

TEKST OG BILDE
EN UNDERSØKELSE AV FORHOLDET MELLOM SKRIFTLIGE KILDER OM
JOMFRU MARIA OG MARIAMIRAKEL-FREMSTILLINGER PÅ NORSKE
ALTERFRONTALER

KUN4090
MASTEROPPGAVE I KUNSTHISTORIE

Høst 2006

Anne Constanse Johansen

Forord

Tema for oppgaven, Mariamirakel-fremstillinger på norske alterfrontaler sett i lys av samtidige marialegender, er valgt ut fra min interesse for norsk middelalderkunst og – litteratur. For å gjøre meg kjent med håndskriftene fra middelalderen deltok jeg høsten 2005 på seminaret ”Manuskriptproduksjon på Island ca 1200-1500” ved Universitetet i Oslo. Her fikk jeg en nyttig innføring i de islandske manuskriptene og det norrøne skriftspråk. Men dette var ikke tilstrekkelig til å kunne forstå de norrøne mariamiraklene. Etter et halvt års innføring i det norrøne språket ved Institutt for lingvistik og nordiske studier har jeg ved hjelp av ordbok kunnet lese miraklene. Grunnfag i latin fra 2000 har vært til stor hjelp i studiene av de latinske legendene. Mariamiraklene har både vært interessante og underholdende å arbeide med, men også provoserende. I arbeidet med mariamirakelbilder og -tekster har det ikke alltid vært enkelt å holde den nødvendige distansen til tema.

I arbeidet med oppgaven har jeg fått hjelp av mange. Jeg vil først og fremst takke min veileder Anne Wichstrøm for nyttige tilbakemeldinger, gode råd og oppmuntring underveis. Hennes kunnskap om alterfrontalene og mariamirakler har vært til stor hjelp for meg. Jeg vil også takke ansatte ved Den Arnamagnæanske samling i København for at jeg fikk tilgang til de originale manuskriptene, og for billedmateriale de har gitt meg. En stor takk til ansatte ved Universitetsbiblioteket i Oslo for all hjelp med søk etter bøker her i landet og utenlands, deres hjelp har vært uvurderlig. Til slutt vil jeg takke Elisabeth for korrekturlesning og for å ha vært en god støtte under hele arbeidet med oppgaven.

Innhold

Forord	2
Innhold	3
Håndskrifter i teksten	4
1 Innledning.....	5
1.1 Presentasjon av oppgaven	5
1.2 Oppgavens struktur	6
1.3 Kildemateriale	7
1.4 Metode.....	8
2 Alterfrontaler.....	11
2.1 Forskningshistorie	11
2.2 Proveniens og funksjon	13
2.3 Håndverk og teknikk	15
2.4 Datering og stil.....	19
3 Marialitteratur.....	21
3.1 Europeiske skrifter om jomfru Maria.....	21
3.2 Marialitteratur i Norge og på Island.....	24
4 Mariamirakler.....	28
4.1 Mirakler.....	28
4.2 Maria som mediator	28
4.3 Europeiske mariamirakel-samlinger	30
4.4 Norrøne marialegender.....	33
4.4.1 Maríu saga	33
4.4.2 Mariamirakler.....	35
4.5 Mariamirakler som er fremstilt på de norske frontalene i norrøne og latinske legendesamlinger.....	37
4.6 Maramiraklene gjengitt i Ungers Maríu Saga.....	41
5 Alterfrontalenes billedfremstilling	45
5.1 Mariamirakel-bilder på norske frontaler	45
5.2 Komparativ analyse av frontalene.....	49
6. Mariamirakler i europeisk kunst	53
6.1 Mariaikonografi, en historisk utvikling.....	53
6.2 Mariamirakelfremstillinger i europeisk kunst.....	55
6.3 De norske frontalenes mariamirakler i andre kunstverk	57
7. Forhold mellom bilde og tekst, en drøfting.....	61
7.1 Alterfrontalenes mirakelfremstillinger sett i forhold til samtidige mirakler i litteratur og kunst	61
7.2 Bakgrunn for alterfrontalenes mariamirakelfremstillinger	64
Avsluttende oppsummering.....	70
Litteraturliste	72

Håndskrifter i teksten

København, Den Arnamagnæanske samling:

AM 655 XXXII 4° (ca. 1300-1400)

AM 234 fol. (ca. 1340)

AM 232 fol. (ca. 1350)

AM 233 fol. (ca. 1350-1360)

AM 633 4° (ca. 1700-1725)

AM 634 4° (ca. 1700-1725)

AM 635 4° (ca. 1700-1725)

Stockholm, Kungliga biblioteket:

Holm. perg. 11 4° (ca. 1325-1375)

Holm perg. 1 4° (ca. 1450)

Riksarkivet Oslo:

NRA 78 manuskript fragment (1627)

Oxford, Bodleian Library:

Psalter and Book of Hours, Use of Sarum, MS. Auct. D. 4. 4. fol. (ca 1370-1380)

Poems and Prose treatises in Middle English and Anglo-Norman, MS. Eng.

Poet a.1. fol. (ca. 1390)

Jean Mielots Miracles de Nostre Dame, MS Douce 374 fol. (ca. 1450-1500)

Kjøbenhavn, Thottske samling:

Bohun Hours, 547 4° fol. (ca. 1350-1400)

Paris, Bibliotheque Nationale:

Gautier de Coincy Miracles de Nostre Dame, Paris, Bibliotheque Nationale MS. fr. 24541, fol. (ca 1320-1340)

Madrid, Escorial Library:

Cantigas de S. Maria de Alfonso el Sabio, MS. J, 6.2.

London, British Library:

Queen Mary Psalter, Royal MS 2B VII, fol. (ca 1310)

Hours, Egerton 2781, fol. (ca 1350)

1 Innledning

1.1 Presentasjon av oppgaven

Norge har bevart en enestående samling av alterfrontaler¹ fra middelalderen. Alterfrontaler er malte treplater satt sammen av flere bord, som dekker alterbordets forside. Oppgaven omhandler fire av disse frontalene, Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II, som alle har en eller flere fremstillinger av mariamirakler (bilde 1,2,3 og 4). Mariamirakler er fortellinger om undere som er forbundet til Maria og hennes rolle som formidler av frelse. I middelalderen var jomfru Maria den mest fremtredende figuren i den kristne tro, noe som blant annet vises gjennom de tallrike latinske legendene som er bevart om henne. Det finnes også en rik samling av marialegender skrevet på norrønt som i dag finnes i Stockholm, København og Oslo. En stor del av dette materialet er også samlet og utgitt av C. R. Unger på 1870-tallet. På grunn av det store antall av europeiske marialegender har jeg måtte gjøre et begrenset utvalg av materialet. Jeg har i hovedsak valgt ut legender som er nedskrevet i England og Frankrike på 1100- og 1200-tallet.

Forskningen om de norske alterfrontalene og de norrøne legendene er svært omfattende, og oppgaven bygger i stor grad på resultater fra denne forskningen. Målet med oppgaven er å belyse overensstemmelser og uoverensstemmelser mellom mariamiraklene på alterfrontalene og de nedskrevne marialegendene. Jeg vil også undersøke hva mirakelfremstillingene på de norske frontalene kan fortelle om europeisk påvirkning i middelalderen, om motivet er hentet fra norske håndskrifter, eller om påvirkningen kan ha kommet fra andre europeiske land. Jeg vil også se på andre mulige kilder enn de litterære som bakgrunn for ikonografien på frontalene. I arbeidet med oppgaven har jeg også sett på hvilken betydning Maria hadde i middelalderen og hvordan den gjenspeiler seg i kunsten og litteraturen.

Nummerering og datering av alterfrontalene følger katalogen i *Painted Altar Frontals I, Artist styles and Iconography* 2004. Datering av de norrøne marialegendehåndskriftene er hentet fra Widdings verk *Norrøne Marialegender på europæisk bakgrunn*, 1996. Direkte sitater i oppgaven er så langt det har vært mulig skrevet på originalspråket, oversettelse av teksten finnes i fotnoter. Klargjøring av begreper vil bli gjort underveis i teksten.

¹ Tidligere ble alterfrontaler kalt antemensaler, men har gått bort fra dette da det ikke er i overensstemmelse med utenlandske betegnelser.

1.2 Oppgavens struktur

Formålet med oppgaven har vært å finne likheter og forskjeller på frontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal IIs mariamirakel-fremstillinger og samtidige manuskripter med mariamirakler. Jeg har også sett det som nødvendig å gi en orientering om bakgrunnen for mariamiraklenes utbredelse både innenfor kunsten og litteraturen, og hvilken rolle Mariakulten hadde i middelalderen.

I første kapittel vil jeg presentere de fire frontalenes proveniens, funksjon, datering og tidligere forskning på frontalene. Her vil jeg også ta opp deres forhold til hjemlig og utenlandsk opphav, og hvem som kan ha vært ansvarlig for produksjonen av alterfrontalene. I kapitlet om marialitteratur har jeg hatt til hensikt å gi en oversikt over Marialitteraturens utvikling i Europa fra kristendommens opprinnelse og fram til reformasjonen. Dette har vært viktig for å belyse bakgrunnen for utviklingen av mariamiraklene i litteraturen. Mariafortellingene ble, både gjennom skriftlig og muntlig overlevering, spredt fra Øst- til Vest-Europa. Kapitlet vil også omhandle hvem som var ansvarlig for å bringe marialitteraturen til Norge og Island.

Hovedmålet med kapitlet om mariamirakler i litteraturen er å vise til hvilke skriftlige kilder som kan være bakgrunn for mariamirakel motivene fremstilt på de norske frontalene. Først vil jeg definere begrepet mirakel, og hvordan middelaldermennesket forholdt seg til undre utført av Gud, Maria og andre helgener. Deretter vil jeg se på de teologiske forhold som bidro til at Marias rolle som mediator ble så utbredt i middelalderens kunst og litteratur. Samlingen av latinske mariamirakler fra mellom 800- og 1400-tallet vitner om en stor produksjon av denne type litteratur i middelalderen. Jeg har i hovedsak gitt en oversikt over de engelske og franske samlingene av mirakler, da det er sannsynlig at disse var kildene til de norrøne manuskriptene. I litteratur om mariamirakelfrontalene har forskere vist til at miraklene finnes både i *Maríu saga* fra middelalderen (Achen 1996:16) og i *Maríu Saga* skrevet av Unger på slutten av 1800-tallet (Wichstrøm 1971:11). Jeg har derfor valgt å ta med et kapittel som klargjør forskjellen mellom de to verkene, og som belyser forholdet mellom *Maríu saga* og mirakler attribuert til Maria. Videre vil jeg gi en oversikt over hvilke norrøne og latinske mirakelsamlinger som inneholder de mariamiraklene som er fremstilt på de norske alterfrontaler. Til slutt følger en beskrivelse av miraklene slik vi finner dem gjengitt i Ungers *Maríu saga*. Her vil jeg også gi en kort beskrivelse av hvordan forfatterne har formidlet teksten, og om hvilket formål de kan ha hatt med fortellingene.

I kapitlet om alterfrontalenes billedfremstilling vil jeg gi en ikonografisk beskrivelse av mariamiraklene fremstilt på de norske frontalene. Jeg vil også undersøke om bildene kan ha hatt andre formål enn å dekorere kirkerommet. Den ikonografiske beskrivelsen av alterfrontalene er i hovedsak hentet fra katalogen i *Painted Altarfrontals of Norway 1250-1350 Volume 1: Artist Styles and Iconography* (Hohler og Wichstrøm 2004:91-147). I kapitlet om mariaikonografi i europisk kunst vil jeg først beskrive mariabildenes utvikling fra tidlig kristen tid fram til renessansen. Dette har vært viktig for å se mirakelbildene som en del av mariaikonografiens utvikling. Videre vil jeg gi en oversikt over samtidige kunstverk og illuminasjoner med mariamirakelfremstillinger, med hovedvekt på de med avbildninger av de samme miraklene som er vist på de norske frontalene

Siste kapittel vil inneholde en drøfting av forholdene mellom og mariamiraklene avbildet på de norske alterfrontalene og mariamirakler fremstilt i samtidige manuskripter og bilder. Oppgaven avsluttes med en diskusjon om bakgrunnen for frontalenes billedfremstilling, om motivet var hentet fra håndskrifter skrevet på norrønt eller latin. Hvem som kunne være oppdragsgiver, og hvilken rolle håndverkerne som malte mariamiraklene på de norske alterfrontalene hadde, vil også bli drøftet her.

1.3 Kildemateriale.

Det primære materiale som ligger til grunn for oppgaven er for det første de bevarte alterfrontalene; Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II, som alle finnes i Bergen Museum. For det andre vil marialegender fra middelalderen utgjøre fundamentet i oppgaven. Av skriftlige kilder vil *Mariú Saga* utgitt av Unger i 1871 være den viktigste. *Mariú Saga* er en samling av islandske manuskripter som er bevart i det Kungliga bibliotek i Stockholm, Den Arnamagnæanske samling i København og Riksarkivet i Oslo.

I Europa ble det skrevet flere legendesamlinger som inneholder mariamirakler. Verk som har vært aktuelle for å belyse frontalene er blant annet *Les Miracles de Nostre Dame* av Gautier de Coincy, *Speculum Historiale* av Vicentius Bellovacensis og *Legenda Aurea* av Jacobus de Voragine, alle skrevet på 1200-tallet. I tillegg vil *Gammel Norsk Homiliebok* og den islandske tegneboken være av interesse for å se frontalene i lys av liturgiske og kunstneriske tradisjoner. Det vil dessuten være naturlig å trekke inn andre typer kunstverk med fremstillinger av mariamirakler, som illuminasjoner, veggmalier og glassmalier.

Når det gjelder de sekundære kildene har verket *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350* vært den viktigste kilden. Verket består av tre bind. Bind en omhandler kunstnere, stil og ikonografi. Bind to beskriver frontalenes materialer, konstruksjon og teknisk utførelse. Tredje og siste bind er viet til bilder og illustrasjoner av alterfrontalene. Annen litteratur som jeg har benyttet er Wichstrøms artikler om de norske frontalene, først og fremst de hun har skrevet om frontalene med mariamirakler; ”Mariamirakler på norske antemensaler” publisert i den *Iconographiske post* nr 3 1971, ”Den falne abbedisse på antemensalet fra Hamre kirke” og ”Kristus og Maria på korsfestelsesantemensalet fra Årdal kirke”, begge trykt i *Nordisk ikonografiske symposium*, fra 1976 og 1980. I beskrivelsene av frontalene har jeg også anvendt Harry Fetts bok *Norges Malerkunst i Middelalderen* fra 1917.

Når det gjelder de norrøne håndskriftene har jeg i hovedsak brukt Ole Widdings verk *Norrøne Marialegender på europæisk bakgrund* som sekundær kilde. Verket er et sammendrag av hans 15 år lange arbeid med mariamirakler i norrøne manuskripter. Resultatet av hans forskning ble offentliggjort 1996 i *Opuscula Vol. X 1996, Bibliotheca Arnemagnæana Vol. XI*, fire år etter hans død. I studier av de latinske legender har flere kilder vært sentrale, deriblant R.W. Southernns artikkel *The English Origins of the Miracles of the Virgin* fra 1958 og *Miracles and the Medieval Mind* skrevet av Benedicta Ward 1987.

Beskrivelsen av Maria kulten og generell litteratur om Maria bygger i hovedsak på Marina Warners bok *Alone of all her sex, The myth and the cult of Virgin Mary*. Boken beskriver Maria innenfor den vestlige katolisismen og den tar opp endringer i synet på Maria gjennom historien. I søken etter litteratur om latinske marialegender og europeiske bilder med mariamirakler, har Helena Edgrens bok *Mercy and Justice, Miracles of the Virgin Mary in Finnish Medieval Wallpainting* vært viktig som referanseverk.

1.4 Metode

For å finne svar på min problemstilling har jeg utført studier av alterfrontalenes mariamirakelbilder, annet billedmateriale og manuskripter med mariamirakler. Hovedmålet med oppgaven har vært å sammenligne mariafremstillingene med relevant skriftlig materiale. Ved å studere de norske frontalenes mirakelfremstillinger og litteratur har jeg også ønsket å komme frem til hva bildene egentlig betyr, hvem de har hatt betydning for og hvilken rolle mirakelmotivene hadde i Norge i middelalderen.

Mirakelikonografien på frontalene, Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II har tidligere blitt identifisert. Men for å gjøre meg kjent med motivene og detaljer i bildene har det vært nødvendig å gjøre en egen ikonografisk analyse av frontalene. En ikonografisk tolkning er å finne svar på hva et bilde forestiller, og identifisere motivet på bakgrunn av en tekst (Panofsky 1972:11). Baxandall (1985:76) stiller krav til at det må være en kausal forbindelse mellom bilde og tekst. For at et bilde skal kunne forklares ut fra en bestemt fortelling må det være stor sannsynlighet for at det finnes en kobling. I dag kan vi med stor sikkerhet si at det finnes en kobling mellom mariamirakelfremstillinger på frontalene og tilsvarende mirakler fortalt i legender fra middelalderen. For å finne betydningen maleriene hadde for den implisitte betrakter av miraklene på frontalene, og hvilke intensjoner oppdragsgiver har hatt har jeg brukt den ikonologiske metode². Metoden har til hensikt å se på sammenhengen mellom motivet i kunstverket og den historiske og kulturelle konteksten bildet opptrer i.

I oppgaven har jeg ved bruk av den komparative metode sammenlignet mariamirakelfremstillinger på de norske frontalene med bilder av mariamirakler i annen europeisk kunst. Målet har vært å finne likheter og forskjeller i bildene. Metoden har også bidratt til å få frem nyanser og detaljer i fremstillingene.

I oppgaven anvender jeg primært resultater fra tidligere forskningen på norrøne og latinske manuskripter med marialegender. Men da det har vært viktig å få en egen forståelse av mariamiraklene som er vist på de norske frontalene, har det å lese og fortolke de skriftlige kildene vært en sentral del av arbeidet med oppgaven. I søken etter svar på hvem som har skrevet tekstene, hva de uttrykker og hvem de har rettet seg mot har jeg benyttet den narrative metode. Metoden ble utviklet av den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette, og som første gang ble publisert i hans verk *Figures* fra 1972.

Den narrative metoden går ut på å analysere fortellingens struktur, det vil si å se på hvordan teksten er fortalt. I studiene av mariamiraklene har jeg prøvd å identifisere fortellergrepene som blir brukt. I følge Genette finnes det fem ulike grep eller strategier som anvendes i en tekst; stemme, fokalisering, rekkefølge, frekvens og tematikk. Med stemme menes både fortellerstemme og personstemme. Fortellerstemmen brukes av forfatteren til å presentere både de forskjellige personene i teksten og forholdet han har til dem. Personstemmen skifter

² Panofsky kaller den ikonologiske metode også for ”iconographical interpretation a deeper sense”. (Panofsky1972:9)

fra person til person i fortellingen, denne stemmen benyttes til å få et innblikk i de forskjellige tanker og følelser. Fokalisering viser i hvilken grad personenes bevissthetstilstand blir formidlet av forfatteren. Genette skiller mellom den ytre og den indre fokalisering. I den indre fortelles personens tanker, mens i den ytre forblir følelsene ukjent. Rekkefølge angir fortellingens lengde og om den fortelles kronologisk, mens hastighet går på rytme. Frekvens angir om forfatteren bruker gjentakelser i teksten, og i hvilken grad han gjør bruk av beskrivelser. Tematikk går på hva fortellingen handler om (Willumsen 2006:39-72).

For å få forståelse for meningsinnholdet i alterfrontalenes mariamirakelfremstillinger og marialegendene, og hvordan menneskene oppfattet bildene og tekstene i middelalderen, har jeg brukt den hermeneutiske metode. Metoden tar utgangspunkt i å forstå tekst og bilde ut fra fordypelse i den konteksten, livsverdenen, de ble skapt i (Gregersen og Kjøppe 1994:231). For å gjennomføre dette har jeg gjennom litteratur gjort meg kjent med deler av middelalderen.

2 Alterfrontaler

2.1 Forskningshistorie

Det finnes ingen bevarte litterære kilder fra middelalderen som beskriver de norske alterfrontalene. I en inventarliste, datert til 1323 fra Ylmheim i Sogn og Fjordane, nevnes et tabula. Det er usikkert om det refereres til et alterfrontale eller en tavle som var plassert over alteret (Wichstrøm 1978:802). I mangel av dokumentariske opplysninger har forskningen på de norske alterfrontalene tradisjonelt bygget på andre kilder, da først og fremst selve alterfrontalene, men også samtidige kunstverk og middelalderhåndskrifter.

Interessen for historiske gjenstander oppstod i Norge på begynnelsen av 1800-tallet. I 1811 ble det grunnlagt en komité i Kristiania som skulle arbeide med samling og bevaring av nasjonale antikviteter. Årsaken til interessen for bevaring av våre kulturskatter må sees som ledd i kampen for en selvstendig nasjon (Wichstrøm 1982:163). På 1820-tallet reiste fylkesmann i Bergen Wilhelm Frimann Koren Christie (1778-1849) og biskop Jacob Neumann (1772-1848) rundt på Vestlandet og samlet inn kirkekunst fra middelalderen. De publiserte sine observasjoner i avisen *Budstikken* og i Bergens Museums eget tidsskrift *Urda* i perioden 1824 til 1842. I 1825 grunnla de sammen Bergen Museum. Som Christie selv skriver i invitasjonen til åpningen av museet, var hans intensjon å samle ”levninger af den Catholske Cultus”. I henhold til loven av 1833 var disse levninger blant annet altertavler, krusifiks, relikvier og døpefonter (Achen 1996:9). Det første alterfrontalet, Nedstrynfrontalet, kom til Bergen Museum i 1826.

Arkeolog og historiker Bendix Edvard Bendixen var den første som gjorde en systematisk undersøkelse av frontalene i Bergen. Han satte frontalene inn i en europeisk sammenheng, og beskrev deres opprinnelse, størrelse og materiale. Resultatet publiserte han i ”Aus der Mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen”, trykt i *Bergens Museums Aarbog* fra 1889 til 1911 (Blindheim 1995:3). Tidlig på 1900-tallet startet nordmannen Harry Fett og Andreas Lindblom hver for seg sine stilistiske og ikonografiske studier av alle de norske alterfrontalene. Begge sammenlignet også frontalene med samtidig europeisk kunst, og de grupperte dem ut fra ikonografi, stil og bruk av farger. Lindblom mente frontalene var produsert under påvirkning fra Frankrike, mens Fett mente de var påvirket av engelsk middelalderkunst. Begge la vekt på hvilke ”mestre” som hadde produsert alterfrontalene, og

de delte produksjonen mellom tre sentra; Oslo, Bergen og Trondheim (Hohler 2004:16-17). Frontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II ble alle knyttet til Bergen. Fett beskriver frontalene i sitt store verk *Norges malerkunst i middelalderen fra 1917*. I *La peinture gothique en Suède et Norvège* fra 1916 sammenligner Lindblom de norske frontalene med svenske veggmalier fra middelalderen.

På midten av 1900-tallet begynner også interessen for å utføre tekniske undersøkelser av alterfrontalene. I 1960 kom den belgiske konservatoren Paul Coreman til Bergen for å vurdere frontalenes tilstand. I den forbindelse dro norske konservatorer til Brussel for å studere middelalderens malerteknikk, og for å drøfte problemer knyttet til restaurering av frontalene. Samtidig tok kunsthistorikere og konservatorer her hjemme initiativet til en kampanje for å ivareta de norske frontalene (Blindheim 1995:5).

I 1970 begynte kunsthistorikeren Anne Wichstrøm sine omfattende studier av de norske alterfrontalene. Hun gjorde en ny gruppering av frontalene ut fra stil, materiale og ikonografi, og ved å sammenligne dem med annet materiale. Hennes forskning førte til en ny datering av frontalene og en mer detaljert identifikasjon av ikonografien (Hohler 2004:18). Ved Universitetet i Oslo ble det i 1989 avholdt en konferanse hvor tekniske, liturgiske og stilistiske sider ved frontalene ble drøftet. Både utenlandske og norske kunsthistorikere og konservatorer deltok, og resultatet av konferansen ble offentliggjort i *Ad Archaeologiam et atrium historiam pertinentia, Volume XI* (Blindheim 1995:3-5).

I 1971 startet det mest omfattende arbeidet med de norske alterfrontalene, prosjektet ”Medieval Alterfrontals in Norway”. Flere forskere, både kunsthistorikere og konservatorer, fra universitetet i Oslo og i Bergen har deltatt i arbeidet. Anne Wichstrøm har i samarbeid med konservator Bjørn Kaland og kjemiker Unn Plahter beskrevet alle frontalene. Erla .B. Hohler overtok Wichstrøms arbeid i 1997. Nigel Morgan har hatt ansvaret for den stilistiske og ikonografiske analysen. Arbeidet har resultert i verket *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350*, som består av tre bøker. Det siste innenfor forskning på alterfrontaler i Norge er Margarethe Cecilie Stangs doktoravhandling om alle de norske alterfrontalene *Narrasjon og kontemplasjon i høymiddelalderens billedkunst. En undersøkelse av norske alterfrontaler 1250 – 1350*, ennå ikke publisert.

2.2 Proveniens og funksjon

Alterfrontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II kommer alle fra sognekirker på Vestlandet. Det finnes ikke skriftlig materiale som forteller hvor disse frontalene opprinnelig var plassert, eller om de har dekorert altere i andre kirker.

Dale II, som man tidligere har antatt har kommet fra Dale kirke i Sogn og Fjordane, har trolig kommet fra Vanylven kirke i Arnafjord. Bakgrunnen for denne antakelsen er at det mangler dokumentasjon på at det har stått mer enn ett frontale i Dale kirke før Nicolaysen nevner et andre frontale. I sitt verk *Norske Forlevninger* fra 1862 skriver han at Bergen Museum har mottatt to frontaler fra Dale. På slutten av 1800-tallet omtaler Bendixen dette frontalet for Dale I³, og er tydelig ukjent med usikkerheten rundt dets proveniens. Han beskriver dette frontalet som det største og vakreste i museet. Ut fra størrelse og kvalitet på frontalet antar Wichstrøm og Hohler at det har kommet fra en stor og betydningsfull kirke, og at dette kan ha vært Vanylven. De hevder at det kan ha vært en forbygning av Dale II og Vanylvenfrontalet. Deres teori bygger også på Neumanns fortelling om frontalet med mariamirakelfremstillinger fra Dale som kom til Bergen Museum i en svært dårlig forfatning. Dette alterfrontalet er ikke senere blitt nevnt i museets fortegnelser, men Neumanns beskrivelse passer godt med frontalet fra Vanylven (Hohler og Wichstrøm 2004: 97)

Hamrefrontalet ble hentet til Bergen Museum av Bendixen, fra Hamre kirke i Osterøy i Hordaland. Frontalet skal ha blitt funnet montert til det opprinnelige steinalteret, som ble overflyttet til den nye kirken da middelalderkirken ble revet i 1640. Årdal II er ett av tre frontaler som opprinnelig har kommet fra Årdal stavkirke, som ble revet i 1867 (bilde 5). Alle frontalene har vært festet til samme alteret. Da de fjernet alteret under rivning av kirken fant de blant annet en fugleklo, et flintstykke og noen byggkorn. Dette er objekter som skulle virke forebyggende mot trolldom. Funnet viser at alteret er fra overgangen mellom hedensk og kristen tid. Det er ukjent om de tre frontalene var festet til dette alteret i middelalderen. Da Årdal II er avskåret i den ene siden, har dette trolig blitt flyttet og kan ha dekorert et annet alter, kanskje sidealteret i samme kirke (Wichstrøm 1978:790).

Vanylven og Årdal II kom til Bergen Museum på 1860-tallet, mens Dale II og Hamre først ble en del av samlingen på begynnelsen av 1900-talle. Hamre, Vanylven og Årdal ble alle

³ Bendixen, Lindblom og Fett kaller Dale II for Dale I (Hohler og Wichstrøm 2004:94)

beskrevet av Nicolaysen i *Urda* mellom 1825 og 1842, mens Dale II først ble beskrevet av Bendixen i *Bergen Museums årbøker* fra 1894/95 (Hohler og Wichstrøm 2004:94-144).

Da det ikke finnes noen beskrivelse av hvor alterfrontalene var plassert i de opprinnelige kirkene, kan vi ikke vite om de var montert til høyalter eller sidealter. (Hohler 2004:66-67) Kirkene i middelalderen var delt i to rom. I skipet oppholdt menigheten seg, mens det bare var de geistlige som hadde adgang til koret. Koret var sentrum for liturgien og rommet hvor høyalteret stod. I de store kirkene var sidealterene plassert i sidekapellene som var en del av skipet. Sidealterene i de mindre kirkene var ofte plassert på hver side av korbuen. Grensen mellom kor og skip ble markert med en korsranke⁴ med en bred åpning slik at alteret var synlig fra midtskipet i kirkerommet (Oftestad, Rasmussen og Schumacher 2005:73-74).

Middelalderkirkene hadde som oftest både et høyalter og ett eller flere sidealtere. De største alterfrontalene dekket høyalteret mens de mindre var festet til sidealterene. Av frontalene med mariamirakler er Dale II det største, det måler 120x165 cm. Frontalet fra Hamre måler 110x67 cm. og Vanylvenfrontalet 89x145cm. Årdal hadde i utgangspunktet en høyde på 103 cm og en bredde på 134, etter det ble avskåret måler det 90x107 cm. (Hohler og Wichstrøm 2004:94-144). Ikonografien på høyalteret viste i hovedsak Kristus og Maria, mens sidealterene viste bilder fra helgenens liv. Både størrelse og ikonografi tilsier at alterfrontalene med mariamirakelfremstillinger kan ha vært montert til kirkens høyalter (Hohler 2004: 67).

Alterfrontalene var i likhet med resten av kirkerommets utsmykning kultisk, det vil si at bildene illustrerte det som ble forkynt under gudstjenesten. Avbildningene var ment å fortolke liturgien. Fra ca. år 1000 var det inkarnasjonen og Jesu lidelseshistorie som preget den vestlige liturgien, og det var den menneskelige siden ved Jesus som kom i fokus. I denne sammenhengen ble motivet med Maria med Jesusbarnet en viktig del av ikonografien, men også Marias liv og handlinger ble et sentralt tema i kirkekunsten (Danbolt 1998:119).

I tillegg til liturgien var det først og fremst den kristne praksisen som var viktig å formidle gjennom kunsten i kirken. For den offentlige kirkekunsten var den moralteologiske orienteringen mot praksis kanskje det viktigste formålet. Maria og andre helgener ble forbilder på hvordan menneskene skulle leve et fullkomment kristent liv.

⁴ Korsranke er skille mellom koret og skipet i en kirke, enten i form av et rekkverk eller en annen arkitektonisk oppbygning (Lucie-Smith 1999:105).

Helgenlegendene var godt kjent blant menigheten gjennom prekenen. Det var disse legendene som formidlet budskapet fra bildet til menigheten, og som gjorde det mulig for de som ikke kunne lese å forstå bildene. Pave Gregor den Store skrev i år 600 i et brev til Serenus at bildene var ”de ulærdes bibel”. Maleriene var for de ulærde, ikke lesekyndige, det samme som skriftene var for de lærde. Bildene skulle ikke bare fortelle en historie, de skulle også tydeliggjøre dens innhold (Achen 2003: 67-98). Bøkene var kostbare og lesekunsten var lite vanlig blant vanlige folk i middelalderen. Episke billedserier var derfor viktig for å formidle budskapet til menigheten, men det forutsatte en muntlig innføring i ikonografien. Foruten å være en del av middelalderkirkenes utsmykning, var alterfrontalenes ikonografi viktig for at folket skulle forstå liturgien. Bildene skulle også påvirke dem til å leve et fromt og gudfryktig liv.

2.3 Håndverk og teknikk

Det at det er funnet så mange alterfrontaler på Vestlandet med mange likhetstrekk tyder på at de kommer fra ett produksjonssentrum. Dette senteret har med stor sannsynlighet vært Bergen (Hohler 2004:68). I middelalderen skal det ha vært en stor produksjon av kunsthåndverk i byen, og i Magnus Lagabøters lov fra 1276 anvises malere sammen med andre håndverkere til Øvregate (bilde 6). Antall håndverkerne var tydeligvis så stort at det var nødvendig at de ble regulert i loven (Grieg 1936:54). Grunnlaget for håndverksproduksjonen var blant annet at byen på 1200-tallet ble gjort til rikshovedstad og kirkelig sentrum for Vestlandet. Både konge og kirke var viktige oppdragsgivere for kunstproduksjon. Bergen var hansa-by og et handelssentrum av europeisk betydning, noe som bidro til kontakt med store deler av Europa. På 1200-tallet var den kulturelle påvirkningen fra England sterk, og den kunstneriske kontakten var så nær at man snakker om en anglo-norsk kunst (Helle 1968:102). Etter at Håkon V gjorde Oslo til hovedstad i 1299, fortsatte verkstedene i Bergen sin produksjon av kunsthåndverk. Utover 1300-tallet er den engelske innflytelsen fortsatt merkbar, men fransk og tysk påvirkning på norsk kunst blir mer dominerende (Morgan 2004:34).

En maler i middelalderen ble omtalt som *skriptameister*, en som tegnet og malte bilder, og *penturar* var en som malte, tegnet og forgylte. Dette var håndverkere som produserte arbeider på bestilling, og kunstverket var et resultat av avtale mellom oppdragsgiver og håndverker. Det var ikke malerens egne ideer som kom til uttrykk. Det individuelle og personlige trer i bakgrunn for det tidstypiske. Malerne kan ha malt bilder etter forelegg. Et eksempel er en

islandske tegnebok, som inneholder 41 sider med håndverkermotiver fra allerede eksisterende bilder. Det finnes ikke noen sikker datering av denne tegneboken, men den er trolig fra ca 1400. Håndskriften befinner seg i dag i Den Arnamagnæanske samling Reykjavik (Valen 2002 1-14)). Fra Island kommer også teksten *Likneskjusmið*, som er skrevet i brevform. Teksten er en anvisning på hvordan man skulle male helgenbilder. (Plahter 1995:157). I tillegg er det bevart to middelaldertekster om selve malerprosessen, *De Diversibus Artibus* av den tyske munken Theophilus fra 1300-tallet og Cennino Cenninis *Il libro del'art* (Binski 1991:61)

Alterfrontalene fra Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II tilhører de senere frontalene som blir knyttet til Bergen. Det finnes ingen sikre holdepunkter for hvem som produserte alterfrontalene i byen. I dag anser vi det likevel som sannsynlig at de er laget av profesjonelle håndverkere i verksteder. Med verksteder menes her en konstant sammensetning av håndverkere over en lengre periode. På grunn av det kompliserte og omfattende arbeidet som ble utført i forbindelse med produksjon av frontalene, er det derfor lite trolig at de ble laget av omreisende håndverkere (Plahter 2004:200). Malerne som arbeidet i verkstedene kan enten ha vært norske kunstnere som fikk sin opplæring her i landet; de kan ha vært nordmenn som har gått i lære i utlandet, eller utenlandske malere som kom til Norge for å arbeide på Vestlandet (Achen 1996:10). Bevarte diplomer viser at utenlandske håndverkere ble leid inn av norske oppdragsgivere. I et brev fra 1308 skal Audfinn Sigurdsson ha kontaktet to italienske håndverker for å få utført reparasjoner på Kristkirke på Holmen i Bergen (Grieg 1936:152).

Kjemikeren Unn Plahter har i samarbeid med konservator Bjørn Kaland utført en omfattende undersøkelse og analyse av de norske alterfrontalene. Undersøkelsene omfatter både en studie av frontalenes trekonstruksjon, malerteknikk og bruk av pigmenter. Fargemateriale er analysert ved hjelp av mikroskop og røntgenstråler kombinert med kjemiske analyser. Resultatet viser store forskjeller både når det gjelder konstruksjon og maleteknikk. Dette har gjort det vanskelig å gruppere frontalene både tidsmessig og geografisk. Det finnes ingen holdepunkter for at flere frontaler er utført av samme håndverker. Forskjeller i teknikk kombinert med stilistiske fellestrekk viser at flere håndverkere med ulik bakgrunn kan ha arbeidet i samme verksted (Plahter 2004:200). Undersøkelsene viser flere likhetstrekk mellom de fire frontalene, Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II, men resultatene avdekker også grunnleggende forskjeller både når det gjelder valg av materiale og teknikk.

Vanylvenfrontalen skiller seg spesielt ut. Håndverket er dårlig utført, og materialene som er anvendt er av dårlig kvalitet og må ha vært gamle og angrepet av treparasitter allerede før de ble snekret sammen (Kaland 1973:115).

Valg av materiale til og sammensetning av bunnmateriale i de fire frontalene følger i store trekk det skjema som med større variasjoner er felles for alle de norske alterfrontalene.

Trematerialet i frontalene er furu. Panelene er satt sammen av fire horisontale planker som er forbundet med hverandre med innborrete tretapper som kalles *dymlinger*. Plankene ble ikke skåret parallelt og har derfor ulik bredde. De horisontale plankene holdes sammen av *labanker* som er festet til baksiden av panelet, og av rammelister som er festet til forsiden med trenagler eller jernspiker (bilde7). Frontalene fra Dale II og Vanylven mangler labanker, her er det i stedet benyttet flere nagler (Kaland 1982:168). Rammelistene har i store trekk en ensartet utforming. På ti av alterfrontalene er de vertikale rammelistene forlenget nedenfor panelet og blitt brukt som ben. Verken Dale II, Vanylven eller Årdal II har bevarte ben, og på Hamre er den originale rammen erstattet av en ny (Plahter 2004:11).

På forsiden er panelfuger, naglehoder og andre ujevnheter dekket til med lerret eller pergament. På Dale II, Hamre og Vanylven er det identifisert lerretstrimler, mens det på frontalet fra Årdal er funnet pergamentfragmenter. Under arbeidet med restaureringen av dette frontalet ble fire skrevne pergamentstykker frigjort fra panelet, tre av dem er tekster på norrønt og ett på latin. (bilde 8) Alle er brev som dateres til ca. 1300, og de er trolig makulatorer fra det kongelige arkiv i Bergen (Holm-Olsen 1969:29-44).

Før frontalene ble bemalt, ble bunnmateriale påført en grundering. Den ble påført i flere tynne lag og hadde som funksjon å fylle ut ujevnheter i treets overflate. Grunderingen består i alle fire frontalene av kritt og vannløselig lim. Før selve bemalingen ble motivet tegnet på med trekull, deretter risset inn med et skarpt instrument for å sikre at det forble tydelig gjennom maleprosessen. Utførelsen og nøyaktigheten av rissene sett i forhold til den ferdige konturtegningen varierer. På Dale II, Hamre og Årdal II følger konturene innrissingen nøyaktig, mens midtbildet i Vanylvenfrontalet avviker vesentlig fra den opprinnelige innrissingen (bilde 9). Mens midtbildet viser Jomfru Maria med en fruktliggende gjenstand i hånden og med Jesusbarnet stående på fanget, fremstiller den rissede tegningen Maria som holder frem sitt høyre bryst. Jesusbarnet sitter naken på fanget og strekker seg mot brystet.

Selv om *Maria lactans* framstillinger ikke var ukjent i skandinavisk middelalderkunst, er denne typen av diegivende Mor enestående i nordisk materiale (Kaland1973:118).

Over grunderingen ble det lagt et eller flere isolasjonslag, enten tempera eller olje. Dale II og Vanylven har to lag og Årdal II har ett. Hamrefrontalet er ikke analysert med røntgenstråler og antall lag er derfor ukjent. Tempera-isolasjonens funksjon har vært å feste sølvfolier til grunderingen, og laget med olje er tilført for å gjøre krittgrunderingen mindre sugende. Deretter ble bakgunnen lagt på. Fontalene Dale II og Hamre har begge bakgrunn av imitert gull, utført ved å påføre sølvfolier en gul lasur laget av olje eller harpiks. Denne teknikken er blant annet beskrevet av Theophilius som *pictura translucida*. I Vanylven og Årdal II er imitert gull av metall erstattet av *orpiment*. Både Dale II og Hamre har mønstre innrisset i bakgrunnen. Midtfeltet i Dale II er dekorert med diamantmønster fylt med rosetter, mens Hamre har rutemønster (bilde 10 og 11). Sidefeltene på begge frontalene har innrissede bladmønstre (Plahter 2004:44-46).

Pigmentene i de norske alterfrontalene er i nær overensstemmelse med andre europeiske malerier i middelalderen, og de er trolig blitt importert fra utlandet. Når det gjelder bruk av pigmenter er det mange likhetstrekk mellom de fire frontalene. I Dale II er det identifisert til sammen tolv forskjellige pigment, mens det i Årdal II er funnet åtte. Tendensene har vært at de tidligere frontalene har brukt flere farger enn de senere. Følgende pigmenter er identifisert i de fire frontalene: azuritt, kobbergrønn, sinober, rød lakk, rå sienna, rødt jernoksyd, karbonsort, blyhvitt og kritt. Av metaller er det brukt gull og sølv. Gull er kun identifisert i frontalet fra Hamre, hvor Maria og Jesusbarnets drakter er dekorert med rosetter av bladgull (Plahter 2004:51-52). Bindemidlet i fargen er for største delen olje, men oljemalingens egenskaper er ikke utnyttet slik som i nyere tid. Modelleringen av figurene er bygget opp ved at en lys undermaling ble overmalt av mørkere fargelag i forskjellig tykkelse. I tillegg er det brukt konturlinjer for å skape volum i draperiene. I alle fire frontalene med, unntak av Vanylven, er deler av maleriet modellert i ”vått i våt” Etter at fargene ble lagt på ble konturen trukket opp. Konturene rundt figurene og arkitektur er sort, mens det rundt hud er brukt rødbrunt (Plahter 2004:91-92).

2.4 Datering og stil

De norske alterfrontalene er inndelt i to perioder, tidlige fra 1250-1300 og sene fra 1300-1350. Periodene skiller seg fra hverandre med hensyn til stil og teknikk. Dale II, Hamre Vanylven og Årdal II tilhører alle den sene perioden. Det finnes ikke noen sikker datering på noen av frontalene, og ingen kan knyttes til historiske hendelser eller personer. Det nærmeste man har kommet en tidsbestemmelse er de tre pergamentfragmentene som er funnet i Årdal II, som er datert fra 1280 til 1300. Fragmentene viser at frontalet må være laget etter denne perioden. Det finnes ingen skriftlige kilder fra middelalderen som beskriver eller gir noen datering av de fire frontalene. De eneste håndskriftene som nevner altermalerier er kirkeinventarlistene, men ingen av disse kan knyttes direkte til frontalene med mariamirakelfremstillinger (Morgan 1995:10).

Mangel på skriftlig materiale gjør at dateringen må baseres på en stilkritisk metode. Dette har sin begrensning da flere av frontalene er svært fragmentariske. Det finnes heller ingen holdepunkter for å bestemme en stils levealder. Et annet problem er at det med unntak av alterfrontalene fra Catalonia, der det er bevart ca. 100 frontaler fra tidlig 1100-tall til ca 1300, finnes få bevarte frontaler fra middelalderen. De katalanske frontalene i tre, som i dag finnes i Museu Nacional d'Art de Catalunya i Barcelona og Museu Episcopal i Vic, utgjør derfor det viktigste sammenligningsmaterialet (bilde 12). For å bestemme den stilistiske utviklingen av de norske alterfrontalene er de også blitt sammenlignet med samtidige malerier i andre teknikker, som glassmalerier, veggmalier og bokilluminasjoner. For å datere alterfrontalene er det også gjort stilistiske sammenligninger med kongelig og geistlige segl. Den gotiske stilen med de brede kantede foldene, som brukes i de senere alterfrontalene, sees først i kong Erik Magnussons segl fra 1280 og 1289 og i biskop Narves segl fra 1278 (Morgan 2004:26) (bilde 13).

De fire frontalene med mariamirakel-fremstillinger er alle utført i den gotiske stilen som oppstod i Île de France ca. 1240. Denne nye stilen kom til England mellom 1245 og 1255, og ble derfra spredd til hele Europa. Fra 1250 kan man allerede se tendenser til gotisk stil i norske malerier (Morgan 2004:20). I gotikken blir bildefremstillingen mer naturalistisk og figurene framstår mindre idealisert enn tidligere. Kristus og Maria avbildes mer jordnære med vektlegging av det menneskelige. Himmeldronningen er blitt erstattet av den omsorgsfulle mor.

Alterfrontalene Dale II, Hamre og Årdal har flere stilistiske fellestrekk og vi antar i dag at de har kommet fra samme verksted. Vanylven har på grunnlag av sin egenartede stil vært vanskelig å sammenligne med andre alterfrontaler. Dale II, Hamre og Årdal II har også blitt sett i sammenheng med Olavsfrontalet fra Trondheim, og flere trekk fra dette frontalet kan gjenfinnes i de tre frontalene fra vestlandet. En teori har vært at håndverkere som har arbeidet i Trondheim har flyttet til Bergen og startet verksted der (Morgan 2004:31-33).

Frontalene Dale II, Hamre og Årdal II tilhører alle den flate stilen med en begynnende modellering som skaper dybde. Foldene i draperiene er tegnet opp med svarte konturer, og i tillegg er det ofte skapt lys og skygge ved hjelp av farger i flere nyanser. Stilen er karakterisert ved unormalt lange og slanke figurer med store variasjoner i stillinger og fakter. Ofte sees den ”gotiske buen” hvor ryggen er svai og hoftepartiet er skjøvet fram. Figurene har små hoder med høy panne, øynene er buede, nesen lang og munnen liten. Mennene har framtrædende hakeparti, ofte med skjegg, og kvinnene har nesten ikke hake. Utvalg av ansiktsuttrykk er få, rynkete, opptrukne øyebryn og hengende munnviker kan både være uttrykk for bekymring, sinne og overraskelse. Kvinnene har langt krøllete hår, mens mennene har halvlangt bølgete. Munker og klerker har tonsur. Figurene fremstår i trekvart profil eller i helprofil, som kan indikere at personene har en lav status. Stilen i frontalet fra Vanylven følger ikke det gotiske skjema. Figurene er lange, men fremstår stive og unaturlige. Den typiske ”gotiske buen” er ikke brukt, og modelleringen av draperiene er laget med rette linjer som gir en effekt av striper.

Høygotikkens arkitektur gjenspeiler seg også i alle de fire alterfrontalene. Spesielt i Dale II reflekteres den samtidige arkitekturen med en rik utsmykning. Den tronende Maria er plassert under en gotisk vimperg med krabber og fialer. I spandrillene mellom scenene er det malt bladornamenter. Den ikke lenger bevarte Apostelkirken fra ca. 1275 kan være kilden til motivet (Wichstrøm 2000:47-50).

Alterfrontalene Dale II, Hamre og Årdal II viser alle stilistiske likheter med høygotikkens bilder slik de fremstår ute i Europa. Vanylven skiller seg derimot fra de andre både når det gjelder stil og kvalitet, og kan være utført av en ikke-faglært håndverker.

3 Marialitteratur

3.1 Europeiske skrifter om jomfru Maria

Jomfru Maria, Guds mor, den største av alle helgener, har blitt ansett for å være den helligste av alle mennesker etter sin sønn. Det skriftlige materiale som er bevart vitner om hvor stor betydning hun har hatt. Mariadyrkelsen ble populær på 400-tallet da hun ble æret med sin egen kult⁵, senere kalt *hyperdulia*, den høyeste av alle Guds skapninger. Hva som er bakgrunnen for den tidlige mariadyrkelsen er usikkert, men morsfigurframstillingen har flere likheter med antikkens gudinner. Maria som den mest sentrale kvinneskikkelsen i den kristne kirke kan ha erstattet de tidligere profane gudinnene. Det forholdet som menneskene hadde til førkristne kvinnelige guder kan ha blitt videreført av kirken gjennom mariadyrkelsen (Warner 1985:47) Men tilbedelsen av Maria bygger i hovedsak på hennes fromhet og kjærlighet. Det var de første kristnes følelser og tanker om henne som ble bestemmende for hvordan hun skulle fremstå. Under konsilet i Efesos i 421 setter teologien navn på det folkefromheten frembringer, og hun får navnet *Theodokos*, Gudefødersken. Tretti år senere, under konsilet i Kalkedon, blir hun æret med tittelen *Aeiparthenos*, den evige jomfru (Warner 1985:65).

Den tidligste referansen til jomfru Maria i *Det nye testamentet* er Paulus brev til galaterne 4:4, datert til 60 e.Kr. ”Men i tidens fylde sendte Gud sin sønn født av en kvinne og født under loven”. Evangelistene skriver ikke noe om hennes tidlige liv, og hun omtales først og fremst i forbindelse med Jesu fødsel. Maria blir også knyttet til andre hendelser i Jesu liv, men befinner seg da ofte i bakgrunnen. Av de fire evangelistene er det Lukas som har flest referanser til Maria. I flere av hans fortellinger har Maria en sentral rolle, som ved bebudelsen, Jesu fødsel og presentasjonen i templet. Lukas har også blitt sett på som hovedkilden til senere mariamysterier (Warner 1985:7).

Fortellingene om Maria i de kanoniske skriftene er få. Historiene er detaljfattige og usammenhengende, og det er vanskelig å sette dem sammen til en livshistorie. Etableringen av Marias historie starter derfor med de apokryfe skriftene. Det første apokryfe skrift er *Protevanglium Jacobi*, som blant annet ble nevnt av Origenes fra Alexandria på 200-tallet. Han tilskrev verket Jakob, en av Jesu brødre. Dette har vist seg å være feil, teksten ble først skrevet

⁵ Kult: kollektiv sentring rundt en virkelig eller imaginær figur hvor tilhengerne tror at deres liv blir bedre gjennom aktiviteter som ærer eller er forskrevet av deres leder.(Campell 1998:122).

på gresk på slutten av 100-tallet, og oversatt til latin på 1500-tallet. Evangeliet begynner med fortellingen om Marias foreldre, Anna og Joakim, beskriver videre Maria og Josefs liv og til slutt Jesu fødsel og barndom. De middelalderlige evangeliene *De Nativitate Mariae* og *Pseudo Mattheus*, som også blir kalt *Liber de ortu beatae Mariae et infantia salutaris* fra 800-tallet, har begge sine røtter i dette evangeliet. Disse evangeliene er begge skrevet på latin og har feilaktig blitt tilskrevet Hironymus. Evangeliene forteller om Marias fødsel, barndom og ekteskap med Josef (Warner 1985:30). Det finnes ingen fortelling om hennes alderdom, men hennes død og oppstandelse ble detaljert beskrevet blant annet i *Pseudo Mattheus*, ”Maria ble hentet opp til himmelen av Moses, Enok og Kristus. De plasserte henne i et grenseløst lys midt blant trærne i Paradisets hage. Apostlene bønnfaller deretter Jesus om at den som henvender seg til Maria skal få svar på sine drømmer” (Warner 1985:84). De apokryfe skriftene som ble godkjent i østkirken ble ikke akseptert i vest. Først under det andre Vatikankonsilet i 1964 ble deler av fortellingene godkjent av den katolske kirken (Warner 1985:26).

Med kirkefedrenes skrifter ble historien om Maria spredd til Vest Europa. Både Origenes Ambrosius og Augustin ærer Maria i sine tekster. Men det er først og fremst Hieronymus (342-420) som har bidratt til at hun fikk en så betydningsfull plass i den katolske kirke. Gjennom sin teologi, som er basert på det asketiske ideal om Maria som den rene og jomfruelige kvinnen, har han bidratt til å gjøre henne til et ideal for alle kristne. Hieronymus gjorde også en sammenligning mellom Eva og Maria. Eva var årsaken til at menneskene ble fordrevet fra Paradiset. Maria blir gjennom sin rolle som Guds mor den som kan føre dem tilbake til himmelen. Mens Eva lot seg friste til synd, følger Maria Guds vilje og gjenoppretter dermed skaden fra syndefallet. I *A Dialogue with Trypho* skrev han: “For Eve, being a Virgin and uncorrupt, conceived the word spoken of the serpent, and brought forth disobedience and death. But Mary the Virgin receiving faith and grace by whom God destroys both the serpent and those angels and men that became like” (Warner 1985:59-60).

På 1100-tallet økte interessen for Maria. Gjennom reiser til Jerusalem og Konstantinopel brakte pilegrimer, korsfarere og handelsmenn med seg fortellinger om Maria hjem til hele Vest-Europa. Teologiske og filosofiske omveltninger fant sted, og man begynte å fokusere på Jesus som menneske. I øst hadde man vært opptatt av Maria som den himmelske dronningen, men i vest begynte man å se på Maria mer som den jordiske kvinnen. Allerede på 800-tallet begynte forestillingen av Maria å endre seg fra å være den tronende dronning til å bli den

barmhjertige mor. Under Nikea-konsilet i 784 blir hun tildelt rollen som *Omnium Domina*. (Warner 1985:153)

Marialitteraturen når også sitt høydepunkt under høymiddelalderen. Mirakler og legender utgjør den største delen av skriftene, men også hymner og kjærlighetsdikt ble skrevet for å hedre Maria. I løpet av middelalderen vokstr det frem en ny type litteratur; de romantiske ballader. Den kjærlighet som besynges er svermerisk og høvisk. Diktningen var kysk, fordi det å elske ble sett på som et positivt trekk ved menneskene. Disse opprinnelige profane kjærlighetsvisene ble brukt for å vise hengivenhet til jomfru Maria. Dikteren Gautier de Coincy (1236) beskriver Maria som sin elskede, som overgår alle kvinner både når det gjelder skjønnhet og klokskap”.

Cést la fleur, la violete
La rose espanie
Qui tele odour done et gete
Tous nos rasasie
Haute odour seur tote fleur
A la mere du haut seignour⁶
(Sitert etter Warner 1985:100)

En annen som har skrevet om sin kjærlighet til Maria er St. Bernhard av Clairvaux (1093-1153), en av middelalderens største teologer. Bernhard understreker motsetningene mellom den åndelige og kroppslige kjærlighet. Den åndelige var sjelelig og gav evig liv mens den kroppslige var forgjengelig. Hans verk *In laudibus Virgines Maria* er en serie med sermones som vitner om Marias fromhet. Bernhard var også opptatt av inkarnasjonen, det at Kristus er født av en kvinne. Dette førte til at Maria fikk en mer sentral plass i det kristne budskap. Som abbed av Clairvaux bidro Bernhard til cistercienserordenens store utbredelse, og gjennom cisterciensermunkene ble hans verk spredd ut over Europa. Andre munkere som har bidratt til Marias utbredelse var benediktinere og kluniasenserne. Det monastiske livet var viet til bønn og gudstjeneste, studier og litterær virksomhet utgjorde en viktig side ved realiseringen av dette livsprogrammet. Behovet for bøker til høytlesning og studier gjorde disse klostrene til produksjonssentra for blant annet marialitteratur. Men det var først og fremst gjennom tiggerordenene, fransiskanerne og dominikanerne at fortellingene om Maria ble gjort kjent (Warner 1985:182).

⁶ Hun er blomsten, fiolen, den utsprungne rose, som gir oss en duft vi alle elsker. Guds mor, henne dufter mer enn noen andre blomster.

3.2 Marialitteratur i Norge og på Island

Med kristendommen kom latinske dokumenter og bøker til Norge og Island. Det skal også ha vært et rikt forfatterskap på norrønt innenfor det norrøne språkområdet, men skriftene var først og fremst oversettelser av latinske tekster. Størstedelen av den norrøne litteraturen ble skrevet på Island. Tidligere har det vært vanlig å behandle den norrøne litteraturen under ett uten å skille mellom de to landene. Det hele inngikk i en ”nasjonal arv” på slutten av 1800-tallet. En tilsvarende islandsk bevegelse skiller nå mellom islandsk og norsk, og gjør krav på den islandske litteraturen som sin arv. Men forbindelsen mellom de to landene var svært tett under middelalderen. Island var en del av den norske kirkeprovinsen fra opprettelsen av bispesetet i Nidaros i 1152, og var formelt underlagt den norske kongen fra 1262. Flere islendinger arbeidet som skrivere for norske oppdragsgivere, det har derfor vært vanskelig å avgjøre om håndskriftene opprinnelig er skrevet i Norge eller på Island (Bagge 2001: 80-81).

Både Norge og Island fulgte den økende interessen for jomfru Maria som fant sted under middelalderen. Islendingene må ha kjent til fortellingene om Maria helt tilbake til de første bosetningene, da de fleste som slo seg ned på Island var kommet fra land hvor kristendommen hadde funnet innpass. I Norge hadde Maria hatt en sentral plass helt tilbake til kristningen av landet. Av det som er bevart av kristen norsk diktning fra 1000-tallet⁷ er det bare jomfru Maria og Olav den hellige som nevnes av helgener. (Turville-Petre 1953: 48)

I norrøn religiøs litteratur fra 1100-tallet ble marialitteraturen oversatt fra latin. Den inneholdt prekener og andre skrifter som fordypet seg i Maria. Også i folkediktingen hadde Maria en sentral plass. Viser om Maria har blitt overlevert i flere hundre år og mange av dem har sin opprinnelse fra middelalderens mirakelfortellinger. Den kjente balladen om Olav og Kari kan ha sin opprinnelse fra marialegende om den frankiske prinsessen Klotilde som er gift med vestgoterkongen Amalirik, fra 500-tallet. Svigermor til Kari er sjalu på henne og beskylder henne for å være ei heks. Kari dør, og i himmelen ber hun Maria tilgi Olav og hans mor:

Sit, liti Kari, og hvil deg på
Olav han skó himmelrikje få!
Eg er inkje trøytt eg kan vel stå
Men må Olavs mo'er himmelrikje få?
Jomfu Maria svare så:
Trø meg inkje for nære!

⁷ Bevart litteratur fra 1000-tallet er kun skrevet med runeskrift (Pasche 1941: 136)

Olav mo'er kan kje himmelrikje få"
På vollen danser mi jomfru.
(Brandal 2004:139-140)

Den bevarte marialitteraturen fra middelalderen hadde sin opprinnelse på kontinentet og de britiske øyer, og den tilhørte en felleseuropeisk tradisjon. Mange av de teologiske skriftene om Maria ble brakt til landet gjennom misjonærer. Både Håkon den gode og Olav Trygvasson skal ha hatt med seg engelske prester tilbake til Norge (Moseng 1999: 79) Ari Þorgilsson, en av Islands tidligste historieskrivere, forteller i sitt verk *Hungravaka* at de fleste misjonsprestene kom fra de britiske øyer, men etter at Island og Norge kom inn under bispesetet i Bremen på 1000-tallet kom det også misjonærer fra Tyskland. I år 1045 skal det ha kommet armenske biskoper til Island, som en del av Harald Hårdrådes følge fra Gardariket. Misjonærene brakte med seg litteratur fra hjemlandet, først og fremst prekener og homilier. (Turville-Petre 1953:71)

I tidlig kristen tid dro klerker og rikmenn fra Norden og ut i Europa for å få seg utdanning. I et brev fra pave Gregor VII til kong Olav Kyrre ønsker paven at det skal sendes ættstore menn fra Norge til pavestolen, da språkproblemer hindrer han i å sende lærere fra Roma til Norge. Allerede på 1000-tallet dro islendinger for å studere i Tyskland, og fra midten av 1100-tallet reiste nordmenn til St. Victor-klosteret i Paris. Dette læringsstedet ble ansett for å være datidens viktigste i Europa. Studentene brakte med seg håndskrifter hjem til Norge (Bekke Nielsen 1965:13).

Klostrene har hatt stor betydning for utbredelsen av marialitteratur i Norge og på Island. De første klostrene i Norge ble etablert på øya Selja på Vestlandet, Munkholmen utenfor Trondheim og Munkeliv ved Bergen. De tilhørte Benediktinerordenen og ble grunnlagt i Norge ca 1100. Utover på 1100-tallet kom Augustinerne, som hadde flere klostre både i Bergen, Stavanger og Trondheim. Samtidig grunnla cistercienserne klostrene Lyse og Nonneseter i Bergen, Hovedøya i Oslo og Tautra utenfor Trondheim. Det var i hovedsak cistercienserne som var ansvarlig for å bringe mariakulten til Norge. Deres regelverk var bygd på kjærlighet til Maria, som de anså som sin høye beskytter (Hommedal 1999:153).

I manuskriptet Holm perg. 1 4^o fra ca 1450 finnes en fortelling om hvordan legenden "De fem hilsener til Maria" ble brakt til Lysefjord kloster:

Sia iartein dyrligrar ok lofsamligrar þar
með eifliga blezaðrar meylar varrar frv
sancte Marie himinrikis drotningar, sem
ek synvgr øtlar at srifa, sa ek forðum a
bok Nicholai i mvnks af Klvniacensis
reglv....Enn nv um siðir varð ek til
knvinn fyrir bøn virðvligs herra abotans
af Lysa þar með hans brøðra ok eigi siðr
magra goðfvsra leikmanna, at ek skyllða
fyr sagða iarteikn i letr koma lata.⁸
(Unger 1871:230-231)

Det var først og fremst tiggermunkene som spredde budskapet om Maria ut til folket. Fransiskanerne og dominikanerne kom til Norge på midten av 1200-tallet. Begge ordnene hadde klostre i Bergen, Trondheim, og Oslo. Spesielt viktig var klosteret i Bergen som hadde en nær tilknytning til de norske kongene. Magnus Håkonsson var en nær venn av dominikaneren Narve som ble biskop i Bergen i 1278. Hans sønn Håkon skal også ha spilt en viktig rolle i oversettelser av marialitteratur fra latin til norrønt, og flere av hans skrivere var dominikanere (Gallén 1946:84-85).

Den tidligste marialitteraturen på Island var knyttet til klostrene på Þingeyar, Moðruvelli og Helgafjell. Etter hvert ble den litterære produksjonen flyttet til Skalaholtet og Hólar. (Jørgensen 2004: 47) I tillegg til klostrene var det først og fremst geislige, biskoper og prester som produserte og eide håndskrifter. Et eksempel er biskop Arnes bibliotek. Arne Sigurdsønn var biskop i Bergen i 1302 – 1314, en stor del av hans samling ble etter hans død gitt til Munkeliv kloster i Bergen, derfra kom samlingen til Vadsten i Sverige. (Bagge 2001:79)

De bevarte norrøne håndskriftene om Maria finnes i dag i Det Kungliga biblioteket i Stockholm og Den Arnemagnæanske samling i København. På 1600-tallet begynte den islandske filologen og historikeren Árni Magnusson sin samling av norrøne skrifter fra Norge og Island. Der hvor eieren ikke gav fra seg originalen laget han en avskrift av dokumentet. Han har også nedskrevet informasjon om håndskriftenes historie. Før sin død i 1730 testamenterte han hele sin samling til Københavns universitet (Jørgensen 2004: 54-55).

⁸ Disse dyrebare og lovpriste jærtegn om den evige velsignede jomfru, Vår frue hellige Maria, himmelrikets dronning, som jeg en syndig mann skal skrive. De som jeg så i en gammel bok som tilhørte kluniasenser munken Nicholay.... Og nå som jeg skal i bønn hos abbeden i Lyse, oppfordrer han og hans brødre og mange rettvise lekmenn at jeg skal skrive ned jærtegnene.

Manuskriptene som finnes i det Kungliga biblioteket har blitt samlet gjennom flere århundre. Den første som skal ha anskaffet bøker til samlingen var Gustav Vasa på 1500-tallet. Den største delen av de norrøne håndskriftene ble del av samlingen på slutten av 1700-tallet, da skriftene fra Vadsten kloster og de islandske håndskriftene ble overført fra Antikvitetsarkivets samling (Darlin m.fl. 2004:2-4). I 1871 utga den norske filologen Carl Richard Unger deler av samlingene som inneholdt fortellinger om Jomfru Maria i et verk han kalte *Maríu Saga*. Denne inneholder håndskrifter om både hennes liv og mirakler.

4 Mariamirakler

4.1 Mirakler

Ordet mirakel betyr en hendelse som er forårsaket av overnaturlige krefter. På norsk har vi det gamle ordet jærtegn, som betyr et kjennemerke eller et varsel som bekrefter et budskap, ofte av guddommelig art. I New Catholic Encyclopedia defineres et mirakel som en uvanlig hendelse som er merkbar for sansene, forårsaket av Gud i en religiøs sammenheng (Pater 1967:890). I kristendommen er mirakelet en bønn som blir oppfylt på en uforklarlig måte. Både i Det gamle og Det nye testamentet finnes det mirakelfortellinger som viser Guds tilstedeværelse i den fysiske verden. Episoder i Bibelen som blir ansett som mirakler var skapelsen av verden og Adam, hendelser i forbindelse med utvandringen av Egypt utført av Moses, Elia og Jesaja, jomfrufødselen, mirakler utført av Jesus og Kristi oppstandelse (Ward 1987:20).

Allerede teologer tilbake til det første århundre hadde forestillinger og meninger om mirakler, men det var først og fremst gjennom kirkefaderen Augustin (354 – 430) at miraklene skulle leve videre inn i middelalderen. For Augustin fantes det bare ett mirakel, det at Gud skapte verden. I denne verden lå også muligheten for all fremtid. Da menneskene ikke lenger så på skaperverket som et mirakel, måtte Gud vise sin tilstedeværelse gjennom uforklarlige hendelser utført av helgener. Augustins teologi ble videreført av Thomas Aquinas (1225 - 1274) som utledet synspunktene som har styrt senere forestillinger om kristne mirakler. Som Augustin la Aquinas vekt på helgnes rolle. En viktig del av hans teologi er at også andre enn Kristus kunne være bindeledd mellom menneskene og Gud. Troen på at helgene levde videre i himmelen gjorde dem tilgjengelig som mediatorer, og deres mirakler viste deres nære kontakt med Gud (Ward 1987:2,3).

4.2 Maria som mediator

For middelaldermenneskene overskygget ofte tanken på Gud som den strenge dommeren tanken på den kjærlige Gud. I frykt for evig fortapelse søkte de derfor helgenene som kunne gå i forbønn for dem. Jomfru Maria var den største av alle helgenene, og dermed det viktigste bindeleddet mellom Gud og menneskene. Marias rolle som mediator er basert på dogmet at hun var Guds mor og derfor hadde stor påvirkningskraft overfor sin sønn (Ward 1987:132).

Denne forestillingen blir underbygget av fortellingen om bryllupet i Kana, hvor Maria ber sin sønn gjøre vin til vann ”Da tok vinen slutt, og Jesu mor sa til ham:” De har ikke mer vin”. ”Kvinne, hva har du med mitt å gjøre?” sa Jesus ”Min time har ennå ikke kommet”. Men hans mor sa til tjenerne:” Det han sier skal dere gjøre” (Joh 2:3).

For Bernhard av Clairvaux hadde Maria en sentral rolle i frelsen. Ved å vende seg i bønn til Maria, ville hun gå i forbønn for menneskene. I *Sermo de Aquaeducto* sammenligner Bernhard Maria med en akvedukt som bringer med seg Guds nåde når den renner gjennom de ”troendes by”. Marias rolle som mediator fastholder at hun ikke hadde makt til å gi velsignelse, bare være bindeledd mellom sin sønn og menneskene. Gud var den eneste kilde til frelsen, men hennes makt som mediator var enestående da sønnen ikke kunne nekte sin mor noe (Warner 1985:286).

På 700-tallet fikk Maria tilnavnet Mediatrix, som først ble benyttet av St. Andreas av Kreta. Til Vest-Europa kom tittelen hundre år senere, og den ble først gjort kjent gjennom diakonen Paulus fra Napolis oversettelse av det greske mariamiraklet om Theophilus liv (Carol 1967:359). Marias rolle som mediator er også knyttet til den sørgende mor som led ved sin sønns korsfestelse. Slik menneskene ble frelst gjennom Kristi lidelse på korset kunne Maria hjelpe de fortapte gjennom sin sorg. Bernhard forkynte at Maria hadde lidd martyrdøden, ikke i kropp men i ånden, og at det sverdet som ifølge Simeons profetier (Luk 2:30) skulle gjennomborre hennes sjel, drev frem åndelig nåde for menneskene. Forestillingen om at Maria hadde lidd sammen med sin sønn gjorde henne til en aktiv deltaker i frelsen (Warner 1985:210).

Mariamiraklene er fortellinger som beskriver hvordan den himmelske Maria kunne hjelpe mennesker, og hvordan hun overvant det onde. Maria hjalp alle mennesker, men hun foretrakk enkelte typer og klasser mennesker framfor andre. Det var de vanlige menneskene hun elsket høyest, fattige prester, ydmyke munk og nonner. Antall mirakler fra slagmarkene viser også hennes forkjærlighet for soldater, men ifølge fortellingene var det kunstnerne som stod henne nærmest, og det var for dem hun utførte de største miraklene.

4.3 Europeiske mariamirakel-samlinger

Mariamirakler er fortellinger om undre utført av jomfru Maria. Lite er kjent om opprinnelsen til historiene, ut over at de eldste er oppstått i Midtøsten i de første århundrene etter Kristi fødsel. Miraklene omhandler tema som er karakteristiske for dette området, fortellinger om tidlige helgener, patriarker og keisere. På 500-tallet ble mariamiraklene gjort kjent i Vest-Europa, hvor de ble utviklet sammen med eldre lokale helgenlegender. Etter hvert utviklet mariamiraklene seg til å bli den mest dominerende samling av hagiografiske skrifter i Europa i middelalderen (Boyd 1964:3).

I Vest-Europa ble mariamiraklene først nedtegnet av Gregor av Tours på slutten av 500-tallet i hans verk *Gloria Martyrium*, som inneholder fortellinger om forskjellige helgener og mirakler som de og deres relikvier hadde utført. Fortellingene var først og fremst hentet fra muntlige kilder, som ble brakt fra øst til vest av munk, pilegrimer og handelsfolk. Han skal også ha benyttet skriftlige kilder som historiske fortellinger og dikt (van Dam 1988:7). På 600-tallet kom mariamiraklene til de britiske øyer, hvor de ble nedskrevet av den irske abbeden Adonan av Iona i hans verk *De locis Sanctis*. Historiene hadde han fått overlevert fra den franske biskopen Arculf som hadde vært i Palestina kort tid etter muslimenes erobring av Jerusalem i 638 (Meeham 1958:4). Den ærverdige Bede var også kjent med disse fortellingene, og nedskrev flere av mariamiraklene i sitt verk *Ecclestial history of the English People* fra 731. Andre tidlige forfattere av mariamirakler var den karolingiske biskopen Paschasius Radbertus og benediktinermunken Peter Damian fra Ravenna (Southern 1962 s. 238). Fram til 1100-tallet var mariamiraklene bare en del av de store mirakelsamlingene, og Marias rolle når det gjaldt mirakler var forholdsvis beskjeden. Hennes primære funksjon var å være medhjelper til lokale helgener (Southern 1962:269).

Først på 1100-tallet ble mariamiraklene samlet som uavhengige verk. De mest kjente ble innfelt i *mariales*, som ble benyttet til offentlig lesning. De var inndelt i seksjoner og alle inneholdt lovprisninger av Gud og Maria. Hensikten med mariamiraklene var å gjøre folk kjent med den hellige Maria og hennes gjerninger, og å styrke moralen blant de troende. Det fantes to grupper mirakelfortellinger; de som er forbundet til spesielle pilegrimsteder og de som er nøytrale med hensyn til tid og sted. Miraklene var hentet fra kilder med både latinsk og gresk opprinnelse, noen var tidligere knyttet til andre helgener men ble nå tilskrevet Maria. Ifølge Gregor av Tours hadde helgene alle miraklene felles, og det som ble sagt om den ene

kunne like gjerne være sagt om en annen. Men flertallet av fortellingene var nye (Ward 1987:210)

De eldste lokale mariamiraklene stammer fra Frankrike, og er knyttet til Marias viktigste helligdommer der. De tidligste er knyttet til katedralen Notre Dame de Laon og er kjent under tittelen *Miraculis St. Mariae Laudinensis*. Miraklene, som ble skrevet av abbed Herman av Tournai ca 1140, omhandler mirakler som skal ha funnet sted under en reise, hvor katedralens klerker ble sendt ut for å samle inn penger for å gjenreise katedralen etter en brann. Miraklene som er knyttet til Chartres katedralen ble også skrevet i forbindelse med en brann i 1194. Disse finnes i flere versjoner, og er blant annet nedskrevet av Jean Le Marchant på midten av 1200-tallet. Andre tidlige franske samlinger av mariamirakler var forbundet til Soisson, Rocamadour og St. Pierre. Alle er skrevet på siste halvdel av 1100-tallet og er knyttet til katedraler dedikert til jomfru Maria. Både fattige og rike blir nevnt i miraklene, også deres lidelser og stedet hvor miraklene skal ha skjedd ble beskrevet. I følge Ward (1987:134-163) ble mariamiraklene inndelt etter hvem som ble benådet, én gruppe med riddere, én med unge forelskede, og til slutt syndere.

Nøytrale mariamirakler, når det gjelder tid og sted, ble hovedsaklig samlet og skrevet ned i England mellom 1100 og 1140. Miraklene har ikke lokalt fokus, men er forbundet til enkeltpersoner og omhandler i hovedsak Marias inngripen i menneskers liv og hennes hjelp til enkeltpersoner (Ward:1987: 155). I 1886 ble de engelske mariamiraklene identifisert av den østerrikske filologen A. Mussafia, som konkluderte med at det fantes tre forskjellige samlinger. De eldste bestod av 17 mirakler han kalte *Hildefonsus-Murildis* (HM) etter det første og siste miraklet i samlingen, den andre ga han tittelen *Toledo-Samstag* (TS) og til slutt *Die Elements*, som bestod av 14 mirakler hvor de første fire omhandler Marias makt over de fire elementene ild, vann, luft og jord. På 1950-tallet utfører R. W. Southern en ny undersøkelse av mariamiraklene hvor han kommer fram til HM og TS må ha vært én samling, og at den var skrevet av Anselm av Bury mellom 1115 og 1120. *Die Elements* antar han er skrevet noe senere, og ut fra den litterære stilen attribuerer han den til Dominic, prior av Evesham. I tillegg finnes det en tredje samling av mariamirakler som er skrevet av William av Malmesbury ca. 1140. Denne samlingen inneholder flere mirakler enn de tidlige. Både Dominic og William har brukt flere av miraklene fra Anselm i sine samlinger. Alle disse tre samlingene ble forent i ett verk av Master Alberic, domherre av St. Paul i London, trolig

mellom 1148 og 1162, samlingen ble oversatt til anglo-normannisk på slutten av 1100-tallet (Boyd 1964:4-7)

Master Alberics samling av mariamirakler må ha vært svært populær både i England og på kontinentet. Mange senere samlinger er enten direkte eller indirekte forbundet til denne, som Gautier de Coincys *Les Miracles de Nostre Dame* fra ca 1230 og cisterciensemunnken Caesarius von Heisterbach *Dialogues miraculorum* fra ca. 1225. Det fantes også mariamirakler som var del av større samlinger med andre helgenfortellinger, som *Les Miraculis* skrevet av abbed Peter Venerabilis (1094-1156) fra Cluny, og *Speculum historial* av Vincentius Bellovacensis (1190-1264). Den mest kjente samling av hagiografiske fortellinger er *Legenda Aurea* skrevet av Jacobus de Voragine, erkebiskop av Genova, ca 1260 (Boyd 1964:6). *Legenda Aurea* inneholder 182 fortellinger om helgener som var godkjent av den katolske kirke, og som ble brukt i liturgien. Han skal blant annet ha benyttet Jean de Mailly *Abbreviatio ingestis et miraculis Sanctorum* og Bartholomew av Trent *Liber epilogorum in gesta Sanctorum* som kilder. Med unntak av Bibelen skal *Legenda Aurea* være det mest leste verket i senmiddelalderen, og det skal ha blitt oversatt til alle språk i den vestlige verden (Granger Ryan 1993:13-15).

4.4 Norrøne marialegender

4.4.1 Maríu saga

Maríu saga er opprinnelig en tekst fra midten av 1200-tallet nedskrevet på Island. Maríu saga forteller historien om Jesu mor. Historien begynner med fortellingen om møtet mellom Marias foreldre Anna og Joakim, deretter følger historiene om Marias foreldre, Marias unnfangelse, frigivelse fra synd og hennes fødsel. Videre følger vi hennes liv i de første årene i templet, hennes forlovelse med Josef, bebudelsen, besøket hos Elisabeth, de hellige tre kongers tilbedelse og flukten til Egypt. Sagaen forteller lite fra hennes voksne liv men gir en detaljert beskrivelse av hennes død, begravelse i Josephats dal og himmelfart. Maríu saga avsluttes med en fortolkning av Salomos høysang (6:10) som en profeti på Marias himmelfart. ”Hvem er hun som stråler lik morgenrød fager som en fullmåne klar som solen og skremmende som en hær under banner”. Verset blir utdypet med en beskrivelse av Marias dyder i hennes jordiske liv, og hennes rolle i forbindelse med den kristne frelse (Tomassini 1997:3-5). Som bakgrunn for Marias liv er det gitt en detaljert beskrivelse av forholdene i Palestina ved Jesu fødsel. Maríu saga tar også opp teologiske tema som tidligere var drøftet av kirkefedrene, som Marias synd, betydningen av de femten trinn i templet, spørsmål rundt dommedag og mysteriet rundt Jesu menneskelige og guddommelige natur (Heizmann 1993: 407).

I følge Tomassini (1997:3) var Maríu saga opprinnelig skrevet og overlevert uavhengig av mariamiraklene, som er blitt tilført senere. I motsetning til miraklene som i stor grad er oversettelser av latinske mirakler er sagaen satt sammen av forskjellige kilder, både evangeliske, eksegetiske og narrative. Men allerede på 1300-tallet ble Maríu saga ansett for å være et sammensatt verk, som bestod av både fortellinger om Marias liv og hennes mirakler.

Maríu saga er tilskrevet presten Kygri Bjorn Hjaltason etter et utsagn i Abbed Arngrímr saga, som var skrevet på midten av 1300-tallet. ”Var Kygri Bjorn mikilshátter klerko som auðsýnask má í því at hann hefir samsett Maríu sögu”⁹ (Sigurðsson og Vigfusson 1878:182). En annen grunn til å anta at Bjorn var forfatteren av Maríu saga finnes i samme håndskrift. Maríu saga gir en detaljert beskrivelse av det fjerde laterankonsilet i Roma 1215. I følge Arngrímr skal Bjorn ha vært til stede i Roma samtidig med laterankonsilet. Det finnes ikke

⁹ Kygri Bjorn var en dyktig prest, dette vises ved at han har skrevet Maríu saga.

noe skriftlig materiale om Bjorn deltok på konsilet, men det kan regnes som sannsynlig. På bakgrunn av dette attribuerer Heinzmann og Turville-Petre verket til Kygri Bjorn (Heinzmann 1993:407).

Maríu saga bygger på flere latinske originaler, hvor flere blir nevnt med navn. Hovedkilden til de tolv første kapitlene er *Liber de ortu beatae Mariae et infantia salvatoris* og *De nativitate Mariae*. Som det blir nevnt i prologen av Maríu saga, er disse verkene feilaktig blitt tilskrevet Hieronimus. *Trinubium Annae*, en legende fra 800-tallet, er kilden til fortellingen om Marias foreldre. Den historiske bakgrunnen er i stor grad basert på Flavius Josephus verk om jødene, *Antiquitatus Judaicae*. Ved siden av disse pseudohistoriske og historiske kildene har forfatteren benyttet de kanoniske evangeliene, og flere av fortellingene har sin bakgrunn i kirkefedrenes skrifter. (Egilsdottir 1996: 25)

C. R. Unger utga en samling av manuskripter i 1871 med tittelen *Maríu Saga*. Samlingen inneholder både en fortelling om Marias liv fra den opprinnelige Maríu saga og en samling mirakelfortellinger. Fortellingene om Marias liv er primært hentet teksten fra AM 234 fol, som er skrevet ca 1340, og Holm perg. 11 4^o, skrevet mellom 1350 og 1400. Begge håndskriftene er bevart i sin helhet og finnes i dag i henholdsvis Den Arnamagnæanske samling i København og det Kungliga biblioteket i Stockholm. I tillegg finnes det fire andre manuskripter som har en fullstendig versjon av sagaen, og elleve som har bevart deler av den Tomassini (1997: 14). Det eldste, som finnes som avskrift i NRA 78, er datert til slutten av 1200-tallet. Avskriften fra 1600-tallet finnes bevart i Riksarkivet i Oslo (Pettersen 2004) (bilde 14).

I følge Unger (1871: III) må det ha vært et latinsk verk som har omhandlet hele Marias liv som ligger til grunn for den islandske sagaen. Turville-Petre støtter denne teorien. I en artikkel fra 1947 sammenligner han Maríu saga med *Gammel Norsk Homilieboek* fra ca. år 1200, og han kommer fram til at verkene har en felles kilde. Denne kilden kan være et brev skrevet av abbed Paschasius Radbertus av Corbie på 800-tallet. Men da det nesten er en ordrett likhet mellom de to håndskriftene, må de ha hatt en oversettelse av brevet som et felles forelegg. (Hjelde 1999: 330)

Det særegne ved Maríu saga er måten forfatteren blander historien om Marias liv sammen med sine egne teologiske kommentarer, og på den måten setter et personlig preg på sagaen.

Han beskriver blant annet sin tvil til Marias himmelfart og om hun var født fri for synd. Disse kommentarene viser at forfatteren av *Maríu saga* må ha vært svært kunnskapsrik og at han må ha hatt kjennskap til middelalderens lære om Maria. Med sine kunnskaper og egne refleksjoner har han skapt et verk som er enestående innenfor europeisk middelalderlitteratur. Han har beskrevet Maria som modell for åndelig perfektjonisme, men har samtidig ønsket å gi en løsning på teologiske problemer innenfor marialogien. (Turville-Petre 1953: 125).

4.4.2 Mariamirakler

I forbindelse med den voksende Mariadyrkelsen vokste også interessen for mariamirakler. Det ble skrevet latinske legendesamlinger som raskt spredde seg til Norge og Island. Siden Maria ikke utførte mirakler mens hun levde, var ikke miraklene en del av hennes liv og derfor ikke naturlig å ta med i hennes vita. I forbindelse med Marias livs historie ble det derfor ofte tilført samlinger av mariamirakler. Det finnes ikke noe nøyaktig tall på hvor mange mirakler tilskrevet Maria som ble oversatt til norrønt. Men de bevarte håndskriftene som i dag finnes i Det Kungliga biblioteket i Stockholm, Den Arnamagnæanske samling i København og Riksarkivet i Oslo, vitner om en stor produksjon av norrøne oversettelser. Disse håndskriftene, til sammen ca. to hundre, ble utgitt av C. R. Unger i 1871, under navnet *Maríu Saga*. I motsetningen til selve sagaen tilhører miraklene forskjellige kronologiske og stilistiske grupper.

I innledningen til verket *Maríu Saga* foretok Unger en inndeling av mirakeltekstene i tre samlinger. En eldre samling som inneholdt et mindre antall legender, som må ha vært skrevet samtidig med sagaen, og en yngre samling som består av flere legender. Unger etablerte også en tredje klasse som består av et mer tilfeldig utvalg av mirakler (Unger 1871:VI). Ungers verk ble som han selv skriver ”uoverskuelig”, da han ikke hadde mulighet til å redigere verket før det ble utgitt.

Ut fra nyere forskning om mariamirakler har Ole Widding kommet fram til en ny inndeling basert på legendens opprinnelse og historie. Han har også lagt mer vekt på den språklige stilen i teksten. Widding deler de norrøne håndskriftene inn i fire grupper. Gruppe én, som består av tekster fra manuskriptene AM 234 fol. AM 232 fol. og AM 633 4°, tilsvarer Ungers eldre samling av mirakler (bilde 15, 16 og 17). Widdings gruppe to, som er hentet fra Holm perg. 11 4° stemmer overens med Ungers tilfeldige utvalgte legender. Gruppe fire som inneholder en stor samling av legender fra AM 634 4° og fra 635 4° er nesten identisk med Ungers yngre

samling. I tillegg fører Widding til en gruppe tre som består av mirakler fra Holm perg.1 4° (Widding 1996: 6-15).

Widdings første gruppe består av 51 forskjellige mariamirakler hvor tre skal ha sin opprinnelse på Island. Legendene er korte, og selve mirakelhandlingen står sentralt i fortellingen. Gruppe én er den mest klassiske av de norrøne miraklene, og de fleste av disse er oversettelser av legender fra det anglo-normanniske området fra mellom 1050 og 1200. Disse miraklene er ikke ordnet etter noe fast prinsipp, men sammensetningen er den samme som i de franske og engelske legendesamlingene. Alle legendene i Hildefonsus og Muriel-disseriene, og de fleste i Toledo og Samstag, finnes i gruppe én (Widding 1996:7-8). Det karakteristiske med disse legendene er at oversettelsen er relativt fri, og ord og setningsvalg er tilfeldig. Forfatteren har hatt til hensikt å oversette legendene slik at den er mest mulig identisk med datidens fortellerstil (Widding 1961:65).

Gruppe to inneholder 37 mariamirakler. Håndskriftene i denne gruppen er organisert etter emne, person eller stedet der miraklet ble utført. Legender om paven kommer først, deretter legender om biskoper, prester og klerker. Videre fortelles det om abbeder, munkar, kongelige og andre verdslige. Til slutt kommer fortellingene om mariabilder og kirker som var viet til henne. Den samme inndelingen av legender er å finne i latinske legendesamlinger fra 1200-tallet, men forekommer ikke i de norrøne for århundre etter. Legendene forteller ofte om navngitte personer og er preget av historiske opplysninger. Språket er dramatisk og preget av en florissant stil (Widding 1965:130). Widdings gruppe fire består av til sammen 230 mirakler som er nesten direkte oversettelser fra de latinske miraklene, og flere har oppgitt kildene (Widding 1996:33).

Den siste gruppen av mirakler har på bakgrunn av den informasjonen som finnes i Ungers Mariu Saga blitt knyttet til kong Håkon Magnusson, som skal ha satt i gang en oversettelse av latinske tekster. ”Hier byriar upp kapituleran fyrr skrifadra iarteigna blezadrar guds modur Marie, er uirduligr herra Hakon Noreges konungr let snara or (latinui) norænu gudi til heidurs ok hans modur Marie”¹⁰. (Unger 1871:1016). Tomassini (1997:247) mener derimot at dette kun er en frase, en imitasjon av prologen i Riddersögur som ble oversatt på 1300-tallet, hvor

¹⁰ Her begynner kapitlet om de skrevne jærtegn om den velsignede Guds mor Maria, som den ærefulle herre Håkon Norges konge lot oversette fra latin til norrønt til ære for Gud og hans mor Maria.

det står at kong Håkon var ansvarlig for oversettelsen. I middelalderlitteraturen var det vanlig å bruke tidlige prologer i nye verk, uavhengig om de stemte med teksten

De norrøne håndskriftene som ble utgitt av Unger er den største samling av marialegender som finnes på et folkespråk, og den vitner om den populariteten jomfru Maria hadde på Island og Norge under middelalderen.

4.5 Mariamirakler som er fremstilt på de norske frontalene i norrøne og latinske legendesamlinger

Historiene bak de fremstilte mariamiraklene på alterfrontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II er alle bevart i islandske håndskrifter fra 1300-tallet fram til 1700-tallet.

Håndskriftene er skrevet på norrønt og er hentet fra legendesamlinger, enten som direkte oversettelser fra latinske håndskrifter, avskrift fra tidligere norrøne manuskripter eller en mer fri overføring tilpasset det islandske og norske samfunnet under middelalderen. I Ungers *Mariu Saga* finnes alle seks miraklene i en eller flere varianter.

Mariamiraklene Jødegutten som ble kastet i ovnen, Rikmannen som solgte sin kone til djevelen, Den falne abbedissen og Tyrkerhodet er alle bevart i islandske manuskripter helt tilbake til begynnelsen av 1300-tallet. Fortellingene om dominikanermunken Reginaldus og munken Geirardus fra Cluny finnes først i norrøne håndskrifter fra siste halvdel av 1400-tallet. Både fortellingen om jødegutten og tyrkerhodet tilhører Widdings første gruppe av mariamirakler, og begge er bevart i to forskjellige håndskrifter som trolig stammer fra en felles norrøn kilde. Oversettelsen av miraklene er forholdsvis fri i forhold til de latinske håndskriftene, som sannsynligvis har sitt opphav i det anglo-normanniske området mellom 1050 og 1200 (Widding 1961:4). Miraklene om abbedissen og rikmannen som solgte sin kone tilhører den andre gruppen av mirakler og er trolig oversatt fra latinske håndskrifter skrevet på kontinentet på 1200-tallet. Fortellingene er en del av de hierarkisk inndelte mariamiraklene som ofte omhandler historiske personer og deres liv (Widding 1961:5). Alle miraklene på de norske frontalene med unntak av fortellingen om tyrkerhodet, er bevart i Widdings gruppe tre. De består av et tilfeldig utvalg av mirakler, som i stor grad er oversettelser av høymiddelalderens store latinske legendesamlinger hvor kompilatoren ofte var kjent (Widding 1961:8)

Fortellingen om jødegutten som ble kastet i ovnen av sin far er et av de mest populære mariamiraklene fra middelalderen. I Ungers Maríu Saga fra 1871 finnes to ulike versjoner av fortellingen; *Af gyðingsbarn* side 71-72 og side 987-990, som er hentet fra håndskriftene AM 234 fol. (1340), AM 232 fol. (1350), (Bilde 17 og 18) AM 634 4° (1700-1725) (Bilde 19) og *Af iuda syne* side 987-990 som kommer fra Holm perg. 1 4° (1400-1450) og Holm perg 11 4° (1400-1450) (Widding 1996:108).

Miraklet om jødegutten ble først nedskrevet på 500-tallet av den greske kirkehistorikeren Euagrius Scholastikos, og samme århundre ble det oversatt til latin av Gregor av Tours. Gjennom sitt verk *De gloria beatorum martyrium* bidro han til at miraklet ble gjort kjent i hele Vest-Europa. Fra 1000-tallet finnes fortellingen i flere legendesamlinger, de fleste skrevet på latin. Fra og med slutten av 1100-tallet ble jødegutten også oversatt til forskjellige folkespråk; fransk, engelsk, nederlandsk, spansk, arabisk og etiopisk (Burmeister 1998: 31). De vesteuropeiske oversettelsene av miraklene skal i følge Mussafia tilhøre elementserien hvor Maria har herredømme over luft, vann, ild og jord (Widding 1996:9). I sin avhandling om jødeguttens utbredelse i europisk middelalder har Theodor Pelizacus kommet fram til 120 forskjellige håndskrifter om gutten som ble kastet i ovnen (Burmeister 1998:7). Miraklet om jødegutten finnes blant annet bevart i legendesamlingene *De eucharista sumenda* av Pseudo Beda (700-tallet), *Liber de corpore et sanguine Domini* av Paschasius Radbertus (790-860), *Liber miraculorum sanctae Dei genetricis semperque virgines* av Wilhelm av Malmesbury (1080-1143), *Liber de miraculis sanctae dei Genitricis Mariae* av Niegel av Canterbury (1130-1200), *Speculum historiale* av Vincetius Bellovacensis (1190-1264), *Liber VIII miraculorum* av Pseudo-Caesarius (1200-tallet), *Les Miracles de Nostre Dame* av Gautier de Coincy (1177-1236) og *Legenda Aurea* av Jacobus de Voragine (1230-1298) (Burmeister 1998:33-35).

Det er identifisert 33 forskjellige varianter av mariamiraklet om jødegutten. Opprinnelig omhandlet fortellingen en jødisk familie fra Midtøsten hvor faren arbeidet som glassblåser. Etter hvert som miraklet ble utbredt i Vest-Europa varierer farens yrke og handlingen ble lagt til den franske byen Bourges. Farens skjebne varierer også i de forskjellige miraklene. I de eldste fortellingene ble han kastet i direkte i ovnen etter at sønnen var blitt reddet, mens de senere har forskjellige løsninger. Gregor av Tours' fortelling om jødegutten følger den opprinnelige historien (Burmeister 1998:32), det samme gjør de yngre norrøne bearbeidelsene. Jødegutten i de eldre norrøne miraklene er i stor grad i overensstemmelse med

jødegutten fra Bourges, og farens skjebne er uviss. ”En ifa hafa menn á um fôður sveinins, hvárt hann hafi tekit trú eða eigi, fyrir þá sök at þau eru mæðgin til nefnd i bókinni ¹¹ (Unger 1871:72).

Fortellingen om tyrkerhodet er et av de mer sjeldne mariamiraklene, og det finnes i følge Lindblom (1916:205) ingen andre beskrivelser av dette miraklet enn de som er bevart i norrøne håndskrifter. I følge Unger tilhørte fortellingen den eldste samlingen av mariamirakler, og den finnes bevart i sin helhet i hans verk *Maríu Saga; Af höfði enu tykneska* side 140-143 og *Af tykneska haufdi* side 990-993). Miraklet er hentet fra håndskriftene AM 234 fol. og AM 232 fol., som begge er datert til midten av 1300-tallet (Widding 1996:118). Widding (1996:11) stiller seg derimot kritisk til Ungers historiske plassering av miraklet om tyrkerhodet. Ut fra syntaktiske studier av teksten mener han at miraklet ikke passer inn i den eldre samlingen, og at det trolig er en senere tilførsel av håndskriftene.

Miraklet om rikmannen som solgte sin hustru til djevelen tilhørte de tidlige folkelige fortellingene om Maria, og antall norrøne manuskripter med dette miraklet vitner om den populariteten fortellingen må ha hatt på Island og i Norge i middelalderen. I Ungers *Maríu Saga* finnes det trykt tre varianter av fortellingen; *Frá einum auðgummanni, er selldi husfru sina pukanum* side 291-297 hentet fra AM 233 fol. (1350-1400) og side 282-291 hentet fra Holm perg. 11 4° (1325- 1375), og *Af hionum tueimr* side 577-578 fra AM 655 XXXII 4° (1300-1400). Denne varianten av miraklet er i henhold til Widding (1996:27) tydelig påvirket av norske skrivevaner i middelalderen, og kan derfor være avskrift av et norsk forelegg. *Riddari selldi hustru sina* side 282-291 og side 1185-1187 er tatt fra AM 634 4° (1700-1725), og synes å være en direkte oversettelse av *Legenda Aurea* (Widding 1996:114).

Opprinnelsen til miraklet om rikmannen som ønsket å selge kona til djevelen er ukjent, men fortellingen finnes bevart i flere versjoner i europeiske legendesamlinger fra middelalderen; Gil de Zamaras' *Liber Marie*, Pseudo Caesarius' *De miraculis beatae Mariae virginis*, Jean Mielots *Miracles de Nostre Dame* og Jacob de Voragine's *Legenda Aurea* inneholder alle varianter av fortellingen (Poncelet 1992). Ruth W. Tyrone skiller mellom to forskjellige versjoner om rikmannen, en engelsk som også finnes i en bearbeidet versjon i *Legenda Aurea*, og de tidlige nordiske miraklene. I de nordiske fant rikmannen utbyttet han fikk av djevelen

¹¹ Men menn har tvilt på guttens far, om han hadde tatt troen eller ikke. Av den grunn er det bare mor og sønn som er nevnt i boka.

nedgravd. ” Þegar sem þeir hafa keypt snyz findinn ok hefir til reiðu graftol eitt, þegar i stað høggvandi”¹² Unger 1871:284). Dette er utelatt i de engelske miraklene. I de nordiske tekstene blir hovedpersonen beskrevet som rikmann og bonde, mens han i de engelske er beskrevet som ridder (Widding 1996:53).

Mariamiraklet om Den falne abbedissen tilhører en samling på elleve legender som alle omhandler kvinner (Widding 1996:49) Antall bevarte kilder viser at miraklet må ha vært populært i middelalderen. Av norrøne manuskripter finnes det bevart i AM 234 fol. (1340), AM 232 fol. (1350), AM 240 XII fol. (1300), AM 633 4° (1700-1725) og Holm perg. 11 4° (1400-1450) (Widding 1996:99). I de europeiske legendesamlingene finnes fortellingen blant annet i Vincentius Bellovacensis’ *Speculum Historiale*, Gautier de Coincys *Les Miracles de Nostre Dame*, William av Malmesburys *Liber miraculorum sanctae Dei genitricis semperque Virginis* og Nigel av Canterburys *Liber de miraculis sanctae dei Genitricis Mariae* (Poncelet 1992).

Mariamiraklet om Reginaldus som ble dominikanermunk, *Vor fru Vitreizt Reginaldo*, finnes i Ungers *Maríu Saga* side 813-815, og fortellingen er hentet fra håndskriftene Holm perg 1 4° (1400-1450) og AM 634 4° 1700-1725) (Widding 1996:114). Miraklet ble først skrevet av Jordan av Saxon i hans biografi om St Dominic, *Libellus* fra 1231. Senere ble miraklet gjenfortalt i flere legendesamlinger, og finnes i Vincenius Bellovacensis’ *Speculum Historiale*, Etienne de Bourbons *Anecdotes Historique* og Jacobus de Voragine *Legenda Aurea* (Pocetlet 1992).

Miraklet om cluniacensermunken Geirardus finnes trykt i Ungers *Maríu Saga* under tittelen *Brodur sa vorn herra ok hans modur i messu*. Fortellingen er inndelt i to, Hostien får liv side 808-809 og Gerardus blir prior side 809-811. Miraklet er bevart i de norrøne håndskriftene Holm perg 1 4° (1450-1500) og AM 634 4° (1700-1725) (Widding 1996: 105). Den eneste kjente kilden til miraklet, foruten de norrøne, er *De miraculis* skrevet av Peter de Venerabilis (Poncelet 1992).

¹² Da de hadde avtalt handelen snur fanden seg og har et graveredskap klart, straks han hogger ned noen få ganger i en haug, så klinger det i gull og sølv.

4.6 Maramiraklene gjengitt i Ungers Maríu Saga

Af gyðingsbarn

Legenden forteller historien om den jødiske gutten som gikk til nattverd med sine kristne venner. Da faren fikk vite dette, kastet han sønnen inn i en brennende ovn, mens moren fortvilet prøvde å forhindre ham. Etter at ovnen var brutt opp fant de gutten uskadd, og han fortalte at den kvinnen han hadde sett avbildet i kirken, hadde tatt ham på fanget og lagt kappen om ham. Senere ble gutten og guttens mor kristne, og mange andre jøder gikk over til den kristne tro på grunn av denne hendelsen (Unger 1871:71-72)

I fortellingen henvender forfatteren seg direkte til leseren. Fortellerstilen er enkel, og forfatteren skifter mellom bruk av fortellerstemme og personstemme. Gjennom fortellerstemmen beskrives Marias hjelp til den jødiske gutten, og vi blir gjort kjent med hvilket moralsk forhold forfatteren har til innholdet i teksten. Personstemmen anvendes for å uttrykke farens sinne og morens fortvilelse, også ved bruk av ytre fokalisering blir vi kjent med deres sinnstemninger. Fortellingen er kort, og beskrivelser som ikke er relevant for handlingen er utelatt.

Af höfdi tyrkneska

Fortellingen om tyrkerhodet handler om en ridder som ble forelsket i en tyrkisk prinsesse, men hennes far nektet ham å få henne. Da prinsessen døde fulgte ridderen med henne ned i graven. Etter en stund hørtes stemmer fra graven som sa ”den som ser på meg skal dø, den som følger meg skal seire”. Da kongen fikk vite dette beordret han at hodet skulle graves opp og bringes til ham, og han brakte det med seg i angrepet på Konstantinopel. Den greske kongen samlet da sammen sin hær og ba de hente bildet av Maria med Jesusbarnet ut fra kirken og plassere det opp mot bymuren. Da tyrkerne fikk se bildet fra sine skip falt tyrkerhodet over bord, og de tapte kampen om byen (Unger 1871:140-143).

Miraklet om tyrkerhodet er en svært dramatisk fortelling. Forfatteren viser avstand til handlingen ved å gjengi en historie som har skjedd lang tid tilbake. Han benytter i hovedsak

fortellerstemmen, og vi får liten innsikt i deltakernes tanker og følelser. Bare når hodet taler fra under jorda, brukes direkte tale. Historien er forholdsvis lang, og den inneholder detaljerte beskrivelser av både Maria og tyrkerhodet.

Af abbadis eini

Miraklet handler om en abbedisse som ble forført av en skutelsvein, og ble med barn. Da tiden kom da hun skulle føde, fortalte nonnene i klostret biskopen hva som hadde skjedd. Han bestemte seg for å dra til klostret for å undersøke saken. I sin fortvilelse vendte abbedissen seg i bønn til Maria, og hun falt i søvn foran alteret. Mens hun sov kom Maria til henne i følge med to engler, og de tok i mot barnet. Englene overlot deretter barnet til en eremitt hvor det skulle vokse opp. Da biskopen kom for å se til abbedissen fant han henne uskyldig. Men hun angret sin skyld, og fortalte ham alt som hadde skjedd. Han tilga henne, og hennes sønn etterfulgte biskopen i hans tjeneste (Unger 1871:121-126).

Fortellingen er skrevet i en enkel fortellerstil. Forfatteren anvender i hovedsak fortellerstemme, og gjennom indre fokalisering gir han oss innsikt i abbedissens fortvilelse og anger. Direkte tale er brukt i den mest sentrale delen av fortellingen, hvor abbedissen ber til Maria og Maria svarer på hennes bønn. Miraklet formidler også forfatterens moralske syn på handlingen.

Frá einum auðgummani, er selldi husfru sina pukanum

Legenden om den rike mannen som solgte sin hustru til djevelen handler om en velstående mann som hadde sløst bort alt han eide. Djevelen gav han et tilbud om å gi ham kona i bytte mot rikdom. Mannen godtok tilbudet, og nedgravd i en jordhaug fant han gull og sølv. Deretter dro han for å overgi kona til djevelen. På veien stoppet de ved et kapell, og kona gikk inn for å be Maria om hjelp. Mens kona sovnet foran alteret ga Maria seg ut for å være kona. Maria fulgte mannen i møte med djevelen, og da djevelen skjønnte at han var lur ble han rasende. Maria tilga mannen og hun gav dem mer rikdom enn de noen gang hadde hatt (Unger 1871:282-291).

Miraklet om rikmannen som solgte sin kone til djevelen tilhører en av de lengre miraklene i Ungers *Mariu Saga*. Historien er skrevet i en florissant stil med mye bruk av adjektiver og

adverb. I innledningen av oppgaven forteller forfatteren, ved bruk av fortellerstemme, hvorfor mannen må selge sin kone. Utover i historien dominerer bruken av personstemmer, som gir oss informasjon om aktørenes følelser. Gjennom Marias irettesettelse av mannen viser forfatteren sin moralske holdning til teksten.

Vor fru vitratz Reginaldo

Da Reginaldus, dekan fra Orleans, kom til Roma bestemte han seg for å bli tatt opp i dominikanerordenen. Men han hadde ikke før blitt tatt opp i ordenen før han ble alvorlig syk. Dominikus, grunnleggeren av ordenen ba til Maria om at hun måtte gjøre ham frisk. Jomfru Maria fulgt av to jomfruer viste seg ved hans sykeleie, og de smurte kroppen hans med en hellig olje. Maria viste ham en kappe, som senere ble dominikanernes ordensdrakt. Reginaldus ble frisk, og da Dominikus kom til ham neste dag fortalte han hva som hadde skjedd (Unger 1871:813-815).

Legenden er forholdsvis kort fortalt. Forfatteren benytter forfatterstemmen for å gi en kort presentasjon av personene i handlinga, men vi får liten innsikt i deres bevissthetstilstand. Hovedhandlingen i teksten, hvor Maria helbreder Reginaldus er derimot viet stor plass. Her bruker fortelleren direkte tale for å få fram Marias oppfordringer til dominikanerbroren.

Brodir sa vorn herra ok hans modur i messa

Legenden forteller om kluniasensermunken Geirardus som under en messe for den hellige Maria første nyttårsdag, fikk se Jesusbarnet på alteret i stedet for oblatene. Ved alteret stod Maria sammen med en engel. Engelen fortalte ham: ”han du ser styrer himmelen og jorda”. Geirardus fortsatte messen og takket Gud for synet. Etter sin død for han opp til Gud, derfra så han en av sine klosterbrødre ble torturert av djevelen. Djevelen, i form av en svart skikkelse, påførte munken en brennende lang tunge og armer som vokste ut fra ørene. Geirardus bekjempet djevelen, og munken ble frelst fra djevelens verk (Unger 1871:808-811).

Fortellingen gir en kortfattet beskrivelse av Geirardus opplevelser. Handlingen er inndelt i to, en første del som forteller om hans bakgrunn og synet under messen, her benytter forfatteren primært fortellerstemmen. I andre del skifter han til personstemmer og vi får vite mer om

personenes tanker. Denne delen inneholder også en dialog mellom Geirardus og klosterbroren.

5 Alterfrontalenes billedfremstilling

5.1 Mariamirakel-bilder på norske frontaler

De norske alterfrontalene viser store forskjeller når det gjelder ikonografi, både Kristi og Marias liv og virke er representert, men også andre helgener er fremstilt på flere av frontalene. De fleste av alterfrontalene er bygd opp etter samme mønster, med ett andaktsbilde i midten i full høyde, flankert av narrative scener over to høyder. Andaktsbildene viser oftest Kristus som pantokrator, korsfestelsesscenen eller Maria med Jesusbarnet, men også helgener er blitt avbildet i midten. De fortellende billedseriene følger i stor grad det som er vanlig i vesteuropeisk kunst og skal leses fra venstre til høyre. Men det finnes også frontaler hvor scenene kommer i en annen rekkefølge, Wichstrøm (1971:15) antyder at bakgrunnen for dette kan være at maleren har hatt unøyaktig forelegg og mangelfull kunnskap om legenden.

De fire alterfrontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II har alle ett eller flere fremstillinger av mariamirakler. Bare Dale II har utelukkende mariamirakler, mens de tre andre har ett eller to mirakelbilder kombinert med andre motiver. Mariamiraklene ble først identifisert av B. E. Bendixen og publisert i *Bergen Museums Årbog*, ”Aus der mitteralterlichen Sammlung des Museums in Bergen”, men det var først og fremst Andreas Lindblom og Harry Fett som gjorde en systematisk studie av frontalenes ikonografi. Deres resultater, trykt i *La peinture Gothic en Suède en Norvegé* og *Norsk Malerkunst fra middelalderen* var dominerende fram til 1970-tallet da Anne Wichstrøm begynte sine stilistiske og ikonografiske studier av de norske alterfrontalene. Sentralt i hennes arbeid er de fire mariamirakelfrontalene, som hun blant annet har beskrevet i *Den iconographiske post* nr 3 1971. Alle fire frontalene er også detaljert beskrevet av Wichstrøm og Hohler i katalogen i *Painted Altar Frontals of Norway volume 1*.

Maria er hovedtema i Dale II frontalet. Alterfrontalet følger den tradisjonelle inndelingen av billedflaten med et stort midtbilde og fire mindre sidefelter med fortellende scener. I midtfeltet vises den tronende Maria med Jesusbarnet stående på fanget (bilde 18) De er plassert under en gotisk vimperg med krabber og fialer. Maria er iført sin tradisjonelle røde kjortel med belte i livet og blå kappe. På hodet har hun en gjennomsiktig vimpill, symbolet på

hennes jomfruelighet (Måle 1984:3), og over bærer hun en krone med fleur-de-lys. Jesusbarnet er kledd i en lang blå kjortel med mønster rundt kantene. Både Jesus og Marias hode er omkranset av en glorie, Marias er gylden, mens Jesus bærer en korsglorie. Korsglorien er tegn på det guddommelige og er kun forbeholdt den hellige treenighet. I venstre hånd har Jesusbarnet en rund gjenstand, trolig jordkloden, som symboliserer han som verdens frelser, salvator mundi, mens høyre er hevet i en velsignelsesgest. Maria holder et eple i høyre hånd, symbolet på at hun er den nye Eva. Over svinger to engler hvert sitt røkelsesskar med brennende røkelse, et bilde på de helliges bønn som stiger opp til himmelen (Hall 1994:61).

På hver side av midtbilde er det fremstilt to billedserier med mariamirakler. Hver av fortellingene er plassert under gotiske arkader med malte tre - fire - og femfolier i sviklene. Til venstre vises fortellingen om mannen som solgte sin kone til djevelen. I første scene øverst til venstre ser vi mannen og djevelen som tar hverandre i hendene. Djevelen, som er fremstilt som en grotesk figur ridende på en hest, følger skjema for hvordan det var vanlig å fremstille de onde i middelalderen, med et stort hode og grusomme grimaser. I middelalderen trodde man at hodet var sjelens bolig, og derfor ble nettopp hodet fremstilt deformert for å uttrykke ondskap. Stygghet og fysiske deformiteter ble forbundet med synd, og i kunsten ble disse trekkene ofte benyttet for å fremstille ikke-kristne og onde makter (Strickland 2003:4). Mannen er iført en lang rød kjortel og en svart kappe, og på hodet har han en rød baret. Sterke farge, som rødt, var et av datidens viktigste statussymboler. I kongens lov av 1315 var det bare de mest velstående som fikk bære slike fargerike drakter (Øye 1991:7). Djevelen er kledd i svart, og på hodet bærer han en hvit kalott.

I feltet ved siden av graver mannen opp skattene fra jorda(bilde 19). Han står bøyd over et hull i jorda og i hendene holder han en hakke, i bakgrunnen står hustruen med armene fulle av kostbarheter. Hun er iført en brun kjortel med en gylden kappe og på hode har hun en hvit vimpill. I scenen under, som er hentet fra kapellet, ser vi to geistlige med tonsur og prestekapper fremstilt i profil foran alteret og ved siden av kneler den angrende ridderen. Nedre del av bilde er svært ødelagt, men innrissingen viser trolig konen som ligger foran alteret (bilde20), ytterst til venstre sees deler av to hestehoder (Hohler og Wichstrøm 2004:95). Det siste feltet viser Maria som konfronterer djevelen, begge vises sittende på hver sin hest. Maria er fremstilt identisk med bildet i midten (bilde 21).

Til høyre vises miraklet om tyrkerhodet (bilde 22). Fortellingen begynner nederst til venstre på frontalet, og bare siste halvdel av miraklet er fremstilt. Den ulykkelige kjærlighetshistorien er utelatt, da den ikke har noen betydning for legendens viktigste del, at Maria bidrar til de kristnes seier over sarasenerne.

I første bilde nederst til høyre ser vi en perser som triller et stort monstrøst hode på en vogn fram for den kristne hær. Da de kristne får se hodet vender de seg i bort i avsky. Tyrkerne, som under middelalderen også ble kalt sarasenerne, er fremstilt i profil. Denne fremstillingen ble ofte forbundet med de som ble definert som onde og de med lav sosial status. (Wichstrøm 2000:48). Tyrkerne har også lange krumme neser og mørk hud, trekk som er karakteristiske for det persiske folk. De samme trekkene var ifølge de kristne også tegn på ondskap, en forestilling som kunne føres helt tilbake til antikken. Middelalderens kristne trodde sarasenerne var alliert med djevelen og deres mørke hud bygde derfor opp om denne forestillingen (Strickland 2003:169). Både de kristne og sarasenerne er iført datidens rustninger, ringebrynjer med hette som omslutter hele hodet. Tyrkerne har gammeldags spisse hjelmer, mens de kristne bærer den mer utviklede hjelmtypen som går igjen i forestillingen om den kristne hær (Stige 2003: 230). Bak vognen ser vi sasanidene, den tyrkiske hær. Personen i midten med keiserkrone er identifisert som Khosran (Hohler og Wichstrøm 2004:96). Han sitter på en hest og holder et skjold med venstre hånd.

I bilde over står de kristne soldatene vendt mot ikonet med Maria og Jesusbarnet, scene er rammet inn av en bymur. Forgrunnen er dominert av en knelende biskop ikledd mitra. I midten av borgen vaier et hvitt banner med et rødt kors, det kristne symbolet på Kristi seier over døden. Feltet ved siden av viser de beseirede tyrkerne, noen har falt mens andre blir drevet på flukt. Tyrkerhodet er fremstilt i to ulike momenter, først vender det seg bort fra mariabildet for så å falle ned fra vognen.

Som Dale II har også Vanylvenfrontalet et midtbilde av Maria med Jesusbarnet på fanget og fire felt på hver side. Frontalet er sterkt skadet, og store deler av maleriene er borte. Dette har gjort det vanskelig å identifisere alle motivene (Hohler, Wichstrøm 2004:137). I midtbilde sitter Maria på en trone med Jesusbarnet stående på fanget (bilde 23). De er plassert i en mandorla, som igjen er omgitt av de fire livsvesnene. Bare Johannes og Matteus' symboler, ørnen og engelen, er bevart. Fremstillinger av livsvesnene sammen med Maria med

Jesusbarnet er uvanlig, men de sees ofte i sammen med Kristus som verdenshersker (Morgan 2004:42).

I sidefeltene er det scener fra Marias liv og mirakler, som er plassert under trebladete buer. Øverst til venstre ser vi Marias død og hennes himmelfart, assumption corpis, hvor Kristus henter hennes kropp opp til himmelen. Ved siden av følger mariamiraklet med den hellige Reginaldus av Orleans. scene viser Maria som helbreder dominikaneren Reginaldus (bilde 24). Til venstre ser vi han ligge i en seng, bare hodet med tonsur er synlig. Bak sengen står Maria ikledd en blå kjortel med rød kappe. På hodet bærer hun en krone med vimpill. Hun er flankert av to kvinner med langt lyst hår og diadem. Alle tre har glories, Marias er mørk og kvinnene har rød. I latinske legender er kvinnene identifisert som den hellige Cecilia og Katarina fra Alexandria (Odden 2000:2). Maria holder høyre hånd på Reginaldus skulder og i venstre har hun en krukke. Den ene kvinnen holder en kurv og den andre en kjortel. Nederst ved sengen kneler St. Dominikus kledd i dominikanernes svarte kappe.

Feltet øverst til høyre viser to bilder fra fortellingen om munken Geirardus fra Cluny (bilde25). I det første feltet til venstre ser vi Maria knele foran Jesusbarnet som sitter på et alter. Jesusbarnet stryker Maria over kinnet med venstre hånd og høyre er holdt i en velsignelsesgest. Bare Marias hode med krone og vimpell, omkranset av en glorie er synlig. Ved siden av blir en munk pint av en djevel, som er fremstilt i henhold til middelalderens forestillinger om det onde, med mørk hud, groteske ansikts uttrykk og en stor krokete nese. I det andre feltet ser vi en engel som bøyer seg over en mann. Dette kan være scenen hvor engelen informerer Geirardus om at gutten på alteret er Jesusbarnet.

Av det nederste feltet er bare venstre side bevart, og her ser vi miraklet med jødegutten som Maria reddet ut av den brennende ovnen (bilde 26). Bare øvre del av maleriet er bevart, og vi kan se deler av et kvinnehodet med nett og gebende som trolig tilhører guttens mor. På høyre side sees deler av en teglesteinsovn med flammer som slår opp (Wichstrøm 1971:19).

I likhet med Dale II og Vanylvenfrontalet er også alterfrontalet fra Hamre viet til jomfru Maria. I midten sitter Maria under en gotisk vimperg, og hun vender seg mot Jesusbarnet som står på hennes venstre kne (bilde27). Hun er her iført en blå drakt og rød kappe dekorert med gullrosetter mens Jesusbarnet bærer en lang lyserød kjortel, også dekorert med gull. Andaktsbildet er flankert av bilder fra Jesu barndom og ett mariamirakel. Scenene er plassert

under trebladete buer og i sviklene er det malt gotisk arkitektur. Øverst til venstre vises bebudelsen og visitasjonen, møte mellom Elisabeth og Maria, og til høyre ser vi Jesu fødsel og hyrdenes tilbedelse. Under er det bilder av de hellige tre konger og presentasjonen i templet. Feltet til høyre har vært umulig å identifisere, men under kan vi se deler av et bilde hentet fra mariamiraklet om den syndige abedissen (bilde28). Bare øvre del av scenen fra kapellet er bevart. Til venstre vender en engel seg mot Maria, som holder et barn i armene. Maria bærer en krone og hun har blå kjortel med rød kappe. Engelen med store hvite vinger er iført grønn drakt. På motsatt side står et alter med et kors og en kalk. Alteret hadde en dobbel funksjon det var både bordet som bar nattverdsmåltidet og samtidig symboliserte det Kristi grav. Korset er symbolet på Jesu offerdød og kalken forbindes til nattverdsakramentet som er en gjentakelse av Kristi død på Golgata (Fuglesang 1996:31).

Årdal II har bare én mariamirakel-fremstilling. De øvrige motivene er hentet fra Kristi lidelseshistorie. Midtbildet utgjøres av en gotisk nisje med Kalvariegruppe, det vil si den korsfestede Kristus med Maria og evangelisten Johannes på hver side (bilde29). Kristus er naglet til et kors med titulusplate hvor det står "S:NAZAR.. R.X:IUDEORU". Han henger etter armene og ansiktet er i profil omgitt av en korsglorie (Hohler og Wichstrøm 2004:144). Hvert sidefelt består av to kvadratiske felt over hverandre. Til venstre korsbæringen over motivet hentet fra miraklet om jødegutten i den brennende ovnen. Scenen med jødegutten er bedre bevart enn på Vanylvenfrontalet, men også her er bildet fragmentarisk og bare høyre del er synlig (bilde 30). Som i Vanylven domineres bildet her også av teglsteinsovnen. Maria med barnet i kappen er plassert inne i ovnen omgitt av flammene. Bare barnets hode og deler av kroppen er synlig Til venstre ser vi en hånd, som kan tilhøre guttens mor. I resten av bildet kan faren og resten av de tilstedeværende har vært fremstilt (Wichstrøm 1980:11). Jødegutten har mørk hud og krokete lang nese. Som de andre av de kristnes fiender ble også jødene karakterisert som onde. De kristnes hat mot jødene var begrunnet med at de hadde korsfestet Kristus (Strickland 2003:108). Øverst til høyre ser vi den oppstandne Kristus, og i feltet under henter han Adam og Eva ut fra dødsriket.

5.2 Komparativ analyse av frontalene

Alle de fire frontalene med mariamirakel- fremstillinger følger den vanlige hovedinndelingen av billedflaten, med et stort midtbilde flankert av mindre narrative bildescener. Dale II, Hamre og Vanylven har fire scener på hver side mens Årdal II har to. Feltene er adskilt av

enkle bånd og bildene er fremstilt under arkadebuer. På Dale II er det malt folier i sviklene mens de andre mirakelfrontalene har malt arkitektur. I Hamre Vanylven og Årdal II er andaktsbilde fremstilt under en gotisk baldakin båret av enkle søyler. På Vanylven er motivet rammet inn av en mandorla. Bare frontalet fra Årdal har korsfestelsesscene mens i Dale II, Hamre og Vanylven er midtbilde ikonografisk identisk, med jomfru Maria sittende på en trone med Jesusbarnet stående på hennes fang. Marias attributter varierer i de forskjellige frontalene. I Dale II holder hun et eple, på Vanylven er attributtet udefinerbart og på Hamre mangler det

Det er både himmeldronningen, Regina Caeli, og den jordiske Maria som er fremstilt i de tre frontalenes andaktsbilde. Maria som himmeldronning hadde sin opprinnelse i den tidlige bysantinske kunsten, men på 1200-tallet skjer det en endring av den kristne kunsten og de hellige personer ble fremstilt mer menneskelig. Ifølge E. H. Gombrich var behovet for å fremstille Maria og Kristus mer folkelig knyttet til tiggermunkenes nye og folkelige måte å formidle det kristne budskap. Maria og Jesusbarnet fremstår her mer menneskelig slik at betrakteren lettere kunne gjenkjenne og identifisere seg med bildene (Horgen 2003:87-88).

Alterfrontalene Dale II, Hamre og Vanylven er alle viet til jomfru Maria. Mariamiraklene viser henne som og helbrederske, hjelper og mediator, formidler av frelse. I Hamrefrontalet er også hennes rolle som Guds mor sentral, noe som vises i bildene fra Jesu fødsel og barndom. I alterfrontalet fra Årdal er det Kristi lidelseshistorie og frelse ved korset som fortelles, men også her er det fremstilt et mariamirakel. Mariamirakler er sjeldent fremstilt uten tilknytning til flere mariafortellinger, og det finnes ingen andre kjente verk hvor Maria er en del av lidelseshistorien. Wichstøm mener likevel at det finnes enn sammenheng mellom frontalets to nedre felt. På samme måte som Kristus nedbryter helvetes porter og befri menneskene ut fra flammene, redder Maria jødegutten ut fra ovns flammer. Begge scenene refererer til frelse, frelse gjennom Kristi død og oppstandelse og Marias rolle som formidler av frelse. I midtbildet vises bakgrunnen for Maria som mediator. Gjennom sin sorg og smerte over sin sønns død, fremhevet med korset som gjennomborret hennes bryst, ble hun berettiget til å fungere som bindeledd mellom mennesker og Gud. Det var hennes medlidenhet i Kristi forsoningsdød som gav henne rollen som mediator (Wichstrøm 1980:12).

Motivet med jødegutten som blir kastet i ovnen, som er fremstilt på frontalene fra Vanylven og Årdal, er et av de mariamiraklene som var mest framstilt i middelalderen. Bildet kan ha

vært en del av den antijødiske propaganda. Bakgrunnen for de kristnes hat til jødene var troen på at de var ansvarlig for Kristi korsfestelse og at de fornektet at han var Messias. Den jødiske kristne konflikten nådde sitt høydepunkt mot slutten av 1200-tallet da jødene ble drevet ut av England, Spania og Frankrike (Strickland 2003:96-97). Den tidligste dokumentasjonen på at det fantes jøder i Norge er en skattematrikkel fra 1647 (Fladby og Imsen 1975:209). Selv om det ikke finnes noe skriftlig materiale på at det fantes jøder i Norge, kan det ha vært en fiendtlig holdning mot dem også her i landet.¹³

Motivet kan også hatt et eskatologisk aspekt. De kristne i middelalderen trodde at så snart alle deres motstandere var beseiret ville Kristus vende tilbake, og en ny verden ville oppstå. En av forutsetningene for at de apokalyptiske profetier skulle oppfylles var at jødene måtte omvendes til kristendommen. I miraklet om jødegutten lar både gutten og hans mor seg konvertere til den kristne tro. Dette blir blant annet referert til av Bernhard av Clairvaux i et brev til det engelske folk: "The Jews are not to be persecuted, killed and put to flight, because we are told by the Apostle that when the time is ripe all Israel shall be saved" (Bernhard av Clairvaux 1953:462). Det var i hovedsak tiggermunkene som prøvde å omvende jødene til kristendommen. Både Pave Innocent IV og Nicholas III oppfordret fransiskanerne og dominikanerne til å misjonere blant jødene (Strickland 2003:141-161).

I likhet med jødene ble også andre ikke kristne grupper ansett som en trussel mot kristendommen. Målet for de kristne ble derfor enten å omvende dem til kristendommen eller utrydde dem. I fortellingen om tyrkerhodet, som er avbildet på alterfrontalet Dale II, ser vi de kristne i kamp mot perserne. Fortellingen er knyttet til Heraklius krig mot perserne under ledelse av Khosra på midten av 600-tallet (Hohler og Wichstrøm 2004:96).

Mariamiraklene som blir fremstilt på alterfrontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II har først og fremst hatt som formål å oppmuntre og motivere menigheten til å leve et liv i henhold til Guds ord. Marias liv og gjerninger skulle være et forbilde for middelaldermenneskene. Men bilden kan også ha hatt andre funksjoner. Motivet med jødene og perserne kan ha vært benyttet til propaganda og rettferdiggjøring av de kristnes angrep på ikke kristne. Både fransiskanere og dominikanere har trolig hatt betydning for flere av motivene på de norske alterfrontalene. I tillegg til å ha påvirket fremstillingen av Maria som mediator, kan de også

¹³ Portrettene av jødene var ikke ensidig negative, og fra 1100-tallet ble det produsert både positive og negative bilder Strickland 2003:97).

ha vært ansvarlig for de eskatalogiske motivene. Veien fra tiggermunkene gikk fra deres religiøse erfaringer, sermons og skrifter til de gotiske alterfrontalene. Tiggermunkene skal ikke ha hatt noen egen tradisjon på å male selv (Roelvink 1990:121)

6. Mariamirakler i europeisk kunst

6.1 Mariaikonografi, en historisk utvikling

Jomfru Maria er ifølge Lexicon der Christlichen Iconographice (Braunfels 1971:155) det mest portretterte motivet innenfor den kristne kunsten. Hovedårsaken til hennes popularitet gjennom tidene er først og fremst rollen som Guds mor, men tilbedelsen reflekterer også de skiftende forholdene menneskene har hatt til henne. Oppfatningen av Maria har alltid vært i endring, og dette har igjen bidratt til at bildene av henne har forandret seg gjennom århundrene. Mariabildenes utvikling må sees i forhold til de historiske, liturgiske og sosiale forhold, som forfatteren Günter de Bruyn skrev:

“For centuries images of Mary have been painted, The fact that the same subject did not only produce imitations, but also time and time again brought forth great art, is not to be explained by the refinement of means, but by fact that a new reality was constantly discovered. It was not just an exterior reality such as cloths, architecture and landscape of the period but also an inner one: a new feeling of life”
(sitert etter Wellmer 1997:44).

Det finnes ingen bevarte bilder som viser hvordan Maria så ut, og heller ingen kilder som beskriver hennes utseende. I kunsten er Maria oftest fremstilt som en ung kvinne, og hun bærer tradisjonelt en blå kappe med slør. Fargen symboliserer himmelen, og viser til hennes rolle som himmelens dronning. Kjortelen hennes er vanligvis rød (Hall 1974:324).

En lang tradisjon har ansett evangelisten Lukas som Marias portrettør . Bakgrunnen for denne tradisjonen finnes i Theodore Anagnostes verk *On the Veneration of Holy Icons* fra 500-tallet, tidligere attribuert til Andres av Kreta. Fortellingen sier at evangelisten skal ha malt Maria mens hun fremdeles var i live, og da han viste henne bildet skal hun ha sagt ”my grace shall be with this”. Omtrent 70 bilder er attribuert til Lukas (Bacci:2000).

Både bilder av Maria alene og sammen med sin sønn har vært svært viktige deler av den kristne ikonografien. Fremstillingene av Maria som enkeltstående figur kan deles inn i mirakelbilder, andaktsbilder og narrative sykluser over hennes liv. De siste omfatter motiver hentet fra Det nye testamentet, først og fremst Lukas- og Matteusevangeliet, apokryfe tekster og legender. Bilder fra hennes liv viser hennes barndom, oppvekst i templet, bebudelsen, visitasjonen, Jesu fødsel, Marias lidelse ved Jesu korsfestelse, hennes død, himmelfart, og kroningen som himmeldronning (Lafontaine-Dasagne 1967: 369).

De tidligste bildene av Maria, slik vi ser henne i freskene i Priscillakatakomben i Roma fra midten av 200-tallet og i tidlig kristne sarkofager fra ca 300, fremstiller henne som en ubetydelig kvinne (bilde 31). Allerede århundret senere, i freskene fra Coemeteriumkatakomben, har hun fått en mer hierarkisk fremstilling. Hun sees frontal med chrisom. Men det var først etter konsilet i Efesos i år 431 at Maria fikk en sentral rolle innefor den kristne ikonografien. Bildene av Maria ble endret fra den anonyme kvinne til en dronning. Motivet er trolig påvirket av Marias kunngjøring som Theodokos, Guds mor (Lafontaine-Dasagne 1967:369). I kirken Santa Maria Maggiore i Roma, bygd av pave Sixtus III på 400-tallet, kan man se forandringen i korbuens mosaikk . Her er fremstår Maria som en keiserinne kledd i gulldrakt og med diadem. Hun er ikke lenger den beskjedne kvinnen, ancilla Domini, men himmeldronning. I likhet med sin sønn deler hun de keiserlige attributter (Warner 1985:105).

Etter konsilet i Efesos ble det også utviklet en ny type mariabilder i øst. Hovedmotivet, Maria med Jesusbarnet, var enkelt og endret seg lite over århundrene. I motsetningene til bildene i vest skulle de bysantinske ikonene ha sin opprinnelse i en guddommelig original. De var kopier av en arketyt, og de nye ikonene beholdt samme navn som de gamle. Flere type motiver ble utviklet. Det mest avbildede er Hodegetria, den som viser vei, fra Hodegoi klostret i Konstantinopel (bilde 32). Ikonet viser Madonna som med sin høyre hånd peker mot Jesusbarnet, som hun holder i venstre arm. Nicopeia viser den seirende Maria, også her fremstilles hun stående mens hun holder barnet foran seg i en medaljong (Birnbbaum 2003:15-16). Ikonet Galaktotrophousa, den ammende Maria, hadde sin opprinnelse i senantikken koptiske klostre, og motivet kan være hentet fra den egyptiske gudinnen Isis som dier sin sønn Horus (bilde33). Motivet ble også populært i vest under tittelen Maria Lactans (Warner 1985:193).

I likhet med litteratur og liturgi på 1200-tallet skiftet også kunsten gradvis fokus fra Kristus til Maria. Som i øst utviklet mariabildene også en egenart i vest. Den bysantinske overjordiske Maria ble erstattet av en mer ydmyk og menneskelig fremstilling. Hovedmotivet er den tronende Maria med Jesusbarnet. Den tidligste fremstilling er en freske i kirken Santa Maria Antiqua på Forum Romanum fra ca. 600-tallet, der Maria er avbildet som Regina Caeli. Et annet populært motiv fra middelalderen er kroningsmotivet, hvor Kristus kroner Maria til himmelens dronning. I apsismosaikken i kirken Santa Maria Trastevere fra 1100-tallet ser vi den kronende Maria og Kristus fremstilt sammen for første gang (Birnbaum 2003:80-81).

Etter sin død ble Maria tatt opp til himmelen, der hun i likhet med andre helgener hjalp mennesker bort fra evig fortapelse. Maria var utvalgt som mediatrix, bindeleddet mellom Gud og menneskene. Hun var advokat for de fortapte sjeler. Fra 1200-tallet ble Maria avbildet som mediator, og hun framstår ofte i forbønn, knelende framfor sin sønn. Motivet ble også uttrykt ved hjelp av transcendenssymboler, som regnbue, stige trapp eller en port (Måle 2000:258). Et annet Mariabilde fra 1200-tallet, som er forbundet til hennes rolle som formidler av frelse er Mater della Misericordia, barmhjertighetens mor. Bildet viser Maria som beskytter menneskene med sitt maphorion. I enkelte fremstillinger forsvarer hun folket mot Guds straff, vist blant annet ved at Kristus skyter piler mot Maria (bilde 34). Guds piler er beskrevet i Jobs bok (6:4) og representerer pest, hungersnød og krig. ”Den allmektige piler sitter i min kropp, mitt indre suger giften i seg; Guds redsler fylker seg mot meg”. Siden motivet viste Maria som likeverdig med Kristus ble de forbudt under konsilet i Trent i 1543 (Warner 1985:327).

6.2 Mariamirakelfremstillinger i europeisk kunst

For å uttrykke Marias barmhjertighet og rolle som mediator begynte man i høymiddelalderen å avbilde hennes mirakler. Bildene viser blant annet hvordan hun i forskjellige situasjoner bekjempet djevelen. Fremstillingen av mariamirakler oppstod på 1000-tallet, og for første gang avbildes Maria uten sin sønn i vesteuropeisk kunst. I begynnelsen fantes mariamirakelbildene bare i manuskriptilluminasjoner, men fra tidlig 1100-tall sees de også som monumentalkunst. Avbildninger av mariamirakler finnes først og fremst i Frankrike og England, men også Skandinavia, Italia og Spania har bevarte bilder av miraklene. De er fremstilt i glassmalerier, fresker, skulpturer og som illustrasjoner i håndskrifter. Ifølge Måle (1978:436-437) var det eldste kjente mariamiraklet fremstilt i tympanon over portalen i klosterkirken Soillac fra 1110. Kirkens portal er ødelagt, men basrelieffet er fortsatt bevart

inne kirken. Relieffet viser datidens mest kjente og populære mariamirakel, om presten Theophilus som gav sin sjel til djevelen i bytte mot rikdom og ære, og som før sin død ble reddet av jomfru Maria.

De eldste glassmaleriene med mariamirakelmotiver er fra slutten av 1100-tallet og finnes bevart i Lincolnkatedralen, der to av vinduene i korets sideskip er dekorert med malerier fra fortellingene om Theophilus og jødegutten. Legendene om Theophilus finnes også bevart i glassmalerier i kirken St. Denys Walmgate i York fra siste halvdel av 1300-tallet (Marks 1993:71). Ifølge Morgan (2004:56) skal det også ha vært glassmalerier med mariamirakler i kirken Chalfont St. Giles. Mariamiraklene er også representert i flere glassmalerier fra samtidige kirker og katedraler i Frankrike, også her er det i hovedsak miraklet med Theophilus som fremstilles. Fra første halvdel av 1200-tallet finnes det bevarte glassmalerier med mariamirakler i Notre Dame Laon og Notre Dame Chartres, og fra siste halvdel av 1200-tallet fra kirken i og St. Juliens-katedralen i Le Mans (Måle 2000:260). I glassmaleriene i Le Mans finnes det i tillegg til de universelle mariamiraklene, som ifølge Måle (2000:262) skal være hentet fra St. Gregor av Tours *Gloria Martyrium*, også være eksempler på lokale mirakler, som Marias medvirking til grunnleggelsen av benediktinerklosteret Evron.

Fra begynnelsen av 1300-tallet ble det også vanlig å fremstille mariamiraklene i veggmalier og skulpturer. I katedralen San Dominico i Bologna finnes et relieff med fremstilling av miraklet om dominikanermunken Reginaldus (Morgan 2004:56), og i Beverly Minster står et alter hvor legenden om Theophilus er avbildet på østsiden. Vår Frues kapell i Ely katedralen, fra ca. 1330, skal ha inneholdt en større samling av mariamirakler både når det gjelder skulptur og malerier (Dobschnütz 1972:598). Fra slutten av 1400-tallet finnes det i Eton- og Winchesterkapellet to store samlinger av mariabilder. I Orvieto katedralen i Umbria finnes et veggmaleri med mariamiraklet om jødegutten fra ca. 1360 (Burmeister 1998:38).

Også i Sverige og Finland er det bevarte malerier med fremstillinger av mariamirakler. I Sverige finnes to malerier med samme motiv, som av Lindblom er identifisert som miraklet om maleren og djevelen. Det eldste, fra slutten av 1300-tallet, sto opprinnelig i Björsäter kirke, og finnes i dag i Statens historiske museum i Stockholm. Det andre er et veggmaleri i Biskupula kirke fra slutten av 1400-tallet. De finske veggmaleriene dateres til tidlig 1500-tallet, og finnes i kirkene i Lohja og Hattula, der de dekker størstedelen av vegger og hvelv (Edgren 1993:66).

I tillegg til de norske alterfrontalene finnes det også frontaler med mariamirakel-fremstillinger i Spania, som i dag er i Museu Nacional d'Art de Catalunya. I alterfrontalet fra cistercienserklostret i Vallboa de los Monges og St. Dominic frontalet fra Tamarite de Litera vises scener fra Marias mirakler (Manote:2000:33). I Statens museum for kunst i København finnes et bærbart alter fra 1300-tallet som skal ha tilhørt kong Kirstian 1. Alteret er skåret som relieff i en hvalrosstann, og viser to scener av Marias mirakler (Mowinckel 1926:36) (bilde 35).

Det eldste kjente mariamirakel i manuskriptilluminasjoner finnes i MS. Par. lat. 11750 fol. 51 M fra 1000-tallet, som viser legenden om Theophilus (Dobschütz 1972:598). På 1200-tallet ble miraklene fremstilt som enkeltstående bilder eller i små grupper. Illuminasjonene var enten innrammede, del av den første bokstaven, medaljonger eller som helsides illustrasjoner. På 1300-tallet fantes det flere forskjellige mirakler avbildet i samme manuskript og det ble vanlig med margillustrasjoner. Illuminasjoner med mariamirakler finnes blant annet i Queen Mary Psalter og Lutrell Psalteret. Queen Mary Psalter MS 2B VII er et av englands mest berømte håndskrifter og finnes i dag i British Museum. Manuskriptet skal opprinnelig ha tilhørt Dronning Mary Tudor, og ble skrevet mellom 1310 og 1320. Det finnes også en samling illustrerte mirakler i en kopi av Gautier de Coincys *Miracles de Nostre Dame* fra 1300-tallet. De fleste av bildene er avgrenset til en enkelt scene, ofte i første bokstav i et kapittel, og de narrative syklusene er sjeldne (Wichstrøm 1976:30-32). I et islandsk manuskript AM fol 240, finnes en liten illustrasjon av et mariamirakel i marginen. Miraklet er identifisert av Stefan Karlsson som munken Girlandus, som ble fordervet av djevelen til å torturere og drepe seg selv, men som til slutt blir reddet av Maria (Edgren 1993:161) (bilde36).

6.3 De norske frontalenes mariamirakler i andre kunstverk

Mariamiraklet om jødegutten, som er fremstilt på frontalene Vanylven og Årdal II, finnes bevart i flere kunstverk fra middelalderen. Mirakelscenen med abbedissen som ble gravid vist på frontalet fra Hamre, mannen som solgte sin kone til djevelen fra frontalet Dale II og miraklet om Reginaldus fremstilt på Vanylvenfrontalet tilhører de mer sjeldne miraklene. Motivene hentet fra miraklet om Geirardus vist på Vanylvenfrontalet og Tyrkerhodet fra Dale II er ikke kjent i andre kunstverk.

I tillegg til legenden om Theophilus er det miraklet om jødegutten som er mest avbildet av mariamiraklene i middelalderen. I glassmalerier finnes det bevart i katedralen Le Mans og Lincoln katedralen. I Le Mans finnes to scener fra miraklet om jødegutten i to av korets triforiumvinduer. Glassmaleriene er datert til mellom 1235 og 1240 (Måle 2000:1265). Lincolnkatedralen har et glassmalerier med to scener hentet fra legenden om jødegutten. Begge finnes i østvinduet i korets nordlige sideskip, og de er datert til siste halvdel av 1200-tallet (Morgan 1983:11) (bilde 37). Panelet til venstre viser Maria som redder jødegutten, som er plassert inne i ovnen. Guttens far står ved siden av, identifisert ved den spisse hatten. I panelet til høyre ser vi faren som kaster gutten inn i ovnen. Burmeister (1998:38) skriver at det skal ha vært et glassmaleri med motiv hentet fra miraklet om jødegutten i Canterbury katedralen, men at dette trolig ble ødelagt under ikonoklasmen på 1500-tallet.

I kirken Chalfont St Giles i Buckinghamshire finnes et veggmaleri med jødegutten fra 1300-tallet. Bildet viser to scener fra miraklet. Til venstre ser vi Maria redder gutten, først står hun ved ovnen, deretter griper hun etter gutten, og til slutt dekker hun ham med en kappe. Scene til høyre viser Maria stående bak gutten, som kneler foran et alter. På alteret står en skulptur av Maria med Jesusbarnet (Tristram 1955:150-151). Andre veggmalerier med fremstillinger av jødegutten finnes Bury St. Edmunds (Wichstrøm 1980:17), Orvieto katedralen i Umbria og vår Frues kapell i Eton og Winchester (Burmeister 1998:38).

Illuminasjoner av jødegutten opptrer i flere manuskripter fra middelalderen. I Queen Mary Psalter (London, British Library, Royal MS 2B VII, fol. 207v-208r) fra ca. 1310 er det to bilder av miraklet (bilde 38). Det første bildet viser en prest som gir tre barn nattverd. Foran barna holder to menn et langt klede i mellom seg. På alteret til venstre står en skulptur av Maria med Jesusbarnet. I det andre bilde ser vi Maria som prøver å forhindre at gutten blir kastet i ovnen (Warner 1912:221). Et bilde med to scener hentet fra legenden om jødegutten finnes også i Psalter and Book of Hours, Use of Sarum (Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. D. 4. 4. fol. 203v.) (bilde 39). Manuskriptet er datert til 1370-1380. Til venstre gir en prest nattverden til seks barn, som holder et klede fremfor seg. Ved siden av står et alter med en kalk og en statue av Maria med Jesusbarnet. Maria står ved siden av barna og gir dem sin velsignelse. En jøde kommer inn gjennom porten. Scene til høyre viser jødeguttens far som dytter barnet inn i ovnen, mens Maria står mellom dem og beskytter gutten (Batsvik 2006).

I samme håndskriftsamling finnes et annet manuskript fra ca 1390, *Poems and Prose treaties in Middle English and Anglo-Norman* (Oxford, Bodleian, MS. Eng. Poet a.1. fol. 125r.) med en illuminasjon av jødegutten (bilde 40). Bildet viser tre scener fra miraklet. Øverst til venstre ser vi faren bære et bjørkeris over skulderen, mens han drar i sønnen ut av kirken. I scenen øverst til høyre ser vi faren dytte sønnen inn i en ovn, bare guttens armer er synlig. Foran til venstre finner guttens mor og en av byens borger gutten uskadd inne i ovnen (Batsvik 2008). Miraklet om jødegutten finnes også som illuminasjon i manuskriptene *Bohun Hours* (København Thottske samling 547 4^o, fol.14), datert tilslutten av 1300-tallet, og i *Gautier de Coincy Miracles de Nostre Dame* (Paris, Bibliotheque Nationale MS. fr. 24541, fol. 35) (Burmeister 1998:38-39) fra ca 1330.

Motivet med rikmannen som solgte sin kone til djevelen er bevart i både veggmalierier og illuminasjoner fra middelalderen. På nordveggen i i Eton College kapell finnes to veggmalierier fra ca 1480 som viser rikmannen som solgte sin kone til djevelen (bilde 41). Begge bildene viser to scener fra fortellingen. I det første ser vi til venstre mannen ridende på en hest sammen med sin kone, og til høyre ser vi mannen inngå avtalen med djevelen (bilde 42). I det andre bilde ser vi også til venstre mannen ridende sammen med kona, men til høyre vises scenen hvor kona betr ti Mari i kapellet (Tristram og James 1929:15) (bilde 43). To scener fra miraklet om mannen som solgte sin kone er avbildet i håndskriften *Jean Mielots Miracles de Nostre Dame* (Oxford, Bodleian Library MS Douce 374 fol.), fra slutten av 1400-tallet. Til venstre ser vi mannen ri sammen med Maria i møte med djevelen, og til høyre er hans kone på vei inn i kapellet (Warner 1985:ill. 20).

Fremstillinger av mariamiraklet om den gravide abbedissen er bare kjent gjennom manuskriptilluminasjoner. I *Queen Mary Psalter* (London, British Library, Royal MS 2B VII, fol. 49) finnes to fremstillinger av miraklet (bilde 44). Det første viser til venstre den sovende abbedissen liggende foran et alter. På alteret står en skulptur av Maria med Jesusbarnet. Til høyre ser vi Maria og en engel holde et barn mellom seg. I det venstre bildet overlever en engel barnet til en eremitt. En lignende fremstilling finnes også i *Gautier de Coincys Miracles de Nostre Dame* (Paris, Bibliotheque Nationale MS. fr. 24541, fol. 49) fra 1320-1340 (bilde 45). Abbedissen ligger fortsatt foran et alter, men her er det to engler som følger Maria. I det spanske manuskriptet *Cantigas de S. Maria de Alfonso el Sabio* (Escorial lib. MS. J,6.2.) er det seks illustrasjoner av miraklet (Wichstrøm 1976:26-27), og i *Hours* (London, British Library, Egerton 2781, fol. 22v) fra ca 1350, finnes et bilde (Morgan 2004:56) (bilde 46).

Miraklet om Reginaldus fra Orleans er avbildet i relieff på St. Dominicus' sarkofag fra siste halvdel av 1200-tallet i St. Dominico-katedralen i Bologna. Fremstillingen viser Maria som helbreder Reginaldus. I alterfrontalet til St. Dominic fra Tamarite de Litera, Catalonya, finnes en scene med et mariamirakel som kan identifiseres som miraklet om Reginaldus (bilde 47). En munk ligger i en seng, og ved siden av står en kvinne med glorie som holder fram en kappe. Kvinnen kan identifiseres som Maria, og ved hennes side står to bedende kvinner.

7. Forhold mellom bilde og tekst, en drøfting

7.1 Alterfrontalenes mirakelfremstillinger sett i forhold til samtidige mirakler i litteratur og kunst

I sin artikkel *Bilden, den historiska tolkningen och verkligheten. Om ikonografiens teori och praktik*, tar Liepe (2003:149) opp forholdet mellom tekst og hvordan en tekst blir formidlet gjennom et bilde. Hun mener det er viktig å være klar over at bildene meddeler seg på en annen måte enn de skriftlige fortellingene. Bildene må leses først og fremst som bilder, det vil si at de kommuniserer i en visuell form. Et bilde med motiv hentet fra litteraturen, sier både mer og mindre enn teksten det refererer til. Mariamiraklene slik de fremstår på de norske frontalene er derfor ikke en direkte gjengivelse av legendene slik de er fortalt i middelalderens håndskrifter, detaljer kan både være tilført eller utelatt. Men det er den litterære tradisjonen som danner bakgrunn for mirakelfremstillingene. Tolkningen av de norske frontalenes ikonografi har i forskningen bygget på middelalderens legender. Panofsky (1972:11) hevder at den ikonografiske analysen forutsetter kunnskap om motivet, slik det er formidlet via litteraturen. For å forstå den ikonografiske meningen i bildene på frontalene Dale II, Hamre; Vanylven og Årdal II, må vi kjenne innholdet i mariamiraklene.

Her vil jeg se på innholdet i de norrøne og latinske legendene, og se om det finnes forekomster i disse marialegendene som sammenfaller med mariabildene slik der er fremstilt på alterfrontalene. Jeg vil også sammenligne alterfrontalenes mirakelfremstillinger med samtidige kunstverk.

Fortellingen om jødegutten som ble kastet i ovnen av sin far, fremstilt på frontalene Vanylven og Årdal II, regnes blant de mest populære av miraklene. Etter miraklet om presten Theophilus er det miraklet om jødegutten som oftest er fremstilt i middelalderens kunst og litteratur. På samme måte som fortellingene om jødegutten varierer i de ulike manuskriptene er også billedfremstillingene forskjellig. Mariamiraklet på Vanylvenfrontalet er svært fragmentarisk, bare øvre del av et kvinnehodet og deler av ovnen er synlig. På frontalet fra Årdal ser vi Maria redde gutten ved å dekke ham med sitt maphorion. Som en Mater misericordia beskytter hun gutten mot det onde. I de norrøne mirakelfortellingene om jødegutten legges det vekt på at Maria redder gutten ved å legge kappen sin om ham. ”Han sagdi svá at su en dýrá drottning, er ek sá, sagd hann, yfir alterinu i kirkiu, han sat fyrir

ofninum ok sete mik i kne ser, ok lagdi klædi sik yfir mik, ok lét han ekki koma logann at mer”¹⁴ (Unger 1871:72). I *Legenda Aurea* fortelles det også at gutten blir beskyttet av Maria, men her er det ikke kappen som redder ham fra flammene (Jacobus de Voragine 1995:88). Både veggmaleriet fra St. Giles og Vanylvenfrontalet viser Maria som legger kappen om jødegutten. Det er nærliggende å tro at de norrøne tekstene kan ha vært forbilder for disse avbildningene.

I samtidige mirakelbilder vises Maria også utenfor ovnen, der hun forhindrer at gutten blir kastet inn i flammene. Dette sees blant annet i en illuminasjon i Queen Mary Psalter (British Library Royal Ms 2B VII). I glassmaleriet med jødegutten i Lincolnkatedralen vises også Maria utenfor ovnen, men her er gutten plassert inne i den. En annen episode som også sees i kunsten er der hvor barna mottar nattverden. Illustrasjonen finnes blant annet som illuminasjon i Book of Hours (Oxford Bodleian Library, Auct D.4.4.). Scenen viser seks barn som kneler foran et alter mens de holder et klede som ble brukt under nattverden mellom seg.

Mariamiraklet om den falne abbedissen på Hamrefrontalet viser en scene der Maria holder barnet, og en engel står ved Marias side. Denne er nesten identisk med miraklet slik det er beskrevet hos Unger. Forskjellen mellom legenden og fremstillingen på alterfrontalet er at de norrøne miraklene refererer til to engler, mens frontalet viser én. Fortellingen om abbedissen som får barn i *Speculum Historiale* viser også til to engler som følger Maria i møte med abbedissen. ”In silentium commutatis clamoribus obdormivit, cui dormienti pia virgo duobus Angelis apparavit”¹⁵ (Vicentius Bellovacencis:1961:252).

Mariamiraklet om abbedissen finnes også avbildet i flere manuskriptilluminasjoner. I flere av illustrasjonene av miraklet vises den sovende abbedissen foran alteret i tillegg til Maria med barnet og engelen. Da den nedre delen av fremstillingen er borte på Hamrefrontalet kan også dette ha vist den sovende abbedissen. I Gautier de Coincys *Miracles de Nostre Dame* (Bibliothèque Nationale Ms 24541 fol 49) vises en lignende avbildning av miraklet, men her er det to engler som assisterer Maria. Episoden hvor engelen overrekker barnet til en eremitt finnes også i samme manuskript. Om denne eller andre scener har vært fremstilt på frontalet er umulig å avgjøre, da deler av frontalet er borte (Wichstrøm (1973:28-29).

¹⁴ Han sa så:” at den gilde dronning som jeg så over alteret i kirken, satt foran ovnen. Hun satte meg på sitt kne, og hun la sin kappe over meg, og hun lot ikke flammene komme nær meg”.

¹⁵ I stillhet gråt hun seg i søvn, og mens hun sov viste den nådige Maria seg for henne sammen med to engler.

Fremstillingen av mariamiraklet om tyrkerhodet på Dale II-frontalet er den eneste forekomsten av denne historien i europisk kunst som jeg har funnet fram til. Det finnes heller ingen bevarte legender om tyrkerhodet foruten de som finnes i AM 233 fol og 232 fol, som begge gjengir samme fortelling (Poncelet 1992). Miraklet slik det blir fremstilt på alterfrontalet viser en annen versjon av legenden enn den som blir fortalt i de norrøne manuskriptene. Som i fortellingen blir også mariabildet på frontalet plassert opp mot festningsmuren. ”Da ræddi prestr nökurr fyrir kristnum mönnum, sá er red fyrir Mariú kirkiu myndi færa liknski frú sancte Marie or kirkiu deiri er han vardvetti ok setia út á borgarvegg i mót lidi hidinna manna”¹⁶ (Unger 1871:142). I fortellingen faller imidlertid tyrkerhodet i havet, mens bildet viser at hodet faller på bakken fra en vogn.

Selv om tyrkerhodet ikke er kjent i annen litteratur fra middelalderen, finnes det flere nesten identiske legender. I følge Lindblom (1916:205) har dette mariamiraklet store likheter med et mirakel fortalt av Gautier de Coincy, og han antar at begge kan ha hatt en felles kilde. Mariamiraklet Lindblom refererer til kan være ”Comment Nostre Dame defendi La cité de Constantinoble”, som også handler om hvordan et mariabilde beskytter byen mot sarasenerne (Gautier de Coincy 1970:31). I de norrøne håndskriftsamlingene finnes det også flere mirakelfortellinger om mariabilder. I bok IV i manuskript Holm perg 1 4°, som omhandler mariabilder og mariakirker, finnes miraklet ”Maria billede som fredsstifter”, men her er det mariabildets inngripen i krigen mellom den franske kongen Roganensem og jarlen av Eigidij som fortelles (Unger 1871:170).

I Dale II finnes også fire scener fra mariamiraklet om ridderen som solgte sin kone til djevelen. Alle bildene refererer til miraklet slik det blir fortalt i manuskript AM233, AM 655 XXXII 4° og Holm perg 11 4°. Scenen hvor rikmannen graver opp skattene han har fått av djevelen forekommer ikke i annen europeisk kunst. Årsaken kan være at denne delen av fortellingen er utelatt i de engelske versjonene av legenden (Widding 1996:53). Jeg har heller ikke funnet referanser til denne fortellingen i kontinentale mirakelsamlinger. I *Legenda Aurea* ber djevelen mannen gå hjem å finne rikdommen i et skap: ”Go home and look in a certain cupboard in your house, and you Will find large amounts of gold, silver and precious stones” (Jacobus de Voragine 1995:86). Mariamiraklet finnes også bevart som veggmaleri og som manuskriptilluminasjoner, blant annet i J. Mielots *Miracles de Nostre Dame* (Ms Douce 374,

¹⁶ Og da de kristne så de hedenske menn vende tilbake, talte noen prester til de kristne som kom ridende opp foran Mariakirka, og ba dem ta ut et bilde fra kirka deres og sette det som beskyttelse opp mot festningsmuren, midt i mot de hedenske menn når de kom forbi.

Oxford Bodleian Library). Denne avbildningen er i overensstemmelse med den vanligste fremstillingen av miraklet, og viser mannen ri sammen med sin kone i møte med djevelen.

Mariamiraklet om kluniasensermunken Geirardus er ikke kjent fra andre kunstverk i Europa, bildene fra Vanylven er det eneste kjente (Morgan 204:56). Begge bildene viser til miraklet slik det fortelles i de norrøne manuskriptene Holm perg. 1 4^o og AM 634 4^o. Fremstillingen stemmer også overens med den eneste kjente latinske kilden med miraklet skrevet av Peter Venerabilis i hans verk *De Miraculis*. Heller ikke miraklet om dominikanermunken Reginaldus finnes bevart i mange kunstverk. Den mest kjente er fremstillingen finnes som relieff på St. Dominic-sarkofagen i kirken San Dominic i Bologna. En av fremstillingene på sarkofagen, hvor Maria helbreder Reginaldus og gir han ordenskapen, er lik scenen fra Vanylvenfrontalet. Da fortellingen er sentral i biografien om St. Dominic, er den gjengitt i flere legendesamlinger. I *Speculum Historiale* finnes det en forkortet utgave av miraklet hvor blant annet overrekkelsen av ordensdrakten er utelatt (Vicentius Bellovacensis 1965:). De norrøne gjengivelse av miraklet samsvarer nesten med miraklet slik det opprinnelig ble fortalt av Jordan av Saxon i hans verk *Libellus* (Odden:2006).

Mariamiraklene på de norske frontalene tilhører en europeisk billedtradisjon. Bildenes ikonografi viser likheter med andre europeiske mirakelbilder fra middelalderen. Innholdet i bildene gjenspeiler også miraklene slik de fortelles i norrøne og latinske legendesamlinger. Men de norrøne manuskriptene har også en nasjonal egenart, en folkeliggjøring som kommer til uttrykk i bildene. Et eksempel er Dale II-frontalet avbildning om mannen som solgte sin kone til djevelen. Her er mannen fremstilt som en rik mann og ikke som ridder. En mulig fortolkning kan være at Norge ikke hadde noen riddertradisjon i middelalderen, og at mannen derfor er presentert som velstående. Frontalene viser også to mariamirakler, om Geirardus og om tyrkerhodet, som ikke er kjent i andre kunstverk (Morgan 2004:56). Bakgrunnen for dette kan være at andre bilder har gått tapt, men det er også en mulighet for at disse bare har vært avbildet i norsk kirkekunst.

7.2 Bakgrunn for alterfrontalenes mariamirakelfremstillinger

Både mariabildene på alterfrontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II og de islandske håndskriftene med mariamirakler tilhører en felles vestlig tradisjon av kristen kunst og litteratur. I studiet av de fire alterfrontalenes mirakelfremstillinger har jeg undersøkt forholdet

mellom frontalenes bilder og norrøn og latinske tekster med mariamirakler. Jeg har også drøftet muligheten for at det ble skrevet mariamirakler i Norge, og om disse eventuelt kan ha hatt innvirkning på bildene.

Fra 1100-tallet var Mariakulten sentral både på Island og i Norge, og den hengivenhet og kjærlighet folk viste henne preget både litteraturen og billedkunsten. Både den islandske og den norske homilieboken viet Maria stor plass. Gjennom hele året ble hennes festdager feiret, og en av de viktigste var 15. august, Maria Himmelfart. På denne dagen ble hun æret i alle kirker, og mirakelfortellingene ble lest høyt for menigheten (Hjelde 1995:89).

Alle bevarte mariamirakler i norrøne manuskripter har blitt nedskrevet på Island, men det er stor sannsynlighet for at det også har blitt forfattet og oversatt marialegender i Norge. Lite er bevart av norrøne håndskrifter fra Norge i middelalderen. Dette behøver ikke bety at det var liten produksjon av litteratur her i landet, men at mye kan ha gått tapt. Ved reformasjonen i 1537, da de katolske liturgiske bøkene mistet sin nytteverdi, synes det som de norske bibliotekene har hatt store tap. På 1500-tallet begynte man å bruke pergament fra bøker som omslag til regnskaper i Norge, og mange håndskrifter ble innbindingsmateriale (Karlsen 2005:147).

Det finnes ingen sikre kilder som kan påvise at det ble nedskrevet mariamirakler i Norge. Widding (1996:27) antar likevel at det må ha blitt forfattet eller oversatt marialegender også her i landet før 1350. Han mener manuskript AM 655 XXXII 4^o, en legendesamling bestående av tjue forskjellige mariamirakler nedskrevet på Island ca. 1300, er så påvirket av norsk skrivemåte at den må være en avskrift av et norsk forelegg.

Et av de viktigste litterære miljøene i Norge i middelalderen skal ha vært forbundet til det kongelige hoff i Bergen (Bagge 2000:84). I prologen til manuskriptet Holm perg. 1 4^o fortelles det at Håkon V Magnusson var ansvarlig for oversettelsen av miraklene i dette håndskriftet ”Efter en Bemærkning foran registret til anden afdeling i E skulde Kong Haakon Magnusson den Ældre have ladet oversætte disse Legende” (Unger 1871:XVIII). Tomassini mener dette ikke kan være riktig, da prologen opprinnelig skal ha blitt skrevet til den oversatt Riddersögur fra slutten av 1300-tallet. Det vi vet er at det ble oversatt andre verk på initiativ av Håkon Magnusson, deriblant Stjórn og Heilagra Manna Blomster (Unger 1871:XVIII). Det er derfor sannsynlig at også latinske marialegender kan ha blitt oversatt på hans initiativ.

I tidlig middelalder var det biskopene og kannikene som først og fremst var ansvarlig for formidling av utenlandsk litteratur og liturgi i Norge. De geistlige var godt utdannet og mange kunne latin. Allerede Olav den hellige brakte med seg biskoper som behersket skrivekunsten. ”En av de fire som er nevnt er Hroþolfr, som i flere sammenhenger skal ha latt blekket flyte” (Hagland 2005:174). Munkene hadde sitt internasjonale nettverk, og de holdt seg orientert om Mariakulten i resten av Europa. Etablering av et klostersvesen var tydelig tegn på at landet var en del av det kristne Europa (Mortensen 2005:145). I 1146 grunnla engelske munkar fra cistercienserklostret Fontains Abbey et datterkloster i Lyse i Hordaland. Dette klosteret sto i lang tid i nær forbindelse med England, og de var viktig formidlere av litteratur (Tveitan 1981:101-103). Med cistercienserne kom også Bernhard av Clairvaux’ tekster om jomfru Maria til Norge, og de bidro til en mer menneskeliggjort fremstilling av Maria (Warner 1985:130-131).

Men det var først og fremst tiggermunkene som bidro til at fortellingene om Marias mirakler ble gjort kjent blant de vanlige folk. Fransiskanerne og dominikanerne kom til Bergen ca 1240. Deres primære oppgave var å holde prekener blant folket, og det de forkynte var en praktisk veiledning på hvordan de kunne leve et kristent liv. For å gjøre budskapet lettere forståelig brukte tiggerbrødrene ”eksempler”, underholdene historier med et moralsk poeng. I klostrene sirkulerte bøker som inneholdte flere tusen slike eksempler (Nedkvitne og Norseng 2000:294). Flere av disse har antakelig handlet om Maria og hennes mirakler.

Etter hvert tok klostrene mer over bokproduksjon, og de sikret at den europeiske litteraturen ble formidlet her i landet. Tiggermunkene var sentrale i produksjon og oversettelser av bøker. I klostrene fantes garveri (for pergamentproduksjon), snekkerverksted og skriptorium¹⁷. Blant annet skal dominikanerne Jón Halldorsen fra Bergen, som senere ble biskop på Skálholt bispedømme, ha skrevet to sagaer på begynnelsen av 1300-tallet (1980:32). Tiggermunkene skal også ha hatt nære forbindelser til kongen. Kong Magnus Håkonsson var kjent som beskytter for fransiskanerne, og han var en nær venn av biskop Narve, som selv var dominikaner. Hans sønn Håkon V Magnusson hadde selv skrivere som var dominikanere, og hans private missale og breviariet skal ha blitt skrevet av dominikanerbroder Hiallm (Gallen 1946:83-87). Om det er riktig at latinske mariamirakler ble oversatt på initiativ av kong Håkon V, kan de ha blitt oversatt av dominikanere.

¹⁷ Dominikanerklostret i Bergen brant i 1528 (Vihovde 1998:37), og klostrets beskrivelse er hentet fra dominikanerklostre i Danmark.

Marias betydning som bindeledd mellom menneskene og Gud, hennes rolle i liturgien og prekenen indikerer på at mariamiraklene ofte var fremstilt i kirkekunsten. Men lite er bevart av mariamirakler i europeisk kunst. Hohler (2005:117) antyder en bevaring av bare to prosent av kirkekunsten i lutheranske land. I land med kalvinismens billedfientlighet er det enda mindre bevart enn dette. I Norge har vi en forholdsvis stor samling av kirkekunst fra middelalderen sammenlignet med andre protestantiske land. Men også her i landet har trolig mye gått tapt, da først og fremst i byene. Den mest billedfientlige perioden i Bergen var under biskop Niels Skjeldrup på 1500-tallet. I 1568 innkalte han prestene til et kirkemøte, hvor det ble besluttet å fjerne alle bilder fra kirker med unntak av høyalteret (Bagge 1991:85). I bygdekirken synes det som om gjenstand i stor grad ble latt i fred. Den kostbare kirkekunsten ble fjernet, men en del av kunstverket fra kirken ble flyttet ut til mindre kirker Hohler (2005:119).

Bildene av mariamiraklene på de norske frontalene viser stilistisk og ikonografisk paralleller til andre avbildninger av miraklene. Dette viser at de norske frontalene må ha hatt samtidige europeiske mirakelbilder som forelegg, trolig fra England og Frankrike. I følge Morgan (2004:40) reflekterer de norske og spanske frontalenes ikonografi hva som var normen for avbildninger på de europeiske frontalene i middelalderen. Da mariamiraklene er representert både på alterfrontalene i Norge og Spania, viser dette at motivet kan ha vært vanlig også på andre europeiske frontaler fra middelalderen.

Det er ikke sannsynlig at mariamiraklene slik de fortelles i middelalderens håndskrifter har vært direkte forbilder for mariamiraklene på de norske frontalene. Men da både legender og bildene tilhører samme kulturelle sfære, må de skriftlige kildene ha hatt betydning for ikonografien. Mye materiale, både håndskrifter og bilder med mariamirakler, har gått tapt gjennom århundrene. De bevarte manuskriptene er også blitt omskrevet og redigert flere ganger. De bevarte norrøne manuskriptene, med unntak av AM 655 XXXII 4^o, Holm perg 11 4^o og AM 240 XXII fol, er skrevet så sent at de ikke kan ha vært bakgrunn for de norske alterfrontalene. Disse er imidlertid avskrifter av tidligere kilder som kan ha hatt betydning for motivene i mirakelfremstillingene.

Selv om kunstverk med mariamirakler ikke var direkte forelegg for alterfrontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II, kan de ha vært indirekte forbilder for maleriene. Det vi vet er at håndverkerne, som arbeidet på oppdrag, benyttet mønsterbøker eller skissebøker.

Mønsterbøkene var en rød tråd i middelalderens håndverkertradisjon. Håndverkerne reiste rundt og samlet inspirasjon i sine skissebøker, og gjennom mønsterbøker ble ikonografiske elementer overført fra sted til sted (Valen 2002:14). Wichstrøm skriver i Norges malerkunst (2000:10): ”Kunstnerne som var anonyme la ikke an på å uttrykke egne ideer, som i moderne tid, men malte kirkens og tidens oppfatning av motivene. Bildene var faste typer, og ved utformingen av dem kunne man slå opp i mønsterboken for rettleiding”. Anvendelse av mønsterbøker er trolig hovedårsaken til at de norske alterfrontalene har så mange likhetstrekk med samtidige europeiske mariamirakelfremstillinger.

Vi vet at håndverkerne malte frontalene på bestilling for oppdragsgivere. Hvem som var oppdragsgivere for alterfrontalene er ikke kjent, men uavhengig av om vedkommende var geistlig eller lekmann må han ha hatt kunnskap om kirkens liturgi og hvilket motiv som var tilpasset kirkens program. Om oppdragsgiveren hadde norrøne eller latinske mariamirakler som inspirasjon for motivvalget er ukjent. Mulig han hadde hørt de norrøne mariatekstene lest opp i en kirke i Bergen, eller han behersket latin og leste mariamiraklene på en av sine reiser til Frankrike eller England.

Ut fra den mariadyrkelsen som munkene bidro til i Norge under middelalderen er det mye som tilsier at de har hatt en innflytelse på det ikonografiske programmet på frontalene med mariamirakler. Allerede Lindblom (1916:201) påpekte en forbindelse mellom Vanylvenfrontalet og dominikanermiljøet i Bergen. Både fremstillingen av miraklet om munken Reginaldus, og en scene identifisert av Lindblom som legenden om Maria som viser seg i klosteret, handlet om dominikanere. I følge Wichstrøm og Hohler (2004:139) er sistnevnte scene så fragmentarisk at den har vært umulig å gjenkjenne. Nordhagen (1973:113) viser videre til at andaktsbilde med den innrissede Maria lactans, har nære forbindelser til dominikanernes billedkunst. Warner (1985:198) knytter også motivet til cistercienserne, hvor det symboliserte Marias barmhjertighet. Scenen med mariamiraklet om Geirardus viser en fortelling hentet fra kluniasenserordenen. Vanylvenfrontalet er dermed sammensatt av scener hentet fra forskjellige klosterordener. Det finnes ingen kilder som antyder at det har blitt laget alterfrontaler i norske klostre (Hohler 2005:131), men munkene har vært ansvarlig både når det gjelder det å produsere marialitteratur og å gjøre den kjent i befolkningen.

Mariamiraklene slik de ble fortalt i håndskriftene var kilder til hvordan miraklene tradisjonelt ble formidlet i kunsten. Håndverkerne som malte Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II kan

ha kjent til miraklene, men de benyttet sannsynligvis mønsterbøker for å komponere scener og utforme figurer. De fulgte en vesteuropeisk tradisjon for hvordan mariamiraklene ble fremstilt. Både de norrøne marialegendene og frontalenes mirakelbilder var en del av en felles vestlig kirkekultur. Det var gjennom tekstene menigheten ble gjort kjent med innholdet i bildene. Bildene på alterfrontalene var en visualisering av miraklene slik de ble fortalt i manuskriptene og lest opp i kirkene.

Avsluttende oppsummering

Presentasjon av alterfrontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II viser at de tilhører en europeisk tradisjon både når det gjelder materiale og teknisk utførsel. Frontalenes bilder er malt i den gotiske stilen, som var dominerende i Europa fra midten av 1100 til tidlig 1400-tallet. Alterfrontalenes mariamirakelfremstillinger viser at den kulturelle påvirkningen fra Europa allerede var gjeldene i middelalderen. Gjennom utveksling av håndverkere, geistlige og munkers nære forbindelse med utlandet og studenter som gikk i lære i Frankrike og England, ble marialitteraturen brakt til Island og Norge. I kapittel 3 beskriver jeg hvordan marialitteraturen ble brakt fra Øst til Vest Europa, at den både ble kjent gjennom muntlige og skriftlige overleveringer. Her gir jeg også en orientering om hvilken rolle klostrene og kirken hadde for utbredelsen av litteratur om Maria i Norge og på Island. Marias betydning i middelalderen ble også tatt opp her. Fra bare kort bli nevnt i de kanoniske skriftene, blir hun den mest omskrevne helgenen i middelalderen.

Målet med kapittel 4 har vært å belyse hvilke latinske og norrøne mariamirakel legender som kan ha vært kilder til motivene på de norske frontalene. Her legger jeg vekt på de norrøne miraklene som ble oversatt på Island i middelalderen. I dette kapitlet har jeg sett på forholdet mellom *Mariú saga* og mariamiraklene. *Mariú saga*, som omhandler hennes liv, ble opprinnelig ble skrevet på Island på 1200-tallet. Mariamiraklene er tilført senere, men allerede på 1300-tallet ble de sett på som en del av sagaen.

På bakgrunn av frontalenes ikonografi har jeg i kapittel 5 gjort en komparativ analyse av mariamirakelfremstillingen på frontalene. Undersøkelsene har vist at flere av frontalenes bilder kan ha hatt andre formål enn bare å dekorere kirkene. De kan ha blitt benyttet som en del av den kristne propagandaen, de kan ha hatt et eksatologisk aspekt, men først og fremst bidro de til at menneskene skulle leve et liv i overenstemmelse til det kirken forretter. Kapittel 6 omhandler mariamirakelfremstillinger i andre kunstverk. Ikonografiske analyser av dette billedmateriale viser flere fellestrekk med de norske frontalenes mariamirakler, men også forskjeller.

Målet formulert i innledningen var å belyse overensstemmelser og uoverensstemmelser mellom mariamiraklene på alterfrontalene og marialegendene, og å undersøke om fremstillingen på frontalen er hentet fra norrøne eller latinske legendesamliger. Mariamiraklene på de norske frontalene er i stor grad i overensstemmelse med mariamiraklene slik de er gjengitt i C. R. Ungers *Maríu Saga*. Med unntak av miraklene om tyrkerhodet finnes de samme miraklene med små variasjoner, også i flere latinske legendesamlinger. Mariamirakelfremstillingene på frontalene Dale II, Hamre, Vanylven og Årdal II tilhører en europisk billedtradisjon, og mirakelmotivene er trolig hentet fra latinske legendesamlinger. Håndverkerne som malte bildene har sannsynlig benyttet mønsterbøker. Men både oppdragsgiver og håndverkere kan ha kjent de norrøne mariamiraklene, dette kan ha vært årsaken til at enkelt av fremstillingene skiller seg fra samtidige europeiske mirakelbilder og manuskripter

Litteraturliste

- von Achen, Henrik (2003): "Marias Himmeldronning". *Tegn symbol og tolkning: om forståelse og fortolkning om middelalderens bilder*. G. Danbolt, H. Langerud, L. Liepe (red.). Kjøbenhavn: Museum Tusulanums, s. 67-98.
- von Achen, Henrik (1996) *Norske alterfrontaler fra middelalderen*. Bergen: Bryggen Museum.
- Bacci, Michel (2000): "With the paintbrush of the evangelist Luke". *Mother of God Representation of the Virgin in the Byzantine Art*. Marina Vassilaki (red.). Milano: Skira, s. 79-89.
- Bagge, Sverre (2001): *Da boken kom til Norge, Idéhistorie bind I*. Oslo: Aschehoug.
- Batsvik, Rigmor (2006): Two miracles of the Virgin Mary. Oxford: Bodleian Library. E-mail 26.11.2006. [rb@bodlay ox.ac.uk].
- Baxandall, Michael (1985): *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*. New Haven: Yale University Press.
- Bernhard av Clarvaux (1953): *The letters*. Oversatt av Bruno Scott James. London: Burns.
- Bekker-Nielsen, H. Damsgård Olsen, T. Widding, O. (1965) *Norrøn fortellerkunst. Kapitler af den norsk islandske middelalderlitteraturs historie*. København: Akademisk forlag.
- Bibelen, oversettelse 1978. Oslo: Det Norske Bibelselskap Forlag.
- Binski, Paul (1991): *Medieval Craftsmen Painters*. Toronto: University of Toronto Press.
- Birnbaum, Britta (2003): *Mariamotiv i konst, kyrka og folketro*. Stockholm: Proprius Förlag.
- Blindheim, Martin (1995): "Norwegian painted altarfrontals from the Middle Ages as object of research". *Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material. Papers from a Conference in Oslo 16th to 19th December 1989*. (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, vol XI), Malmanger, M. Berczelly, L. og Fuglesang, S. (red.). Roma
- Boyd, Beverly (1964): *The Middle English Miracles of the Virgin*. California: Huntington Library.
- Brandal, Solveig (2004): *Jomfru Maria legender frå mellomalderen*. Oslo: Verbum.
- Braunfels, W. (1971): "Maria, Marienbild" *Lexicon der Christlichen Iconographie. Bind III:* (red.). E. Kirchenbaum. Freiburg: Herder KG:
- Burmeister, Heike A (1998): *Der "Judenknabe" Studien und Text zu einem mittelalterlichen Marienmirakel in deutscher Überlieferung*. Göppingen: Kümmerle Verlag.

- Carol, J.B. (1967): "Mediatrice of all Graces". *New Catholic Encyclopedia Volume IX*. Washington: The Catholic University of America, s. 359-364.
- Van Dam (1988): Introduction, i Gregory of Tours *Glory of the Martyrs*. Liverpool: University of Liverpool.
- Danbolt, Gunnar og Laugerud, Henning (1998): *Jesu fødsel, bildet og beretningen*. Oslo, Andresen & Butenschøn.
- Darlin, B.J. (2004): Kungliga biblioteket historia [online]. Stockholm: Kungliga biblioteket. Tilgjengelig fra http://www.k.b.se/kb.histor_ny.htm. (lesedato 31.10. 2006).
- Dobscütz, R.V. (1972): "Marienlegenden". *Lexicon der christlichen ikonographie, bind IV*. E. Kirchbaum (red.). Freiberg: Herder, 594-597.
- Edgren, Helena (1993): *Mercy and justice, Miracles of the Virgin Mary in Finnish medieval painting*. Helsinki: Finska Fornminnesföreningens tidsskrift.
- Egilsdóttir, Ásdis (1996): *Mariúhver sögur ok kvæði af heilagri Gudsmóður frá fyrri tíð*. Reykjavík
- Fett, Harry (1917): *Norges malerkunst i middelalderen*. Kristiania: Cammermeyer.
- Fladby, R., Imsen, s. (1975): *Skattematrikkelen 1647*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fuglesang, Signe H. (1996): *Middelalderbilder. Utsmykning av koret i Ål stavkirke*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Gallén, Jarl (1946): "La province de Dacie de l'ordre des frères prêcheurs." *Institutum Historicum FF. Praedicatorum Romae ad Sabinae. Dissertations Historicae. Fasciculus XII*. Helsingfors: Söderström & C:o.
- Gautier de Coincy (1961): *Les Miracles de Nostre Dame*. V. Frederic Koenig (red.). Genève: Tome Deuxième.
- Granger Ryan, William (1993): Introduction, i Voragine *The Golden Legend*. New Jersey: Princeton University Press.
- Gregersen, F., Køppe, S. (1994): *Ide Historie. Ideer og strømninger i det 20. årh*. København: Amanda.
- Grieg, Sigurd (1936): *Det norske håndverkshistorie I*. Oslo: Grøndahl & Søn.
- Hall, James (1994): *Dictionary of subjects and symbols in art*. London: Murray.
- Hagland J.R. (2005): Kyrkja og den folkespråklige skriftstrukturen *Den kirkehistoriske utfordring*. Steinar Imsen (red.). Trondheim: Tapir Akademiske forlag. nr. 19. s. 180.
- Heizmann, Wilhelm (1993): "Mariu saga". *Medieval Scandinavia an encyclopedia*. Philip Pulsanio (red.). New York: Garland Publishing, s. 407-408.

- Helle, Knut (1968): "Anglo-Norwegian Relations in the Reign of Håkon Håkonsson".
Medieval Scandinavia. Odense: Odense University Press, s. 101-114.
- Hjelde, Oddmund (1995): *Kirkens budskap i Sagatiden*. Oslo: Solum Forlag.
- Hjelde, Oddmund (1999) *Norske preken I det 12. årh. Studier i gammelnorsk homilie bok*.
 Oslo: O. Hjelde.
- Hohler, Erna (2005): "Kirken og Kunsthåndverkerne. Den kirkehistoriske utfordring. Steinar Imsen (red.). Trondheim: Tapir Akademiske forlag. nr. 19. s.115-130. all,
- Hohler, Erna B. Morgan, Nigel J. Wichstrøm, Anne (2004): *Painted Alterfrontals of Norway 1250-1350 Volume 1: Artist, Styles and Iconography*. Archetype Publication, London
- Hommedal, Alf Tore (1999): "Kva fortel bygningsrestane av dei norske klostera om kontinental norm og norsk praksis innan ordensliva". *Norm og praksis i middelalder-samfunnet*. E. Mundal og I. Øye (red.). Bergen: Senter for europeiske kulturstudier, s. 149-183
- Holm-Olsen (1969): "Pergamentfragmenter i antemesaler fra Bergen" *Bergens Historiske Forenings Skrifter 69/70*. Bergen, s. 27-44.
- Horgen, Randi (2003): "Det bemalte kortaket i Ål stavkirke, bruken av dramatiske og scenografiske virkemidler i formidling av felles historie". *Bild och Berettälse, Picta nr 4*. H. Edgren (red.). Åbo, s. 77-91.
- Jacobus de Voragine (1993): *The Golden Legend vol.2* William Granger Ryan (oversetter).
 New Jersey: Princeton University Press.
- James (1974): *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. John Murray. London: Picador.
- Jørgensen, Jon Gunnar (2004): "Håndskrift og arkivkunnskap". *Handbog i norrøn filologi*.
 Odd Einar Hauge (red.). Bergen: Fagbuket forlaget, s. 27-79.
- Kaland, Bjørn (1982): "Antemensaler ved Historisk museum i Bergen". *Polykrom skulptur og maleri på tre*. S. Bjarnhof, V. Thomsen (red.). Kjøbenhavn: Nordisk Ministerråd, s. 167-177.
- Kaland, B., Nordhagen, P.J. (1973): "Antemensalet fra Vanylven. En Maria Lactans-fremstilling i Historisk museum i Bergen". *Ikonografiske studier*. S. Karling (red.).
 Stockholm: Almquist & Wiksell, s. 106-118.
- Karlsen, Espen (2005): "Liturgiske bøker i Norge inntil år 1300 import og egenproduksjon".
Den kirkehistoriske utfordring. Steinar Imsen (red.). Trondheim: Tapir Akademiske forlag. nr.19, s. 147-170.

- Lafontaine-Dasogne, J (1967): "Mary, Blessed Virgin, Iconography of". *New Catholic Encyclopedia Voume IX* . Washington: The Catholic University of America, s. 369-384
- Lindblom, Andreas (1916): *La Peinture gothique en Suede et norvège*. Stocholm: Wahlström &Widstrand.
- Liepe, Lena (2003) "Bildene, den historiska tolkningen av verligheten. *Om ikonografiens teori och praktik*. Helena Edgren og Marianne Roos (red.). Åbo: Picta. nr.4, s. 147-156.
- Lucie-Smith, Edward (1990): *Illustrert kunstordbok*. Oslo: NKS-Forlaget.
- Mâle, Émile (1978): *Religious Art in Franc, The twelfth century*. Princeton: Princeton Press.
- Mâle, Émile (2000): *Religious Art in France of the thirteenth Century*. Mineola, New York: Dover Publications, INC.
- Manote, R., Ruíz, F., Quiles, F. (2000): *Gothic art guide, Museu Nacional d'art de Catalunya*. Barcelona.
- Marks, Richard (1993): *Stained Glass in England during the Middle Ages*. London: Routledge.
- Meehan., Denis (1958) *Adomnan's De Locis Sanctis*. Dublin: The Dublin institute for Advaced Studies.
- Morgan, N.(1983): *The Medieval Painted Glass of Lincoln Cathedral*. Oxford: Oxford University Press.
- Morgan, Nigel (1995) "Western Norwegian panel painting 1250-1350:problems of dating, styles and workshops" *Norwegian Mediewal Altar Frontals and Related Material. Papers from a Conference in Oslo 16th to 19.th December 1989*. (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, vol XI. N. Malmanger, L.Berczelly, og S.Fuglesang, (red.). Roma, s. 9-22.
- Morgan, Nigel, Hohler Erna B. og Wichstrøm Anne, (2004): *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350 Volume I: Artist, Styles and Iconography*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Mortensen, Lars B. (2005): "Den norske middelalderlitteratur på Latin." *Den kirkehistoriske utfordring*. Steinar Imsen (red.). Trondheim: Tapir Akademiske forlag. nr.19, s. 139-146.
- Mowinckel, Rolf (1926): *Vor Nationale Billedkunst i middelalderen*. Oslo: Det norske Videnskaps-Akademi.

- Nordhagen, P.J., Kaland, B. (1973): "Antemensalet fra Vanylven. En Maria Lactans"-
fremstilling i Historisk museum i Bergen. *Ikonografiske studier*. S. Karling (red.).
Stockholm: almquist & Wiksell, 106-118.
- Nedkvitne, Arnved og Per G. Norseng (2000): *Middelalderbyen ved Bjørvika Oslo 1000-
1536*. Oslo: Cappelens forlag.
- Odden, Per Einar (2000): Den salige av Orleans. [online] Tilgjengelig fra: <http://www.katolsk.no/biografer/orleans.htm>. (lesedato 29.05.2006).
- Oftestad, B.T., Rasmussen, T., Schumacher, J. (2005): *Norsk kirkehistorie*. Oslo:
Universitetsforlaget.
- Paasche, Fredrik (1941): *Møte mellom hedendom og kristendom i Norden*. Stockholm: P.A.
Nordseth & Sönes Förlag.
- Panofsky, Erwin (1972): *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the
Renaissance*. Oxford: Icon Editions.
- Pater, T.G.(1967): "Miracles". *New Catholic Encyclopedia Voume IX*. Washington: The
Catholic University of America, s. 180-894
- Plather, Unn (1982) "Antemensaler, analyser av materiale og håndverk". *Polykrom skulptur
og maleri på tre*. S. Bjarnhof, V. Thomsen (red.). København: Nordisk
Ministerråd, 178-194.
- Plahter, Unn (1995): "Likneskjusmið 14th. Century instructions for painting from Island"
*Norwegian Mediewal Altar Frontals and Related Material. Papers from a
Conference in Oslo 16th to 19.th December 1989*. (Acta ad archaeologiamet artium
historiam pertinentia, vol XI). M. Malmanger, L. Berczelly, og S. Fuglesang (red).
Roma, s. 157-169.
- Plahter, Unn (2004): *Painted Alterfrontals of Norway 1250-1350, Volume 2: Materials and
Thechnique*. London: Archetype Publication.
- Pocelet, Albert (2002): *Analecta Bollandiana. Oxford Cantigas de Santa Maria
database*. [online]. Tilgjengelig fra: http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=pon_list
- Roelvink, Henrik (1990) Fransiscanernes bildmotiv i medeltidens Sverige". Den Monastiske
bildvärden, *Nordisk Symposium for ikonografiske studier 10/86*. Bonnier, A.C.
Lindgren, M. Ullén, M. (red.). Stockholm: ICO Riksantikvarieämbetet, s.119-143.
- Sigurssonð J., Vigfusson, G. (1878): *Bisupasögur*. Møller
- Southern, R.W. (1958): The English Orgins of the Miracles of the Virgin". *Medieval and
Renaissance studies Vol IV.*. R. Hunt, R. Klibansky, L. Labowsky (red.). The
London: Warburg Institute,

- Southern, R.W. (1962): *Ridder og Klerk Middelalderen i støbeskeen*. København: Rosenkilde og Bagger.
- Stige, Morten (2003): "Nedstrynantemensalet"- en 10-talls tegneserie. *Om ikonografiens teori och praktik*. Helena Edgren og Marianne Roos (red.). Åbo: Picta. nr.4, s. 229-241.
- Strickland, Debra H. (2003): *Saracens, Demons and Jews, Making monsters in Medieval art*. Oxford : Princeton University Press.
- Tomassini, Laura (1997): *An analysis of the three redactions of Maríu saga, with particular reference to their style and relations to their latin sources*. Avhandling ved København Universitet.
- Tristram, Ernst William (1955): *English wallpaintings of the fourteenth Century*. Eillen Tristram (red.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Tristram, E.W., James M.R. (1929) *The wallpaintings in Eton College Chapel and in the Lady Chapel of Winchester Cathedral*. *Wallpole Society XVII*. John Johnsen (red.). University Press, s. 1-45.
- Turville-Petre, G. (1953): *Orgins of Icelandic*. Oxford: Claredon press.
- Unger, C.R. (1871): *Maríu saga*, Christiania: Brøgger & Christin.
- Valen, Karen Elisabeth (2002): *Den islandske tegnebok, En islandsk mønsterbok fra middelalderen*. Avhandling for Master i filosofi, ved senteret for Viking og nordisk middelalderkultur. Oslo: Universitetet Oslo 2001/2002.
- Vincentius Bellovacensis (1965): *Speculum Historial.e T4*. Østerike: Akademische Druck-u Verlagsanstalt
- Ward, Benedicta (1987): *Miracles and the Medieval Mind*. Aldershot: Scolar Press,
- Warner, Marina (1985): *Alone of all her sex. The myth and cult of Virgin Mary*. London: Widenfeld and Nicolson.
- Wellmer, Matthias (1998): "Mary, Mother of God". *Vernissage, The New Gemäldegaleri Berlin*. M. Wellmer (red.). Heidelberg: GmbH & Co KG, s. 44-53.
- Wichstrøm, Anne (1971): "Maramirakler på norske alterfrontaler". *Den Iconografiske post 3*. Thøgersen, M. Lillie,L. (red.). København: Kalkmaleriregistranten, s. 11-19.
- Wichstrøm, Anne (1976): "Den falne abbedissen fra Hamre kirke." *Bild och Betydelse, Nordisk ikonografiske symposium 4*. M. Thøgersen, og L. Lillie (red.). Åbo: Åbo Akademi, s. 25-31.
- Wichstrøm, Anne (1978): *Den gamle Kyrkja i Årdal, Interiør og inventar i mellomalderen og etter reformasjonen*. *Bygdeboka fra Årdal, bind 2*. Dagfinn Krossen (red.). Årdal: Årdal kommune, s. 781-817.

- Wichstrøm, Anne (1980): ” Kristus og Maria på Korsfestelsesantemensalet fra Årdal kirke, en uvanlig sammenstilling”. *Kristusfremstillinger, Nordisk Ikonografiske symposium* 5. U. Hastrup, (red.). København: Gad, s. 9-20.
- Wichstrøm, Anne (1982) ”De norske antemensaler Problemer i forbindelse med tids-og stedsbestemmelse”. *Polykrom skulptur og maleri på tre*. S. Bjarnhof, V. Thomsen. (red.). København: Nordisk Ministerråd, s. 163-166.
- Wichstrøm, Anne (2000): ”Høymiddelalderen” *Norges Malerkunst*. K. Berg (red.). Oslo: Gyldendal, s. 9-71.
- Widding, Ole (1961): ”Om de norrøne Marialegender”. *Opuscula Vol. II, 1. Bibliotheca Arnamagnæana*. J. Helgason (red.). Hafniæ: Munksgård, 1-9.
- Widding, O., Bekker- Nielsen, H., Damsgård Olsen, T. (1965): *Norrøn fortellerkunst. Kapitler af den norsk islandske middelalderlitteraturs historie*. København: Akademisk forlag.
- Widding, Ole(1996): ”Norrøne Marialegender på europæisk bakgrund”. *Opuscula Vol. X. Bibliotheca Arnamagnæana*. J.Helgason (red.). Hafniæ: C.A. Reitzels Forlag, s. 2-127.
- Willumsen, Liv Helene (2006): ”Narratologi som tekstanalytisk redskap”. *Å begripe teksten. Om grep og begrep i tekstanalyse*. May Brekke. (red.). Kristiansand: Høyskoleforlaget, 39-72.
- Øye, Ingvild (1991): ”Middelalderbyens farger”. *Farge på byen*. I. Øye (red.). Bergen: Bryggen Museum, s. 5-8.