamer, Hans Georg. *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax forlag, 2012.
- Grieg, Sigurd. *Ringsaker kirkes gamle herlighet: kulturhistoriske studier over nederlandske og nordtyske alterskap i Norge*. Lillehammer: De Sangvinske samlingenes styre, 1955.
- Hahn, Cynthia. "Ch 2: Vision". *A Companion to Medieval Art*, Redigert av Conrad Rudolph. Malden, Mass.: Blackwell, 2010.
- Halvorsen, Per Bjørn. *Jesu nattverd. Messen gjennom 2000 år*. Oslo: St. Olav Forlag, 1989.
- Hamburger, Jeffery, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York : Zone Books, 1998.
- Härdelin, Alf. "Mysterieteologi i Floda. Ett hermeneutiskt försök". *Bild och berättelse Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kakskerta, Finland 19-24 september 2000*, redigert av Helena Edgren og Marianne Roos. Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003
- Jay, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Jørgensen; Hans Henrik Lohfert. "Into the Saturated Sensorium". *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*. Redigert av Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Henning Laugerud og Laura Katrine Skinnebach. Århus: Aarhus University Press, 2015
- _____. "Åbenbaringens retorik. Middelalderens historiografi som reception og synskultur". *Tegn, symbol og tolkning. Om fortolkning og forståelse av middelalderens bilder*. Redigert av Gunnar Danbolt, Henning Laugerud og Lena Liepe. København: Museum Tusulanums Forlag, 2003.
- Jürgensen, Martin W. "Som 'et slagtet og flaaet Kreatur'. Den døde Kristus på korset og birgittinerne". *Memento mori. Døden i middelalderens billedverden*. Redigert av Lena Liepe og Kristin B. Aavitsland. Oslo: Novus, 2011.
- Kaspersen, Søren. "Altertavlerne i deres kirkelig-liturgiske og adagtsmæssige kontekst" *Middelalderlige altertavler i Haderslev stift. Temaer og katalog*, J. Bruun, S. Plathe (red.) Herning, 2003.
- _____. "Billede og æstetik i middelalderen". *Kunst og Æstetik*, redigert av S. Brøgger, og O. J. Pedersen , København, 1996.
- _____. "Wall painting and Devotion. "The Impact of Late Medieval Piety on Danish Murials". *Images of cult and devotion : function and reception of Christian images in medieval and post-medieval Europe*, Søren Kaspersen red., 183-214. København : Museum Tusculanum Press, 2004

- Kavaler, Ethan Matt. "Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament" *The Art Bulletin*, Vol.82, No. 2 (Juni 2000), side 226-251. Tilgjengelig på <http://www.jstor.org/stable/3051375>. (Oppsøkt 10/6 2015).
- Kessler, Herbert. *Seeing Medieval Art*. i serien *Rethinking the Middle Ages*, vol. 1. Peterborough, Ont.: Broadview Press, 2004.
- _____. "Turning a Blind Eye: Medieval Art and the Dynamics of Contemplation." *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Redigert av Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché. Princeton: Princeton University Press 2006.
- Kempe, Margery f ca 1373. *The Book of Margery Kempe*. New York og London: Norton & Company. 2001.
- Kidson, Peter. "Panofsky, Suger and St. Denis". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), s. 1–17.
- Kjellberg, Anne. "Alterskapet i Ringsaker kirke : dets plass i kunsthistorien" *Kunst og kultur* heftenr. 60 (1977) nr 1.
- Kollandsrud, Kaja. "A perspective on medieval perception in Norwegian church art". *Paint and Piety: Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture*. Redigert av L.W. Streeton og Kaja Kollandsrud London: Archetype Publications, 2014.
- Källström, Hanna. *Domkyrkan som andaktsmiljö under senmedeltiden: Linkjøing och Lund*. Doktorgradsavhandling ved Lunds universitet, 2011.
- Laugerud, Henning. *Det Hagioskopiske Blikk. Bilder, syn og erkjennelse i høy-og senmiddelalder*. Ph.d avhandling Universitetet i Bergen, 2005.
- _____. "Visualitet, tekst og materialitet. Modernismens middelalder og middelalderens modernitet." *Konsthistorisk tidskrift*, 79:3. 146-159. Tilgjengelig på <http://dx.doi.org/10.1080/00233600903461370>. (oppsøkt 12/11 2013)
- _____. "Visuality and Devotion in the Middle Ages" i *Instruments of devotion : the practices and objects of religious piety from the late Middle Ages to the 20th century*. Redigert av Henning Laugerud. Aarhus: Aarhus University Press, 2007.
- Lange, Bernt C. "Ringsaker kirke i nytt lys". *Arbok for foreningen til norske fortidsminnesmærkers bevaring*. 148, (1994) 11-22.
- Lentes, Thomas. " 'As far as the eye can see...' Rituals of gazing in the late Middle Ages". *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Redigert av Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Liepe, Lena. "Bildene, den historiska tolkningen och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik." *Bild och berättelse Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kakskerta, Finland 19–24 september 2000*, redigert av Helena Edgren og Marianne Roos. Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003.

- _____. *Den medeltidiga kroppen: Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Lund: Nordic Academic Press, 2003
- _____. *Den medeltida träskulpturen i Skåne. Production och förvärv*. i serien *Skånsk senmedeltid och renässans*. Ph.d. avhandling Lund: Lund University Press, 1995.
- Lillie, Eva Louise. ”Berettende billeder på senmiddelalderens danske altertavler ca 1475 – ca 1525. Et forsøg på at inkredse alterbildenes funktion”. *Bild och berättelse Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kakskerta, Finland 19–24 september 2000*, redigert av Helena Edgren og Marianne Roos. Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003.
- Marks, Richard. *Image and devotion in late medieval England*. Stroud: Sutton, 2004.
- Mitchell, W. J. T. “Interdisciplinarity and Visual Culture”. *The Art Bulletin* 77:4 (1995) 540–544.
- Nash, Susie. *Northern Renaissance Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- _____. “Claus Sluter’s ‘Well of Moses’ for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: Part III.” *Burlington Magazine*, 150 (2008), 724-741.
- Nielsen, Karl Martin. *Middelalderens danske bønnebøger*. Bd 1. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 1946.
- Oen, Maria H. *The visions of St Birgitta. A Study of the Making and Reception of Images in the Later Middle Ages*. Phd-avhandling, Universitetet i Oslo, 2015
- Pegelow, Ingalill. ”Pictures of cult and letters of indulgence”. *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-medieval Europe*. Redigert av Søren Kaspersen, Ulla Hastrup. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2004.
- Riatt, Jane, McGinn, Bernard og Meyendorff, John red. *World spirituality : an encyclopedic history of the religious quest: Christian spirituality. High Middle Ages and Reformation*. New York: Crossroad Publishing Company, 1987.
- Ringbom, Sixten. ”Bild och avlat. II Smärtomannen, Rosenkransen och Jomfrun i solinne”. *Iconographisk Post. Nordisk tidsskrift för ikonografi*. 1983. Side 1-14.
- Schmitt, Jean-Claude ”Images and the historian”. *History and Images. Towards a New Iconology* i serien *Medieval texts and Cultures of Northern Europe*. Redigert av Axel Bolvig og Philip Lindley. Turnhout: Brepols, 2003.
- Schumacher, Jan. “Kristendommen i høymiddelalderen”. *Norges religionshistorie*. Redigert av Arne Bugge Amundsen. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.
- Seubert, Xavier John. “Liturgical instruments and the placing of pleasure”. *Perspectives on Medieval Art. Learning through Looking*. Redigert av Ena Giurescu Heller, Patricia C. Poingracz. New York: Museum of Biblical Art, 2010.

- Skinnebach, Laura Katrine. *Practises of Perception- Devotion and the Senses in Late Medieval Northern Europe*. Phd-avhandling ved Universitetet i Bergen, 2013.
- Solberg, Liv Reidun. *Ringsaker alterskaps ikonografi* Mastergrad ved Det teologiske menighetsfakultetet, Universitetet I Oslo, 2006.
- Svendsen, Reinert. *Ringsaker kirke paa Hedemarken: En beretning om dens tilblivelseshistorie af pastor Reinert Svendsen*. Kristiania: i kommisjon hos Aschehoug & co, 1899.
- Tachau, Kathrine H. "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries". *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Redigert av Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- van Tongeren, Louis "Use and function of altars in liturgical practice according to the *Libri ordinarii* in the Low Countries". *The Altar and Its Environment 1150–1400*. Redigert av Justin E. A. Kroesen, Victor M. Schmidt. Turnhout: Brepols, 2009.
- Tuhkanen, Tuija. "Donatorbildernas retorik" *Bild och berättelse Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kakskerta, Finland 19–24 september 2000*, redigert av Helena Edgren og Marianne Roos. Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003.
- Ytreberg, Nils A. "Ringsaker kirkes alterskap i kulturhistorisk lys" Særtrykk av *Kunst og kultur*. 1978, nr 1
- Aavitsland, Kristin B. "Incarnation. Paradoxes of Perception and Mediation in Medieval Liturgical Art." *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*, redigert av Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Henning Laugerud og Laura Katrine Skinnebach. Århus: Aarhus University Press, 2015.
- _____. "Materialitet og teofani. Om bruken av kostbare materialer i romansk alterutsmykning", *Kunst og kultur*, 90: 2 (2007).
- _____. "Meningsmangfold i middelalderens billedspråk: metodiske refleksjoner". *Tegn, symbol og tolkning. Om fortolkning og forståelse av middelalderens bilder*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2003.

Nettsider

- Arkivverket. Riksarkivet og statsarkivene. "Folketro anno 1772" <http://www.arkivverket.no/arkivverket/Arkivverket/Kristiansand/Nettutstillinger/Litt-av-hvert/Folketro> (Oppsøkt 6/4 2015)
- Den Katolske kirke. "Relikvier" http://www.katolsk.no/tro/tema/helgener/artikler/relikvier_peo (Oppsøkt 6/10 2015)
- Kölnerdomens hjemmeside, Altar of the Poor Clares, High feast Day Opening. <http://koelner-dom.de/index.php?id=17088&L=1> (oppsøkt 30 /8 2015)

New advent, Catholic Encyclopedia. "The Real Presence of Christ in the Eucharist"
<http://www.newadvent.org/cathen/05573a.htm> (Oppsøkt 5/5 2015)

New advent, Catholic Encyclopedia. "Relics" <http://www.newadvent.org/cathen/12734a.htm>
(oppsøkt 20/8 2015)

Store Norske Leksikon "Hellig" <https://snl.no/hellig> (oppsøkt 9/9 2015)

Store Norske Leksikon. "Madonna fremstillinger i kunsten"
https://snl.no/Madonna%2Ffremstillinger_i_kunsten (oppsøkt 1/7 2015)

Store Norske Leksikon "Middelalderens teater". <https://snl.no/teater#menuitem4> (oppsøkt 1/9
2015)

Store Norske Leksikon "Skanke" <https://snl.no/Skanke> (oppsøkt 10/8 2015)

Bokmålsordboka "Betrakte" http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=betrakte&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=&ordbok=begge (oppsøkt 2/11 2015)

Annet

Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap. Oslo: Riksanstikvaren, 1985 med bilag 1-10
ført i pennen av blant andre Janne Bakken.

Illustrasjoner

Illustrasjon 1 - 23

Bilder av alterskapet ©Jan Haug.

Illustrasjon 1

Alterskapet med lukkede dører



Illustrasjon 2
Alterskapet med åpne dører



Illustrasjon 3
Halshuggingen av Johannes døperen



Illustrasjon 4
Evangelisten Johannes i gryten



Illustrasjon 5
Legenden om de 10 000 martyrer



Illustrasjon 6
Legenden om de 11 000 jomfruer



Illustrasjon 7
St Sebastians martyrium, Gregor den store og Ambrosius



Illustrasjon 8
Hieronymus, Augustin og St. Rochus



Illustrasjon 9
St Georg og dragen



Illustrasjon 10
St Martin av Tour



Illustrasjon 11
St Olav, Johannes døperen og St. Hallvard



Illustrasjon 12
St Laurentius /St Lars, St Kristoffer og St Nikolaus



Illustrasjon 13
Maria Magdalena, St Katarina og St Dorotea



Illustrasjon 14
St Gjertrud av Nivelles, St Margareta og St Barbara



Illustrasjon 15
Den apokalyptiske Madonna



Illustrasjon 16
Hyrdenes tilbedelse



Illustrasjon 17
Jesu stamtre



Illustrasjon 18
De hellige tre konger



Illustrasjon 19
Korsfestelsen



Illustrasjon 20

Treenigheten fremstilt som en Nådestol med Jesus som Smertemann



Illustrasjon 21
Den eukaristiske Smertemannen



Illustrasjon 22
Dommedag



Illustrasjon 23

Matthew Paris. Miniatur fra La Estoire de Saint Aedward le Rei. Ca 1255.
Cambridge University Library. MS Ee.3.59. 29V

Tilgjengelig på

<http://cudl.lib.cam.ac.uk/search/advanced/results?keyword=matthew+paris&fullText=&excludeText=&textJoin=and&shelfLocator=&title=&author=&subject=&location=&yearStart=&yearEnd=>

(Oppsøkt 5/11 2015).



Illustrasjon 24

Matthew Paris. Miniatur fra La Estoire de Saint Aedward le Rei. Ca 1255.
Cambridge University Library. MS Ee.3.59.33r

Tilgjengelig på

<http://cudl.lib.cam.ac.uk/search/advanced/results?keyword=matthew+paris&fullText=&excludeText=&textJoin=and&shelfLocator=&title=&author=&subject=&location=&yearStart=&yearEnd=>

(Oppsøkt 5/11 2015).



Illustrasjon 25

Ringsaker kirke sett fra sør. ©Jan Haug.



Illustrasjon 26

Ukjent kunstner.

Maria og barnet åpenbarer seg for dominikanerne i en klosterkirke. Ca 1500-1524.

Olje på panel. 87,5 x 47,5 cm.

Museum Catherijneconvent.

<https://www.catharijneconvent.nl/adlib/42362/?q=dominican&page=1&f=>

Oppsøkt 15/10 2015.



Illustrasjon 27

Joos van Cleve.

Bebudelsen. Ca 1525.

Olje på panel. 86.4 x 80 cm

The Metropolitan Museum of Art.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436791>

Oppsøkt 10/10 2015



Vedlegg

Vedlegg 1 Om datering av alterskapet i Ringsaker

Det er etter min mening flere faktorer som kan tale for å etablere et større spenn knyttet til dateringen av skapet. Årstallet 1520 som Svendsen belager seg på, er satt med utgangspunkt i Skankes opphold i Rostock i 1513 og formoder en produksjonstid på 7 år fra 1513.³¹⁸

For det første har vi ingen holdepunkter for at Skanke bestilte skapet i forbindelse med dette oppholdet. Dersom han hadde bestilt et skap under sitt opphold i Rostock, hadde det muligens vært mer nærliggende å bestille et skap fra det hanseatiske området, som også eksporterte mange alterskap i perioden.

For det andre vitner bevarte kontrakter om alterskap ikke kun ble laget på kommisjon, men også ble produsert som ferdige objekter for et åpent kunstmarked. Nash har påpekt at det nederlandske kunstmarkedet var profesjonalisert, med salgsmarked, både lokalt i Antwerpen men også av ambulerende nasjonal og internasjonal karakter, hvor håndverkerne sannsynligvis bragte med seg ett eller to store alterskap som eksempler som bestillere kunne spesialtilpasse.³¹⁹ Det er bevart flere alterskap fra Antwerpen og området som i dag utgjør Nederland og Belgia i Skandinavia.³²⁰ Det er derfor ikke utenkelig at salgsrepresentanter reiste til Skandinavia for å selge alterskap. von Achen hevder at det også er sannsynlig at lokale kjøpmenn i Norge importerte alterskap for videresalg, og at nasjonale og lokale tilpasninger ble utført her i landet.³²¹

For det tredje bekrefter kontrakter fra perioden at selv om produksjonstiden kunne være opp til syv år, kunne leveringstiden være betydelig kortere, kun 1-2 år. Denne diskrepansen kan skyldes at skapene kunne være laget som "halvfabrikata" med muligheter for tilpasninger etter bestillerens ønske. Det er derfor ikke utenkelig at visse deler av arbeidet alt var utført før bestillingstidspunktet, noe som kunne redusere leveringstiden.

Det er tydelig at alterskapet i Ringsaker har tilpasninger både relatert til Skanke som person, og til Norge og Østlandet. Skanke er avbildet både på fremsiden og innsiden av skapet, det er flere innskrifter som knytter skapet til Skanke samt flere avbildninger av Johannes døperen, noe som kan tyde på at dette var Skankes skytshelgen. Tilknytningen til Skandinavia og Norge er etablert ved tilstedeværelsen av Olav den hellige, og fremstillingen av St Hallvard kan vitne om

³¹⁸ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 77.

³¹⁹ Nash, *Northern Renaissance Art*, 85.

³²⁰ Nash, *Northern Renaissance Art*, 85.

³²¹ Henrik von Achen, "Sengotiske alterskabe i Hordaland. Studier i senmiddelalderens kunstmiljø". *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring*. Årbok 135 (1981) 38.

skapets tilknytning til Østlandet spesielt. På den andre siden har skapet mye standardikonografi både for perioden generelt og for alterskap spesielt, så mye av innholdet kan ha vært utformet uavhengig av bestiller. Et forhold som taler for at skapet har vært produsert som ”halvfabrikata” eller er importert for salg, er opplysninger hentet fra Riksantikvarens rapport utført i forbindelse med restaureringen av skapet.³²² Skankes figur på fremsiden hevdes her å være malt av en annen hånd enn den som har malt skapets øvrige figurer, da denne figurens kappe har en annen fremstilling av foldene, enn de øvrige figurene i skapet. Videre mener Riksantikvaren å se rester av annen bemaling under Skankes knelende person, nærmere bestemt en påfugl.³²³ Etter min mening er dette et forhold som taler for en forståelse av at alterskapet ble laget som ”halvfabrikata” eller eventuelt kjøpt som ferdig produkt av en norsk importør som deretter har foretatt eller fått utført lokale tilpasninger. Ut fra dette er det rimelig å anta at tiden fra bestilling til levering kan ha vært mindre enn de syv årene som er antydning over.

Engelstad åpner for en senere datering av alterskapet. Han hevder at skapet kan være ferdigstilt så sent som 1530 og baserer sine argumenter på likheten med et annet alterskap fra Oplinter. I dette alterskapet mener Engelstad å finne to innskrifter, MOREA og MOR, skrevet på klærne til to ulike figurer i skapets corpus. Selv om Engelstad hevder at innskrifter i perioden kunne ha en rent dekorativ effekt, mener han at disse inskripsjonene i Oplinterskapet kan forstås som signaturen til Robert Moreau, en maler som var virksom i Antwerpen fra 1522 eller 1523.³²⁴ Engelstads datering av alterskapet i Ringsaker er altså basert på den formmessige likheten med Oplinterskapet og innskriftene der. Det er etter min mening problematisk å datere skapet i Ringsaker ut fra disse forholdene. For det første kan det hende at innskriftene i Oplinterskapet hadde nettopp en dekorativ effekt. For det andre er det ingen tilsvarende innskrifter i Ringsakerskapet, og det kan virke underlig at en maler ville signere skapet i Oplinter to ganger, men ikke etterlate seg noen signatur i et annet verk. I Antwerpen, i perioden mellom 1453 og 1579, var det i billedmakernes laug 671 billedmalere, 181 forgyllere og 165 skulptører.³²⁵ Med så mange håndverkere i samme by er det for det tredje langt fra sikkert at innskriftene MOR / MOREA refererte til nettopp Robert Moreau. For det fjerde kan stilistiske og formmessige likheter mellom to skap produsert i samme by skyldes at Antwerpen var en by preget av en omfattende og profesjonell kunstproduksjon.³²⁶ Det er ikke sikkert at skapene er laget av samme hender, til tross for likhetene mellom dem. Likhetene mellom to skap kan være et resultat av den profesjonaliserte

³²² ”Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap”, bilag 8.

³²³ Engelstad, *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*, 128.

³²⁴ Engelstad, *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*, 128-129.

³²⁵ Nash, *Northern Renaissance Art*, 77.

³²⁶ Engelstad, *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*, 128.

industrien som tilvirkningen av alterskap var i Antwerpen i perioden, eller være et uttrykk for bestillernes egne preferanser.

Mange ulike grupper av håndverkere var i sving under produksjonen av et alterskap, som grovsnekkere, finsnekkere, treskjærere, preparanter, staffasjemalere, finmalere og forgyllere. Når så mange håndverkere arbeidet med tilvirkningen av ett og samme alterskap, er det etter min mening lite hensiktsmessig å knytte ett bestemt navn til alterskapet, all den tid skapet er et resultat av et samarbeid av flere yrkesgrupper. Likhetene mellom Oplinterskapet og Ringsakerskapet gjelder ikke primært bemaling og forgylling, men er knyttet til skapets utforming med en øvre buet avslutning og likheter mellom de utskårede figurene og masverket. Dersom vi går ut fra at innskriftene i Oplinterskapet er signaturen til Moreau, er det selvsagt mulig å tenke seg at Moreau drev et verksted som stod som ansvarlig mester for begge alterskapene. Men det er også mulig at Moreau var en maler eller forgyller som var ett av de siste leddene som arbeidet med Oplinterskapet og at likheten mellom disse to alterskapene består i at de har benyttet samme grovsnekkere eller treskjærere. Med så mange usikkerheter som er knyttet til å attribuere alterskapet i Ringsaker til Moreau, er det etter min mening feil å utelukke en datering før 1530.

Anne Kjellberg hevder at skapet ikke kan være kjøpt inn før han ble sogneprest og kannik ved domkirken i 1514, og at inntektene fra prebende gikk til å dekke utgiftene til innkjøp av skapet.³²⁷ Skanke var av adelsslekt. Det er ikke utenkelig at han var i besittelse av økonomiske midler også før 1514. Dette er forhold vi ikke kan vite noe om, og det er etter min mening feil å sette 1514 som et tidligst mulig tidspunkt for kjøp av skapet basert på et så usikkert argument.

Ut fra dette vil jeg hevde at det riktigste er å åpne for et større spenn når det gjelder datering av alterskapet. Dersom man, på bakgrunn av den nyere forskningen knyttet til de nederlandske kunstmarkeder som jeg viste til over, aksepterer en kortere leveringstid av skapet på mellom 1-2 år, eventuelt at skapet kan ha blitt importert av en lokal kjøpmann, kan skapet ha kommet til kirken langt tidligere enn 1520. Uten tekniske undersøkelser er det etter min mening umulig å stadfeste et nøyaktig årstall for skapets tilblivelse. Denne oppgaven vil derfor ta utgangspunkt i at skapet kom til Ringsaker i løpet av 1500-tallets første tiår i perioden 1500- 1530.

³²⁷ Kjellberg, "Alterskapet i Ringsaker kirke: dets plass i kunsthistorien", 25.

Vedlegg 2 Om Skanke

Skankeslekten var og er en adelsslekt. Våpenet deres er en kalk, en støvel og en halv lilje, og er gjengitt på alterskapets fremside i motivet de 10 000 martyrer. Skankes navn har blitt skrevet på ulike måter, Svendsen referer til han som Schonch, det samme gjør og Engelstad. Grieg kaller ham Skonk.³²⁸ Stifteren av skapet blir i denne oppgaven omtalt som Skanke, da det er dette slekten kaller seg i dag.³²⁹

Vi vet ikke når Ansten Jonssøn av Skanke-slekten ble født. Navnet hans dukker opp for første gang i en nedtegnelse i kallsboken hvor det fremgår at Skanke var prest i Ringsaker kirke så tidlig som i 1504. Først 10 år senere, i 1514, ble han sogneprest i samme kirke og kannik i Hamar.³³⁰ Skanke var sannsynligvis også kannik ved domkirken i Oslo, og var derfor ikke bare en holden, men også en innflytelsesrik mann.³³¹

Både Grieg og Svendsen hevder at Skanke var identisk med en *Alstantus Jeannis de Anslo*, et navn på en student som var innskrevet ved Universitetet i Rostock i 1513. I 1533 var Skanke hamarbiskop Mogens Laurenssons utsendte til kirkemøte i Romsdalen, innkalt av Olav Engelbrektsson hvor tema for møtet var å mobilisere motstand mot den lutherske tro.³³² Til tross for deltagelsen på dette møtet, ble Skanke kun fire år senere den første protestantiske presten i Ringsaker. Skanke døde i 1547.³³³

³²⁸ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 76; Engelstad, *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*, 131; Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 78.

³²⁹ Store Norske Leksikon, "Skanke", <https://snl.no/Skanke>

³³⁰ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 87.

³³¹ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 77.

³³² Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 77.

³³³ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 78.

Vedlegg 3 En utdypet redegjørelse for alterskapets utforming og bildeprogram.

Beskrivelser av skapets utforming og bildeprogram er primært basert på egne besøk i kirken.³³⁴ Ved usikkerhet knyttet til ikonografisk motiv har jeg støttet meg på Reinert Svendsens *Ringsaker kirke paa Hedemarken. En beretning om dens tilblivelseshistorie* og Sigurd Griegs *Ringsaker kirkes gamle herlighet*. Når det gjelder helgenikonografien, har jeg i tillegg til de overnevnte tekster, benyttet *The Oxford Dictionary of Saints* av David Farmer.³³⁵

Skapet har en svært detaljrik utforming med om lag 160 utskårede figurer samt malerier, i tillegg til en mengde detaljerte elementer som for eksempel klesdrakter, attributter, mikroarkitektoniske elementer.

Alterskapet består av corpus med to fløydører, samt predella, også denne med to dører. Corpus' bredde er 200cm. Skapet har en buet øvre avslutning, skapets høyeste punkt er 200cm, hvorav predellaens høyde utgjør 68cm.³³⁶ Skapets ytre fløydører har malerier utført i tempera på krittgrundering. Predellaen består av et fast felt på hver side av to bevegelige dører. Her har både fast felt og dørenes innside og utside malerier malt i samme teknikk. Innsiden av fløydørene i skapets corpus, innsiden av corpus samt innsiden av predellaen har utskårede trearbeider plassert i mindre, til sammen 20 nisjer. Med unntak av mindre elementer som englevinger, er samtlige trearbeider i skapet etter all sannsynlighet skåret i eik. Når det gjelder utskjæringene i skapets indre er noen malt med tempera på krittgrundering, mens de fleste av trearbeidene er påført bladgull i ulike teknikker over en krittgrundering.³³⁷

Malerier

Utsiden av fløydørene i corpus er delt i to med profilert listverk, slik at det dannes fire bildefelt. De øvre feltene har en forhøyet øvre avslutning under toppunktets bue, mens de nederste er rektangulære. Predellaen med lukkede dører består av fire rektangulære malerier, i tillegg til to på skapdørenes innside. Ikonografisk fremstiller samtlige malte motiver martyrer, helgener og kirkefedre.

Øverst til venstre er *Halshuggingen av Johannes døperen*. Udåden har nettopp funnet sted, boddelen rekker hodet til Salome. Scenen finner sted utendørs og i bakgrunnen ses en borg og en loggia. Lengst til høyre i motivet ses stifteren av skapet, presten Skanke som kneler iført messeskjorte og korkappe. Over Skanke er følgende innskrift malt inn i motivet: ”*Presten Ansten*

³³⁴ Kirken og alterskapet et besiktiget i oktober 2013, juni 2014 og i mai 2015

³³⁵ David Farmer, *Oxford Dictionary of Saints*. (Oxford: Oxford University Press, 2011).

³³⁶ Egne mål.

³³⁷ ”Restaureringsrapport over Ringsaker kirkes alterskap”.

*Jonss(øn) loth thenne Taffle gjøre, beder Gud for hans Sæl*³³⁸. Foruten Skanke, Johannes, boddelen og Salome har scenen 11 personer plassert i motivets bakgrunn. En av disse, plassert i en loggia til høyre i bakgrunnen, er etter de kostbare klærne å dømme, Herodes. I høyre øvre hjørne er en engel som holder en tavle med et våpenlignende skjold hvis motiv er uavklart, og under engelen er det skrevet en tekstlinje med ordspråket *Sustine et abstine* som kan oversettes med *bære / utholde og avstå*. Under denne tekstlinjen ses gavlen på loggiaen med en medaljongutsmykning som viser en mann med laurbærkrans i profil. Hvem mannen på medaljongen er og hvem valgspråket tilhører, er uavklart.

Nederst på venstre dør vises *Evangelisten Johannes i gryten*. Johannes er plassert i en gryte, omgitt av 10 andre personer. Lengst til venstre i motivet står keiser Domitian samt en dommer og en embetsmann, samtlige i ført fyrstelige klær. Omkring bålet arbeider bødler med å få flammene til å brenne, mens flere andre kommer bærende med mer ved. I følge kirkefaderen Tertullians sagn ble Johannes dømt til å kokes levende i olje, men Gud berøvet oljen sin brennende makt, og Johannes kunne stige ut av gryten som ut "af et forfriskende Bad"³³⁹ Scenen finner sted i et byrom. Til venstre for Johannes se vi fasaden på et bygg med tydelige referanser til renessansearkitektur.³⁴⁰ Bak gryten kan man se åpningen mot et torg gjennom en arkadebue.

Øverst på den høyre døren vises *De 10 000 martyrer*. Ifølge legenden beordret keiser Hadrian (117- 138) soldatene sine til å drepe 10 000 kristne ved fjellet Arrat.³⁴¹ Maleriet på skapdøren viser martyrer som allerede har blitt tvunget utfor fjellet og spiddet på spisse påler, mens andre befinner seg i svevet eller på kanten av stupet. I bakgrunnen er ytterligere flere martyrer på vei opp mot henrettelsen. Lengst til høyre i bildet står en gruppe menn i fargerike klær og hatter, dette er muligens kong Hadrian selv og hans hoffmenn. Landskapet består av et spisst fjell som er plassert i panelets øverste bue. Over fjellet, i panelets øverste felt, holder en engel stifterens våpenskjold med bilde av en kalk, en støvel og en halv lilje.³⁴² Under skjoldet er det skrevet *post tenebras spero luceus*. Teksten er dog ikke korrekt latin. Oversatt betyr teksten *etter mørket håper jeg på lys*, og siste ord på korrekt latin skulle vært *lucem*.³⁴³

På venstre skapdørs nederste panel vises *Ursula-legenden*, eller *Legenden om de 11 000 jomfruer*. Den kristne kongsdatteren Ursula nektet å gifte seg med den hedenske hunerkongen, og som straff drepte han og hans menn Ursula og hele hennes følge. I forgrunnen drepes Ursula, et spyd penetrerer halsen hennes av det som sannsynligvis er den forsmådde kongen selv dømt ut fra

³³⁸ Svendsen, Ringsaker kirke paa Hedemarken, 62.

³³⁹ Svendsen, Ringsaker kirke paa Hedemarken, 62.

³⁴⁰ Grieg, Ringsaker kirkes gamle herlighet, 134.

³⁴¹ Grieg, Ringsaker kirkes gamle herlighet, 135.

³⁴² Svendsen, Ringsaker kirke paa Hedemarken, 64.

³⁴³ Svendsen, Ringsaker kirke paa Hedemarken, 64.

hans fornemme klær og smykker. Mannen til venstre for kongen ser på betrakteren og gestikulerer for å henlede vår oppmerksomhet mot kongen. I motivets mellomgrunn ses resten av Ursulas følge som er i ferd med å bli slaktet ned av menn med hevede sverd og spyd. I bakgrunnen er et landskap med havn og borg.

På predellaens ytre dører ses fra venstre *St Sebastians martyrium*, de fire kirkefedrene Gregor den store, Ambrosius, Hieronymus og Augustin og lengst til høyre er en fremstilling av St. Rochus. St Sebastian var keiser Diokletians offiser som ikke ville fornekte sin kristne tro og led martyrdøden. Martyren vises her bundet fast til et tre, kroppen hans er gjennomboret av piler, mens en bueskytter står til venstre. I et tre ser vi et våpenskjold med påmalt Jerusalemkors. Kirkefedrene er alle kledd opp i ulike liturgiske plagg. Enkelte av kirkefedrenes klær, som for eksempel Augustins brokadekappe, skiller seg fra de øvrige klærne fremstilt i maleriene i detaljrikdom og stofflighet. Mens de tre første bærer bøker, symboler på deres arbeid med den hellige bok, holder sistnevnte i et hjerte, sannsynligvis noe som refererer til hans bekjennelser.³⁴⁴ Pesthelgenen St. Rochus døde så sent som i 1327 og som ble kanonisert i 1414. St Rochus var kjent for å helbrede pestsyke og fremstilles oftest, som her, som pilegrim med en vandrestav og en hund ved sin side. En engel peker mot såret (pestbyllen?) som St Rochus viser frem.

På innsiden av predellaens dører vises *St Georg og dragen* lengst til venstre. Helgenen er fremstilt til hest i full rustning med utsmykninger og forgyllinger. Han sitter på et steilende hest og svinger sverdet mot en glefsende drage. I maleriets mellomgrunn i øvre høyre hjørne ses en knelende kvinne med et lam ved føttene, mens bakgrunnen fremstiller en borg hvor to personer bivåner dramaet nedenfor. På den høyre døren fremstilles St Martin av Tour som sitter høyt til hest skjærer kappen sin i to for å gi til en fillekledd tigger med avkappet fot.

Maleriene har visse fellestrekk. Mennesker, gjenstander og arkitektoniske elementer modellert med lys og skygge. Draperier og kropper er fremstilt med volum og tyngde. Videre har maleren(e) benyttet ulike teknikker for å illudere perspektiv. For å skape dybde i motivene er det benyttet atmosfærisk perspektiv: I landskapsscenene får fjell og landskap en blålig tone når de skal illudere noe langt borte, i byscenene får hus og bygninger sett på avstand en lysere og mindre fargeintensiv tone. Tilsvarende er mennesker på avstand malt i mindre målestokk enn menneskene som opptrer i bildets forkant. Det er også benyttet noe forkortning i fremstillingene. En annet fellestrekk er figurenes drakter og rustninger som er fremstilt som noe eldre enn senmiddelalderens drakter, noe som kan ses som et forsøk på å plassere figurene i en historisk kontekst. Samtidig ser vi at noen av figurene har mer konvensjonelle klær, slik som Josefs

³⁴⁴ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 148.

munkekappe, Johannes døperens kamelhårskappe og Marias hodelin. Et siste fellestrekk jeg ønsker å fremheve er, med få unntak, en påfallende mangel på interaksjon mellom figurene og emosjonelle responser i scenene.

Når det gjelder teknikken som er benyttet, er dette som nevnt over tempera på krittgrundering. Lyse, toner i beige og rosa er benyttet for å fremstille hudtoner. Mens primærfarger hovedsakelig er benyttet for klesdrakter, er sekundærfarger og videre fargeblandinger som beige, brunt og grått benyttet i landskapsskildringer. De klare fargene dominerer fremstillingene. Formspråket er tydelig og figurene er i hovedsak adskilte. Sammen med en lineær malerstil, er skapets motiver enkle å tyde, selv på avstand.

Utskjæringer i fløydørenes innside, predella og corpus

Fløydører

Hver fløydør er inndelt i to registre som hver har tre nisjer. I de venstre fløydørene fremstilles mannlige helgener. Øverst til venstre er en fremstilling av St Olav, Ringsaker kirkes skytsengel. Han er fremstilt med krone og er iført forgylt rustning og kappe, mens han trækker på en drage med menneskehode og krone, et symbol på helgenkongens seier over hedensk tro. St Olav, som døde av et sverdugg på slaget ved Stiklestad, holder en hellebard i sin høyre og en monstrans i sin venstre hånd.

Ved siden av St Olav står Johannes døperen med en bok i hånden hvor det ligger et lam, Angus Dei. Bildet har sitt bibelske forelegg i Joh 1,36 "Da Jesus kom gående, så Johannes på ham og sa: «Se, Guds lam!»". Helgenen er i ført en fotsid kappe og er barbent.

Lengst til høyre i øverste rekke står St. Hallvard med rød hatt, gullkjortel, blå kappe, pil i den ene hånden mens den andre støtter møllesteinen. I 1043 skal St Halvard ha reddet en gravid kvinne, men ble skutt med en pil av en av hennes forfølgere. For å senke liket, festet de en møllestein til kroppen hans, men kroppen fløt opp igjen sammen med steinen. Det skal senere ha funnet sted mange jærtegn ved graven hans, og han er skytshelgen for Viken og vernehelgen for Sør - og Østlandet.

I nederste rekke er helgenene St Laurentius eller St Lars som led martyrdøden da han ble stekt på en rist for å ha fordelt kirkens midler ut blant de fattige. Han står i hvit munkekutte og forgylt kappe, med kronraket hode og risten ved sin side.

I neste nisje står St Kristoffer, en kraftig mann med hår og skjegg,. Han har bare føtter, kjortel og bærer et barn på sin høyre skulder og har en stav i venstre hånd. Med en fot fremdeles i elven titter St Kristoffer over sin høyre skulder, mot barnet. St Kristoffer, som betyr Kristusbæreren, var i følge legenden en mann som søkte den største herskeren. Han arbeidet som

fergemann og førte reisende over en elv. En natt bar han et lite barn over elven, men etter som han gikk ble børen tyngre og tyngre å bære. Da han kom på den andre siden, sa barnet at han hadde båret alle verdens synder på sine skuldre, og mannen skjønnte at barnet var Kristus, den største herskeren som han søkte, og han lot seg døpe. St Kristoffer led senere martyrdøden under keiser Decius omkring år 250.

Den siste av de mannlige helgener er St Nikolaus fremstilt med mirat og bispestav og hvor høyre hånd viser en velsignelsesgestus. Ved føttene hans står et kar med to barn i, et ikonografisk motiv som referer til legenden om da han vekket tre barn tilbake til live (selv om det her kun er to barn).³⁴⁵

Den høyre fløydørens innside viser seks kvinnelige helgener. Øverst fra venstre er Maria Magdalena med salvekrukken i en kjole med dype draperinger. Magdalena forente i middelalderen både den navnløse synderen som vasket Jesu føtter med håret sitt fra Luk 7, 36-50, og Maria fra Magdalena som påskemorgen kom for å salve Jesu kropp fra Mark 16,1.³⁴⁶ Nyere forskning har dessuten påpekt Magdalenas betydning som kontemplativt ideal for klosterordener idet Maria Magdalena også ble forstått som kvinnen i Luk 10, 38-42 hvor hun, i motsetning til sin søster Martha som var opptatt av å ordne praktiske ting, satt ved Herrens føtter og hørte Hans ord.³⁴⁷ Hun kan derfor forstås som en referanse til senmiddelalderens fromhetsideal.

I neste nisje står St Katarina fra Alexandria. Hun holdet en bok sin høyre hånd, og i den venstre bærer hun et sverd, våpenet som drepte henne. Under hennes føtter ligger en mannsfigur. Kjolen faller tungt under kappen, og på hode bærer hun en krone.³⁴⁸ Katarina er helgenen som i sin glødende hengivenhet til kristendommen vant teologiske diskusjoner over 50 lærde menn ved keiser Maxentius' hoff. Betatt av hennes skjønnhet og intelligens, ønsket keiseren å gifte seg med henne, men da hun nektet ble hun fengslet, pisket og sultet. Hun ble deretter dømt til å rives i hjel på et hjul med kniver, men ved hennes bønn gikk hjulet i stykker. Til sist ble helgenen halshugget. I Ringsakerskapet er hun fremstilt med sverd og ikke hjul.

Lengst til venstre står St Dorothea med en kurv med blomster i sin høyre hånd. Under kurven står et barn som spiser et eple. Håret henger over skuldrene hennes og kjolen er fremstilt med forseggjorte folder. Dorothea ble etter ordre fra Diekletian halshugget for sin kristne tro. Fra paradiset sendte hun en kurv med blomster og frukt til en mann som hadde spottet henne på vei til

³⁴⁵ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 119, 120.

³⁴⁶ Härdelin, "Mysterieteologi i Floda", 135.

³⁴⁷ Susie Nash, "Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: Part III." *Burlington Magazine*, 150 (2008), 730.

³⁴⁸ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 124. Grieg tolker som en brudekrone.

retterstedet. Han ble omvendt på stedet, og led selv martyrdøden.³⁴⁹ Svendsen har identifisert denne helgenen som Elizabeth av Thüringen, men dette bestrides av samtlige etterfølgende arbeider.³⁵⁰

I den nederste rekken av kvinnelige helgener står St Gjertrud av Nivelles lengst til venstre. St Gjertrud var nonne i Belgia og er i Ringsakerskapet iført sin abedissedrakt. I den høyre hånden har hun en bok, den venstre er tapt. St Gjertrud var datter av en adelsmann som nektet å gifte seg, kun Jesus Kristus skulle være hennes brudgom. Hun er skytshelgen for reisende, hjemløse, spinnersker og de døde. Hun er også kjent for å ha fordrevet landeplager som mus, ved bønn. I Ringsaker kryper en sort mus oppover hennes sorte drakt.

I nisjen ved siden av står St Margareta av Antioch. Hun har hendene løftet til bønn og ved føttene hennes ligge en drage. St Margareta nektet å gifte seg med den hedenske byprefekten Olybrius, og ble fengslet og torturert. Dragen ved hennes føtter svelget henne, men sprakk ved guddommelig inngripen. Før hun ble halshugget, omvendte hun mange til den kristne tro.³⁵¹

I nisjen lengst til høyre finner vi den siste kvinnelige helgenen, St Barbara. Under sin venstre arm bærer hun en bok mens hånden løfterskjørtet. I den andre hånden har hun et palmeblad, et symbol på martyrenes triumf. I hennes nisje kan det skimtes et tårn i bakgrunnen. St Barbara fikk bygget et tårn med tre vinduer som tegn på sin kristne tro. Da faren oppdaget dette, lot han henne piske, skar av henne brystene og strødde salt i sårene. Hun nektet å gi opp sin tro, og ble deretter halshugget.³⁵²

Helgenfremstillingene i fløydørenes indre er fremstilt med visse likhetstrekk. Samtlige nisjer, samt det profilerte rammeverket omkring nisjene, er preget av omfattende forgyllinger. Konkret er nisjens vegger og masverket er forgylt, mens himmelen over er holdt i en mørkeblå farge. Men unntak av St Gertruds nonnedrakt og enkelte andre kleselementer, er alle klær forgylt. De kvinnelige helgenenes hår er forgylt, det samme er flere av attributtene. Fargeelementene i disse scenene er hovedsakelig en lysere karnasjonsfarge, rød i kinn og munn, og blå elementer i kapper og drakter.

Hver nisje har i tillegg et forgylt masverk i overkant. Masverket er mindre omfattende enn i corpus. Masverket er symmetrisk gjengitt i de to dørene. Gulv og vegger i samtlige nisjer skråner svakt utover, som en teaterscene. I samtlige nisjer har vegger og bakgrunn utskårede dekorative elementer som illuderer glassmalerier i en kirke.

³⁴⁹ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 58 ; Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 128 ; Engelstad, *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*. 178. Svendsen har tidligere identifisert helgenen som St Elizabeth av Turingen, men dette har både Grieg og Engelstad avvist.

³⁵⁰ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken* 58-59

³⁵¹ Farmer, *Oxford Dictionary of Saints* 289-290

³⁵² Farmer, *Oxford Dictionary of Saints* 35

Samtlige helgener er fremstilt i rundskulptur og helfigur. De mannlige helgenene er har flere individualiserende trekk som skjegg, hårfarge og størrelse. Når det gjelder de kvinnelige helgenene er de fremstilt svært likt, nesten som typer. De skiller seg fra hverandre i en viss grad på grunn av klesdrakt og attributter, mens ansiktstrekk, mimikk, hårfarge og - fason er påfallende likt.

Corpus

Alterskapets corpus er symmetrisk inndelt i syv nisjer, to lengst til venstre, tre i et midtre felt samt to lengst til høyre. Øverst til venstre i skapet er en fremstilling av *den apokalyptiske Madonna* jfr Åp kap.12.. Maria vises ”stående på månen ikledd solen”³⁵³. Maria er fremstilt i stråleglans, mens hun trår på halvmånen med sin venstre fot. På strålene som omgir Maria er det festet roser samt to avkappede hender, to avkappede føtter og et hjerte, som skal minne om Marias sorg under sin sønns kors. To engler holder en krone over hennes hode. Maria er omgitt av flere musiserende engler og holder Jesubarnet på armen. Med sin høyre fot trækker hun på et fragmentarisk bevart vesen, det er vanskelig å se om det skal forestille en drage eller en enhjørning. To av englene er vist i større størrelse enn de andre, og Grieg og Svendsen antyder at dette er erkeenglene Gabriel og Michael. På hver side av motivet er to konsoller. Konsollen til venstre for motivet fremstiller sannsynligvis en Noli me tangere-scene etter ordlyden i Vulgata i Joh 20,17. Maria Magdalena kommer for å salve Kristi lik, men møter den oppstandne Kristus som hun antar er en gartner. Konsollen til venstre viser *Tornekroningen* etter Mark 15,17.

Publisert materiale om alterskapet, refererer til dette motivet som Marias kroning. Det er etter min mening feil. Englenes krone over Marias hode referer til hennes status som himmeldronning. I motivet Marias kroning er det Kristus som kroner Maria forstått som Ecclesia, ikke englene, i henhold til Høysangen.

Under dette motivet finner vi *Hyrdenes tilbedelse*. Rundt Jesubarnet kneler Maria, en eldre Josef med vokslys i hånden, tre hyrder, to engler samt et dyr står omkring. Scenen finner sted i en bygning, og den forgylte arkitekturen viser stor detaljrikdom med arkitraver, søyler, bjelker med skrått bærende sperrearm, stråtak og murstein. Bygningselementene er fremstilt på skrå i nisjen, slik at det dannes en illusjon av stor dybde.

I nisjen øverst til høyre ses *Jesu stamtre*. Sentralt i motivet står Joachim og Anna. Ut av deres hjerter vokser tornefrie rosegrener, og der vekstene gror sammen og danner en utsprungne rose, sitter Maria, også her fremstilt i stråleglans, med Jesubarnet på armen. Maria holder i en

³⁵³ Store Norske Leksikon. ”Madonna fremstillinger i kunsten” https://snl.no/Madonna%2Ffremstillinger_i_kunsten

drueklase og et eple, symboler på henholdsvis blodet som skal utslette synden og eple som skal befri mennesket fra arvesynden.³⁵⁴ Foran Anna og Joachim står tre profeter med skriftruller i hendene. Lengst til høyre står Esaias, og skriftrullen hans har gotisk tekst tolket som *Egredietur de radice Jesse virga* som er hentet fra Jes 11, 1: "En kvist skal skyte opp fra Isais stubbe". På høyre side av paret står profeten Jeremia med skriftrull hvor det står *Creavit dominus*, en tekst som referer til Jer 31,22 "Nå skaper Herren noe nytt i landet, en kvinne skal verge en mann". Mellom de to profetene står en engel med skriftrull hvor det er skrevet *Stillabunt mon*, Joel 3,23 " Den dagen skal det skje, at fjellene drypper av druesaft og haugene flommer av melk" og Am 9, 13 "Druesaft skal dryppe fra fjellene og flyte fra alle høyder".

På hver side av motivet står to konsoller. På høyre konsoll er en fremstilling av *Jesu nedfart til dødsriket*. Jesus, fremstilt i lendeklede og kappe med kors i hånden, redder to nakne mennesker ut fra demonens åpne gap. På venstre konsoll finnes en lignende fremstilling av Jesus med kappe som overrekker noe til en mann som kneler foran ham. Det er vanskelig å se hva som overrekkes.³⁵⁵

Motivet under viser *De hellige tre konger*. Maria sitter sentrert i bildet med Jesubarnet på fanget. Barnet som er fremstilt livaktig og i trekvartprofil griper etter noe som den ene knelende kongen rekker frem. Dette er en av få fremstillinger i skapet hvor man ser interaksjon mellom figurene. Til venstre står en mørkhudet konge, mens den siste kongen er plassert til venstre for Maria. Kongene skiller seg ut fra de øvrige figurene i motivet ved sine praktfulle klær og smykker. Kongen lengst til høyre har to rader med gullkjede omkring halsen, mens hermelinskappen henger omkring skuldrene på kongen til venstre. I bakgrunnen skimtes en annen mann, også han med mørk hud samt Josef, denne gang fremstilt om en yngre mann. Disse figurene er skåret i relieff. Også denne scenen har bygningselementer som illuderer stor dybde i rommet. På venstre side ses deler av et bygg hvor en loggia er plassert på skrå i motivet, på høyre side danner arkivolten et tilsvarende romlig element. I nisjens bakgrunn ses en rundbuefrise, og i den ene bueåpningen ses en ny arkade i mindre størrelse. Vi ser altså inn i et rom som har utsikt ut av en bueåpning mot en ny søylegang. Figurene i relieff er satt foran bueåpningen og skaper en utdypet dybdevirkning.

I corpus' midtre parti finner vi øverst *Korsfestelsen*. Denne scenen består av 27 ulike figurer fremstilt i ulik størrelse som stimler sammen omkring foten av korset. Sentrert i motivet er den korsfestede Kristus, plassert under alterskapets buede toppunkt, flankert av røverne. Korset har inskripsjonene INRI, og Jesus er spikret fast med tre nagler. Vi ser blodet som renner ned fra

³⁵⁴ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken* 51)

³⁵⁵ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 53. Svendsen har antydning at motivet forestiller nøklene som overrekkes til St Peter.

såret i siden samt fra hender og føtter. Jesus er den eneste som vi ser i full profil, de øvrige figurene vises enten i profil, trekvartprofil, eller står med ryggen mot oss. I scenens fremste kant, segner Jomfru Maria om, støttet av Johannes. På hver side av scenen, på små konsoller, vises scener fra pasjonshistorien, *Veien til Golgata* og *Hudstrykingen*. Ved siden av den besvimte Maria står en mann i fremstilt i omtrent halv størrelse med et sverd i beltet og et spyd i hånden. Kvinnen foran denne mannen er fragmentarisk bevart da armene hennes er tapt. Det kan se ut som om kvinnen rekker noe mot mannen, kanskje en modell av alterskapet. Ut fra en slik forståelse kan den lille mannen representere mesteren som har laget alterskapet. Under scenen ses to hodeskaller identifisert som Eva og Adams hodeskaller da disse i følge legenden skal være begravet under Golgata.³⁵⁶

Deretter følger to motiver som vies en stor plass i denne oppgaven. Under Korsfestelsen er *Treenigheten* fremstilt som en *Nådestol med Jesus som Smertemann*. Gud er plassert i en tronstol og støtter sin korsfestede sønn som han viser frem foran seg. Over Guds hode svever Den Hellige Ånd i form av en due. Jesus er iført lendeklede og peker mot sidesåret sitt med sin høyre hånd. Sårene etter naglene er tydelige på denne hånden samt føttene. Omkring Nådestolen står tre engler eller kjeruber med utslåtte vinger som bærer pasjonsinstrumentene søylen, tornekronen og korset. I motivets venstre del kneler skapets stifter, presten Skanke, i bønn ved bønnebenken. Bønneboken ligger oppslått foran ham. Bak ham står Johannes døperen, sannsynligvis Skankes skyttshelgen.³⁵⁷ Mens Johannes og Skanke ser mot Jesus, har både Gud, Jesus og to av englene blikket festet på Skanke.

Under denne nisjen er *den eukaristiske Smertemannen*. I stor kontrast til mylderet i skapets øvrige nisjer, består denne scenen kun av Kristus iført lendeklede og tornekrone, sittende på det som mest ligner et alter i en mindre nisje i nisjen. Ut fra de fem sårene strømmer blodet i en kalk som er plassert på gulvet foran ham. I bakgrunnen er utskåret ornamentikk som illuderer blyglassvinduer i gotiske kirkebygg. Denne nisjen den eneste i skapet som er utstyrt med to gitterdører som kan lukkes og åpnes.

I predellaen, i alterskapets nederste og siste nisje, fullendes frelseshistorien. Direkte plassert under Korsfestelsen, Treenigheten og den eukaristiske Smertemannen fremstilles *Dommedag*. I samtlige nisjer i corpus' midtre del er Jesus fremstilt sentrert i motivene, iført

³⁵⁶ Svendsen, *Ringsaker kirke paa Hedemarken*, 48.

³⁵⁷ Johannes døperen fremstilles i flere scener. Skapets fremside viser Johannes døperens martyrium hvor Skanke er fremstilt knelende samme scene. I fløydørenes indre er Johannes døperen dessuten en av de mannlige helgenene. Denne vektleggingen av en og samme helgen, kan forklares ved at Skanke, som bestilte tavlen, hadde et særlig forhold til Johannes døperen.

lendeklede, uten forgyllinger, med armene ut til siden.³⁵⁸ I predellaen gjentas posituren, men i denne scenen har han en kappe av gull over skuldrene. Kristus sitter på regnbuen omgitt av lovprisende, himmelske skarer. Nakne menn og kvinner står opp av jorden og dømmes enten til venstre, til himmelporten og St Peter, eller til høyre, hvor en demon leder de fordømte til helvete, fremstilt som et gapende uhyre som sluker de syndiges sjeler.

Felles for alle nisjene i corpus samt dommedagsfremstillingen i predellaen, er også her de omfattende forgyllingene som dominerer ikke bare bakgrunn og rammene omkring de ulike nisjene, men også klær, illudert arkitektur, englevinger, og en rekke andre detaljer. I corpus er masverket mer omfattende enn i fløydørene. Her gjentas geometriske former som halvsirkler og trepass slik at masverket danner et symmetrisk mønster, både innen hver nisje og i corpus som helhet. Også i corpus skråner nisjenes gulv og vegger svakt utover lik små teaterscener.³⁵⁹

Videre er samtlige hudtoner, med unntak av to mørkhudede figurer i *De hellige tre konger*, holdt i en lys, nærmest hvit tone med rødmalte kinn og lepper. Figurene i corpus er fremstilt med en viss grad av individualisering, idet de divergerer med tanke på ansiktstrekk, klesdrakter, hårfarge, skjegg, hudfarge og alder.

Når det gjelder interaksjon og følelsesmessige responser, er det lite av dette også i nisjene i corpus. Likevel skiller noen av scenene seg ut hvor figurene tilsynelatende reagerer på sinnsbevegelser eller samhandler med andre: I Korsfestelsen har Maria har falt sammen og blir støttet av Johannes, i *De hellige tre konger* strekker Jesubarnet seg mot en gave som blir holdt frem for ham, og i treenighetsscenen møter Gud og Jesus stifterens blikk.

³⁵⁸ I Treenigheten fremstilt som Nådestol med Jesus som smertemann peker han riktignok på sidesåret sitt, slik at den høyre hånden er bøyd.

³⁵⁹ Grieg, *Ringsaker kirkes gamle herlighet*, 89, 151; Anker, Nordhagen, *Norges Kunsthistorie*, 2: 423.

Grieg skriver at maleriene på skapet er av dårligere kvalitet enn skulpturen, og at det er helhetsvirkningen av alteret snarere enn enkeltfigurene som fengsler beskueren. Tilsvarende hevder også Nordhagen at hverken malerier eller skulpturer er av ypperste klasse, men at helhetsvirkningen av skapet i all sin prakt er overveldende. Det er etter min mening en svær overforenklet kvalitetsvurdering. Det er store variasjoner i skulpturutsmykningen, enkelte figurer og scener viser for eksempel en større forståelse for dybdevirkninger og samspill mellom de ulike figurene. Jeg begrenser likevel oppgaven til å ikke gå i dybden når det gjelder kvalitetsvurderinger av hverken skap som helhet, enkeltscener eller figurer, da dette faller utenfor mitt problemstilling.