

# Middelaldermaleriet i Torpo stavkirke

*En studie*

**Eva A. Weisser- Svendsen**



Hovedoppgave i kunsthistorie ved Institutt for filosofi, idé- og  
kunsthistorie og klassiske språk

**UNIVERSITETET I OSLO**

April 2007

## FORORD

Hovedoppgavens to første sider skal helt og holdent tilhøre de som har hjulpet og støttet meg under arbeidet med hovedoppgaven. Alle sammen vil jeg benytte anledningen til å takke.

Jeg har blitt tildelt to veiledere fra Universitetet i Oslo. Det er professor Anne Wichstrøm fra Institutt for filosofi, idé – og kunsthistorie og klassiske språk og professor emeritus Erla Bergendahl Hohler ved Kulturhistorisk Museum. Begge vil jeg takke for velvilje, støtte og oppmuntring. En særlig takk til Hohler som har hatt den praktiske delen av veiledningen, takk for alle gode råd.

Videre ønsker jeg å rette en stor takk til Jørgen Holten Jensenius som har tatt seg tid til å hjelpe meg med spørsmålet vedrørende baldakinens opprinnelige plassering. Det har vært flere e-poster frem og til tilbake før jeg forsto.

Jon Brønne skal takkes for hyggelig samtale og utlåning av restaureringsrapporter. Det ga innsikt både i baldakinens konstruksjon og malertekniske finesser.

En varm takk til Halvard Nørbech. Han har gitt kyndig datahjelp, ordnet med power- point, funnet frem til franskoversetter og mye mer. I det hele tatt vært en reddende engel.

Helene Amundsen takkes for høytlesning fra franske bøker. Jeg kan ikke ett ord fransk.

Fortidsminneforeningen i Buskerud og dens representanter skal også takkes. De som forekommende har åpnet dørene til Torpo stavkirke utenfor åpningstid, og som har fortalt meg både om eldre og nyere historier knyttet til kirken.

Takk til ansatte ved Riksantikvarens arkiver som har funnet frem rapporter og tegninger. Likeså skal bibliotekarene takkes. Og ikke minst skal Ellen Devold takkes for all velvillighet.

En takk går til nonnene som kopierte opp hele Kirchner- Doberers doktoravhandling fra 1946. Dessverre har jeg forlagt navnet på klostret i Tyskland. Beklager!

Takk til medstudenter i kollokvier for nyttige, ansporende og friske debatter.

Forelesere og studenter i gruppeundervisninger skal ha takk for interessante diskusjoner.

Prester, kirketjenere og organister har åpnet dørene til våre middelalderkirker. Takk for hyggelige samtaler og lokalkunnskap.

Jeg vil også få takke Kulturhistorisk Museum, Bergen museum og bibliotekene ved Universitetet i Oslo og Universitetet i Bergen.

Min gode venninne Birgitte fortjener en varm takk for hyggelige samtaler og lærerike diskusjoner om teologi og kunsthistorie. Jeg takker også for trivelige minner fra studietiden på Det teologiske fakultet og Det humanistiske fakultet.

En takk og klapp går til snille, ville og rare boxserkamerat Liszt. Hans gode humør gjør dagene gladere. Dessuten får han meg ut av sofaen når han vil gå luftetur.

En stor klem og hjertelig takk til min kjære Knut. Takk for at du trodde på meg. Takk for at du støttet meg. Takk for all din hjelp. Og takk for alt det uuværlige.

Eva

# INNHOLDSFORTEGNELSE

1.0 INNLEDNING	1
2.0 BESKRIVELSE	6
2.1 Helhetskomposisjon og innhold	6
2.2 Ornamentikk	10
2.3 Miljø	11
2.4 Menneskefiguren	14
2.5 Positurer	16
2.6 Drakter og draperier	17
2.7 Avsluttende kommentar	20
3.0 TEKNIKK OG RESTAURERING	23
3.1 Byggteknisk utførelse og rekonstruksjon	23
3.2 Malerteknisk utførelse, materiale og tradisjon	28
3.3 Maleriets bevaringstilstand	30
3.4 Baldakinens plassering	34
3.5 Avsluttende kommentar	38
4.0 FORSKNINGSHISTORIE	39
5.0 STIL OG DATERING	50
5.1 Det utenlandske materialet	52
5.2 Det norske materialet	69
5.3 Oppsummering	78
6.0 IKONOGRAFI OG FUNKSJON	80
6.1 Kalvariegruppen	80
6.2 Majestas Domini, evangelistsymbolene og apostlene	84
6.3 Margaretalegenden	88
6.4 Lektoriets funksjon	95
7.0 KONKLUSJON	103
LITTERATURLISTE	105
ILLUSTRASJONSLISTE	118
ILLUSTRASJONER	

## 1.0 INNLEDNING

Lux illuxit laetabunda,  
lux illustris, lux iucunda,  
quae digna praeconio.  
In solemne gaudium  
prorumpat fidelium  
sincera devotio.<sup>1</sup>

Den gledesfylte dag er kommet med lys, det klare lys, det herlige lys som er lovprisning verdig. La de troendes oppriktige tilbedelse bryte ut i høytidsjubel!

Oversatt: Bjørg Tosterud Danielsen

Jeg har valgt å begynne studien med en et vers fra Olav-sekvensen. Det handler om vår største norske helgen, og verset gjengir stemning som omslutter han og sikker også hans like. Om Margareta fra Antiokia er blitt omtalt like poetisk kjennes det ikke til. Samtidig formidler verset en positiv stemning som denne studien vil hevde at billedprogrammet på Torpolektoriet har.

Hovedoppgaven skal handle om middelaldermaleriet på Torpolektoriet. Maleriet omfatter en kalvariegruppe, *Majestas Domini*, apostelrekker og Margaretalegenden. Så langt foreligger ingen særstudie om Torpomaleriet. Denne studien ønsker å se på maleriet fra flere vinkler, men har utpekt tre sentrale spørsmål. For det første, hvilke stilistiske forutsetninger ligger til grunn for middelaldermaleriet i Torpo stavkirke? Når ble utsmykningen malt? Hvordan skal man tolke billedprogrammets innhold?

Jeg velger å introdusere hovedoppgaven gjennom å omtale hvert kapittel hver for seg.

Kapitlet, *Beskrivelse*, er hovedoppgavens første del og ikke uten grunn. Den utgjør selve grunnstammen for alt som skal foregå senere i studien. Fra stammen utgår det grener både til stil – og ikonografiske analyser, men også til kapitlet *Teknikk og restaurering*. Beskrivelsen

---

<sup>1</sup> Semesteremne i latinsk språk og vestlig livstolkning fra Augustin til Luther. 1998, s. 58. Olavs-sekvensen dateres gjerne til ca år 1200. Den er tydelig inspirert av den store franske sekvensdiker Adam av St. Victor, spesielt av dennes sekvens om den hellige Victor. Eirik Ivarson, som hadde studert ved St. Victorklosteret og som var norsk erkebiskop mellom 1188 og 1205, regnes som forfatter av Lux illuxit.

er detaljert og er lagt under veiledende overskrifter, *Helhetskomposisjon og innhold, Ornamentikk, Miljø* osv. Denne inndeling er tenkt å skulle lette senere sammenligningsarbeidet. Under arbeidet med beskrivelsen har jeg latt meg påvirke av Anne Ankers (Wichstrøm) magisteravhandling fra 1970 *Tresfjordantemensalet. Et norsk tavlemaleri fra 1300- årene og dets stilling i samtidens kunsthistorie*. Flere impulser har jeg fått fra Anne Wichstrøms artikkel "Maleriet i høymiddelalderen" i *Norges kunsthistorie*, (bind 2) fra 1981 og Erla Bergendahl Hohlers manus, *Stilkritisk metode og norsk middelaldermaleri*, som ble skrevet til foredrag holdt i forbindelse med doktorgradsdisputt. Likeså har Anne Wichstrøms og Erla B. Hohlers artikkel "General description of the panels" samt "The catalogue" fra verket *Painted Altar Frontals of Norway 1250- 1350* (bind 1) utgitt 2004 vært viktige.

Kapittel 3, *Teknikk og restaurering*, beskriver og diskuterer lektoriets og tilhørende maleris tekniske utførelse. Det er tenkt å vise hva som er inntakt i dag og hva som er mulig å slutte videre ut fra gjenværende spor, byggtkniske- og malertekniske undersøkelser, restaureringsrapporter og gjennom sammenligninger med tilsvarende materiale. Hensikten har vært å forsøke å nå frem til lektoriet og dets maleri slik det var i middelalderen og å berede bedet for en stil- og ikonografisk undersøkelse.

Kapitlet er strukturert slik at første del viser hvordan lektoriet ser ut i dag og deretter hvordan det kan ha vært i middelalderen. Dernest gjennomgås maleriets oppbygning og materialbruk med på blikk på middelalderens tradisjon. Videre fremlegges restaureringshistorien som samtidig synliggjør hvordan fargene har forvitret de siste snart nitti år. Avslutningsvis kommer en diskusjon om hvorvidt baldakinens plassering opprinnelig er i koret eller skipet. Til dette hentes argumenter fra både byggteknisk utførelse og restaureringshistorien.

Jeg har benyttet meg av mange forskeres arbeider, og noen står svært sentralt. Det skal nevnes Sigrid og Håkon Christies store verk, *Norges kirker. Buskerud*, (1981) som er grunnleggende i den byggtekniske beskrivelsen av lektoriet. Sentralt står også Jon Brønnes rapport for en detaljert beskrivelse av selve baldakinens konstruksjon.<sup>2</sup> I diskusjonen rundt lektoriets oppgang har jeg trukket inn Erla Bergendahl Hohlers forskning på en benkevang

---

<sup>2</sup> Brønne 1977a

som opprinnelig kan ha tilhørt en trapp.<sup>3</sup> For å få innsyn i andre lektorier har Astrid Schjetlein Johannessen bok *Kinn kirkes lektorium og dets plass blant norske middelalderlektorier*, hvert til stor nytte. Foruten å orientere om norske lektorier eller levninger, omtaler hun også utenlandske. Det siste har vært til støtte ved siden av utenlandsk litteratur. Malertekniske undersøkelser er basert, med få unntak, på Brønnes arbeider fra 1977.<sup>4</sup> Fortsatt er ikke kritt og pigment undersøkt etter nyere metoder i Torpomaleriet, derfor er en kort passus innlagt om pigmenter og kalk basert på Unn Plahters skrifter.<sup>5</sup> Restaureringshistorien er bygget på rapporter fra Riksantikvarens arkiver og dermed på forskjellige personers arbeider. I debatten rundt baldakinens opprinnelige plass er to forskere vesentlige. Ut fra en byggeteknisk vinkel er Jørgen Holten Jensenius' uttalelser om saken viktig, og Brønnes arbeider har igjen vært avgjørende.

I neste kapittel, *Forskningshistorie*, gis oppmerksomheten til forskjellige forskeres arbeid i forbindelse med Torpomaleriet. Jeg må skynde meg å legge til at det er stilens og motivenes historie som omtales. Tidligere i denne studien har kapittel 3, *Teknikk og restaurering*, også omhandlet forskningshistorie, men da har det vært Torpoutsmykningens tekniske historie. Det materialet som er valgt ut i denne forbindelse, har på en eller annen måte formidlet noe nytt og ukjent. Men jeg ønsker likevel å nevne to verk spesielt, og som må kunne betraktes som fundamentale, Harry Fetts verk *Norges malerkunst i middelalderen* utkommet i 1917 og Andreas Lindblom store bok *La peinture gothique en Suède et en Norvège* i 1916. Grunnen til at jeg velger å gå så vidt grundig inn i tidligere forskeres arbeid, er at ved siden å gi disse sin rettmessige anerkjennelse, vil deres arbeid danner grunnlaget for min studie av middelaldermaleriet i Torpo stavkirke.

I kapittel 5, *Stil og datering*, diskuteres Torpomaleriets stil og hvor den kan ha sine kilder fra. Også dets datering vil bli drøftet. Siden det ikke finnes skriftlige kilder, vil den stilkritiske metode være helt avgjørende i undersøkelsen. Men metoden vil bare hjelpe videre i stil- og dateringsspørsmålene siden tidligere forskeres allerede har nedlagt viktig arbeide. I mine studier for å komme et skritt videre med spørsmålene, har et stort antall bøker med faglitteratur blitt sondert, noen bøker er satt tilbake i bibliotekenes hyller uten å kunne

---

<sup>3</sup> Höhler 1999

<sup>4</sup> Brønne 1977b

<sup>5</sup> Plahter 1982

komme til nytte, andre har bidratt med informasjon. I dette innledende kapitlet velges det å ikke nevne noen forfattere eller bøker fordi det er så vidt mange som har gitt nyttige bidrag.

Kapitlet er strukturert slik at etter en innledning vil det utenlandske sammenligningsmaterialet bli presentert og sammenligninger foretatt for til sist å bli avsluttet med en diskusjon rundt stilpåvirkning og datering. Deretter vil det norske materialet bli behandlet på samme måte. Avslutningsvis vil en konklusjon trekkes der både resultatene fra det utenlandske og innenlandske analysen sees sammen.

Så gjenstår det bare å introduseres kapittel 6 *Ikonografi og funksjon*. Her vil først bildenes betydning bli drøftet, deretter blir lektoriets funksjon diskutert. Lektoriet i Torpo har et bredt billedprogram som omfatter *Majestas Domini*, to apostelrekker, Margaretalegenden og en kalvariegruppe. Motivene vil bli undersøkt hver for seg for til slutt å bli tydet under ett. Det vil ikke bli foretatt en dyptgripende analyse av bildenes ikonografi, det er det ikke rom for innenfor studiens rammer. Men bildene betraktes både mot en billedtradisjon og skriftlige kilder. Den førstnevnte for kort å plassere Torpobildene inn i en europeisk billedtradisjon. Deretter tolkes motivene i forhold til de skriftlige kildene. Til å analysere motivene benyttes den ikonografiske metode. Torpomaleriet er allerede blitt utførlig beskrevet i kapittel 2 *Beskrivelse*. Neste skritt vil være å følge Panofskys metode der han anmoder om, etter beskrivelsen, å anføre motivene til gamle skrifter som Bibelen og andre religiøse skrifter. Jeg viser til Erwin Panofskys bok *Meaning in the visual arts*. Lektoriets funksjon blir forsøkt avdekket ved først å søke blant andre lektorer. Dette gjøres ut fra vissheten om at lektoriene har oppstått i de store katedral-, stifts- og klosterkirkene ute i Europa. Derfor er deres utsmykning blitt betraktet og sammenlignet med Torpos, det samme gjelder for skulpturfrisen på Kinns lektorium. Det vil også bli diskutert om krusifikset og et eventuelt alter kan ha noe å si for hvilke oppgaver Torpolektoriets har ivaretatt. Dernest er lektoriens liturgiske praksis behandlet, for så å stille spørsmål om hvordan denne kan ha blitt anvendt i Torpo stavkirke. Avslutningsvis vil resultatene av den ikonografiske analysen bli satt i forbindelse med lektoriets funksjon.

I Hallingdal ligger en gammel litt amputeret middelalderkirke (fig. 1 og 2). Det er stavkirken på Torpo som ble reist de siste årene av 1100- tallet. Jeg vil gjerne få gi noen opplysninger



vedrørende kirkens historie. De er helt og holdent basert på Christies bok *Norske minnesmerker. Norges kirker Buskerud*. Opplysningene står på side 116.

Tidligere lå Torpo stavkirke under Stavanger Bispestol. Da tror man Torpo hadde rang foran andre kirker i Hallingdal, og at den var hovedkirke også for Hemsedal. Opplysningne er hentet fra Herslebs Journal. Av et diplom fra 1310 (DN IV 85) kan man lese at ”sira Biarnar a Thorpom” som korbros i Stavanger satte kommunens segl på et testamente. Presten skal da ha vært kannik og forankret til domkapittelet i Stavanger, men hadde sannsynlig en vikar i som tok seg av arbeidet. Christie skriver: ”I de pavelige nuntiers regnskaper for 1327-28 heter det at skatteoppkreverne hadde hjelp av ”prepositus de Thorpom”, hvilke tyder på at prostens hadde tilhold i Torpo på den tiden.”<sup>6</sup> Sener, etter reformasjonen, ble Torpo et anneks til Ål, og i 1723 ble kirken kjøpt av sogneprest Jacob Stockfleth. Kirken ble solgt til kommunen i 1875.

---

<sup>6</sup> Christie 1981, s.116.

## 2.0 BESKRIVELSE

Slik lektoret fremstår i dag, har det gjennomgått store forandringer fordi mye av konstruksjonen er revet. Dette vil det bli grundig redegjort for i neste kapittel. Men lektoriets baldakin og fondvegg med maleri fra middelalderen har bevart det meste av sin opprinnelige prakt. Fondveggens kalvariegruppe mangler riktignok sentralmotivet, og man kan se et hull i det tredje kvadratet under veggens høyeste punkt, et merke som kan stamme fra et tidligere krusifiks. Med et krusifiks ville kalvariegruppen ha vært komplett.

I en beskrivelse av maleriet bør det pekes på at verket er merket av tidens tann. Man vil se at maling er skallet av i til dels store partier slik at treverket er blitt blottlagt.

Fargeforandringene er betydelige, og de grønne fargene har skiftet til grågrønt med okerlignende tone, men også til brunlige fargetoner. De gule og hvite fargene er nesten forsvunnet, og blått har ofte forvitret. Fargeforandringene og de avskallede malingspartiene vil derfor gi dekorasjonen et lysere og mindre fargerikt uttrykk. Rødfargen får en mer dominerende rolle enn tidligere.

### 2.1 Helhetskomposisjon og innhold

Billedprogrammet kan studeres på lektoriets baldakin og fondvegg. Baldakinen er malt med fremstillinger av *Majestas Domini*, apostlene og Margaretalegenden (fig. 3). Fondveggen er dekorert med en kalvariegruppe.

Baldakinens utsmykning utgjør syv parallelle rektangulære felt som løper i kirkens øst-vestakse. I sentrum møter man, i hvelvingens bredeste felt, Kristus i grønn kjortel og rød kappe omgitt av evangelistsymbolene. På hver side sitter seks apostler, alle med føttene vendt i retning vest og ut mot skipet, også kledd i røde kapper over grønne kjortler. Deres friser er blitt redusert til halve midtfeltets bredde. Ytterligere forminsket er det på hvelvspennets ytterkanter to friser med scener fra Margaretalegenden. Figurene fyller sine tiltenkte rom helt ut, og de er satt mot en blå fargebakgrunn med stjernerdyss for den tronedede og apostlene. Hvelvets billedfremstillinger er innfattet i et rammesystem. Mellom frisene er det malt enkle bånd uten pynt og bånd med geometriske eller vegetabiliske motiver, bånd som motsvarer hverandre på hver side.

Fondveggen beherskes av fremstillingen av en kalvariegruppe. Maria og Johannes flankerer hver side av et taпт sentralmotiv, hun til høyre, han til venstre. Fargene som tilfaller draktene deres, er grønn for kjortlene og rød for kappene. Ved Marias høyre side står Ecclesia, og Synagogen har fått plass til venstre for Johannes. Ecclesia er iført blå kjortel og hvit kappe, og Synagogens drakt har samme koloritt, men byttet om. Skikkelsene står monumentalt på rekke med godt om luft rundt seg. Over gruppen svever to hvitkledde engler fremstilt i halvfigur. Representasjonsbildet er malt mot en bakgrunn av diagonale bånd med firebladsblomster i rutene i fargene rødt, grønt, blått, hvitt og sort. Til slutt skal komposisjonens klarhet og dens bevisste fargebruk understrekes.

### Majestas Domini

Kristus er gjengitt omkranset av evangelisttegnene. Han sitter frontalt i helfigur på en benk med pute, og føttene hviler mot en forhøyning (fig. 4 og 5). Høyre hånd er løftet foran brystet i velsignelsesgest, mens den venstre støtter en bok mot kneet. Korsglorien er stor, og han er iført kjortel med kappe. Evangelistsymbolene, for evangelistene Matteus, Johannes, Markus og Lukas, vender hodet mot ham fra hvert sitt hjørne (fig. 6, 7, 8 og 9). Alle fire har glorie, og de holder alle sammen om hver sin bok.

### Apostlene

Apostlene sitter i rekker på to benker (fig. 10, 11, 12 og 13). De er fremstilt kommuniserende, og de vender seg mot og fra hverandre og legger også tidvis hodet bakover. Det argumenteres med én eller to fingre, eller med hele hånden vendt frem og løftet foran brystet eller i været. En av apostlene holder opp et skriftbånd, mens de andre holder en bok enten i fanget eller løftet fremfor seg. To apostler kan med sikkerhet gjenkjennes på grunn av attributtene, Peter med nøklene og Paulus med sverdet. Begge sitter ved Kristi høyre hånd mot vest.

### Margaretalegenden

Legenden om Margareta forteller i fire friser historien om en hellig kvinnes martyrium (fig. 14, 15 og 16). Gjennom tretten scener gjengis hennes skjebne fra da hun som ung kristen nekter å gifte seg med "hedenske" Olybrius. Ekteskapsavslaget resulterer i mange smertefulle prøvelser og mange undergjerninger fra Gud som berger henne. Til sist blir hun henrettet, og helgendramaet avsluttes med at Olybrius møter sin banemann i djevelen. Beretningen begynner på nordsidens øvre frise mot vest og fortsetter til dens finale på sørsidens nedre

frise retning vest. Noen steder har maleren valgt ikke å isolere episodene, men det vanligste er at scenene er adskilt enten ved vegetasjon – eller ved arkitekturmotiver. Disse er da flettet inn i den episke fremstillingen.

Første frise viser Margareta som sitter i et kupert terreng og spinner på en håndtein (fig. 17). Tre får beiter rundt henne, ett med krumme horn. Et annet gnager på et tre, det samme treet som er den visuelle begynnelsen på scenen. På kne foran henne ligger en enkelt kledd ung mann. Han holder en hånd opp i talegest mens han peker med den andre mot handlingen i neste scene som bare er adskilt av et vegetasjonsmotiv. Der ser man Olybrius komme ridende ut fra en borg med to menn til hest bak seg (fig. 18). Olybrius rekker frem en krone samtidig som han løfter den andre hånden opp mot et kjede som henger på brystet. Han har krone på hodet, er iført kjortel med kappe. Følgemennene er utstyrt i full rustning.

Frisen under innleder med Margareta der hun står mellom to menn (fig. 19). Håret er oppbundet, drakten knyttet rundt livet og overkroppen naken og blodflekket. Mennene ser mot henne, og i hendene har de pisker. Den ene beskjeggede flekker tenger og er iført legglang kjortel, og rundt hodet har han et stort fjærkostyme eller et fragment av en vinge. Den andre mannen er skjeggløs med knekort kjortel. Til høyre sitter Olybrius på sin trone med det ene benet lagt over det andre og med to fingre holdt opp foran brystet i talegest. Neste scene er skilt ved arkitekturmotiv, og igjen ser man Olybrius. Han sitter på en balkong med ansiktet i profil og peker mot Margareta som er i ferd med å bli satt på hodet ned i et stort kar (fig. 20). To menn, en med en bydende hånd som viser vei ned i karet, og en med pisk løftet i været, holder den halvnakne og blodige kroppen. Et tre skiller mot neste scene der Margareta opptrer på ny, denne gangen knelende med oppstrakte hender. Den nakne overkroppen er blodstenket som tidligere. Over henne åpenbarer Guds hånd og en due seg fra en sky.

På sørsiden fortsetter historien i øvre frise. Uten overgang løper tre scener over i hverandre (fig. 21). Den første viser Margareta idet hun blir slukt av en stor drage, hele overkroppen forsvinner inn i kjeften på uhyret. Fra en sky over dem bryter ildtunger og Guds hånd frem. Umiddelbart ser man den påkledd Margareta igjen, nå står hun midt i dragen som er delt i to. Hun ser mot hånden og ildtungene, og i sin ene hånd holder hun en korsstav og med den andre gjør hun en talegest. Til sist er hun gjengitt mens hun tar tak i håret på et menneskelignende uhyre og holder en stokk mot dets panne. Frisens siste scene er skilt med

en borg der Olybrius står på balkongen og peker ned på den halvnakne og blodige Margareta som kneler mellom to menn (fig. 22). Begge mennene flekker tenner og er kledd i knekorte kjortler. Den ene mannen, med struthette på hodet, heller noe fra et kar over henne idet den andre slår løs på henne med en svøpe. En sky over Margareta åpner seg, og ut kommer en due. Redselsscenen avsluttes med en plante og en borg.

I siste frise møter man en tilfrisknet Margareta knelende med hevede hender og ikledd kjortel med lang fôret kappe (fig. 23). En sky over henne åpenbarer Guds hånd som peker mot handlingen som blir utspilt i den neste scenen. Der er man vitne til Margaretas halshugging. Mannen som utfører ugjerningen, er kledd lik følgesvennene til Olybrius. I et grep holder han hodet til Margareta, med den andre hånden har han ført det blodstenkte sverdet. På sverdet sitter nå en due vendt mot skyen og Guds hånd. Olybrius står befalende på balkongen i sin borg, og han er fremstilt i profil idet han snakker og peker mot udåden. Borgen tjener som et skille mot kommende scene. Her ser man Olybrius i ferd med å hugge halsen over på en flokk mennesker (fig. 24). Et fuglelignende vesen har landet på ryggen hans og titter over skulderen mot skrekkszenariet. Den siste scenen utspiller seg fortløpende. Et stort uhyre med håret kropp, vinger og føtter med klør og menneskehender er hovedaktøren. Det trekker et misfoster ut av munnen til Olybrius som faller mot bakken. Fremstillingen blir avsluttet med vegetasjon.

### Kalvariegruppen

Kalvariegruppens figurer omkranser det tapte krusifikset (fig. 25, 26, 27 og 28). Maria står med senket hode og håret skjult under hodelinet, og hun løfter en bok inn til brystet med høyre hånd, mens hun holder en flik av kappen mot kinnet med den andre. Johannes bøyer også hodet, og dessuten knærne, og han strekker høyre hånd frem i en symbolsk gest. I venstre hånd holder han en bok mot hjertesiden. Ecclesia, med krone på hodet, er fremstilt med korsfane i venstre hånd. Høyre hånd holder om kalken som er løftet mot stedet for krusifikset. Synagogen snur seg vekk fra området for sentralmotivet. Kalken er vendt nedover, og lanser er knekket. Hodet er bøyd, og kronen er i ferd med å falle av hodet hennes. I overkant av øynene er det bundet et bånd. Over kalvariegruppen svever to engler, og begge svinger røkelseskar med den ene hånden og peker mot sentralmotivet med den andre. Engelen mot sør har glorie, mens engelen mot nord mangler denne.

## 2.2 Ornametikk

En viktig del av komposisjonen er rammeverket, det være seg bånd, planteranker eller andre dekorative elementer som arkitektur, planteornamentikk og små detaljer. I maleriet er det anvendt diverse ulike ornamentale bånd som understreker inndelingen i felter (fig. 29).

Majestasfremstillingen er innrammet av rombemønstrede border i sort, grønt, blått og rødt. Inne i rombene er det malt fire små romber. Mellom apostlene og Margaretalegenden løper en rankebord. En langstrakt stengel slynger seg i store kurver, og det springer ut en sidegren fra hver kurve. Sidegrenen ruller seg sammen inne i den enkelte kurve og skyter ut to grener, en av disse holder seg innenfor kurven, men vender seg i motsatt retning av den opprullede sidegrenen, den andre grenen krysser stengelen. Alle grenene ender i en knopp som gjerne har to korte utløpere. En tverrstrek markerer overgangen fra modergrenene til de utløpende grenene. Ranken på søndre side skiller seg litt fra nordre idet det males to spede buktende skudd i overgangen stengel-sidegren. Borden er trukket med fin rød linje på hvit bunn. Legendefrisene er skilt med bare rød bred strek.

Legendefremstillingen avsluttes ytterst på baldakinens buespenn, og i overgangen baldakintang er det festet en dekorert list. Listen er prydet med et knekkbånd opptrukket i sort. Hver trekant er fylt med diagonale tynne streker, grønt og hvitt i øvre del og rødt og hvitt i nedre. Baldakinens buelist er dekorert på tre sider. Den siden som vender ut mot skipet, har også et knekkbånd. Dette er mer forseggjort enn det førstnevnte og har halvblomster med fem smale blad i rødt og hvitt konturert med sort. Selve knekkmønstret er streket opp med sort, og det veksler mellom fargene rødt når det skråner i den ene retningen, og grønt i den andre.

Underkanten av listen er malt i sort og hvitt kvadratmønster, antagelig kvaderimitasjon, mønstret avgrenses på sidene av striper i rødt, sort og hvitt. En blomsterranke smykker listens innside, den er fargesatt i hvitt, sort, rødt og grønt (fig. 30). Den løper i bølger og skyter i hver kurve ut en gren med et blad og en halvblomst med fire rundflikede blad. Listen langs fondveggen er prydet med tungebord med blomsterblad mellom buene i sort og hvitt (fig. 31). Buene er i overkant fylt med brunrødt. Listens underkant er malt med en bred hvit stripe kantet med rødt.

Hvelvsøylene, som støtter baldakinen mot vest, har et romansk formspråk med terningkapiteler, dobbel halsvulst og motsvarende baser (fig. 32). Ornametikken på søyleskaftene er malt rundt hele skaftet og delt i to, et øvre skjellmønster og en nedre chevrondekor. Skjellets form er trukket opp i sort på lys bunn, og det stråler røde linjer i en

vifte fra dets toppunkt. Chevronen er malt i brunrødt, grønt, hvitt og sort. Kapitlene er prydet med et planteornament av tynne stengler og små knoppskytende sidegrener, hvitt på rødbrun bunn. De har i tillegg en tungebord, også i hvitt på rødbrunt, malt på abakus. Planteornamentet må kunne sies å være beslektet med baldakinens rankebord. Halsringene er røde og en avbleket farge. Koloritten er foruten rødbrunt og hvitt, sort og blått. Dekoren males bare på frem- og innsiden. Basen har fargepalett i rødbrunt, blått og hvitt og er uten dekor.

Fondveggen har et ”teppe” av dekor, et malt rutemønster med firebladsblomster i mellomrommene, alt tegnet opp med sort. De diagonale båndene sees nå i en avbleket, men opprinnelig grønn farge, med hvit midtstripe med blå tverrstriper. Båndet er delt inn med små kvadrater i kryssene, disse er tegnet med blått på hvitt, og det er trukket blå diagonale linjer til et kryss og pyntet med røde prikker. Blomstene er tegnet med sort i et firebladsmønster av liljeformede blad kolorert i rødt og hvitt med mellomliggende hvite blad.

Rundt Kristus- og apostelfremstillingene er det drysset stjerner. De er enklest mulig tegnet med streker som krysser hverandre i sentrum, fargen er lysblå når den males på blå bakgrunn, og mørkere blå på lys bunn. Dekorasjonens bøker er også prydet med ornamentikk. De har alle sammen oppteegnede bokpermer, forhøyede bokrygger og striper som antyder sidene, alt utført i sort på hvit bunn, men evangelistenes bokblad er avmerket med rødt. Det vanligste mønstret er romben, og inne i hver rombe males diagonale linjer til et kryss, men lar sentrum være uten strek, dette gir en stjernemønstervirkning. Mønstret er fremstilt enten i rødt eller, som oftest, i kombinasjon rødt og grønt. En litt annen variant er å legge en rombe inn i romben før stjernen males, fargen er da blå. På én bokperm trekkes et rødt kryss inne i romben, på en annen fremstilles en rød lilje. Ytterligere en variasjon av romben er å legge en hvit linje innenfor den sorte og så fylle ut med rødt. Den vanlige ruten finnes i to utgaver, en liten rute med rød prikk og en større med det tidligere nevnte stjernemønstret. Også puten som Kristus sitter på, er mønstret. Igjen er det romben, og koloritten er sort og hvitt samt en opprinnelig grønnfarge.

### **2.3 Miljø**

Fauna, flora, bygninger, religiøst utstyr og så videre er del av miljøet rundt figurene. Naturen i utsmykningen er kun sparsomt antydning, litt kupert terreng, store stilistiske trær og blomster. Den troned Kristus hviler føttene på en buktende grønn høyde som er innrammet av en sort

og lys linje. Slik fremstilles også det øvrige bakkelandskapet der det kan betraktes i fremstillingen av Margaretalegenden, de sorte konturene og hvite linjene er intakte, selv om fargen på formasjonene er forsvunnet. Trærne har tykke, svaie grener som løper fra en kraftig stamme, og grenene brister ut i frøhus, blomster og blad. Man ser sirlig rombemønster på frøhusene, svaierende runde blomsterklaser, ofte med en bladflik i overkant og linjeprydede opprullede blader som vender seg innover. Skyene er malt i grønt mot en blå himmel, og de er konturert med en bølgende sort samt en hvit indre linje. De er, med ett unntak, lagt til hjørnet av bildet. Fra alle skyene stikker det frem en hånd eller en due, og i ett tilfelle slår det ut røde ildtunger.

Faunaen er representert ved fuglen, løven, oksen, fåret, hesten og dragen. Alle dyr er tegnet opp med sorte konturer, og alle detaljer som øyne, nese, klover, klør, og så videre er malt med sort. Dyrene som symboliserer evangelistene, er gjengitt i profil med nakken snudd 180 grader slik at hodene også blir i profil, unntaket er oksens trekvarte profil. Ørnen har detaljert fjærdrakt i rødt, blått, grønt og hvitt, og fjærene er tegnet sirlig med sort strek. Løven og oksen har tapt sin farge, men det finnes fortsatt antydninger til hvitt. Vingene deres utgår fra nakkepartiet og strekker seg oppover, på oksen former de indre vingene nesten en krans rundt glorien før de strekker seg til værs sammen med de ytre vingene. Oksen og løvens indre vinger har røde fjær konturert med hvitt og sort, de ytre er grønne med brunrøde fjærtegninger og innrammet med sort. Legendefremstillingens due er fremstilt i trekvartaspektet med sorte konturer og linjer som definerer fjærene, koloritten er i tillegg til sort, rød og hvit. Fårene og hestene er også skildret i profil, fårene er hvite, likeså er hestene med ett forbehold, én er gyllen. Den hvite hesten som rides av Olybrius, har bølget sort man og rødt seletøy med pomponger, de to andre hestene har rød man i enkel strek. Dragen er vist liggende i profil, pelsen er hvit og ragget er rødt, gulrødt og brunrødt. Øynene er røde, tennene er store, firkantete og hvite med røde striper, dessuten er det tegnet inn digre huggtenner i gapet. Nesepartiet er buklete, ørene lange og spisse, og flippskjegg spisser seg under haken. Et fantasivesen, lokalisert foran Margaretas føtter, er fremstilt med gyllen pels med røde spetter, et kraftig ben med store klør og store tenner. Ansiktet har stort nesegrev, og sorte pupiller som lyner ut sorte streker, og et glis med digre firkantete tenner. Et annet fuglelignende vesen har landet på Olybrius' rygg. Beistet har to kraftige ben med store, runde poter og lang slyngende hale. En siste fantasiskapning er et stort utyske med håret kropp, vinger, føtter med klør og menneskehender. Ansiktet ligner en karikert ulv med stående ører,



rynket snute og spisse tenner. Kroppen er rød med sorte spetter, vingene er sorte, røde og hvite, øynene er røde med sorte pupiller.

Arkitekturmotivet er gjennomgående en borg, eventuelt en borgmur, med tårn. Veggen er gjengitt murt opp av rektangulære stener og avmerket med enkle loddrette og doble vannrette linjer. Trapper kan gå opp på utsiden, og i ett tilfelle males en rundbuet dør i borgen. Flere av byggene har krenelering, og mange fremstilles med en balkong der Olybrius regjerer. To byggverk er malt gule med sort definering av stenene, ett er hvitt med gule stenkonturer, et annet er hvitt med sort, og et siste har hvitmalt pusset flate. Alle står på brunrød grunnmur som kan være pusset eller murt. Tårnene er hvitpusset, og takene er prydet med loddrette linjer og kronet med kule på toppen. Tre av tårnene har vinduer, de er lange, smale og rundbuet, men det finnes også små runde oculi.

Diverse sittedskaper kan betraktes i dekorasjonen. Kristi trone skal først omtales, den er gjengitt kun som en enkel flate, beige, strødd med blå stjerner og dessuten pålagt pute. Ennå enklere er apostlenes sitteplass, den strekker seg som et beige felt fra baldakinens ene side til den andre og skal antagelig forestille en benk. En annen utgave av tronen er forbeholdt Olybrius. Den er gjengitt med bredt putelagt sete over en sylindrisk kropp, og en fot som skråner utover mot gulvet. Sylinderkroppens dekor er utskårne lange, smale, rundbuede åpninger og et firepass konturert i sort og hvitt, mens foten er prydet med runde åpninger i rekke. Tronen er hvit, puten har skråstilt rutemønster i sort med et indre rødt kryss, og den er konturert med sort, hvitt og rødt. Til hest sitter mennene i sadler som er innsvinget i ryggene med avrundede hjørner på ryggstøtene. De er hvite og opptrukket med sort.

Redskaper til ulike formål er gjengitt i dekorasjonen. En hvitmalt håndtein, med tilhørende lang, smal garnsnelle, er Margaretas arbeidsredskap. Andre redskaper til mindre hyggelige formål er svøpen laget av tynt materiale med kuler i endene, enkelt utformede pisker, en trestokk og langbladede sverd med krave og kule på skaftet. Når sverdene er puttet i sliren, er sliren pyntet med rødt skråstilt rutemønster. Skjoldene har en lang, smal trekantform, de er røde og konturert med sort og hvitt. Det blir også vist et kar som Margareta skal senkes ned i, det er stort og sylindrisk, bredere i den rødbrune nedre delen enn i den øvre hvite, og belagt med sorte småstreker. Ytterligere et pinselsutstyr er gjengitt, det er en rektangulær eske med håndtak i hvite og grønne striper, hvis innhold tømmes over Margareta.

Av religiøst utstyr skal det først vises til et attributt som allerede er omtalt indirekte, nemlig apostelen Paulus' sverd. Peter, med nøkkelmakten, er gjengitt med to store nøkler med kraftig skjegg. Ecclesia er fremstilt med korsfane, flagget har tresplitt, og de bølgende spissene har rød midtstripe samt et delvis synlig rødmalt kors på den hvite bunnen. Kalken hun løfter, har vid skål, lang stett med vulst, den er hvit med sort konturering, pyntet med røde linjer og sorte prikker. Synagogens attributter, fane og kalk, er utformet på samme måte med fravær av kors. Margareta er skildret med hvit korsstav, korset har korsarmer som smalner inn mot midten. Utsmykningen inneholder også røkelseskar, de har poseform med en liten stett og hatt med ring, og de er dekorert med kors, prikkemønster og doble linjer.

## **2.4 Menneskefiguren**

Ornamentikken, og i en viss grad miljøet, er vesentlige deler av utsmykningen, men det dominerende er likevel menneskefigurens fremstilling. I det følgende vil innledningsvis menneskekroppen og dens proporsjoner bli underlagt en generell beskrivelse, dernest følger en mer spesifikk beskrivelse. Først omtales Kristusskikkelsen, deretter skildres apostlene, kalvariegruppen og legendefigurene på samme detaljerte måte, men da på bakgrunn av Kristusbeskrivelsen.

Menneskefiguren kan noe forenklet sagt beskrives ut fra to typer. Én figurtype er preget av lange, middels slanke proporsjoner og ganske sterkt bøyde ledd. Den andre er noe kortere i lemmene og knekker brattere i leddene, men har fortsatt de samme lange, slanke hendene. Første figurtype er karakteristisk for representasjonsbildene, den andre for de fortellende scenene. Idet beskrivelsen av representasjonsbildene begynner, skal det påpekes at apostlenes proporsjoner er endret i forhold til de andre skikkelsene. Deres lange liv registreres, de unormalt korte benene og de smale skuldrene. Den nakne overkroppen er gjengitt flere ganger i utsmykningen, og hele tiden er det Margareta som fremtrer slik. Når hun er vist i en frontal positur, ser man at ribbenene hennes er tegnet opp med tynne lyserøde streker, mens brystet og bukmusklene er modellert frem, om enn ikke anatomisk korrekte. Begge figurtypene står flatt mot bakgrunnen selv om skygging er til stede.

Den tronede Kristus er mer detaljert utformet enn andre personer i representasjonsbildene. Ansiktet er ovalt og smalner fra kinnbenene mot haken. Det er modellert med lyse rødtoner og har rød skygging langs hårfestet og ditto dottformede kinnroser. Ørene har fått samme behandling med rødt, men formen er gjengitt med sort strek. Halsens skrå muskler er

modellert frem med nevnte rødfarge. Ansiktstrekkene er tett samlet. Øynene har sorte høyt svungne linjer i buer over øyeeplet, en nedre nesten rett øyelokklinje og spisse øyekroker. Pupillen er omgitt av stor grønn iris. Øyebrynslinjen er malt med sort og trukket direkte over til den smale, lange neseryggen. Kristus ser fremfor seg, men betrakteren kan ikke fange blikket hans. Nesevingene er formet i poengterte buer fra neseryggen, og nesetipp og nesebor er markert ved en v-formet bue. Munnen er smal og rød og tegnet med sort strek. Overleppen har langtrukken amorfbue samt en kortere bue til underleppe. Håret faller symmetrisk fra en midtskill og utover skuldrene. Det er gyllent, formet til bølger ved sorte linjer og har en liten delt lugg strøket til sidene med en liten topp i midten. Skjegget og barten har samme farge og linjebearbeidelse, men skjegget har små, opprullede krøller, og barten har en større identisk krøll ved hver munnvik. Føttene er svakt modellert med lys rødt og gjengitt i profil med lange tær, én for én over hverandre. Hendene er lange og slanke, og høyre hånd er skygget inne i håndflaten. Det er tegnet negler på fingre og tær. Karnasjonen er hvit, skygget med lyst og mørkt rødt.

Beskrivelsen av Kristus passer for apostlene med enkelte unntak. Apostlenes ansikter er gjengitt i trekvart profil og viser en konkav kinnlinje. Det ene øyebrynet er fortløpende forbundet med neseryggen. De fire skjeggløse har en rød flekk på haken i tillegg til kinnrosene. Ansiktstypene er skjematisk fremstilt, men det anes en begynnende vilje til realisme. For eksempel synes nesens form å individualiseres noe, og hår og skjegg varierer i utførelsen. Håret er gyllent, det rekker til øreflippen og ligger i parallelle bølger og kan ha en stor krøll ved øret. Bortsett fra Paulus med høy panne og bar isse har alle tonsurer. Fire av apostlene er skjeggløse, men de andre har latt gro et frodig gyllent helskjegg. Skjegget er tegnet med sorte linjer enten som krøller eller bølger. Når skjegget er malt i trekvartprofil, kan underansiktet fremstå spisst i sammenligning med de skjeggløse. Negler er utelatt på fingre og tær.

Fondveggenes skikkelser har samme ansiktstype som resten av dekorasjonens figurer, men Synagogen skiller seg ut fra resten av kalvariegruppen. Stillferdige ansiktsuttrykk er her endret til et fordreid ansikt med halvlukkede øyne og en munn som vider seg ut i et grin og blottet tennene. Frisyren er for den skjeggløse Johannes svakt bølget med stor krøll i nakken, mens kvinnene har langt bølget hår.

Også personene i de fortellende scenene i Margaretalegenden blir gjengitt med de samme ansiktstypene til tross for at resten av kroppen fremstilles avvikende fra representasjonsbildene. Ansiktstrekkene kan være karikerte, for eksempel kan nesen være et langt, buklet grev, munnen en grimase med synlig tanngard eller øyebrynene trukket sammen i pannen. Margaretas ansikt er konsekvent uten mimikk. Menneses hår og skjegg har samme linjebearbeidelse og fasong som er angitt for apostlene og Johannes, men er supplert med en ny frisyre der håret er trukket tilbake fra ansiktet og lagt i fire store krøller langs panne og kinn. Margaretas hårprakt ligner de andre kvinnes, men hos henne er midtskallen synlig.

## 2.5 Positurer

Utvalget av stillingstyper i utsmykningen er begrenset. Sittende personer kan være den frontale majestetiske Kristus i en tilnærmet symmetrisk positur med bena fra hverandre og føttene pekende utover til sidene. Kun armer og hender bryter symmetrien idet den ene hånden løftes foran brystet i velsignelsesgest, og den andre støtter en bok mot låret. Det kan være apostlene i trekvartprofil og med bredt adskilte knær. Underkroppen, det vil si ett ben og føttene, er vendt i én retning, mens det andre benet er vist frontalt. Samtidig gjør apostlene kraftige vridninger med overkropp og hode, de løfter armene og kan holde i en bok sammen selv om de sitter i imaginære rom. I de fortellende scenene kan man se Margareta som sitter i trekvartaspektet med bena samlet. Og det er Olybrius frontalt sittende, men med ansiktet i trekvartprofil. Han legger da en legg over kneet og plasserer en hånd på leggen mens han skyter albuen godt ut i rommet og løfter den andre armen foran brystet mot kravebenet. Dekorasjon har også knelepositurer, de er gjengitt i trekvartaspektet med hendene hevet. Menn til hest sitter konsekvent med kroppen i profil og benet, som er vendt mot beskueren, utstrakt fremover. Englene over kalvariegruppen er fremstilt i en mellomting mellom knestilling og halvfigur. Ansiktene er i trekvartprofil, og armene svinger røkelseskar og peker mot det bortkomne krusifikset.

Den stående posituren i representasjonsbildene forekommer kun i kalvariegruppen på fondveggen. Maria står i kontraposto, man ser tydelig den utskytende hoften. Alle er vendt noe til siden, og Johannes betraktelig mer enn de andre. Maria og Johannes har senket hode, og han bøyer knærne i motsetning til de andre. Legendefremstillingens personer kan også stå i kontraposto, eller bare rett opp og ned med samlede ben. De kan være fremstilt i skrittgang, og de står da med krappt bøyde knær i profil eller trekvartprofil og oftest med vekten hvilende på det fremre bøyde benet, men av og til foretrekkes det bakre. Ytterligere en variasjon sees

når det vektbærende benet blir støttet mot en høyde, og noen ganger står personene på tærne i denne posituren. I ett tilfelle varieres stillingen ved at det bakre benet og dets fot strekkes ut slik at skosnuten blir vendt bakover. Armbevegelsene i dekorasjonen har også et begrenset register. Personene gjengis med armene hevet i velsignelses- eller talegest, de kan peke mot sidene i en åpen bok, mot en handlingssituasjon osv. Hånden beveges til tale ved å vise en pekefinger, langfinger eller hele håndflaten, eventuelt med tommelfingeren lagt innover. Felles er at alle bevegelsene virker stive og konstruerte. Personenes ansikter er vist en face, i trekvartprofil og profil. Den tronede Kristus er den eneste som er forbeholdt en face, mens de som begår onde handlinger i legendefortellingen, er de eneste som avbildes i profil.

## **2.6 Drakter og draperier**

Draktene består av kjortel og kappe samt underkjortler for mennene og englene. Samtlige av representasjonsbildenes menn er kledd i underkjortler, mens ingen av legendefremstillingens menn bærer dette plagget. Forskjellene som kommer til syne mellom representasjonsbildene og de fortellende scenene, forsvarer en todelt beskrivelse. Forrangen gis til representasjonsbildenes personer, og det legges merke til at deres kjortler er ankellange, men med en reservasjon for kalvariegruppens figurer. Dette fordi nedre del av fondveggen, hvor kalvariegruppen er malt, er fjernet. Kjortlene blir strammet inn rundt livet, og Kristus har belte beslått med sølvbeslag. Kjortelermene er vide ovenfor albuen og smalner deretter inn frem til håndleddet hos kvinnene, mens vide underermer tilfaller mennene. Ermene er brettet opp til midt på underarmen og kantet med hvitt fôr. Kristi og Johannes' kjortler har nesten identiske geometriskmønstrete halslinninger, røde romber med en sort prikk på hvit bunn, og linningen er konturert med sort og hvit stripe for Kristus og bare sort for Johannes. Et enkelt smalt bånd er eneste pynt for apostlene, Maria, Ecclesia og Synagogen. Kristi underkjortel har samme mønstrete bånd rundt håndleddene som i halsen. Alle figurene bærer kappe over kjortlene bortsett fra Synagogen, og alle har fôret kappe unntatt Maria, kanskje også Ecclesia, men dette er vanskelig å se på grunn av fargeforvitring. Fôrets farge er hvitt med tidvis anstrøk av blått og skal trolig illudere pels. Englenes drakter kan best beskrives som en kappe som innhyller overkroppen med svært brede ermer som dekker ned til livet, og et smalt kappestykke som avslutter drakten nederst. Koloritten på draktene er for Kristi og apostlenes del rød kappe over grønn kjortel. Samme farger tilfaller Maria og Johannes, men de to andre i kalvariegruppen skiller seg ut. Ecclesia bærer hvit kappe over blå kjortel, mens Synagogen er kledd i blått over hvitt. Englene er koloristisk like, draperiene sees nå i brunlig falmet farge, men de har opprinnelig vært hvite.

Draktene draperes rundt kroppene på ulikt vis. Representasjonsbildenes sittende figurer, Kristus og apostlene, danner folder litt forskjellig. Dette kommer til syne i kjortlenes folder der de legger seg i Kristi fang som en bred fold ned fra knærne, smalere på sidene og v-formede kast og kanalfolder mellom leggene, mens apostlene skiller seg ut ved færre sidefolder og v-folder som er blitt noe rundere. Hos alle er kjortelbrystets stoff lagt i smale parallelle folder, og alle sammen får små posede folder etter innstramming fra beltet. Man ser også en artistisk liten dobbeltfold som stikker ut fra konturlinjen, den har to foldefliker der den ene er lengre enn den andre, videre kalt y-fold. Denne kan for eksempel sees ovenfor albuen på Kristi kjortel. Konturene og foldemønstrene er oppstreknet med sort, og Kristi grønne kjortel har i tillegg hvite brede bølgende linjer på kjortelskjørtet, mens apostlenes skjørtedel har malte grønne rette striper som er lagt så tett at kjortlene fremstår som nesten grønne. Også kappene draperes forskjellig idet de strømmer nedover og legger seg i fanget og over benene hos de sittende. Kristi røde kappe er anbrakt over venstre skulder, faller over venstre arm, dekker venstre kne og ligger over høyre ben. Kappefoldene er tegnet med variasjonsbredde, myke v-former i fanget, sikksakkfolder rislende nedover fra underarmen og innslag av y-folden. Apostlenes kapper er lagt om kroppen på vekslende manerer, snart om én skulder, snart om to for så å legge seg over ett eller to ben eller bare gli ned langs siden. Foldene er noe enklere og linjespillet mykere enn i Kristi drakt, men man ser samme foldetyper som i Kristi kappe. Alle kappene er konturert med sort, og folder er streket opp med sort og markert med rød lasur.

Når skikkelsene reiser seg opp, slik som i kalvariegruppen, vil draperiet falle annerledes. Riktignok vil det smale foldemotivet på brystet og posefoldene rundt livet være de samme, men kjortelens skjørtefolder formes til rette folder i varierende bredde trukket med steile rette linjer. Denne beskrivelsen gjelder kun for Maria og Synagogen siden fargen er forvitret på Johannes kjortelbryst og Ecclesias kjortel. De stående legger kappen om en skulder, løfter den opp på den ene siden ved å fange tøyet opp og plassere det ved albuen. Ecclesia og Synagogen former kappestoffet til en stor buet flik foran, Maria holder tøyet opp forfra og stoffliken mot kinnet, mens Johannes samler kappen i en nesten vannrett fold i livet før den svøpes om armen. Fra skikkelsenes armer faller foldene i sikksakkmønstre, skjørtefoldene er tegnet opp med myke v-former på en side og såvidt antydende linjer på den andre for slik å gi illusjon av folder. For Marias vedkommende fører dette til svært smale kappefolder. Y-folden

registreres på alle kappene, likeså kanalfolden, og på Ecclesia er det dessuten malt fiskekroklignende folder.

Legendefigurenes kjortler er kne- og ankellange alt etter stilling og stand, og det er Margareta og Olybrius som er iført de lange plaggene. Kjortlene har posefolder i livet, ermene er vide ovenfor albuen og smales inn mot håndleddene. Plaggene er uten pyntebånd for alle, men Olybrius bærer kjede i frieriscenen og når han sitter på trone. Kjortelbrystet legger seg i brede, men også smale folder. Kjortelskjørtet har få og brede folder eller ingen i det hele tatt, slik som Olybrius' utsendte frier. I slike tilfeller er kjortelkanten rett og tegnet med både sort og hvit linje, den svinger ikke i takt med foldene sånn den ellers gjør. Noen ganger skyter det opp vifteformede stråler fra en fold, mest fremtredende er dette på Olybrius' kjortel i scenen der han sitter på trone. Foldene er da artikulert med rødt selv om konturene er sorte. Andre foldekammer kan også være markert med rødt, men det vanligste er sort. Kapper som er fôret, er kun tildelt Margareta og Olybrius. Margareta er utstyrt med kappe bare i inngangsscenen og som Kristi brud. Og Olybrius er kappeløs når han dreper med sverdet, men beholder ellers kappen på under andre udåder. Foldene er enklest mulig, ja knapt nok så de forekommer, men y-folden er på plass der fôret brettes ved halsen. Fargepaletten er den samme som representasjonsbildenes, men det er kommet et innslag av rød-oransje i en kjortel.

Mange av de hellige personene fremstilles med glorie om hodet, og en stor dekorativ korsglorie er tildelt Kristus. Korset er rødt og avgrenset med hvit og sort strek mot åpningene mellom korsarmene. Mellomrommet har en bred hvit tungekrans som settes mot en rød bakgrunn hvor det er malt hvite prikker i en trekantform inn mellom tungene. Til sist en bred hvit linje med sorte prikker før det avsluttes med konturlinje i sort. De øvrige gloriene er også omsluttet med sort strek, ellers er de hvite med rød tungebord, og alle, bortsett fra engelen som svever over Johannes og Synagogen, har perlebord i sort langs kanten. Kronen er et annet symbol som hører med antrekket til Ecclesia, Synagogen og Olybrius. Den er fremstilt i hvitt som en ring rundt hodet med blomsterornament, hvert ornament har tre blomsterblad. Et enklere hodeplagg er hodelinet, og det er Maria som innhyller hodet i dette. Linet er lagt flatt over issen med få, enkle folder langs kinnene og snodd om halsen. Struthetten blir også anvendt, en av bødlene bærer denne. Soldatene er utstyrt i full rustning, brynje som rekker til knærne med trekvartlange ermer, strømper og hjelmer over luer med store, vide kraver. Rustningen er gjengitt i et stripemønster, et mønster av loddrette linjer med innlagte vertikale

streker, alt malt i grått. I inngangsscenen blir grønne kapper lagt om skuldrene, og soldatene bærer sverd og lange røde skjold. Det skal også under denne overskriften omtales utsmykningens malte vinger. De er å se på evangelistene og fondveggen engler. Vingene er spent ut og vist forfra, og de har et indre vingepar av røde fjær konturert med hvitt og sort og et ytre par i grønt med brunrøde fjærtegninger innrammet med sort.

## **2.7 Avsluttende kommentar**

Torpoutsmykningen er malt med en dramatisk nerve. Det være seg den stiliserte Kristusskikkelsen, apostlenes energiske armbevegelser og overdrevne vridning av hodet eller Margaretalegendens kantete skikkelser med effektiv mimikk og dynamiske bevegelser og gester. Formspråkets gripende styrke blir understreket av store fargekontraster og sterke, klare farger. Likevel vil man merke seg maleriets ualminnelige klarhet og symmetri i komposisjonen. På baldakinen gir det seg utslag ikke bare i feltinndeling og rammeverk, men også gjennom fargenes gjentakelse og apostlenes rytmiske plassering av føttene. Likeledes bærer fondveggen komposisjon preg av samme klarhet gjennom figurenes parvis avstemte koloritt og rekkeoppstilling.

Tegningen er det fundament maleriet hviler på, og overalt er man vitne til den dekorative bruken av linjen. Det er som penselen vil leke inn noen ekstra linjer her og noen prikker der, dessuten har den ofte noe serpentinaktig over seg der den svinger i elegante lange spisser. Dette vedvarende linjespillet gir maleriet et ornamentalt uttrykk. De sorte konturene rundt figurene bidrar også til å understreke det dekorative. Figurene er nesten uten plastisitet, og de legger seg flate og fremstår ornamentale selv om sparsom skygging forekommer. Skikkelsene blir gjengitt høye og middels slanke, og man legger merke til apostlenes smale skuldre, lange liv og korte ben, likeså Margaretalegendens kantete kropper. Ansiktstypen er lang med bredt kjeveparti og konkav kjevelinje i profil, i en face blir derimot kjevepartiet smalt. Typen kjennetegnes av høyt svungne øyebryn og øvre øyelokklinje, tilnærmet rett nedre, spisse øyekroker og smal munn. Håret bærer preg av en ornamental sirlighet, det samme gjør ofte skjeggpylden. Utsmykningens mennesker kler seg i drakter bestående av kappe, kjortel og av og til underkjortel. Tøyet faller ved egen tyngde i folder i variert bredde og vekslende mønster og viser samtidig kroppens former. Linjene flyter oftest i avrundede kurver, men er noen ganger rette og steile, foldene er gjerne tett lagt, og det er en detaljert linjestil som males i draperiene. Foldekastene er artikulert med sort og er svakt skygget på kappene. Foldemotivene er blitt benevnt kanalfolder, sikksakkfolder, v-folder og y-folder.



Personkarakteristikken er typeskildring, men det sees en viss vilje til individuelle trekk. Maleriets personer råder over et begrenset repertoar av positurer, gester og mimikk, og maleriet er underlagt verdigperspektivet. Størrelsesforholdene er skjeve, arkitekturen er knapt nok høyere enn menneskene. Plantene er stiliserte, og ornamentikken på bånd, lister og søyler er enten stiliserte vegetabilske eller geometriske motiver.

Som tidligere nevnt er Margaretalegenden skildret med andre og enklere bearbejdede figurtyper enn i resten av utsmykningen. Dette er i henhold til hva som var vanlig praksis i middelalderens maleri, ofte ble det lagt mindre vekt på å utforme bildene som ikke tilhørte liturgien. Også en annen årsak til slik forskjellsbehandling er godt kjent, det har vært utbredt at en mester knyttet til seg svenner og lot disse male de mindre viktige religiøse motivene, mens han selv malte de vesentligste.<sup>7</sup> Under undersøkelsen av maleriet har det naturlig nok blitt sett etter hvorvidt flere malere har arbeidet på Torpo. Det er blitt konstatert forskjeller mellom representasjonsbildene og de fortellende scenene. Likevel er ansiktene blitt påvist å være svært like. Konklusjonen blir derfor at samme maler må ha vært aktiv i hele maleriet i forbindelse med ansiktsfremstillingene, sannsynligvis mesteren. Videre ble representasjonsbildenes draperier gransket for å se om det lot seg gjøre å spore flere hender her, men nei, det er den samme linjen og de samme foldemotivene, og maleren har dessuten avsluttet kappene konsekvent på samme måte, i en y-fold på den ene siden. Maleren blir også gjenkjent i Kristusfiguren selv om den er mer omsorgsfullt malt og med rikere linjespill enn de andre, men dette er jo også fremstillingens viktigste motiv. Det ble deretter søkt etter flere utøvere i de fortellende bildene, men det er ikke funnet mer enn én maler hvis man utelater ansiktsmaleren. Når det gjelder ornamentikken, kan det i de røde rankebordene som er malt mellom apostel- og legendefrisene, trolig være spor etter to malere. Sørsidens rankebord har fått noen lange, bølgende skudd i overgangen mellom stengel og sidegrener. Dessuten er ikke denne ranken så pertentlig malt som nordsidens. Kan det være avtrykk etter to forskjellige malere som sees her? Og kan det være mesteren som har malt sistnevnte ranke selv? Slutningen blir at det trolig har vært to malere som har svingt penslene på Torpo. At en mester har hatt ansvaret og oversikten, synes høyst sannsynlig fordi maleriet virker gjennomtenkt både i komposisjon og form. For eksempel er den stadig tilbakevendende ornamenteringen så gjennomført at her må det ha vært én persons tanke og autoritet man kan

---

<sup>7</sup> Fuglesang 1996, s. 12. Se for eksempel denne boken.

skue. Det skal også påpekes at maleren nok ikke kjente til hvordan en løve så ut, eller retttere sagt ikke visste hvordan Markus' evangelisttegn skulle representeres.

Etter hvert vil maleriets stilpåvirkning, datering og ikonografi bli behandlet, og dette vil jeg komme tilbake til i kapitlene 5 og 6. Men først vil jeg få rette oppmerksomheten mot et fenomen som ble tydelig under beskrivelsen, nemlig at dekorasjonen bærer preg av store fargeforandringer og avskallede partier. Det kunne være interessant å finne ut litt mer om hvorfor, og eventuelt når, dette har skjedd, og neste kapittel vil kanskje kunne gi et lite hint.

### 3.0 TEKNIKK OG RESTAURERING

Under overskriften *Teknikk og restaurering* blir Torpo stavkirkes lektorium med middelaldermaleri beskrevet og diskutert ut fra følgende betraktninger. Først blir lektoriet drøftet ut fra dets byggetekniske utførelse og en rekonstruksjon foretatt på bakgrunn av tilgjengelige opplysninger. Deretter vil den maletekniske behandlingen, dets materiale og den tradisjon dette står i, bli omtalt. Videre vil maleriets restaureringshistorie bli referert og behandlet, og til slutt finner det sted en diskusjon om hvorvidt baldakinen står på sin opprinnelige plass, koret eller skipet. Slik er det forsøkt å belyse objektet så bredt som mulig ut fra tekniske undersøkelser, restaureringsrapporter og relevant sammenligningsmateriale. Det er også hentet og satt sammen opplysninger fra forskjellige personer i håp om at dette skal være klargjørende. I dag er deler av lektoriet gått tapt, men en del lar seg rekonstruere på papiret.

#### 3.1 Byggeteknisk utførelse og rekonstruksjon

Allerede i første halvdel av 1860-årene skriver N. Nicolaysen om lekoriets konstruksjon.<sup>8</sup> Senere har Håkon og Sigrid Christie tatt opp temaet i verket *Norges kirker*.<sup>9</sup> Forskjellen mellom de to arbeidene, som er de første og siste kjente, er ikke så stor og gir seg først og fremst til kjenne ved at Christies mer presist og detaljert beskriver lekoriets levninger og etterlatte spor. Andre forskere som har skrevet om lekoriets konstruksjon, har enten gitt færre eller samme opplysninger som Nicolaysen.<sup>10</sup>

Sentrale opplysninger i dette avsnittet er hentet fra Christies verk *Norges kirker* side 132,<sup>11</sup> og når annen informasjon er tatt inn, merkes den med fotnote. Som nevnt tidligere er det i dag kun skipet igjen av den opprinnelige Torpo stavkirke. Inne i kirken er skipet delt inn i tre ved staver, og mellom midtskipets staver hviler det gjenværende av lekoriets (fig. 33). Lektoriet opptar østre del av midtskipet og nesten en tredel av dets lengde (fig. 34 og 35). Den tønnehvelvede baldakinen og fondveggen er lekoriets best bevarte deler. Fjernet er nedre del av fondveggen og sideveggene, likeledes er brystningen mot vest tatt ned. Gulvet, som har hevet seg ca. 2,5 m over skipets gulv, er også revet. Tidspunktet når deler av lekoriets har blitt tatt ned, er usikkert, men det kan ha skjedd for å gi plass til den protestantiske prekestolen, informerer Christies. En indikator på dette kan være at den søndre

<sup>8</sup> Nicolaysen 1862–1866, s. 155.

<sup>9</sup> Christie 1981.

<sup>10</sup> Dietrichson 1982, s. 279. Bugge 1953, s. 46 f. Hauglid 1973, s. 372.

<sup>11</sup> Christie 1981, s. 132.

drageren mot øst har blitt skåret over, mens den nordre mot øst er uberørt. Men fremdeles kan man se rester og spor etter lektoriets konstruksjon. Det er de to nevnte dragerne som ligger på tvers av, og er felt inn i, de tre østre stavene på hver side av midtskipet. Videre sees skårne utsparinger i dragerne der tre tverrgående gulvbjelker har vært felt inn. Den vestre gulvbjelken har blitt sagt av slik at rester av den fortsatt står igjen på hver side og ligger under hvelvsøylene. Hvelvsøylene i sin tur gir støtte til baldakinen, og deres kapiteler har spuns som går opp i hvelvbjelkene.<sup>12</sup> Mot øst er baldakinen innrammet med en list som er festet til fondveggen, og fondveggen blir avsluttet i nederkant mot østre tang. Hvelvsøylene, både skaftene og kapitelenes, har sliss der vegger i sør og nord har vært forankret. De har også innskårne spor som synliggjør hvor brystningen mot vest har vært innfelt. Dessuten er noten i underkant av bjelkene som bærer hvelvet, fortsatt intakt og viser hvor veggene har vært tatt opp.

Videre skal det gjøres nærmere rede for lektoriets best bevarte deler, baldakinen og fondveggen. I dette avsnittet blir Jon Brønnes rapport fra 1977, *Torpo kirke. Notater ang. baldakinen*, grunnleggende, og fravik vises ved fotnote. Tønnehvelvet har spennvidde på 4,60 m og en bredde på 2,15 m, og fondveggen er vel 2 m på det høyeste.<sup>13</sup> Fondveggen er bygd opp av fire liggende grovt hølvede planker, og baldakinen består av atten furubord i forskjellige bredder og tykkelser. Baldakinen hviler på en list på fondveggen og en kantlist mot vest. Himlingsbordene ligger mot vestre bærebue i en fals og mot øst direkte på bærebuen. Bordene ligger etter hverandre og er skåret i en skrå profil. Jernnaglene er blitt slått på skrå opp der bordene ligger over hverandre og fungerer som avstivere. Det finnes ingen jernnagle som er slått fra toppbordet og ned i underliggende bord. På oversiden er bordene holdt sammen av buede labanker.<sup>14</sup> Vestre bærebue består av fem segmenter som alle er felt sammen, toppbuen er også forankret til sidedelene med lask. Hver lask er festet med tre jernnagler og to gjennomgående treplugger. Østre bærebue er laget av tre deler og sammenlasket. Lasken mot nord er montert til buesegmentet med to jernnagler og to trenagler, mens lasken på sørsiden har tre jernnagler og to trenagler. Rombeformede jernskiver fungerer som mothold.

---

<sup>12</sup> Christie 1981, s. 137.

<sup>13</sup> Brønne 1982, s. 196.

<sup>14</sup> Brønne 1982, s. 196.

Vesentlige bygningselementer har gått tapt. Derfor blir et legitimt spørsmål, hvordan kan lektoriet konstruksjon ha fremstått utover de fakta som er omtalt ovenfor? En rekonstruksjon kan hjelpe litt på vei, men mye vil likevel forbli skjult. Det som virker nokså sikkert, er at baldakinen mot sør og nord har hatt tilegger. Som referert tidligere finnes not i bjelkene og sliss i hvelvsøylene for opptak av vegger. Mot vest må lektoriet ha hatt en brystning mellom hvelvsøylene, innskårne spor i søylene viser dette,<sup>15</sup> og med brystning vil kommunikasjonen med menigheten ha blitt ivaretatt. Det har vært antydning at en bevart brystning, antatt å ha spent over korbuen i det eldste koret,<sup>16</sup> har hatt denne funksjonen, men dette er ikke dokumentert (fig. 36).<sup>17</sup>

Hva så mot øst, har det her vært et skjermende rekkverk, eller har en tilegg dekket rommet mellom fondveggen og lektoriegulvet? Siden man må kunne anta at kontakten mellom presten i koret og aktørene på lektoriet har vært viktig, ville en tilegg sannsynlig ha vært gjennomboret av åpninger. Av den grunn er et rekkverk mer tenkelig. At åpningen mot øst har hatt en form for tildekning, er lett å tro på grunn av tidligere nevnte forhugninger i de østre stavene. Dertil har fondveggens maleri trolig fortsatt nedenfor den bemalte tangen fordi fondveggens figurer mangler føtter, og det tenkes da spesielt på Johannes siden kvinnene oftest har blitt malt med kjortler som dekker føttene. Den savnede fremstillingen av føtter blir påpekt ikke minst på grunn av at maleren ellers i maleriet har bestrebet seg på å male disse.

Til sist gjenstår to spørsmål, hvor og hvordan har adkomsten til lektoriet vært? Også her finnes lite konkret materiale å forholde seg til, men flere forskere har fremlagt hypoteser. Nicolaysen tenker seg en oppgang fra vest i form av en stige, og at vestsiden har vært åpen

---

<sup>15</sup> Christie 1981, s. 132.

<sup>16</sup> Christie 1981, s. 121.

<sup>17</sup> Christie 1999, s. 20. Christie skriver: "I Universitetets Oldsakssamling finn me ein brystning med ein dvergarkade frå Torpo. Det kan tenkjast at han har vore plassert på lektoriet frå fyrst av. Brystningen har bore ein smal planke med utskoren, gjennombroten bladranke." Jeg vil få legge til noen opplysninger fra Håkon Christies undersøkelse av brystningen i 1976 da den ble demontert og undersøkt. Dette for å få frem hvilke data som foreligger om brystningen (Christie 1976, s. 1 ff.). Jeg siterer: "Brystningen består av svill, et overstykket og 7 dvergsøyler. Dvergsøylene er tappet ned i svillen og opp i overstykket" (s. 1). "Oversiden av svillen er slitt mellom dvergsøylene som om det har vært tilgjengelig for slitasje med fottøy mellom dvergsøylene" (s. 1). "På G. A. Bulls tegning av brystningen fra 1855, da den satt sekundært plassert som benkrygg i skipet, er det tegnet inn en planke med gjennombrudt rankeskjæring på toppen av brystningen. Den gjennombrudte planken har samme lengde som overstykket. Det er sannsynlig at den gjennombrudte skjæringen har hørt hjemme som en bekroning av brystningen opprinnelig. Da vil brystningen nemlig få riktig høyde. Dessuten har overstykkets overside som nevnt en grovteljet overside uten synderlig slitespor, hvilket begge deler tyder på at den har vært dekket" (s. 3). I tillegg må det understrekes at Christie ikke skriver noe i dette dokumentet om at brystningen har vært benyttet i lektoriet.

uten brystning.<sup>18</sup> Noen år senere hevder Dietrichson det samme.<sup>19</sup> Hauglid mener oppgangen har vært fra en av sidene, og at sidevegger aldri har forekommet i lektoriet, de spor som røper vegger under baldakinen, stammer fra et tidligere opphold i koret.<sup>20</sup> Christie forteller om hull i en av skipets gulvplanker foran lektoriet som kan ha vært tatt ut til feste for en stige, men trekker ingen videre konklusjon.<sup>21</sup> Derfor vil en naturlig slutning være at man benyttet en stige til ferdselen. Likevel kan det hevdes at en så mektig konstruksjon tyder på at lektoriet jevnlig har vært i bruk, kanskje også fungert som en sangtribune for et lite kor, og en trapp synes følgelig mer funksjonelt. Blant det bevarte materialet fra norske lektorier finnes rester etter oppganger både i større og mindre kirker, og logisk nok er det trapper som er bevart.<sup>22</sup> Trappene går opp fra koret eller korbuen, noe som tyder på at lektoriet især ble brukt av presten og hjelperne hans. Erla Bergendahl Hohler har lansert tanken om at en bevart utskåret, og tidligere antatt, benkevange fra Torpo stavkirke kan ha tilhørt en stolpe i en trapp (fig.37). ”It is however difficult to correlate the various slots on the back with the other parts as preserved, or to discern a slot for a seat at all. The slot arrangement might fit better with a newel for a pulpitum.”<sup>23</sup> Også tidsmessig passer formspråket til den tid dekorasjonen i lektoriet er blitt malt: ”... the details of the ornament do however have very little in common with the carving of the portals and chancel screen capitals. Suggestive parallels are Ulvdal I, or the font lid in Hedalen, both normally considered 13th cent. or later. If made for the stairs to the late 13th cent. painted pulpitum (discussed cat. no. 206), this would fit quite well.”<sup>24</sup> Kunne jeg etter disse opplysningene foreslå en vindeltrapp eller rettløpt trapp plassert nord- eller sør-øst? Med en slik løsning ville presten få kort vei å gå når han skulle utøve sine plikter på lektoriet, på samme måten ville det være for andre aktører som ventet i skipet for å yte sine bidrag.

---

<sup>18</sup> Nicolaysen 1862–1866, s. 155.

<sup>19</sup> Dietrichson 1892, s. 279.

<sup>20</sup> Hauglid 1973, s. 372.

<sup>21</sup> Christie 1981, s. 132.

<sup>22</sup> Tingvoll kirke på Nordmøre, trappen ligger i selve murveggen i korbuens nordre vange. Domkirken i Stavanger, oppgang til lektoriet gjennom en rundbuet åpning på hver side av korbuen, en gotisk utsmykket trapp i korets nordvestre hjørne kan ha ført opp til lektoriet. St. Mikaelkirken på Voss, vindeltrapp i murveggen i korbuens nordre vange. Rygge kirke, trapp i selve murveggen som går opp fra sørsiden inne i koret. Skeid kirke i Bamble, trapp i selve murveggen som går opp fra sørsiden inne i koret. Mariakirken i Ås, trapp i selve murveggen på nordsiden av korbuen, det er uvisst hvor oppgangen var, men sannsynligvis har den ligget bak nordre nisje (Nicolaysen 1862–1866, s. 38). Kinn kirke tenkes å ha hatt oppgang i form av ”trapp eller stige under galleriet nord eller syd for koråpningen og mellom denne og nisjene på hver side” (Johannessen 1962, s. 29).

<sup>23</sup> Hohler 1999, s. 224.

<sup>24</sup> Hohler 1999, s. 224.

Det er forsøkt å finne andre lektorier i inn- og utland som motsvarer lektoriet i Torpo, uten at dette er kronet med hell. Lektoriet synes ikke å ha noen make der det reiser seg i skipet frigjort fra korveggen, overhvelvet og mektig i størrelse i forhold til rommet det inntar. Men det kan være spor som taler for at et galleri har spent tvers over koråpningen i Nore og Ulvdal kirker, og som må ha vært lektorier, hevder Christie.<sup>25</sup> Lektoriegulvet har ligget på samme nivå som korskillebjelken for alle tre lektoriene, her medregnet Torpo. Men mens Nores og Ulvdals lektorier har gått ca 2 m ut fra korskilleveggen, har Torpos strukket seg ca 4 m. Særlig den ene kirken synes å vise spor som ligner Torpolektoriet, og Christie skriver: ”Rester av malt dekor på innsiden av skipets gavlvegg i Nore kirke kan tyde på at lektoriet har hatt et lignende utstyr.”<sup>26</sup> Astrid Schjetlein Johannessen har samlet data om norske lektorier mellom to permer i boken *Kinn kirkes lektorium og dets plass blant norske middelalderlektorier*.<sup>27</sup> I hennes utredning fremgår det at det norske materialet ikke har eller har hatt lektorier som ligner Torpolektoriet.<sup>28</sup> Det har ikke senere kommet frem opplysninger om nye funn. Når det gjelder det utenlandske materialet, finnes det heller ikke her informasjon som forteller om motsvarende lektorier. Opplysninger om lektorier i England,<sup>29</sup> Frankrike og Tyskland<sup>30</sup> har ikke gitt positive resultater hva angår lignende lektorier. Heller ikke søken i Norden har gitt tilslag. Danmark med tilhørende Skåne,<sup>31</sup> Sverige og Finland<sup>32</sup> er blitt undersøkt uten utbytte. Det som synes sikkert, er at Norden ser ut til å ha et skille mellom Sverige og Finland på den ene siden, og Danmark og Norge på den andre, der de to siste landene flittigere har bygd lektorier. Tradisjonen med lektorier oppsto i Europa i romansk tid, og de første lektoriene reiste seg i katedral-, stifts- og klosterkirkene.<sup>33</sup> I menighetskirkene ute i Europa er de et sjeldnere fenomen. Lektoriet ble fra første stund knyttet til andre arkitektoniske elementer som veggen eller korsranken som skilte kor og skip, eller som Elna Møller skrive. ”... en Platform opført over og i forbindelse med den

---

<sup>25</sup> Christie 1993, s. 43.

<sup>26</sup> Christie 1993, s. 43.

<sup>27</sup> Johannessen 1962, s. 26 ff.

<sup>28</sup> Johannessen 1962, s. 31. I Kinn kirke ved Flørø finnes et godt bevart lektorie i tre, et galleri båret av fire søyler foran korbuen og som løper i hele skipets bredde. Fra Schjetlein Johannessens bok vil det dessuten fremgå at det i Norge er identifisert flere lektorier. Jeg har allerede nevnt de fleste i forbindelse med diskusjonen rundt trappeoppgangen til Torpolektoriet tidligere i kapittelet. Jeg viser til note 22. Johannessen, 1962, s. 26 ff. Det er også registrert lektorium i Kristkirken i Nidaros, det er bevart fundamenter tilhørende en mur med en midtstilt åpning. Olavskirken har bevart fundamenter og baser fra en søylerekke i sine ruiner. I Bergen har man anelser om et lektorium i Kristkirken ut fra opplysninger i Fornmannu sögur.

<sup>29</sup> Vallance 1936 og 1947.

<sup>30</sup> Kirchner – Doberer 1946.

<sup>31</sup> Møller 1949, Nyborg 1983 og Nilsén 1991.

<sup>32</sup> Nilsén 1991.

<sup>33</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 6.

Skranke, som lukker Koret for Lægfolk”.<sup>34</sup> I England sees lektoriet i de større kirkene i sammenheng med den massive skranken med lukkede dører. Det frittstående lektoriet med søylebåren front ble utviklet i Frankrike og spredte seg utover landegrensene. Dette er de to grunntypene som danner grunnlaget for de forskjellige variasjonene.<sup>35</sup> Lektoriet fikk sin utbredelse først og fremst nord for Alpene, men i Italia er ett lektorium lokalisert nær Arles. Årsaken til lectoriets oppblomstring var liturgiske endringer, og dette vil bli omtalt i kapittel 6. Konklusjonen for Torpo blir at lektoriet tilhører den europeiske tradisjonen, men arven kan sies å ha blitt forvaltet på en eksperimentell og kanskje lite tradisjonell måte. Dertil må man tro at også lokale forhold har ført til denne unike konstruksjonen.

### **3.2 Malerteknisk utførelse, materiale og tradisjon**

Tidligere i kapittelet er det redegjort for hvordan baldakinen og fondveggen er utført byggeteknisk. Nå vil tråden bli tatt opp igjen og ført videre med henblikk på maleriets tekniske utrustning. Beskrivelsen i dette avsnittet er grunnlagt på Jon Brønnes rapport fra 1977.<sup>36</sup> Når andre kilder blir benyttet, merkes de med fotnote.

Etter at furubordene er satt sammen, blir skjõtene mellom bordene dekket med fem centimeters brede lerretsstrimler. En ganske tynn grundering av kritt og animalsk lim er strøket over treverk og lerretsstrimler for å utjevne uregelmessigheter og for å danne en glatt lysreflekterende bakgrunn som klargjør for dekoreringen. Grunderingens tykkelse er ganske jevn, men limstyrken ser ut til å variere en del og kan, sammen med varierende sug i treverket, være grunn til at dekkevnen blir forskjellig. Maleren har begynt dekoreringen med å tegne opp figurene direkte med en transparent mellomgrå farge, og det finnes ingen spor etter innrisninger eller undertegninger med kullstift. Opptegningene er sannsynligvis gjort direkte og med sikker hånd, men man kan se at maleren har prøvd seg frem før den endelige avgjørelsen er tatt, dette viser flere pentimenti som skinner gjennom den hvite fargen på evangelisten Lukas.<sup>37</sup> Det ser for øvrig ut til at enkelte av de første grå opptegningene er bevart synlige, slik som i deler av rustningen til Margaretas bøddel (fig. 23). Videre er fargene lagt inn med ulike metningsgrader, fra tynt til opak. Fargene er stort sett rene, klare og unyanserte. Ved modellering er det lagt inn ensfargede lag som ikke er blandet i

---

<sup>34</sup> Møller 1949, s. 129.

<sup>35</sup> Man har ytterligere en type lektorier, kryptektoriet, men det er så forskjellig fra Torpos at det er utelatt i denne sammenhengen.

<sup>36</sup> Brønne 1977b, s. 1 ff.

<sup>37</sup> Kaland 1957, s. 2.



hverandre, for eksempel i apostlenes kapper der grønt er lagt i striper oppå, i dette tilfellet, den hvite grunderingen. Eller malingen er arbeidet inn i hverandre slik som på den tronede Kristi hals. Arbeidet er følgelig utført både vått på tørt og vått i vått. Til sist har maleren trukket opp konturene med sort. Enkelte steder kan man se at detaljer er lagt over kontureringen, så som i henrettelsesscenen av de kristne der blod er malt rennende over de sorte strekene (fig. 24). Nevnes bør også at den hvite grunnen sannsynligvis enkelte steder har vært uten lasering, slik man kan se på boken til evangelisten Johannes eller lanser til Synagogen. Men det vanligste er at den hvite grunnen har fått en klar fargetone. Arbeidet kan være til dels grovt utført.

Krittet i maleriets grundering er importert vare og forekommer ikke i Norge.<sup>38</sup> Unn Plahter fremholder at de eldste krittforekomstene finnes i Vest-Europa, det vil si England og Frankrike, mens de yngre er lokalisert østover på kontinentet.<sup>39</sup> Foreløpig er det ikke tatt prøver fra krittet i grunderingen i Torpoutsmykningen, og det er derfor ikke mulig å bestemme hvor det kommer fra. Fargene som er anvendt, er jord- og mineralfarger,<sup>40</sup> og bindemiddelet er antagelig en blanding av lim og tempera.<sup>41</sup> Bortsett fra pigmenter registrert av Kaland i 1957, malakitt, azuritt og sinober eller mønje, foreligger ingen ny informasjon om hvilke pigmenter maleren har benyttet.<sup>42</sup> Det er heller ikke tatt prøver av pigmentene slik at det kan blitt fastsatt hvilke som er brukt i dekorasjonen. Men man vet at pigmentene som ble anvendt i norske middelaldermalerier har vært importerte, og alle som er nevnt her har vært vanlige å bruke gjennom hele middelalderen.<sup>43</sup> Hva gjelder malerens tekniske fremgangsmåte, tyder den på forankring i en etablert håndverkstradisjon, en tradisjon som etter alle solemerker har sin opprinnelse utenfor Norges grenser. For mange år tilbake ble malerens arbeidsmetoder skrevet ned. Blant flere verk er de mest kjente avhandlingen til munken Theophilus, *De Diversis Artibus*, trolig forfattet i Tyskland på 1100-tallet og Cenninis verk, *Il libro dell'arte*, skrevet i Padua tidlig på 1400-tallet.<sup>44</sup> Denne kunnskapen ble ivaretatt av verksteder og vandret med deres håndverkere. Noen har kommet hit, og nordmenn har besøkt utenlandske verksteder. Her i Norge er Bergen det eneste sted der det finnes skriftlige kilder som forteller om verksteder. I Magnus Lagabøters bylov fra 1276 kan

---

<sup>38</sup> Plahter 1982, s. 182.

<sup>39</sup> Plahter 1982, s. 182.

<sup>40</sup> Kaland 1957, s. 2 ff.

<sup>41</sup> Brønne 1982, s. 196.

<sup>42</sup> Kaland 1957, s. 2 f.

<sup>43</sup> Plahter 1982, s. 178.

<sup>44</sup> Binski 1991, s. 6.

det leses om verksteder som har ligget i Øvregate.<sup>45</sup> Man tror også at Oslo og Nidaros har hatt verksteder, men det nærmeste man har kommet med bevisførsel for dette, er gjennom den stilanalytiske metode. Den første som utførte en slik analyse i Norge, var Harry Fett tidlig på 1900-tallet.<sup>46</sup>

### 3.3 Maleriets bevaringstilstand

Besiktigelsen av maleriet viser at tilstanden må sies å være god, dets alder tatt i betraktning. En viktig grunn er at kirken aldri har hatt noen form for oppvarming. Likevel har maleriet gjennomgått forandringer, maling har skallet av slik at treverket stedvis er synlig, og dekorasjonen har til dels store fargeendringer.

En vesentlig årsak til forandringene kan leses i en rapport utformet av Domenico Erdmann i 1926. Der forteller han at han ved en tilfeldig besiktigelse oppdaget at maleriet hadde begynt å ta skade. Tårnpluggene i takrytteren var utildekket slik at fuglene kom inn og grisete til gulvet, men viktigere var "... at der ogsaa paa hvælvet opsamles en mængde guano der i forbindelse med fugtighet kan være skadelig for maleriet. De store mørkebrune partier i dette kan skyldes denne omstændighet".<sup>47</sup> Han informerer også om en halv meter lang lerretsstrimmel som har løsnet på nordre side. Tydeligvis har kirken hatt ettersyn tidligere for Erdmann viser til en henstilling fra 1923 hvor det er bedt om at "bör der over hvælvet lægges flere lag god takpap som vil hindre fugtigheten (og guanooplösning) at trænge gjennem forskalingen".<sup>48</sup>

I 1928 er Erdmann tilbake på stedet. Han konstaterer at pappen som er lagt, ikke dekker hele området slik at fuktighet og fugleskitt fortsatt kommer inn og ber derfor om at et nytt papplag legges over det gamle.<sup>49</sup> Ved selvsyn registrerer han at flere lerretsstrimler har løsnet. Men konservering av det øvrige maleriet er ikke nødvendig, rapporterer han, fordi det "praktisk talt staar i fri men tör luft, og under samme vilkaar som fra dets tilblivelse for over 600 aar siden".<sup>50</sup> Fargene er stort sett smittefrie og faste unntatt de blå som delvis har forvitret. De

---

<sup>45</sup> Magnus Lagabøters bylov, s. 29 f.

<sup>46</sup> Fett 1917.

<sup>47</sup> Erdmann 1926, s. 1.

<sup>48</sup> Erdmann 1926, s. 1.

<sup>49</sup> Erdmann 1928, s. 1 ff.

<sup>50</sup> Erdmann 1928, s. 2.

grønne har bleknet til det ugjenkjennelige, men ”Det røde, sorte, blaa, gule og rødbrune er overalt uforandret”.<sup>51</sup>

En restaureringsrapport fra Gerhard Gotaas’ hånd stilet til Riksantikvaren foreligger i 1939.<sup>52</sup> Rapporten viser at etter konferanse med Riksantikvaren blir det sommeren 1938 arbeidet med å feste lerretsstrimler og å konservere dekorasjonen. Maleriet forfaller, og en årsak er trolig vanddrypp på enkelte partier som fører til tap av farge, der de hardest rammede fargene fortsatt er de blå og grønne. Sort og hvitt er ofte uttørret og sitter av den grunn ganske løst. Likevel er mange områder i god forfatning, og fargene fester så godt til underlaget at noen behandling virker unødvendig. Treverket er tørt og blir mett grundig. De tørre fargene lar seg binde til treet ved pådynking av kokende bindemasse. For å få minst mulig fargeforandring, og for å beholde treetts krittone, benyttes en kondrinopløsning. Men da den ikke binder godt nok, tilsettes en ubetydelig mengde glutin. Så små mengder glutin skulle ikke føre til at malingen flasser av, mener Gotaas. De løse lerretsstrimlene festes med den samme kondrin-glutin-massen.

I juli 1955 informerer restaureringskonsulent Finn Krafft om løse lerretsstrimler og om farger som stedvis sitter svært løst.<sup>53</sup> I en ny rapport fra oktober 1956 anbefaler han at tiltak settes raskt i gang fordi de fleste lerretsstrimlene enten har falt ned, eller er meget løse.<sup>54</sup> Store partier av farger med den underliggende krittgrunderingen er pulverisert og ligger som støv. Krafft melder fra om et råttent bord midt på sørsiden og ser spor etter vannskader fordi vannet har brunet fargene i striper både vannrett og loddrett.

Bjørn Kaland utformer en restaureringsrapport i 1957 der han også henleder oppmerksomheten mot en besiktigelse av dekorasjonen i 1956.<sup>55</sup> Det blir forsøkt å feste lerretsstrimlene med voksmasse, men den holder ikke de stive strimlene på plass. Senere, i 1957, festes lerretsstrimlene med Hernicol plastlim. Samtidig blir det rundt all oppskallet farge penslet på tynn kasseinopløsning. Maleriet konserveres med gelatinopløsning, først i en meget svak konsentrasjon, deretter blir oppløsningen gradvis økt til 5 % før den sprøytes over fargene. Etter hver behandling varmes limvannet opp med infrarøde lamper for å trenge

---

<sup>51</sup> Erdmann 1928, s. 3.

<sup>52</sup> Gotaas 1939, s. 1 ff.

<sup>53</sup> Krafft 1955, s. 1.

<sup>54</sup> Krafft 1956, s. 1.

<sup>55</sup> Kaland 1927, s. 1 ff.

godt inn i fargelaget og treet. I tillegg blir det utført reparasjoner på taket fordi man frykter at pappen som tidligere er lagt direkte over hvelvet, kan ta skade under oppvarming om sommeren. Det er tenkelig at fuktighet oppstår mellom treet og pappen, og for å få luften til å sirkulere legges ca. femtiåtte lister under pappen.

I juni 1968 inspiserte Turid Wilson fra Riksantikvarens Vestlandsatelier maleriet og fant konserveringstilstanden god.<sup>56</sup>

Jon Brønne skriver om konservering i 1977 i artikkelen *Torpo stavkirke – problemer omkring konserveringen av det dekorerte middelalderlektoriet med tilhørende baldakin*.<sup>57</sup> Konserveringstilstanden karakteriseres som dårlig, og Brønne trekker den slutning at konservering bør utføres umiddelbart. Fortsatt henvises det til større fargeavskallinger helt ned til treverket og da særlig i den blå fargen. Misfarging påpekes, spesielt grønnfargene er ugjenkjennelige. Og nå opplyses det om at de gule fargene nesten er forsvunnet. Malingen har løst seg i små oppskallinger og fremstår som grovt pulver. Ny konservering blir foretatt med Calaton CB løst i etanol som påføres ved 60–65 grader med pensel. Påføringen blir gjort fire til fem ganger med tørking mellom, og da har maling og oppskalling festet seg. Til slutt blir maleriet sprøytet med 3 %-løsning varm Calaton CB. Tre flater på ca. tre kvadratmeter fremstår blanke på grunn av overskudd av Calatonløsning, men disse sees knapt fra gulvet.

Skriv av 29. juni 1984 undertegnet av Kåre Hosar viser til vedlagt befaringsrapport fra Jon Brønne og Mette Havrevold.<sup>58</sup> Maleriets tilstand er god. Men Kristi hår og de røde partiene samt de hvite og avblekede områdene i baldakinens nordre nedkant, ser ut til å ha noe overskudd av konserveringsmiddel. Malingen sitter godt, og bare enkelte små luftlommer kan noteres.

Ved ettersyn av Brønne og Mille Stein utført i juni 1985 sluttet det at konserveringstilstanden er god.<sup>59</sup> Men de grønne fargene har avskallingstendenser, og det samme har de hvite.

---

<sup>56</sup> Wilson 1968, s. 1.

<sup>57</sup> Brønne 1982, s. 195 ff.

<sup>58</sup> Hosar 1984, s. 1 ff.

<sup>59</sup> Stein 1985, s. 1.

11. mars 2002 sendes et notat til Riksantikvaren fra Tine Frøysaker hos NIKU.<sup>60</sup> Der refererer hun til en undersøkelse av Haslestad hvor han anbefaler fjerning av støv på oversiden av baldakinen. Dessuten er det konstatert utglidning av noen bord. I mars 2002 gjøres nye observasjoner. En av de dekorerte listene er falt ned, og listen har enkelte skrå tynne sprekker, trolig etter fallet. Dekorasjonen på listen har mørke skjolder på midten, kanskje forårsaket av fuktighet på baksiden. I samme område ser det ut til at malingen skaller av. Tangen, bak den nedfalte listen, er råten i et større område. Listen selv oppviser både råte og hull etter treborende insekter på midten. Igjen løsner lerretsstrimler, denne gangen to.

I april 2004 utformer Iver Schonhowd *Rapport fra tilstandsregistrering av interiør og inventar i Torpo, Borgund og Hopperstad stavkirker* for Riksantikvaren.<sup>61</sup> Han henviser til en nedfallede list, samme list som Frøysaker omtaler i mars 2002, som har falt ned på grunn av underliggende råte. Schonhowd anbefaler at ”Når disse konstruktive delene skal repareres er det viktig at det er en malerikonservator til stede for å sikre malt dekor”.<sup>62</sup> Man bør, når et stillas er satt opp, kontrollere og feste eventuell løsnet maling.

Ellen M. Devold hos Riksantikvaren kan fortelle at listen som var falt ned, er satt opp igjen 4. januar 2005.<sup>63</sup>

Slutningen må bli at maleriet i lektoriet har hatt regelmessig ettersyn fra 1923, årstallet for den første kjente besiktigelsesrapporten. Ut fra første rapport kan det konstateres at lerretsstrimler såvidt hadde begynt å løsne, og allerede den gang hadde de blå og grønne fargene til dels store skader. Først i 1977 er den gule fargen rapportert nesten bleknet bort, og i 1985 sees oppskalling av de hvite. Restaureringen i 1977 fastslo at originalmalingen aldri har vært overmalt. Samtidig stadfestet den at enkelte små retusjer, en komplettering av noen konturlinjer, tidligere var utført av Kaland. Det ble også i denne arbeidsperioden lagt merke til skader fra hugg og risping i frisene som fremstiller Margaretalegenden. Særlig ansiktet og øynene hos de onde aktørene har slike merker. Man kan konkludere med at restaureringen er foretatt i overensstemmelse med vanlig kutyme i sin tid. Tidens tann har, hvorom allting er, satt sitt preg på maleriet, de forvitrede og avblekede fargene gjør at den røde fargen blir mer

---

<sup>60</sup> Frøysaker 2002, s. 1 f.

<sup>61</sup> Schonhowd 2004, s. 1.

<sup>62</sup> Schonhowd 2004, s. 1.

<sup>63</sup> Devold 2005, e-post av 10.01.

dominerende. Disse faktorene skulle likevel ikke få innflytelse på stil- eller ikonografisk analyse.

Til slutt kan Harry Fetts skildring fra 1917 få minne om hvordan dekorasjonen fremsto med sin fargeprakt i behold.

”Det episk klare, som er over fortellingen, understrekes yderligere av farverne. De er de enklest mulige. Mot den kolde blaa træder figurenes grønne og røde sterkt frem. Det er som man sporer den episke gjentakelse i denne stadige fremhæven av de samme farver, hvilket kanskje tydeligst kommer frem i apostelrækken, hvor de grønne kjortler og røde kapper virker med monumental styrke.”<sup>64</sup>

### 3.4 Baldakinens plassering

Det har fra tid til annen vært stilt spørsmål om baldakinen står på sin opprinnelige plass. En av de sterkeste røstene som har betvilt dette i senere tiår, er dr. philos. Roar Hauglid, som var riksantikvar fra 1958 til 1977. Han er av den oppfatning at hvelvet opprinnelig sto over høyalteret i koret. Årsaken til flyttingen, hevder Hauglid, kan være følgende.<sup>65</sup> For det første et ønske om å overhvelve og male hele koret slik det er gjort i Ål, Vang og Høyjord stavkirker. For det andre et behov for et alter til et legmannskrusifiks hvor det ble valgt å bygge et galleri og å reise baldakinen. Spørsmålet om flytting har Hauglid tatt opp flere ganger. Første gang i *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, årbok 1969*,<sup>66</sup> deretter i 1973 i *Norske stavkirker*,<sup>67</sup> og til sist i *Kunst og kultur* i 1983.<sup>68</sup> Argumentasjonen i denne perioden utvikler seg.

Hauglids omfattende argumentasjon vil ikke her bli tatt opp i sin helhet, men det henvises til overnevnte bøker og tidsskrift. Hypotesen han fremlegger, er at hvelvet er flyttet i hel tilstand, det vil si uten søylene som holder hvelvet oppe i forkant.<sup>69</sup> Innbakt i Hauglids argumentasjon fra 1983 ligger vissheten om at hvelvet aldri har vært demontert, en informasjon han skriver er hentet fra Christies bok *Norges kirker* fra 1981 og som senere er blitt bekreftet av Jon

---

<sup>64</sup> Fett 1917, s. 56.

<sup>65</sup> Hauglid 1983, s. 269.

<sup>66</sup> Hauglid 1970, s. 16 ff.

<sup>67</sup> Hauglid 1973, s. 370 ff.

<sup>68</sup> Hauglid 1983, s. 264 ff.

<sup>69</sup> Hauglid 1983, s. 269.

Brønne.<sup>70</sup> I sin begrunnelse for flytting gjentar Hauglid et argument flere ganger, første gang i 1969. Han skriver: ”Stygge innhakk i hvelvbuens malte forkantlist og i de bærende småsøylers fint malte kapiteler tyder på at baldakinen er sekundært plassert, ...”<sup>71</sup> I sin artikkel fra 1983 fremholder han at søylene er malt før baser og kapiteler er forhugget, og at forhugging var nødvendig for å få hvelvet inn mellom tengene.<sup>72</sup> Han hevder også at hvelvets sidevegger ikke har vært reist igjen etter flytting, og at de spor man ser, stammer fra hvelvets opphold i koret. Videre påpeker Hauglid at ”... bæreribbens malte dekor fortsetter ubrutt gjennom hakket i tangen”, og han mener at hakket er for smalt til at det kan være malt etter at hvelvet er satt opp.<sup>73</sup> Han leder også oppmerksomheten mot malingsslitasje på utsidene av søylene som må ha kommet i tiden da baldakinen sto over alteret i koret.<sup>74</sup> I tillegg viser han til at oppsettingen av baldakinen er klosset gjort og derfor ikke kan være den opprinnelige, og han foreslår en bedre byggeteknisk løsning for hvordan en primær oppsetting burde ha vært utført.<sup>75</sup> Etter å ha påpekt i 1969 og 1973 at baldakinen har blitt omplassert fra koret til skipet, gir han i 1983 forklaring på hvordan flyttingen har foregått, ”Hvelvet har vært løftet opp fra søylehodene, løsnet fra apsisveggen stolper og satt pent ned på høykant på gulvet for så å bli tredd inn i skipet. Her har det vært heist opp og presset inn mellom skipets tener.”<sup>76</sup> Som en følge av baldakinens flytting ser Hauglid det nødvendig å utdype hvordan fondveggen er blitt til. Han tar utgangspunkt i en antagelse om at kirken har hatt et legmannskrusifiks hengende på ”... den østre indre søyleveggen i skipet”.<sup>77</sup> Dette legmannskrusifikset knytter han til et antatt ønske i fordums tid om et legmannsalter. Hans teori er at et gallerigulv ble bygd og hvelvet reist av denne grunn. Og han skriver videre om oppsettingen av fondveggen, ”For å få bakgrunn for dette felte man inn bord *under* hvelvets originale østre bæreribbe.”<sup>78</sup> ”Dette” er her synonymt med legmannskrusifikset. Han tenker seg dermed at ”Bordene er satt i plan med skipets østre tang, slik at bemalingen kunne fortsette over denne”.<sup>79</sup> ”På denne måte fikk man anledning til å male de vanlige figurfremstillinger på hver side av krusifikset.”<sup>80</sup> Han konkluderer med at maleren som har utført dekorasjonen av baldakinen og fondveggen, likevel kan være samme person.

---

<sup>70</sup> Hauglid 1983, s. 265 f.

<sup>71</sup> Hauglid 1970, s. 23.

<sup>72</sup> Hauglid 1983, s. 268.

<sup>73</sup> Hauglid 1983, s. 267.

<sup>74</sup> Hauglid 1983, s. 268.

<sup>75</sup> Hauglid 1983, s. 266 ff.

<sup>76</sup> Hauglid 1983, s. 269.

<sup>77</sup> Hauglid 1983, s. 269.

<sup>78</sup> Hauglid 1983, s. 269.

<sup>79</sup> Hauglid 1983, s. 270.

<sup>80</sup> Hauglid 1983, s. 270.

Jeg kan ikke si meg enig i Hauglids teori og konklusjon. Derfor har jeg tatt kontakt med Jon Brønne, forsker og malerikonserverator ved Norsk institutt for kulturminneforskning, som har arbeidet med Torpo stavkirke over tid. Gjennom samtale 3. november 2003 har Brønne gitt nyttig informasjon, og i tillegg vært hjelpelig med innsyn i rapporter og billedmateriale. Rapporter og billedmateriale finnes hos Brønne i NIKU. Råd og hjelp har jeg også søkt hos sivilarkitekt dr. ing. Jørgen Holten Jensenius. Han er spesialist på dokumentasjon og oppmåling av trekirker fra middelalderen, og han har over mange år arbeidet med norske stavkirker. I sitt arbeid har han også brukt tid på Torpo stavkirke. Både Jensenius og Brønne arbeidet med lektoriet under undersøkelsen og restaureringen i 1977.

Diskusjonen tar utgangspunkt i at baldakinen er flyttet hel, men for å unngå misforståelser skal det presiseres at hvelvet aldri har vært tatt fra hverandre, dette fastslo Brønne allerede i 1977.<sup>81</sup> Hauglid skal respekteres for sin hypotese om hvordan hvelvet kan ha blitt flyttet. Men å gjennomføre flyttingen i praksis ville, etter min mening, ødelegge maleriet fordi konstruksjonen ikke tillater en slik behandling. Det bør også innledningsvis nevnes at jeg savner en detaljert beskrivelse av baldakinen og dens sammenføyninger i Hauglids ovennevnte litteratur. En slik redegjørelse av baldakinens oppbygning ville gjort det lettere for leseren å følge hans resonnement. Ikke minst ville det vært nyttig fordi hans artikkel fra 1983 nettopp i det store og hele er viet byggetekniske forhold i forbindelse med en flytting.

Idet jeg viser til min beskrivelse av baldakinen, presentert under 3.1 *Byggeteknisk utførelse og rekonstruksjon*, vil jeg få understreke at baldakinen er svært sårbar for flytting i hel tilstand. Dette slutter jeg blant annet ut fra uttalelser fra Jensenius. Hans vurderinger er at ”Himlingsbordene ikke er solid nok festet til hverandre eller til bærebuen for å kunne oppta noen særlig vridning. Bærebuen er flerleddet, de er dimensjonert og sammenføyet for å ta lite mer enn sin egen og bordenes vekt, og må i utgangspunktet være tenkt å ligge i ro innspent mellom tengene. Det vil si at konstruksjonen er så leddet at vridningspunktene, i forhold til materialenes lengder og vekt, ville gjøre flytting in toto umulig”.<sup>82</sup> Brønne kan informere om at i hvelvets bakkant er det ikke slått skråstivere, altså er det ingen lister som

---

<sup>81</sup> Brønne 1977a, s. 1. Jeg siterer fra rapporten *Torpo kirke. Notater ang. baldakinen*: ”Taket i himlingen kan ikke ha vært tatt fra hverandre pga. eksisterende lerretsstrimler. Se foto. Toppsammenføyningens lerretsstrimmel går ned på både østre og vestre bærebue. Dekoren er samtidig i det dekket går fra himlingen og ned på bærebuen.”

<sup>82</sup> Jensenius 2005, e-post av 09.03.



stiver av konstruksjonen ordentlig.<sup>83</sup> Som sagt vil det som følge av baldakinens konstruksjon oppstå vridninger under overføring fra kor til skip. Dets egenvekt vil også medvirke til dette, hvelvet er regnet ut til å veie ca. 1050 kg.<sup>84</sup> Under overflyttingen ville lerretsstrimlene mellom bordene høyst sannsynlig ryke og maleriet bli sterkt skadet. Og som tidligere referert under 3.3 *Maleriets bevaringstilstand* kan man lese i Erdmanns rapport fra 1926 at kun en halv meter lang lerretsstrimmel var løsnet på nordre side, først senere begynner strimlene å løsne. Hauglid har som nevnt hevdet at oppsettingen av baldakinen tyder på en sekundær plassering fordi det sees stygge innhakk i bærebuen og hvelvsøylenes kapiteler. Ifølge Jensenius kan dette like gjerne stamme fra en tilpasning ved en primær oppsetning.<sup>85</sup> Jensenius mener at baldakinen har blitt jenket til i forhold til hvordan den er blitt laget nede på gulvet. Flere begrunnelser kan også gis for at hvelvet står på sin opprinnelige plass. Ett indisium for at baldakinen er dekorert på stedet, er at dekoren på østre bærebues undre del følger fondveggenes bord.<sup>86</sup> Der buen i dag glipper fra fondveggen, fremstår den umalt. Et annet indisium er at malingen har rent ubrutt fra utsmykningen og nedover på undersiden av sør-vest-kapitelet.<sup>87</sup> Dermed er det lite sannsynlig at baldakin og søyler har vært tatt fra hverandre. Et annet moment som kan være med på å underbygge en opprinnelig plassering i skipet, er at de forhugde kapitelen på hvelvsøylene må være malt etter huggingen. En forhugging av malte kapiteler ville gitt en fliset linje, ikke et rett klart skille mellom dekor og ubehandlet flate. Dette kan tyde på at dekoreringen er foretatt etter at sideveggene har vært montert mot den forhugde delen av kapitelet. Her utleder altså Hauglid og jeg forskjellige forklaringer fra samme indikasjon, forhugning og maling av kapiteler. Til sist bør oppbygningen av fondveggen kommenteres. Men at denne er bygd og dekorert på samme sted og til samme tid som baldakinen, er antagelig unødvendig å fastslå når det er påpekt at baldakinen står på sin opprinnelige plass. Likevel skal det understrekes, for å være tydelig, at fondveggenes maleri fortsetter nedover østre tang. Det skal også gjentas at dekoren på bærebuens undre del har fulgt fondveggenes bord. Slik jeg tenker, har fondveggen blitt satt

---

<sup>83</sup> Brønne, 2003. Samtale 03.11.

<sup>84</sup> Brønne 1977a. Utregningen gjort av Brønne. Kubikkinholdet av baldakinen. 1,9 m<sup>3</sup>.

Egenvekt lufttørket furu: 600 kg / m<sup>3</sup>

Egenvekt lufttørket gran: 470 kg / m<sup>3</sup>

Gjennomsnitt: (1070 kg ): 535 kg / m<sup>3</sup> ): ca. 550

Ca. totalvekt av baldakinen: 550 kg x 1,9 = 1045 ): **1050 kg**

<sup>85</sup> Jensenius 2004, e-post av 16.09.

<sup>86</sup> Brønne 1977a, s. 4. Jeg siterer fra rapporten *Torpo kirke. Notater ang. baldakinen*: "På østre bærebues underdel følger dekoren fondveggenes planker, ikke satt av som ferdig dekor (indisium på at det må ha stått her samtidig)."

<sup>87</sup> Brønne 1977a, s. 4.

opp, hvelvet blitt konstruert på gulvet og deretter tilpasset mellom tengene under oppsetting. Derne st har sideveggene blitt montert før man så har dekorert hvelvet, søylene og veggene.

Avslutningsvis vil jeg hevde at samme person må ha vært i beskjeftigelse på både baldakinen og fondveggen, noe som Hauglid også kan tenke seg. Ved å ta i bruk den stilkritiske metode og analysere helhetsinntrykket og ikke minst detaljene i et maleri, kan man dra kjensel på en maler. Hvis man anvender denne metoden på Torpomaleriet, og for eksempel sammenligner detaljer som nese, munn og øyne mellom baldakinen og fondveggens figurer, vil man trekke den slutning at dette arbeidet er utført av samme hånd. Det er dessuten lett å tro at maleren ville ha utviklet seg i tidsperioden mellom utsmykningen av baldakinen og fondveggen hvis dekoreringen hadde funnet sted med en tids mellomrom slik Hauglids teori tilsier. Jeg vil også få hevde at et legmannsalter oppe på lektoriets gulv, slik Hauglid tenker seg det, er lite sannsynlig. For begrunnelse for dette vises det til kapittel 6 *Ikonografi og funksjon*, der plassering av legmannsalter blir diskutert. Det konkluderes med at baldakinen står på sin opprinnelige plass.

### **3.5 Avsluttende kommentar**

Dette kapittelet har fastslått at maleriet i Torpo stavkirke bevislig har blitt ettersatt i ca. nitti år, og at restaureringen er utført etter gjeldende praksis. Gjennomgangen av restaureringsrapportene hos Riksantikvaren har også avdekket at få lerretsstrimler var løsnet ved slutten av 1920-årene, noe som ga verdifulle opplysninger til diskusjonen rundt baldakinens plassering. En diskusjon som konkluderte med at baldakinen er oppført der den står i dag. Det er gjort spede forsøk på å rekonstruere lektoriet ut fra gjenstående bygningselementer og ved å søke blant andre lektorer i inn- og utland, og lektoriets oppgang er drøftet der en tidligere antatt benkevange er tatt inn i teorien om en trapp på nord- eller sør-østsiden. Kapittelet har dessuten lagt for dagen at tekniske undersøkelser ved hjelp av nyere metoder ennå ikke er foretatt av maleriet. Derfor vil senere tekniske undersøkelser kunne gi mer utfyllende svar og således influere på en senere helhetsvurdering. Det er også omtalt malerens materialbruk og arbeidsmetoder som høyst sannsynlig har forbindelseslinjer til håndverkstradisjoner som hører hjemme blant europeiske verksteder. I den sammenheng ble det tilføyd at verksteder, eller skoler, ble registrert i Norge på begynnelsen av 1900-tallet.

## 4.0 FORSKNINGSHISTORIE

Under denne overskriften vil jeg få presentere Torpomaleriets stilistiske og ikonografiske forskningshistorie. Sagt med andre ord, her vil de mest sentrale artikler og bokverk som kan kaste lys over maleriets historie, bli omtalt. Foruten å tildele forskerne deres fortjente anerkjennelse er hensikten å vise grunnlaget og utgangspunktet for mine undersøkelser.

Da Torpo stavkirkes middelaldermaleri for første gang ble omtalt i skriftlige kilder, var det gjennom antikvar N. Nicolaysens penn på 1860-tallet.<sup>88</sup> Ingen tidligere kilder som nevner maleriet, er funnet, men som skrevet i det innledende kapittelet, er selve stavkirken introdusert så tidlig som 1310. Nicolaysen beskriver baldakinens utsmykning og skildrer Kristus omgitt av evangelistsymbolene, apostlene, og han identifiserer en legende, men hvilken legende forblir ham ukjent. Fondveggens maleri blir ikke kommentert.

Noen år senere identifiserer kunsthistoriker Lorentz Dietrichson legenden. ”For mig synes det aldeles utvilsomt, at vi her staar foran den hellige Margaretas historie.”<sup>89</sup> Dietrichson forteller også om en altertavle i Sancta Margaretas kirke i Hevne. Det skal være en gammel altertavle med ”... Sancta Margaretas historie i malerier paa forgylt grund.”<sup>90</sup> Men også Dietrichson unnlater å beskrive fondveggens dekorering.

En del år senere, og med helt andre forskningsmetoder, blir Torpomaleriet virkelig gjenstand for utforskning. I 1917 utkommer dr. Harry Fetts store verk *Norges malerkunst i middelalderen*, og med det blir norsk middelaldermaleri for alvor plassert i en kunsthistorisk sammenheng. Fett blir gjennom sitt arbeid den første norske kunsthistoriker som benytter den stilkritiske metode i forskningen på den norske samlingen av middelaldermaleri. Denne analytiske metoden blir sentral når han ordner kunsten i forhold til tre geografiske områder, Bergen, Oslo og Nidaros. Han registrerer stiltrekk som kjennetegner arnestedene, og benevner dem som skoler, og mener deres karakteristikk følger skolene gjennom hele tidsperioden. Fett fremsetter en utviklingsteori på bakgrunn av det gjenværende norske materialet, og ser utviklingen innenfor malerkunsten som om den bæres frem av enkeltpersoner, oftest kalt mestere.

---

<sup>88</sup> Nicolaysen 1862–1866, 155 f.

<sup>89</sup> Dietrichson 1892, s. 280.

<sup>90</sup> Dietrichson 1892, s. 458.

Samtidig trekker Fett forbindelseslinjer mellom de store kultursentrene i Europa og norsk kunst. Spesielt er han opptatt av England, men han ser også forbindelsene med Frankrike som betydningsfulle. Han poengterer de tette båndene mellom det engelske og det norske hoff, og vektlegger især relasjonen mellom Henrik III og Haakon Haakonsson, men påpeker også de senere norske monarkenes forhold til europeiske herskere. De geistliges påvirkning av kunsten i inn- og utland opptar ham også, men ikke i samme grad som hoffenes, og han ser en viss motsetning mellom de to maktgruppene. At Fett understreker forholdet mellom Haakon Haakonsson og Henrik III, bunner i at han ser Bergen som Norges viktigste kunstsentrum i denne første spirende tiden, her er kongens residens, og her sees de sterkeste impulsene fra engelsk kunst. Det bør samtidig fremheves at Fett mener det finnes noe eget norsk ved vårt lands malerkunst.

Hva skriver så Fett om Torpomaleriet? I tråd med hva som er hans anliggende, blir ett av hans ærend å plassere maleriet inn i en skole, for Torpomaleriets del blir det Osloskolen,<sup>91</sup> et annet blir å gi verket en plass i hans utviklingsteori. Dessuten tildeles maleren ifølge Fetts kutyme et mesternavn, ”Epikeren fra Torpe”. I henhold til skoleplassering fremholder han at maleriet er bærer av Osloskolens særpreg. Det er skolens glede over linjen som er sentral, en linje som ikke bare trekker opp motivet, men som også går inn i fargeflatene og for eksempel tegner frem foldemønstrene. Og det er de stiliserte fargene som særlig preger skolen den første tiden, rene sterke farger i rødt, grønt og blått sammen med den favoriserte sorte streken.

Som nevnt bygger Fett opp en utviklingsteori, og her finner maleriet i Torpo sin plass mellom Heddalfrontalet, det første kjente i Osloskolen, og Ålmaleriet. Likheten mellom Heddalfrontalet og Torpomaleriet ligger i fargene, linjeføringen og utforming av motivene.<sup>92</sup> Koloritten i rødt, grønt og blått, linjene som kan være svaie og avrundede, kappenes folder som tidvis runder seg i ellipser, og foldenes avslutning mot føttene ligner svært. Andre felles trekk er en slyngende bord med sidegrener og knopper, glorien som omkranser Kristi hode når han sitter på trone, og skjeggbehandlingen hos apostlene. Ikonografisk er *Majestas Domini*-motivet med de tolv apostlene sittende på rad, beslektet. Hva angår Åldekorasjonen, gir han ikke noen direkte sammenligning med Torpomaleriet, han skriver kun at den er neste

---

<sup>91</sup> Fett 1917, s. 58.

<sup>92</sup> Fett 1917, s. 56–58.

ledd i utviklingsprosessen.<sup>93</sup> Ålmaleren er bondemaleren som fyller flaten tett i tett med motiver, mens Torpomaleren blir ansett å være "... skoledannet ...".<sup>94</sup> Fett viser også til en annen kilde som må ha influert på maleren i Torpo, nærmere bestemt Oslo bys segl, her finner man de samme forkortede benene som i apostelfremstillingen. En noe mindre konkret kilde er den han kaller et "ældre kulturlag" som gjør seg gjeldende i Osloskolen, og dermed i Torpoutsmykningen, og hvor han ser bysantinske trekk.<sup>95</sup> Han ser også noe nytt i Torpo som han ikke gjenkjenner, "Det er noget av Bergensskolen, og det er allikevel ikke dette."<sup>96</sup>

Den polykrome skulpturen har sin plass i Osloskolen og bærer skolens særpreg, og Fett skriver: "... deres mesterverker synes nu at gaa sterkt og traditionsbundet ind i Osloskolens kunstneriske utvikling. Malerkunst og skulptur har bevæget sig parallelt fremad og de belyser hverandre gjensidig."<sup>97</sup> Han leder oppmerksomheten mot Balkemesteren og Paulusstatuens mester,<sup>98</sup> og han viser at Mariafremstillingen fra Dal kirke i Telemark ligger Heddalalterfrontalet nær, det frontalet som pekte seg ut som forbildet til Torpomaleriet.<sup>99</sup>

Når det gjelder de utenlandske kildene som har farget Torpomaleren i hans arbeid, gir ikke Fett et direkte svar på dette. Men han antyder i henhold til sin utviklingsteori at "det nye", som han mener kommer via Bergen, kan være preget av Henrik IIIIs kunst i London.<sup>100</sup> Ellers hevder han at man i tidlig middelalder kan se impulser fra dansk, tysk og kanskje også svensk kunst i Viken,<sup>101</sup> i tillegg til engelsk. Torpomaleriet får sin datering i sammenheng med en ukjent X, mester Ignotus, som sees som en representant for en stilsvingning. En stilsvingning maleren i Torpo, som er samtidig, men av år eldre, ikke fanger opp.<sup>102</sup> Ignotus skal ha virket på midten av 1200-tallet og litt senere,<sup>103</sup> derfor kan man slutte av Fetts resonnement at Torpomaleriet har sett dagens lys ca. 1250.

---

<sup>93</sup> Fett 1917, s. 60–63.

<sup>94</sup> Fett 1917, s. 56.

<sup>95</sup> Fett 1917, s. 57.

<sup>96</sup> Fett 1917, s. 58.

<sup>97</sup> Fett 1917, s. 81.

<sup>98</sup> Fett 1917, s. 81.

<sup>99</sup> Fett 1917, s. 53.

<sup>100</sup> Fett 1917, s. 60.

<sup>101</sup> Fett 1917, s. 49.

<sup>102</sup> Fett 1917, s. 77.

<sup>103</sup> Fett 1917, s. 75.

Forut for sin bok skrev Fett en artikkel i 1914 om *Osloskolen og det monumentale maleri*.<sup>104</sup> Her kan man stort sett lese de samme opplysningene om Torpomaleriet som i boken fra 1917, men selvfølgelig i en adskillig mer beskjeden utgave. Og artikkelen skiller seg fra boken på et vesentlig punkt, det uttrykkes klarere og tydeligere at Matthew Paris har influert på Torpomaleren.

I likhet med Fett publiserte den svenske kunsthistorikeren Andreas Lindblom en artikkel om middelaldermaleri i Norden før utgivelsen av et større verk med samme tema. Artikkelen tittel er *Västeuropeiska strömningar i Nordens måleri under gotiken. En överblick*, og den kunne leses i *Fornvännen* i 1914. Lindblom skriver at det er vanskelig å si noe om hvorvidt Torpomaleriet har stilistiske forbilder fra Frankrike eller fra England.<sup>105</sup> Men mye taler for Frankrike, og han peker på kolorittens røde og blå, på rankeborden med sidegrener og knopper som ligner det franskinspirerte på Heddalfrontalet, og på franske manuskripter fra 1250-årene. Årsaken til at Lindblom finner det vanskelig å stilbestemme Torpomaleriet, er det han kaller dets store primitivitet. Maleriets karakteristika er ekspressivitet og grov bondskheter, mener han. Når det gjelder tidsbestemmelse, anslår han 1250 eller noe senere. I sin artikkel tar han også avstand fra Fetts tese om at Torpomaleriet, sammen med andre norske samtidige malerier, skulle være påvirket av Matthew Paris' arbeider.

Omtrent samtidig som Fett utgir sin bok, kommer Lindblom i 1916 med sitt verk *La peinture gothique en Suède et en Norvège*. Lik sin kollega benytter han den stilkritiske analysen som arbeidsredskap og ser til Frankrike og England for sammenligningsmateriale. Lindblom er opptatt både av Sveriges og Norges middelaldermaleri, og han ser disse landenes stilutvikling som avhengig av utviklingen i Europa, det vil si at stilimpulsene former Nordens malerkunst. Dermed blir hans oppfatning at det nasjonale særpreget er ganske marginalt. Systematisk blir landenes maleri behandlet, det blir inndelt i kategorier og beskrevet. Deretter blir stilpåvirkning, fransk og engelsk, diskutert. Innenfor de norske forholdene er det Bergen eller Oslo som fremheves som kunstsentre, Trondheim er ikke med i Lindbloms kunstgeografiske inndeling.

Torpomaleriet blir analysert under kapittelet som omhandler fransk stilpåvirkning i norsk maleri. Der hevder Lindblom at han er sikker på at man kan se gjenskinnet av fransk maleri

---

<sup>104</sup> Fett 1915, s. 60 ff.

<sup>105</sup> Lindblom 1914, s. 260 ff.

under Filip August og Ludvig den hellige i Torpoutsmykningen.<sup>106</sup> Utsmykningens strålende røde og blå farger leder tankene til Frankrike, og fargekombinasjonen er det motsatte av hva engelskmennene har forkjærlighet for, mener han.<sup>107</sup> En strime av bysantinsk tradisjon er samtidig til stede, den viser seg i Kristi velsignelsehilsen og i de bølgende foldene på kappen hans.<sup>108</sup> Spor etter eldre norsk tradisjon finnes også, og den kommer godt til syne i fremstillingen av Markus' evangelisttegn som ser mer ut som et som fabeldyr enn en løve, og der dyrets hode ligner svært på dragene man legger merke til i hjemlig treskjærerkunst.<sup>109</sup> Fra metallarbeider gjenkjenner man det stiliserte uttrykket, en stilisering man finner i Kristusskikkelsen og som kjennetegner datidens skandinaviske smak.<sup>110</sup> Likevel er det sammenligningen med det franskinspirerte Heddalfrontalet som Lindblom vier størst oppmerksomhet.

Spesielt er det de mange sammenfallende stiltrekkene hos apostlene i henholdsvis Heddalfrontalet og Torpomaleriet som blir diskutert. Det er måten de grupperes i tre og tre på i frontalfremstillingen og som går igjen på monumentalmaleriets sørside, det er også den dramatiske vendingen av kropp og hode, likeså deres gester og hvordan de holder bøkene, og dessuten at fire av apostlene i begge maleriene er skjeggløse.<sup>111</sup> Og ikke å forglemme Torpoapostlenes rike kappefolder i varierende kurver og deres markerte opprisslinjer som Lindblom skriver danner nøyaktig samme karakter som Kristusskikkelsens kappe i Heddalfrontalet.<sup>112</sup> Sammenfaller gjør også ansiktstypene i begge maleriene, og det poengteres likheten mellom de store åpne øynene med nesten rett nedre øyelokklinje og en overdreven buet øvre øyelokklinje samt kinnrosenes form.<sup>113</sup> Rankeborden på båndet som deler opp apostelfremstillingene vertikalt, er nesten identisk med den man finner i Torpodekorasjonen.<sup>114</sup> Lindblom trekker den slutningen at Torpomaleren er opplært i nasjonale tradisjoner, men er påvirket av den franskinfluerte Heddalmaleren og forsøker å imitere ham.<sup>115</sup> For han ser i Torpomaleriet en opprinnelig primitiv karakter som tilsier en

---

<sup>106</sup> Lindblom 1916, s. 120.

<sup>107</sup> Lindblom 1916, s. 118.

<sup>108</sup> Lindblom 1916, s. 118.

<sup>109</sup> Lindblom 1916, s. 118.

<sup>110</sup> Lindblom 1916, s. 118.

<sup>111</sup> Lindblom 1916, s. 118 f.

<sup>112</sup> Lindblom 1916, s. 119.

<sup>113</sup> Lindblom 1916, s. 119.

<sup>114</sup> Lindblom 1916, s. 119.

<sup>115</sup> Lindblom 1916, s. 120.

mester fra Norden, og dette er interessant, mener han, fordi det derfor kan antas en tidligere hjemmehørende malerskole.<sup>116</sup>

Mer enn sine forgjengere og samtidige analyserer Lindblom Margaretalegenden i Torpodekorasjonen. Han forteller at den detaljerte malte gjengivelsen i det store og hele stemmer overens med *Legenda Aurea*.<sup>117</sup> Men det finnes visse avvik. Ett av dem er scenen der Margareta kneler i bønn, og Guds hånd og en due kommer til syne fra en sky over henne. Scenen kommer umiddelbart etter fremstillingen der bødlene skal senke henne ned i et kar. Bønnescenen finnes i de svenske og norske oversettelsene, men ikke i den originale.<sup>118</sup> I notehenvisingene i Lindbloms bok kan man lese at de nordiske skriftene der dette omtales, er *Ett forn-svensk legendarium* og *Heilagra Manna Sögur*.<sup>119</sup> En annen ureglementert fremstilling er de to hudflettingsscenene, en med pisk, en annen med svøpe. *Legenda Aurea* omtaler kun én hudflettingsscene, men til gjengjeld blir Margareta her pisket først med en kjepp av tre, deretter en av jern.<sup>120</sup> I Torpomaleriet er det dessuten tilført en avsluttende scene der djevelen trekker ut Olybrius' sjel, denne scenen er ikke nevnt i litteraturen. Det finnes ingen tilsvarende fremstilling i andre kunstverk fra samme tid, og det understrekes at det heller ikke forekommer i legendefremstillingen i *Queen Mary's Psalter*.<sup>121</sup> Men Lindblom forteller at Margaretalegenden i Hackås i Sverige er illustrert i samsvar med *Legenda Aurea*.<sup>122</sup>

Når det gjelder den ikonografiske påvirkningen, utover den overnevnte Margaretalegenden og Heddalfrontalet, tenker Lindblom seg at Torpomaleren må ha sett gjengivelsen av kalvariegruppen på Kinsarvikfrontalet og latt seg inspirere av den.<sup>123</sup> Avslutningsvis skal Lindbloms datering av Torpomaleriet refereres. Den fastsettes på bakgrunn av å være påvirket av alterfrontalet i Heddal fra 1250–1275, og den avgrenses mot 1300 ut fra skjoldenes lange, trekantete form som ikke kan være malt etter dette tidspunktet. Lindbloms

---

<sup>116</sup> Lindblom 1916, s. 118.

<sup>117</sup> Lindblom 1916, s. 222.

<sup>118</sup> Lindblom 1916, s. 223.

<sup>119</sup> Lindblom 1916, s. 243.

<sup>120</sup> Lindblom 1916, s. 223.

<sup>121</sup> Lindblom 1916, s. 223.

<sup>122</sup> Lindblom 1916, s. 223.

<sup>123</sup> Lindblom 1916, s. 120.



forslag til tidsfastsettelse er 1275.<sup>124</sup> Det bør igjen nevnes at Lindblom tar klart avstand fra teorien om at Matthew Paris skulle være et forbilde for Torpomaleren.<sup>125</sup>

Erik Dæhlin utgir i 1956 magisteravhandlingen *En studie over norsk monumentalmaleri fra Middelalderen*. Dermed blir monumentalmaleriet for første gang samlet og grundig analysert. Nye malerier hadde kommet opp i dagen etter at Fetts verk (1917) var skrevet, og disse blir nå sett sammen med de kjente.<sup>126</sup> Både stilkritisk og ikonografisk metode benyttes under undersøkelsene der Dæhlin, i tillegg til å beskrive, drøfter og sammenligner maleriene stil og motiv. Hensikten er å tidsbestemme og å se forbindelser innad mellom maleriene, og til dette arbeidet anvender han også innenlands kunst og utenlandsk maleri fra samme tidsperiode. Det påpekes at Fetts kunstgeografiske oppdeling beholdes, men skolebetegnelse sløyfes. Dæhlin viser også at av det bevarte materialet befinner brorparten seg på Østlandet, Vestlandet har kun igjen fragmenter, Trøndelag kan skilte med Alstadhaug og noen rester i Nidarosdomen, mens Nord-Norge bare har igjen fragmenter i Trondenes kirke.

Torpomaleriet blir tildelt stor oppmerksomhet i Dæhlins avhandling. Når opplysninger fra hans arbeid skal gjengis her, vil først resultatene fra hans stilanalyse bli referert, deretter den ikonografiske. Idet Dæhlin undersøker maleriet ut fra disse perspektivene, og med blick på norske forhold, hevder han i likhet med sine forgjengere, Fett og Lindblom, at slektskapet mellom Heddalfrontalet og Torpomaleriet er åpenbart.<sup>127</sup> Alterfrontalet er følgelig Torpoutsmykningens nærmeste slektning, men Dæhlin arbeider først og fremst med sitt anliggende, monumentalmaleriet.

Monumentalmaleriet er som tidligere referert inndelt i kunstgeografiske enheter, og i denne studien om Torpomaleriet er det Østlandet som spesielt interesserer. Maleriet i regionen blir av Dæhlin inndelt i en eldre og yngre østlandsgruppe der Torpomaleriet befinner seg i den eldre sammen med Telemarkgruppen. Den eldre østlandsgruppen omhandler fragmentene i Heddal stavkirke, en skisse fra Gåra stavkirke og maleri fra Lårdal stavkirke. Dessuten tas maleri fra Høyjord stavkirke i Vestfold inn i denne gruppen. Den yngre østlandsgruppen

---

<sup>124</sup> Lindblom 1916, s. 120.

<sup>125</sup> Lindblom 1916, s. 131.

<sup>126</sup> I dag er ytterligere ett monumentalmaleri fra middelalderen kjent. Det befinner seg i Tanum kirke i Akershus.

<sup>127</sup> Dæhlin 1956, s. 30.

består av maleriene fra Ål stavkirke,<sup>128</sup> de bevarte akvarellene fra Vang stavkirke,<sup>129</sup> middelalderutsmykning i Slidredomen i Valdres og middelaldermaleriet i Nes kirke i Sauherad.

Telemarkgruppen henter sine forutsetninger fra Torpomaleriet, hevder Dæhlin, man registrerer den samme paletten og de brede, avrundede sorte linjene.<sup>130</sup> Også ornamentikken har store likhetstrekk, slik som rankeborden med sidegrener som finnes i Gåra og Heddal stavkirker, og sikkasakkbåndet med halvblomster i Gåra-, Lårdal- og Høyjordmaleriene. Likeledes ligner Lårdalutsmykningens mønstrete bokperm og en del av en tilevegg, en tilevegg dekorert med diagonale kryssende bånd med korsblomster i rutene og rosetter i kryssene, på Torpoutsmykningen.<sup>131</sup> Likheter finnes også i figurfremstillingene, Dæhlin merker seg føtter som slekter på hverandre, og ser de samme ansiktstypene i Lårdal som i Torpo.<sup>132</sup> Det konkluderes med at ulikheten mellom Telemarkgruppen og Torpomaleriet ligger i at førstnevnte hører inn under begrepet høygotikk, mens sistnevnte kan plasseres under unggotikkbegrepet.<sup>133</sup>

I forhold til den yngre Østlandsgruppen oppdager Dæhlin færre likheter, men de er der, og i maleriet fra Ål stavkirke gjenfinder han hva han kaller den fargelagte tegningen, den samme sparsommelige modelleringen og likhet i koloritten.<sup>134</sup> Fra akvarellene laget etter utsmykningen i Vang stavkirke blir fellestrekket at det røde og blå settes opp mot hverandre.<sup>135</sup> I Slidredomen er det også fargeskalaen som bemerkes, dessuten finner man igjen noenlunde samme øyetype og de røde kinnrosene.<sup>136</sup> Det bør også refereres at Dæhlin ikke ser stilistiske forbindelser mellom Torpomaleriet og vestlandske alterfrontaler.<sup>137</sup>

Også Østlandets polykrome treskulptur er av interesse hva angår relasjoner i forhold til Torpomaleriet, og Dæhlin er samstemt med Fett og Blindheim her. Dæhlin nevner

---

<sup>128</sup> Kirken lå i Hallingdal og ble revet i 1880. Det dekorerte koret befinner seg på Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo (Oldsakssamlingen).

<sup>129</sup> Kirken sto i sin tid i Valdres, men ble revet og flyttet til Tyskland. Hvorvidt maleriene fortsatt eksisterer, er ukjent for allmennheten.

<sup>130</sup> Dæhlin 1956, s. 50.

<sup>131</sup> Dæhlin 1956, s. 50.

<sup>132</sup> Dæhlin 1956, s. 50.

<sup>133</sup> Dæhlin 1956, s. 51.

<sup>134</sup> Dæhlin 1956, s. 66.

<sup>135</sup> Dæhlin 1956, s. 82.

<sup>136</sup> Dæhlin 1956, s. 89 f.

<sup>137</sup> Dæhlin 1956, s. 37.

Balkeskolen med henvisning til Blindheim og peker selv spesielt på *Madonna fra Dal* i Telemark.<sup>138</sup>

Når det gjelder utenlandske forbilder for Torpomaleriet, tenker han seg Ludvig den helliges psalter som en mulig kilde til inspirasjon,<sup>139</sup> en annen kan være murmaleriene i Le-Puy-domen i Frankrike.<sup>140</sup> I Danmark har man i Tulstrup kirke i Århus murmaleri der man ser apostler med smale skuldre,<sup>141</sup> og i England finner Dæhlin likheter mellom *Bestiariene* fra slutten av 1100-tallet og Margaretalegenden.<sup>142</sup>

Den ikonografiske tolkningen stadfester fremstillinger av *Majestas Domini*, apostlene, Margaretalegenden og kalvariegruppen. Legendene er viet stor oppmerksomhet, og den malte gjengivelsen i Torpo blir tydet mot tekster som står i den norrøne *Heilagra Manna Sögur* og i G.G. van den Adels *Die Margaretalegende in ihren mittelalterlichen Versionen*.<sup>143</sup> Dæhlin konkluderer med at de norrøne tekstene i det store og hele er i overensstemmelse med den malte legendegjengivelsen, men at han har brakt på det rene at den engelske versjonen kan oppvise større likhet i én scene, scenen der Margareta dyppes i olje.<sup>144</sup> Samtidig er det undersøkt hvor lignende fremstillinger er malt.<sup>145</sup> Det vises, foruten "Dietrichsons" altertavle fra Hevne og "Lindbloms" veggmaleri i Hackås, til fragmenterte kalkmalerier i Weston i Suffolk i England og fremstillinger i katedralen i Tournai i Belgia.<sup>146</sup> Dæhlin har vurdert de fire legendefremstillingene og ikke funnet utpregede likheter verken ikonografisk eller stilistisk med Torpomaleriet.<sup>147</sup> Til sist gjenstår det å formidle Dæhlins datering av maleriet i Torpo stavkirke, han foreslår 1260–1280.<sup>148</sup>

I begynnelsen av 1970-årene utkommer et tobindsverk om norske stavkirker forfattet av riksantikvar Roar Hauglid. Bind II, *Norske stavkirker, dekor og utstyr*, omtaler blant annet maleriet i Torpo stavkirke. Boken inneholder ingen nye opplysninger om selve maleriet.<sup>149</sup>

---

<sup>138</sup> Dæhlin 1956, s. 31.

<sup>139</sup> Dæhlin 1956, s. 32.

<sup>140</sup> Dæhlin 1956, s. 33.

<sup>141</sup> Dæhlin 1956, s. 36.

<sup>142</sup> Dæhlin 1956, s. 37.

<sup>143</sup> Dæhlin 1956, s. 17 ff.

<sup>144</sup> Dæhlin 1956, s. 24.

<sup>145</sup> Dæhlin 1956, s. 25.

<sup>146</sup> Dæhlin 1956, s. 25.

<sup>147</sup> Dæhlin 1956, s. 25.

<sup>148</sup> Dæhlin 1956, s. 34.

<sup>149</sup> Hauglid 1973, s. 388 ff.

Nye opplysninger spesifikt om Torpomaleriet kommer det heller ikke i Sigrid og Håkon Christies verk *Norges kirker, Buskerud*.<sup>150</sup>

I *Norges kunsthistorie* fra 1981 skriver professor Anne Wickstrøm under overskriften *Maleriet i høymiddelalderen* om likheten mellom tre malerier, Heddalfrontalet, Torpobaldakinen og Nesmaleriet. Fotografier av Kristushoder blir satt ved siden av hverandre og fremlagt til sammenligning.<sup>151</sup> Wickstrøm påpeker likheten i selve ansiktene, men også i gloriene med tungekrans bak korset. Glorienes pynt er klar og tydelig i to av maleriene, men i Nesmaleriet er det vanskelig å si noe sikkert om en tungekrans fordi utsmykningen er i så vidt dårlig forfatning. I videre sammenligning vises det at i tillegg til Heddalfrontalets Kristushode ville ”den detaljerte linjestilen i draperiet, apostlenes bevegede stillinger og flate silhuett mot bakgrunnen” har kommet til å bli utgangspunkt for mange malerier i Østlandsområdet.<sup>152</sup> Wickstrøm skriver også at de fortellende scenene i disse verkene har ”samme dramatiske karakter med kantete figurer”.<sup>153</sup> Hun antar at forbildene høyst sannsynlig stammer fra europeisk maleri fra 1240–1250-årene, men at det kan være vanskelig å avgjøre hvorvidt påvirkningen kommer fra England, Frankrike eller Tyskland.<sup>154</sup>

Professor Gunnar Danbolt har vært redaktør for bokverket *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Kapitlene om middelalderen er forfattet av ham selv.<sup>155</sup> Noe direkte nytt om Torpomaleriet fremkommer ikke, men Danbolt gir en omfattende skildring av bildenes bruk i kirken. Her inngår også alle motivene som males i Torpoutsmykningen.

Et trebindsverk om norske alterfrontaler ble utgitt i 2004, verkets tittel er *Painted Altar Frontals of Norway 1250–1350*. I denne sammenhengen skal oppmerksomheten rettes mot bidraget fra professor Nigel J. Morgan i *Dating, styles and groupings*. Nå er riktignok Morgans anliggende alterfrontalene, men han sammenholder disse mot blant annet norsk monumental-maleri. Han tenker seg at Torpomaleriet er en mindre forfinet utgave av Heddalfrontalet, og at det trolig er malt samtidig eller noe senere,<sup>156</sup> det vil si 1250–1265.<sup>157</sup>

---

<sup>150</sup> Christie 1981, s. 130 ff.

<sup>151</sup> Wichstrøm 1981, s. 300.

<sup>152</sup> Wichstrøm 1981, s. 301.

<sup>153</sup> Wichstrøm 1981, s. 301.

<sup>154</sup> Wichstrøm 1981, s. 301.

<sup>155</sup> Danbolt 2001, s. 14 ff.

<sup>156</sup> Morgan 2004, s. 25.

<sup>157</sup> Morgan 2004, s. 26.

Morgan ønsker også å henstille til forsiktighet når det østlandske maleriet skal stilbestemmes, det lar seg ikke i samme grad avgjøre hvor denne gruppens stilimpulser er hentet fra slik det er tilfelle med de vestlandske frontalene og deres relasjoner til England. Derfor anbefales heller å gruppere materialet i henhold til generelle stilkategorier og å sammenligne med treskulptur og segl fra Øst-Norge.<sup>158</sup>

Gjennomgangen av forskningshistorien har vist at flere forskere gjennom tiden har beskjeftiget seg med Torpomaleriet. Det har kommet frem at sakte, men sikkert ble motivenes betydning avdekket. Etter hvert som nye forskningsmetoder ble tatt i bruk, kunne maleriets stilistiske og ikonografiske inspirasjonskilder bli forstått. Man må kunne fastslå at det er en del usikkerhet rundt hvor de utenlandske impulsene stammer fra, men flertallet av forskerne heller mot Frankrike. Når det gjelder det innenlandske materialet, er det stor enighet, maleriet tilhører Osloskolen og har nære forbindelser til Heddalfrontalet. Dateringen varierer noe, tidsspennet er fra ca. 1250 til 1280. Det vil være ønskelig å kunne få litt mer detaljert innsikt i både stilimpulser og datering. Likeså å kunne gå dypere inn i den ikonografiske analysen, og ikke minst finne ut hva billedmotivene kan si om lektoriets bruk, det sistnevnte kan jeg ikke se har blitt gjort tidligere.

---

<sup>158</sup> Morgan 2004, s. 23.

## 5.0 STIL OG DATERING

I studiens femte kapittel vil det bli sett nærmere på hvor Torpomaleren kan ha hentet sine stilistiske forutsetninger fra. Først vil det utenlandske materialet bli undersøkt, deretter det norske. Omtalte forskere i kapittel 4 *Forskningshistorie* har alle betonet stilinnflytelse fra England og Frankrike, og Fett har dessuten antydning Tyskland. Noen har også sett en forbindelse med Sverige og Danmark. Deres studium danner grunnlag for videre søken etter Torpomaleriets stilkilder, og fortsatt i dag synes det fornuftig å lede oppmerksomheten mot de samme geografiske områdene som tidligere har blitt antatt som stilleleverandører. Ut fra det utvalgte materialet vil det også bli forsøkt å datere Torpomaleriet.

Når man skal velge ut et sammenligningsmateriale, står man overfor et valg av ulike kunstformer. Førstevalget er naturlig nok annet monumentalnaleri. Vektlagt i stor utstrekning blir bokmaleriet fordi det er det medium som lar en kontinuerlig stilutvikling observeres innenfor middelaldermaleriet<sup>159</sup>. Glassmaleri vil bare sporadisk bli omtalt. Blant norsk utvalgt materiale står foruten monumentalnaleriet, alterfrontalene sentralt, og også polykrom treskulptur, segl og en tegnebok vil tildeles oppmerksomhet.

Det er en del utfordringer forbundet med sammenligningsmaterialet. Blant annet vil en forandring gjøre seg gjeldende innenfor den monumentale malerkunsten i og med at glassmaleriet gjør sin entré, og veggmaleriet i mindre utstrekning blir brukt i den gotiske arkitekturen. For etter hvert som bygningsstrukturen utvikler seg, og veggene åpner seg mer og mer opp til nesten hele murveggen er fjernet og erstattet av glassmaleri, blir det mindre flate for malerne å arbeide på. Samtidig har veggmalerier fra middelalderen vært sårbare for tidens tann. Lag av fresko har nå og da falt ned, maling på treverk skallet av, og farger bleknet. Veggmaleriene har også vært gjenstand for omskiftende mote hva gjelder både form og motiver, de er blitt overmalt og ”pyntet på”, og de har lidd under ikonoklasmen. Følgelig er det få veggmaleri fra tidsperioden igjen å sammenligne med. Også andre kunstformers verk fra Middelalderen er gått tapt, kun en beskjeden andel er tilbake av det som en gang må ha eksistert. Det best bevarte er som nevnt bokmaleriet, som gjerne har ligget beskyttet i skap og arkiver.

Torpomaleriet mangler skriftlige kilder som stammer fra den tiden maleren svingte sine

---

<sup>159</sup> Lindblom 1914, s. 256.

pensler inne i kirken. Med andre ord er det ingen kjente nedskrevne opplysninger som kan fortelle om påvirkningskilder, verken innenlands eller utenlands, og heller ikke om når arbeidet med utsmykningen pågikk. Derfor vil Torpomaleriet i dette kapittelet underlegges en analyse ved hjelp av den stilkritiske metode. Metodens første del, en detaljert beskrivelse av verket, har allerede funnet sted i kapittel 2, *Beskrivelse*, for Torpomaleriets del. Sammenligningsmaterialet vil i det følgende underkastes samme behandling, om enn ikke så detaljert. Metodens andre del, den normative kritikken, følger umiddelbart, og vil lede an i stildiskusjonen og dateringsspørsmålet.

Etter hvert som man leser det utvalgte materialet, vil man se at jeg har avgrenset meg bort fra den fullt utviklede gotiske menneskefiguren. Den som ofte betegnes som yndefull og elegant fordi man ser den svungne slanke kroppen, de runde linjene ved skuldrene og halsen, lemmenes ledige og smidige bevegelser og det pæreformede hodet med krøllfrisyrer og krøllet skjegg. Denne skikkelsens klesdrakt vil ha draperier som faller i brede folder, og selv om foldene kan være streket opp, så er fargemodelleringen vesentlig og gjør skikkelsen nesten tredimensjonal. Men på samme måte som Torpomaleriet ikke deler den gotiske figurens signalement, på samme måte vil den heller ikke være bærer av den romanske figurens kjennetegn, om man skal våge å karakterisere denne siden stilen er adskillig mer variert enn gotikkens. Viktig er at menneskefiguren fremstår i en stilisert form, den mister masse og legger seg flat. Den blir underlagt en skjemativering og fremtrer med stive og kantete bevegelser. Draperiene har abstrakt tegnede foldemønstre der streken dominerer og skyggingen er så svak at den ikke ødelegger linjerytmen eller styrken i fargen. Mellom disse to ytterpunktene skjer det en prosess, og rundt 1200 og fremover finner man en menneskefigur som har de grunntrekk jeg har søkt etter. Det er skikkelser med myke kroppsholdninger og lange ansikter med konkav kinnlinje i trekvart aspektet. Klesdraktene kjennetegnes av draperier som har løsrevet seg fra kroppen og ikke lenger danner en homogen enhet mellom kropp og klær slik som i romansk stil, men samtidig definerer den. Draperienes lineære mønstre er fortsatt tydelige, men nå faller foldene i mer naturtro mønstre i henhold til kroppens bevegelser. Koloritten hjelper også til å velge ut sammenligningsmaterialet. For i den fullt utviklede gotikken er fargene nyanserte og variasjonen stor, mens de i den romanske perioden er sterke og klare med store fargekontraster. Men på samme måte som figurstilen ikke utvikler seg langs en akse, gjør heller ikke koloritten det. Ornamentikken som sammenligningsmateriale byr på utfordringer fordi den har få berøringspunkter, særlig på kontinentet og i England. Komposisjonen er også

i en viss grad en utfordring, enten sammenligningen består av annet monumentalmaleri eller bokmaleri. Grunnen er for monumentalmaleriets del, det vil si i praksis tak- og veggmaleri, at det nødvendigvis vil kreve andre kompositoriske grep enn på en baldakin, men jeg har sett etter komposisjoner som er utlagt i rektangulære felter. De samme stiltrekkene er vektlagt i bokmaleriet.

Ansiktstyper, draperifolder og så videre, er alle ordsom er blitt nevnt under metodens første del i kapittel 2. Og ikke uten grunn, nettopp disse begrepene er nøkkelord som vil dominere teksten også i dette kapittelet. Man kan gjerne kalle dem diagnostiserende stiltrekk, og de er helt avgjørende innen den stilkritiske metode. e er grunnleggende når verk sammenlignes med hverandre og spørsmål stilles og svar utledes. Men før stildiskusjonen begynner, skal det minnes om kapittel 2 *Beskrivelse* og den detaljerte gjennomgangen av Torpomaleriet der.

## **5.1 Det utenlandske materialet**

### Frankrike

Det geografiske området som først introduseres, er Frankrike. En grunn til denne avgjørelsen er at flere forskere har foreslått påvirkning på Torpomaleriet herifra (se Kap. 4 *Forskningshistorie*). En annen grunn er at den gotiske stilen har sitt arnested her. I Frankrike forsvinner en betydelig del av veggmaleriet når de første gotiske katedralene reiser seg og glassmaleriene overtar mye av utsmykningen. En vanlig oppfatning ser ut til å være at den gotiske stilen oppsto i nord, i Loire, på midten av 1100-tallet, men at den romanske stilen fortsatte i Sør-Frankrike.<sup>160</sup> Samtidig hevder Deschamps og Thibout at veggmaleri trolig ikke ble prioritert som kunstform under Ludvig den helliges regjeringstid 1226–1270.<sup>161</sup> Da Robert Branner undersøkte de malte medaljongene i Sainte-Chapelle i Paris, oppdaget han at lite av monumentalmaleriet i nord var bevart, ja han måtte konstatere at veggmaleriet omkring 1200 var romansk, og da det kom til syne igjen rundt 1270, var det blitt gotisk.<sup>162</sup> Om medaljongene i Sainte-Chapelle påpeker han at de stilistisk befinner seg nesten nøyaktig mellom de monumentale plastiske formene på det tidlige 1200-tallet, slik man for eksempel ser dem i Ingeborgpsalteret, og den manierte, storfoldede stilen på sent 1200- og 1300-tall.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Grabar 1958, s. 11. Det kan for eksempel vises til denne boken.

<sup>161</sup> Deschamps og Thibout 1963, s. 99.

<sup>162</sup> Branner 1968, s. 3.

<sup>163</sup> Branner 1968, s. 16.



Medaljongenes koloritt er pasteller med sobre skygger. Branner tidfester medaljongene til ca. 1245.<sup>164</sup> De malte medaljongene kan ikke sies å ha noe til felles med Torpomaleriet.

Ingen av de større kirkene som fortsatt har monumentalmaleri igjen, og som kunne tenkes å ha vært stilleverandører, har maleri av en slik stilmessig karakter at de kan tenkes å ha vært direkte eller indirekte forbilde for Torpomaleren. Men i et par landsbykirker finnes fragmentert maleri som deler stillikheter med Torpomaleriet. Begge kirkene ligger i Eure-et-Loir og de er dekorert under Ludvig den helliges tid.

I Lutz-en-Dunois er både apsis og skip dekorert. Utsmykningen er i dårlig forfatning, men man kjenner igjen flere av motivene. Her fremstilles *Majestas Domini*, en stående apostelrekke (fig. 38), evangelisten Johannes (fig. 39) *Pasjonen* og *Kristi inntog i Jerusalem* (fig. 40), og det finnes en bred rombemønstrert bord. Dette er et arbeid av en noe naiv landsens håndverker, uten for store tegneevner, hevder Deschamps og Thibout.<sup>165</sup>

Menneskeskikkelsene ligner en god del på Torpoutsmykningens menneskefremstillinger. Selv om kroppene synes å være noe slankere enn Torpos, er ansiktene med konkave kinnlinjer og brede kjever, malte kinnroser og øyne med høyt svunget øvre øyelokklinje og rett nedre svært like. Likeledes er frisyrene tegnet opp på samme måte med linjer i bølger eller store krøller, og samme teknikk er benyttet i forbindelse med skjeggvekstens store krøller. Garderoben består av kapper som er lagt over ankellange kjortler, og de holdes sammen med en hånd ved hoften. Dessuten er draperifoldene, smalt lagte folder, risset opp slik som i Torpodraperiene. Fra apostelrekken kan det registreres at apostlene står ved siden av hverandre uten overlapping, og alle føttene vender i én retning. Det sistnevnte er et fenomen som gjenkjennes fra Torpodekorasjonen. Apostlene holder alle sammen bøker i hendene. Også et stort tre ligner mye på Torpos, det er de samme runde, flikete bladene som bøyer seg innover fra toppen av buede grener som sitter på tykke stammer. Fargepaletten inneholder få farger, rød oker, gult, hvitt og gråtone og er følgelig svært ulik Torpodekorasjonen.<sup>166</sup> Dessverre er fotografiene denne beskrivelsen har avhjulpet seg med i sort- hvitt så en mer nyansert fargeanalyse er umulig å gi. Det skal også kort omtales en nabokirke, Varize. Dekoreringen er trolig fra midten av 1200-tallet.<sup>167</sup> Denne kirken har bare igjen maleri i apsis og utsmykningen er dessverre dårlig bevart. Men det har latt seg gjøre å

---

<sup>164</sup> Branner 1968, s. 22.

<sup>165</sup> Deschamps og Thibout 1963, s. 100.

<sup>166</sup> Deschamps og Thibout 1963, s. 100.

<sup>167</sup> Deschamps og Thibout 1963, s. 101.

forstå flere motiv, *Kristi dåp*, *Nedtagelsen fra korset* (fig. 41), *Kvinnene ved graven* og *Herodes gjestebud*. Siden det bare er to fotografier som er tilgjengelige, må opplysningene nødvendigvis bli beskjedne. Ønsket i denne sammenheng har vært er å rette oppmerksomheten mot ansiktstypene, den konkave kinnlinjen og øyeform med høyt svunget øyelokklinje og rett nedre. Samtidig kan man også se at maleren har valgt en annen ansiktstype, et ansikt med runde kinn. Frisyre og skjegg har samme kjennetegn som Torpos. Varizemaleren har kopiert mye av fargevalget i fra Lutz-en-Dunois, paletten består av rød oker, gul oker, mellombrunt, sortbrunt, sort og hvitt.<sup>168</sup>

Bokmaleriet later til å ha hatt et annet stilforløp enn monumentalmalet. I første halvdel av 1200-tallet har et større område i nordvest Frankrike vært erobret av en stil som gjerne betegnes Muldenfaltenstilen, en stil som skulle spre seg ut over store deler av Europa. Stilens kilde antas av de fleste forskere å være Nicholas av Verdun, og det pekes spesielt på hans emaljearbeid fra 1181 på prekestolen i stiftskirken i Klosterneuburg. Sannsynligvis har Nicholas latt seg inspirere av klassisk skulptur enten direkte eller indirekte gjennom tidlig bysantinsk kilder.<sup>169</sup>

Det er lagt ned et stort arbeid av Robert Branner for å undersøke bokmaleri i Paris under Ludvig den helliges tid. På bakgrunn av dette påpeker han at før ca 1250 kan hovedtyngden av bokmaleri i Paris benevnes Muldenfaltenstil eller Moralized Biblestil.<sup>170</sup> Han forklarer stilene ved å nevne visse kjennetegn. Draperiet tilpasser seg kroppens former. Det har en tilbøyelighet til å bli stripet, og skyggene er tegnet med sort penn eller malt med mørke farger, men i mer elegant gevanter er det formet i lange folder hvor endene ofte ligner hårnålssvinger (hairpin loop). De rådende fargene er rødt og blått. For Muldenfaltenstilen spesielt legges det til ytterligere et utslagsgivende stilkjennetegn, draperiet har bølgende linjer.<sup>171</sup> Selv om figurene er laget på grunnlag av få modeller og mønstre, har kunstnerne gitt tegningene et personlig uttrykk, minner han om.<sup>172</sup> Blant de forskjellige uttrykk er det her valgt ut det psalter som synes å ha størst likhet med Torpomaleriet, nemlig Kristinapsalteret. Om dette psalteret hevder Branner at det er malt av tre forskjellige malere der broparten av

---

<sup>168</sup> Deschamps og Thibout 1963, s. 101.

<sup>169</sup> Williamson 1995, s. 48.

<sup>170</sup> Branner 1977, s. 22.

<sup>171</sup> Branner 1977, s. 22.

<sup>172</sup> Branner 1977, s. 22.

én person,<sup>173</sup> og det vil i denne sammenligningen brukes arbeider fra denne maleren. Psalteret er trolig malt rundt midten av 1230-årene.<sup>174</sup>

Kristinapsalterets figurer er komponert inn i rektangulære rammer omsluttet av border hovedsakelig i geometriske, men av og til vegetabiliske mønstre (fig. 42). Dette er et kompositorisk grep som kjennes igjen fra Torpomaleriet. Kun én av rammebordene beskrives her, og årsaken er at de øvrige er uten slektskap med Torpodekorasjonen. Borden er malt som en buktende linje på blå bunn hvor det på hver side av buktningen legges et blomstermotiv med tre blader i lysere blått og hvitt. Ranken er følgelig ikke utpreget lik Torporanken. Illuminasjonen har gullbakgrunn for sine figurfremstillinger, og skiller seg naturlig nok fra monumentalmaleriet. Går man videre og sammenligner menneskefigurene, ser man flere likheter, men også forskjeller. Ansiktene kan være lange, noen med konkav kinnlinje, andre mer avrundet. Øynene er i normal størrelse, ofte mandelformede, men andre ganger med rett nedre øyelokklinje. Munnen er liten og rød, røde er også kinnrosene. Hår og skjegg er malt med sort strek, oftest i bølger, tidvis i krøller, da gjerne i nakken og ved ørene. Mye av dette er det samme man ser i Torpo, men psalteret har som påpekt en ansiktstype med rundede kinn og mandelformede øyne i tillegg til de som sammenfaller med Torpofremstillingene, og når håret krøller seg, krøller det seg mer hos personene i psalteret. Skikkelsene er forholdsvis tettbygde. De sittende personene er stadig fremstilt med svært lange liv, og de nakne føttene har vanligvis lange tær. Dette kjennes igjen fra Torposkikkelsene, og som i Torpo har psalterets menneskefremstillinger en viss grad av manierisme, både hendene og armene er talende. Kvinners og menns antrekk er kappe og kjortel, og kappene føres med kontrasterende stoff. Kristus og englene har vide kjortelermmer, de andre avsees med trange. Draperiet omhyller kroppen i dype, langstrakte, mykt bølgende folder. Foldene er vanligvis smale, og de betones med mørkere skygger i plaggets farge. Maria kan være gjengitt i en hvit kjortel med folder tegnet opp med røde streker uten skyggelegging. Igjen gjenkjenner man mye, men der Torpomaleren tegner kjortelfoldene samt de stående skikkelsenes kappefolder smale, og lar kappes kappens del fra livet og ned hos de sittende være gjenstand for større få foldevariasjoner, der har bokmaleriet vanligvis beholdt smale folder i hele drakten. Bokmaleriet benytter også fargemodellering av draperifoldene i langt sterkere grad enn Torpoutsmykningen. Kanalfolder og v-folder sees begge steder, og de sorte linjene som streker opp figurene og alle detaljene, er felles for begge verkene. Psalterets

---

<sup>173</sup> Branner 1977, s. 63.

<sup>174</sup> Branner 1977, s. 64.

Kristusfremstillinger har korsglorier, mens de andre hellige personene tildeles enkle uten kors. Torpos Kristus har også korsglorie, men med tungebord, de andre har glorier uten kors, men med pyrd. Fargene holdes vanligvis i rødt eller blått, men Torpogloriene er i tillegg hvite. Det generelle fargeinntrykket blir bestemt av sterke farger der favorittene er dyp rød og blå, og i beskjedne grad blålilla, grønt, grått, gult, rødt og rødgult. Torpodekorasjonen har også favorisert rødt og blått, men bevilger seg et større innslag av grønt gjennom Kristi og apostlenes kjortler. Hva angår miljøet, er menneskenes handlinger noen ganger omgitt av bygninger murt opp av rektangulære stener markert med doble streker vertikalt og enkle horisontalt. Vinduene er rundbuede, spirene lange med kule på toppen og taket er tegnet i rutemønster. Man ser likhetene, men registrerer også at Torpotårnene er kortere, og at takene har stripemønster. Menneskene i psalteret står en sjelden gang i arkader med tynne søyler med bladkapiteler. Personene kan også ha vekster i sitt nærmiljø. Vekstene har et annet bladverk enn Torpovekstene, selv om begge arbeidene har samme lange, tykke stammetype. Alt i alt må man kunne si at det er betydelige likheter mellom Torpoutsmykningen og det franske Kristinaspsalteret, selv om det også er en del ulikheter.

Det skal også kort nevnes et annet psalter, et psalter som tilhørte biskopen i Paris og som trolig er malt på i slutten av 1230-årene (fig. 43). *Livre des serments* er antagelig et pariserarbeid, men står i nordfransk tradisjon.<sup>175</sup> Verkets motiv er lett å dra kjensel på som *Majestas Domini*. I denne sammenheng ønskes det å lede oppmerksomheten mot enkelte stiltrekk som Branner påpeker ved arbeidet. Særlig bør understrekningen av det lange livet og draperiene registreres, dette er et kjennetegn som tilhører hairpin loop-stilen (Muldenfaltenstilen),<sup>176</sup> og man finner det også hos Torpoapostlene. Også Kristi lille pannelugg skal også få litt oppmerksomhet, for en lignende hårlokk kan sees i pannen til Kristus i majestafremstillingen i Torpo kirke.

Et par blad med tegninger fra Villard de Honnercourts tegnebok har fått plass i denne studien.<sup>177</sup> Villards har etterlatt seg 33 blad med tegninger,<sup>178</sup> og arbeidene dateres av professor emeritus Barnes, Jr. til 1220–30-årene og kanskje litt inn i 1240-årene.<sup>179</sup> Årsaken

---

<sup>175</sup> Branner 1968, s. 1.

<sup>176</sup> Branner 1968, s. 18.

<sup>177</sup> Villard de Honnercourts tegninger kan sees på nett. [URL://www.BnF-Analyse.de](http://www.BnF-Analyse.de) document – Le carnet de Villard de Honnercourt. [Lesedato 04.09.2006] Villards arbeider oppbevares i Bibliothèque nationale de France.

<sup>178</sup> Barnes, Jr. 2006, s. 1.

<sup>179</sup> Barnes, Jr. 2006, s.2.

til at tegningene er tatt med, er at det ønskes å fastslå at Villard i sine tegninger benyttet den samme ansiktstypen som Torpomaleren (fig. 44). Tegningene favoriserer kraftige kjever, smal rett munn og øyne med høyt svunget øvre øyelokklinje, rett nedre og spisse øyekroker. Også et annet blad er tatt med, Villards tegning av en kalvariegruppe (fig. 45). Her kan man se Villards draperistil, en stil som Barnes, Jr. konstaterer hører under Muldenfaltenstilen.

Det skal så vidt nevnes at glassmaleri i Frankrike kan ha noen fellestrekk med Torpomaleriene. Først og fremst er det de strålende røde og blå fargene slik de sees i katedralene St. Denis, Le Mans, Poitiers eller Chartres.<sup>180</sup> Og til en viss grad kan figurstilen i den eldste delen av Chartres ha tilhørt samme stilklima som Torpomaleriet. Men det synes ikke som om glassmaleri fra Frankrike har vært en kilde til inspirasjon for Torpomaleren.

### England

I England har kun få av landets veggmaleri fra middelalderen overlevd i sin opprinnelige utførelse, de fleste er forvitret eller har gjennomgått kraftig restaurering.<sup>181</sup> Malerienes tilstand såvidt dårlig at de ikke egner seg så godt til stilsammenligninger. Men Rickert gir verdifulle opplysninger når hun forteller at maleriene vanligvis er grovt utført, at konturlinjer blir vektlagt, og at modelleringen er sparsom.<sup>182</sup> For bokmaleriets del er situasjonen en annen, her er svært mye bevart. Et stort tobindsverk om engelsk bokmaleri, *Early Gothic manuscripts 1190-1250* og *Early Gothic manuscripts 1250-1285*, ble utgitt i 1980-årene av Nigel Morgan. Etter en gjennomgang av verket har det blitt valgt ut to illuminasjoner og en fargelagt tegning. De tre representantene er det nærmeste man synes å komme Torpomaleriet hva angår stillikheter.

I 1220- og 30-årene ble engelsk bokmaleri behersket av fremstillinger av tynne menneskekropper i vinklede, manierte stillinger. Personene ble gjengitt innhyllet i draperier streket opp i dype, bølgende, lineære foldemønstre.<sup>183</sup> Et av de beste eksemplene på denne stilen er Glazierpsalteret. Psalteret er bærer av en variant av draperistilen man finner i fransk maleri fra 1200–1240 som benevnes Muldenfaltenstilen, hevder Morgan.<sup>184</sup> Malerne benytter i dette tidsrommet også andre typer menneskefigurer og draperiformer, men har samme

---

<sup>180</sup> Franz, 1973, s.124 ff.

<sup>181</sup> Rickert 1954, s. 2.

<sup>182</sup> Rickert 1954, s. 3.

<sup>183</sup> Morgan 1982, s. 28.

<sup>184</sup> Morgan 1982, s. 28.

tilbøyelighet til å understreke lineære folder med sort.<sup>185</sup> Den førstnevnte draperistilen forekommer fortsatt i arbeider fra 1240–50-årene, for eksempel Sarum Master group.<sup>186</sup> Fra gruppens mester foreligger Amesburypsalteret, og verket kan være utviklet fra Glazierpsalteret og har lignende draperier, men nye stiltrekk har kommet inn med figurer i mer elegante proporsjoner.<sup>187</sup> Blant bokmaleriene finnes også en del fargelagte tegninger. De har hatt størst popularitet på 1200-tallet, men fører sine aner tilbake til 900-tallet.<sup>188</sup> Den fargelagte tegningen er den dypest forankrede og mest fullendte teknikken i foregående perioder.<sup>189</sup> I denne studien skal det omtales et slik arbeid, og manuskriptet som ble valgt bærer tittelen *Peraldus, Liber de Vitiis, Bestiary*. Avslutningsvis skal det nevnes at Morgan skriver at i første halvdel av 1200-tallet er blått og oransjerødt foretrukket foran alle andre farger. Han informerer også om at foruten den nevnte betoningen av foldekammene med sort kjennetegnes bokmaleriene av et nesten fravær av skygging og høylys.<sup>190</sup> Men så tilbake til Glazierpsalteret og dets egenart og en sammenligning med Torpomaleriet.

Når Glazierpsalteret omtales er det fordi det anskueliggjør en del av det generelle stilbildet i bokmaleriet i England i denne tidsperioden, og det kan tenkes at både allmenne og spesielle stiltrekk kan være adoptert av Torpomaleren. Psalteret er malt i London ca. 1220–1230.<sup>191</sup> Om man sammenligner de to malerienes *Majestas Domini*, vil noen likheter komme til syne (fig. 46). Likhetstrekk er først og fremst opptegningen av foldekammer med sort og detaljerte bølgende draperifolder, men den langstrakte vedvarende linjen i Torpodraperiene er ikke til stede i psalteret. Kanalfoldene og den karakteristiske y-formede bretten på kappekragen er på plass. Man vil samtidig legge merke til at menneskekroppens gjengivelse begynner å nærme seg den spinkle skikkelsen som etter hvert blir rådende i engelsk bokmaleri, og selv om legemet fortsatt har mye masse igjen, og derfor ikke skiller seg altfor mye fra Torposkikkelsene, er dette en annen kroppstype. De vinklede formene er man likevel fortrolig med fra Torpos legendefremstilling. Det samme gjelder det trekantformede ansiktet, selv om dette er en kortere variant enn Torpoansiktet. Likeså drar man kjensel på munnen med en langstrakt amorfbue og en mindre bue til underleppe, og man ser den samme ornamenterte frisyren. Enkelte andre detaljer er beslektet, det kan være boken med forhøyet

---

<sup>185</sup> Morgan 1982, s. 28.

<sup>186</sup> Morgan 1982, s. 28.

<sup>187</sup> Morgan 1988, s. 20.

<sup>188</sup> Rickert 1954, s.118. Morgan 1982, s. 28.

<sup>189</sup> Rickert 1954, s. 118.

<sup>190</sup> Morgan 1982, s. 31.

<sup>191</sup> Morgan 1982, s. 96.

bokrygg og Matteusengelen som i begge fremstillingene er gjengitt med kroppen snudd fra Den tronede, og hodet vendt mot. I andre av psalterets billedfremstillinger kan enkelte stillikheter registreres. Det er samme type oppbrett på kappeermet som i Torpo, og fellestrekk ved ornamentikken. Det er ruten med stjernermonster og romben som deles inn i fire nye romber. Flere likhetspunkter finnes ikke mellom de to maleriene, og de få som er omtalt, er heller ikke en direkte etterligning for Torpomaleriets vedkommende. Alt i alt må det kunne sies at det ikke er store forbindelser mellom Glazierpsalteret og Torpodekorasjonen.

Amesburypsalteret, som er malt 20 til 30 år senere, har i viss grad større motsvarighet i drrapeifoldene. Psalteret er malt i Salisbury ca. 1250–1255 og er et verk som regnes utført av Sarum master.<sup>192</sup> Her sees en utvikling i foldemønstrene fra foregående sammenligningsobjekt. Foldekammene er fortsatt understreket med sort, ja enda kraftigere, og det er stadig den bølgende smalfoldede stilen. Nå derimot, er linjene mykere trukket opp i lange glidende strøk, og dermed kommer likheten med Torpo bedre frem. Også kanalfoldene og y-foldene er til stede. Men samtidig har Amesburypsalterets maler benyttet en betraktelig mer malerisk teknikk, noe som gjør seg godt gjeldende for eksempel i fremstillingen *Majestas Domini* (fig. 47). Og når man fortsetter sammenligningen mellom Torpos og Salisburys majesteteter, vil man dra kjensel på det langstrakte ansiktet som smalner fra kinnbenene, og hårfrisuren med fratrekk fra Torpomajestetens pannelugg. Selve skikkelsen er svært spinkel og en fullstendig annen type enn Torpos. I illuminasjonen trer Kristus frem fra en gylden mønstret bakgrunn i blå kappe over en lysere rød kjortel. Man ser innslag av hvitt og av brune nyanser, men helhetlig oppfattes maleriet som gyllent, altså ganske så annerledes enn Torpoutsmykningens sterke kontrasterende farger. I andre av psalterets malerifremstillinger kan den samme konkave kinnlinjen som i Torpo registreres, likeledes vil brystets og mellomgulvets oppstrekeform, med kun sparsommelig modellering, minne om Torpotorsoene. Det er også store likheter mellom kalkene, det samme gjelder for Ecclesias korsfane med tresplittflagg, men bokmaleriet mangler flaggkors i motsetning til monumentalmaleriet. Også psalterets innrissede mønsterbakgrunn bak korsfestelsesfremstillingen svarer mye til fondveggen malte bakgrunn. Begge har skråstilt rutemønster med firebladsblomster, men illuminasjonen velger enkelt utformede runde blomsterblad i stedet for de flerflikete bladene i Torpobakgrunnen. Igjen kan det konstateres at selv om likheter finnes, har forskjellene så avgjort majoriteten. De to omtalte psaltrene

---

<sup>192</sup> Morgan 1988, s. 21.

synes likevel å være de mest beslektede med Torpomaleriet, men at de kan ha vært direkte forbilder, må nok sies å være lite sannsynlig.

I British Library i London er det bevart manuskript med bokmaleri som går under betegnelsen Peraldus, Liber de Vitiis, Bestiary, og det er illustrert etter 1235.<sup>193</sup> I Peraldus' skrift om *The Vices* finnes fire fargede tegninger. Ett bilde viser en dominikanermunk som kneler foran en velsignende Kristus (fig. 48). Tegningen er forsiktig malt hovedsakelig med en alminnelig laving og har konturer malt med sort.<sup>194</sup> Igjen skal det pekes på Kristi draperifolder, de er gjengitt med stødig pensel som tegner opp foldemønstrene med lang jevn strek til myke, bølgende former. Og igjen må det legges til at y- folden og kanalfoldene er nærværende. Man ser også den samme måten å brette opp kjortelermet på i de to maleriene. Ansiktet er trekantformet, men er en kortere variant av Torpoansiktet, og er omgitt av samme type frisyre minus pannelugg. Skikkelsen er en anelse slankere enn Torpos, men ikke mye. Kristi korsglorie har en tungebord bak korset, men tungene er mindre og adskillig flere enn i monumentalmaleriet. Munkens ansikt, som vises i trekvart aspektet er avrundet og har ikke den konkave kinnlinjen som Torpoansiktene. Kristi trone kan sammenlignes med Olybrius', men den er både utformet og utsmykket forskjellig. Figurfremstillingen er satt mot en udekorert bakgrunn og med en enkel bord uten dekor, og er dermed ganske forskjellig fra Torpos. Likevel kan det konstateres at i sammenligningen mellom det engelske materiale og Torpomaleriet er det disse to Kristusfremstillingene som har de største likhetene. Glassmaleri fra slutten av 1100- og begynnelsen av 1200-tallet i Canterbury kan ha en viss grad av likhet med Torpomaleriet. Det er den klare, sterke og kontrastrike koloritten, de brede konturene og den samme ansiktsformen,<sup>195</sup> men ellers er det ikke utpregede likheter.

### Tyskland

Mange tyske kirker har vært utsmykket med maleri i den tidsperioden denne studien omhandler. Dessverre er størsteparten enten gått tapt eller maleriene er ganske så ødelagt på grunn av restaureringer, og de egner seg dermed dårlig til stilsammenligning. I Tyskland fikk den gotiske stilen fotfeste først rundt midten av 1200-tallet. Tidligere, rundt århundreskiftet, utvikler det seg en særegen stil, Zackenstilen, eller takkestilen om man vil, men den har lite til felles med Torpomaleriet. Omtrent samtidig, på slutten av 1100-tallet, fremtrer også en

---

<sup>193</sup> Morgan 1982, s. 127.

<sup>194</sup> Morgan 1982, s. 128.

<sup>195</sup> Rickert 1954, s. 110. Fotografier kan sees på sidene 93, 95 og 97.



annen stil. Den betegnes staufisk klassisisme og brer seg raskt utover keiserriket.<sup>196</sup> Dette er en ny og helt annerledes fase når det gjelder lån av bysantinske og trolig mer konkrete antikke former.<sup>197</sup> Og med Fredrik II ved roret, Fredrik var av slekten Hohenstaufen og konge på Sicilia fra 1197 og keiser i riket fra 1220, ble utvikling av de klassiske formene favorisert i byer og andre områder nord for Alpene.<sup>198</sup>

Et eksempel på stilen kan være maleriene i overkirken i Schwarzrheindorf ved Bonn (1180) (fig. 49). I boken *Romansk kunst. Arkitektur. Skulptur. Malerkunst* gjør Kluckert en kort stilanalyse der hun sammenligner maleriets majestasfremstilling med tilsvarende i den bysantinske mosaikken Capella Palatina i Palermo på Sicilia. Hun merker seg den formelle strengheten fra det bysantinske formspråket, og ser de samme essensielle trekkene i holdningen, i gestene og i draperifolder.<sup>199</sup> Men noe annet er kommet inn i maleriet i Schwarzrheindorf, hun ser at klesdrakten, konturene rundt lemmene og fysiognomien har blitt mykere. I forholdet til Torpomaleriet finner man likheter mellom de to majestasfremstillingene. Man noterer den blå bakgrunnen og at grønt blir brukt mye i fremstillingen, men ikke i draktene slik som på Torpo. Kristus sitter i hvit kjortel og brunrød kappe. Drakten faller rundt kroppen i tilnærmet naturtro folder, og foldene er streket opp med tynn pensel i mørk farge i likhet med de øvrige detaljene. Dette gir assosiasjoner til Torpodekorasjonen. Håret er halvlangt, men for øvrig lar det seg ikke beskrive. Det samme gjelder ansiktet, man skimter øyne, munn, nese og skjegg, men detaljene er uklare. Begge maleriene viser den tronedede med hånden foran brystet og boken støttet mot låret. Og evangelistsymbolene er forsynt med bøker, og Matteusengelen har vinger som strekker seg oppover i likhet med Lukas' evangelistsymbol på baldakinen. Utsmykningen er ofte inndelt i enkle bånd uten dekor, de øvrige båndene har dekor ulik Torpoutsmykningen. Man ser altså visse likheter mellom de to monumentalmaleriene, og det er den klassiske tendensen det her ønskes å fokusere på.

Også fra Tyskland skal det trekkes frem et bokmaleri, det er et missale fra stiftkirken Sankt Georg i Köln (fig. 50). Motivet er en korsfestelsesfremstilling der Kristus er omgitt av Maria og Johannes, og maleriet er datert til ca. 1220.<sup>200</sup> Hvis man innleder med å se på draktene og

---

<sup>196</sup> Kluckert 2000, s. 383.

<sup>197</sup> Kluckert 2000, s. 412.

<sup>198</sup> Kluckert 2000, s. 412.

<sup>199</sup> Kluckert 2000, s. 412.

<sup>200</sup> Plotzek 1972, s. 324 f. Bildets datering er skrevet under fotografiet i boken.

deres foldemotiver, registrerer man de tett lagte parallelle foldene, kjortlenes kanalfolder og kappenes mykt bølgende foldemønstre. Dette kjennes igjen fra Torpomaleriet, men der er det i tillegg flere typer foldemotiver og mer variasjon i foldebreddene. Marias kjortel legger seg i blå og hvite folder hvor den blå fargen får dominere, kappens røde har innslag av blått. Johannes står i grønn kjortel med foldemønstre betonet med hvitt, og rød kappe med folder antydnet i blått. Koloritten gjentas i hele arbeidet, men da med innslag av grønt samt beige for hudtonen og gult i gloriene. Den ytterste rammen er malt i en gulbrun farge. Omrisslinjene er sorte, det samme er ansiktens tegninger, og skikkelsenes nakne partier er sparsomt modellert. Følgelig vil koloritten stemme godt med monumentalmaleriets, om enn fargesettingen er litt annerledes, og de sorte brede konturlinjene vil være av samme slaget. Ansiktene til sidefigurene bør kommenteres fordi kraftige kjevepartier, smalleppet, bred munn, rødmen i kinnene i form av røde dotter og hårets bølger nedover mennenes nakke og skuldre, også er noe som gjenkjennes fra Torpomaleriet. Likeså vil kroppstypen med mye kroppsmasse være kjent. Oppmerksomheten skal samtidig rettes mot bakgrunnen, rutemønsteret av diagonale bånd med firebladblomster i rødt, hvitt og blått. Joachim M. Plotzek påpeker i verket *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400* at draktenes folder gjør fremstillingen til et karakteristisk eksempel på Muldenfaltenstilen.<sup>201</sup> Plotzek forteller dessuten om betegnelsen Multenfaltenstil at den ble til på bakgrunn av en stor gruppe kølnske arbeider i første halvdel av 1200-tallet,<sup>202</sup> og at han mener at den viktigste kilden til stilen er å finne i Nikolaus von Verdens gullsmedarbeider.<sup>203</sup> Så langt i den sammenlignende undersøkelsen synes det som det tyske maleriet har færrest stillikheter med Torpomaleriet.

### Sverige

I Sverige er det bevart en god del monumentalmaleri fra middelalderen. Maleri fra unggotikken 1250–1300 er i hovedsak lokalisert til Gotland og Skåne.<sup>204</sup> Det eksisterer ikke maleri som kan knyttes til Torpomaleriet hva angår store stillikheter. Generelt vil maleriet på Gotland være preget av sine forbindelser til Russland og den type bysantisme som kommer derfra,<sup>205</sup> mens Skåne vil være influert av Tyskland,<sup>206</sup> og da andre kilder enn de som eventuelt kan ha påvirket Torpomaleren. Før et utvalgt verk tas nærmere i øyesyn, skal det påpekes at ornamentikken i svensk og norsk monumentalmaleri har tilfelles bruk av

---

<sup>201</sup> Plotzek 1972, s. 340.

<sup>202</sup> Plotzek 1972, s. 341.

<sup>203</sup> Plotzek 1972, s. 344.

<sup>204</sup> Lindgren 1996, s. 309.

<sup>205</sup> Lindgren 1995, s. 318.

<sup>206</sup> Lindgren 1995, s. 325.

knekkbåndet. Båndet utføres i forskjellige varianter, og i Kräklingbo kirke (1211) på Gotland finnes et bånd som er svært likt i utforming om enn trebladblomster males i motsetning til femblads på Torpobåndet, og at det er avvikelser innenfor koloritten.<sup>207</sup> Det benyttes også enkle bånd uten pynt for å dele inn friser, slik som for eksempel i Bjäresjö kirke (ca. 1200) i Skåne.<sup>208</sup> Malt kvaderimitasjon på ribbene i hvelv forekommer ofte, og i Linköping domkirkes eldre del (1250–1296) er ribbene malt med gult og rødt kvadermaleri. I Anga på Gotland, fra slutten av 1100-tallet, er buene malt med rød, hvit og gråblå kvaderimitasjon.<sup>209</sup> Både kvadermaleri på buelisten og enkle bånd mellom frisene gjør Torpomaleren seg nytte av i sin utsmykning.

Om det skal trekkes frem et verk, faller valget på maleriet i Dädesjö kirke fra 1275 eller noe senere som ligger i Småland.<sup>210</sup> Både skipets kalkede vegger og tretaket har figurmaleri, og i denne sammenhengen er det tretaket som skal vies oppmerksomhet (fig. 51). Historien som gjengis, er Jesu barndomshistorie. Den fortelles i medaljonger som ligger symmetrisk fire og fire i alt åtte seksjoner. Seksjonene er omgitt av akantusranker og bånd som ligner tauverk, og mellomrommene er fylt med palmetter, en ornamentikk som ikke har motsvar i Torpodekorasjonen. Selv om fargene ganske så mye har blitt borte, kan man se at bakgrunnen har vært blågrønn, og at mønjerødt har vært brukt på draktene og enkelte trær.<sup>211</sup> Konturene er sorte, det samme er alle detaljene inklusive draperifoldene, og dette sammen med koloritten vil virke gjenkjennende når man tenker på Torpomaleriet. Menneskekroppen er mer bevegelig og bevegelsene er mykere og spenstigere, draperifoldene i draktene skarpere når de faller rundt kroppen enn det som oppvises i Torpo. Foldene er ofte smale, og foldemotivene dras\_kjensel på y-folder, kanalfolder og sikksakkfolder. Generelt er det en annen ansiktstype, men av og til ser man den brede kjevelinjen, og når ansiktet har skjegg, får det den spisse formen man registrerer i Torpo. Lindgren skriver om figurstilen at den er påvirket av tidens mote, den zackiske fra Tyskland.<sup>212</sup> Ellers kan man registrere enkelte detaljer som viser likheter, slik en krøllfrisyrer i nedre medaljong til høyre, trærnes bladverk, enkelte skjold og stripemønstret på soldatenes uniformer. Det slutes at det ikke har vært noen direkte forbindelser mellom de to verkene.

---

<sup>207</sup> Lindgren 1995, s. 332.

<sup>208</sup> Lindgren 1995, s. 322.

<sup>209</sup> Lindgren 1996, s. 330.

<sup>210</sup> Lindgren 1996, s. 341.

<sup>211</sup> Lindgren 1996, s. 343.

<sup>212</sup> Lindgren 1996, s. 343.

## Danmark

Det danske sammenligningsmaterialet består av en gruppe kalkmalerier malt på vegger inne i kirkene. Materialet er stort, men oversiktlig ordnet, og det er presentert i flerbindsverket *Danske kalkmalerier*. Særlig er bindet *Senromansk tid 1175–1275* som utkom i 1987, interessant i denne sammenheng, men også to andre bind i serien har bistått, *Romansk tid 1080–1175* og *Tidlig gotik 1275–1375*, utgitt i henholdsvis 1986 og 1989. Monumentalmaleri på tre er i praksis fraværende i Danmark, derfor hentes sammenligningsmaterialet blant kalkmaleriene. En viktig årsak til at danske kalkmalerier blir tildelt så vidt stor oppmerksomhet, foruten den nære geografiske forbindelsen, er at ved siden av Norge var Danmark det land som her i Norden bygde lektoier (Se Kap. 3 *Teknikk og restaurering*).

Rundt 1250–1300 skjer en stilsvingning, med andre ord skillet mellom det som blir kalt senromansk- og gotisk periode. Det er i det senromanske tidsrommet man kan finne generelle likheter i forhold til Torpomaleriet. Den romanske stilen, som ut fra omtalte bokverk varer frem til 1275, har spennvidde og ulikheter som er tydeligere enn likhetene.<sup>213</sup> Likevel lar stilen seg fange ved visse allmenne kjennetegn. Disse er flere, og det kan regnes opp de mest sentrale. Figurene opptrer innenfor rektangulære felt. Feltene karakteriseres ved at de er totalt tildekket med farge, blå på bakgrunnen og sterke farger på figurene, med det resultat at hele murflaten er utfylt med farge. De blir avgrenset av geometriske – og vegetabiliske bånd. Den generelle beskrivelsen av den romanske figuren blir beskrevet slik av Ulla Haastrup, ”...alvorlige, oprejste andaktsfigurer med beherskede bevægelser og ofte langstrakte kroppe med små hoveder...”, og ”Der findes sideløbende med disse rolig stående menneskefremstillinger også voldsomt bevægede, sprællende figurer...”.<sup>214</sup> For øvrig fører forvitring til at en detaljert stilsammenligning blir vanskelig, et problem som i en del tilfeller umuliggjør en sammenligning av ansiktene. Likevel velges det her ut en representant blant kalkmaleriene for sammenligning med Torpodekorasjonen, og valget har falt på fremstillingen i Broager kirke som er malt ca. 1250.

Når akkurat dette verket blir valgt ut, er det fordi bevaringstilstanden er god. Et sentralt motiv i utsmykningen er Den tronedede Kristus som løfter høyre hånd i velsignelsesgest og holder en åpen bok i venstre (fig. 52). Kroppsbygningen er kraftig, hodet trekantformet, skjegg og barter er krøllet, og håret faller nedover skuldrene tegnet i svake bølger. Øynene er smale

---

<sup>213</sup> Haastrup 1980, s. 39.

<sup>214</sup> Haastrup 1989, s. 29.

med rett nedre øyelokk og spisse øyekroker, øyebrynene sitter forholdsvis nær øyet og tar opp øvre øyelokks form. I det store og hele er dette kjente trekk fra Kristusfremstillingen i Torpo, men ulikheter viser seg males i en mer massiv kroppsform, måten skjegg og barter krøller seg på og ved at de øvre øyelokklinjene og øyebrynene mangler den høyt svungne formen som er typisk for Torpoansiktene. Kjortelens og kappens rike stoffmengder faller rundt kroppen. Foldene er malt med skisseaktige strøk og behandlet med svak skygging. Gjenkjennende er de smalere foldene i kjortelens bryst, sikksakkfoldene og y-foldene. Likeså kjortelens vide og trøyens smale ermer og den rundede halslinningen. Forskjellene ligger i større stoffmengde, penselens mer tilfeldige bevegelser, fravær av pynt i halsringingen, avslutningen på ermet og manglende belte. Det skal også legges til at Peter i apostelfremstillingen (fig. 53), sammen med englene i apsisbuen, har nettopp de høyt hevede øvre øyelokklinjene. Dessuten fremstilles ansiktet med konkav kinnlinje, og Peter har barbert tonsur. I fremstillingen er linjen den bærende faktor for å få frem formen slik den er i Torpomaleriet. Trolig er det tysk påvirkning som har fått gjennomslagskraft i Broager kirke.<sup>215</sup>

Oppmerksomhet skal også ledes mot de ornamentale bordene, der kan det registreres slektskap mellom knekkbånd. Det finnes også en rankebord rundt et Mariabilde som er malt på triumfveggen i Bindslen kirke ca. 1250, hvor man ser likheter.<sup>216</sup> Borden slynger seg med sidegrener som ender i spinkle vinblad. Den bukte seg på samme måte som Torporanken, men i stedet for knopper ender grenene i vinblad. Det bør likeså nevnes at i Lyngby kirke opptrer to ryttere i tvekamp.<sup>217</sup> Hestenes seletøy er pyntet med pomponger rundt brystet, sadlene og skjoldene er av samme type som i Torpo, mens soldatenes uniformer er forskjellige idet lyngbysoldatene mangler horisontale striper mellom de vertikale strekene. Scenen er malt på slutten av 1100-tallet. Det er noe ganske annet man ser i det danske kalkmaleriet enn i Torpomaleriet. Ved siden av Tyskland er Danmark det landet som har minst til felles med middelaldermaleriet i Torpo stavkirke.

Før jeg kommenterer videre den sammenlignende analysen, vil jeg lede oppmerksomheten mot at det foran hvert av landenes utvalgte maleri, har det vært innledet med en introduksjon.

---

<sup>215</sup> Scharff 1987, s. 170. "Han er, som vanligt, omgivet af evangelisttegnene, samt her fire hellige personer, hvoraf kun S. Peter med nøglen kan identificeres. De to øverste evangelisttegn er adskilt fra de øvrige sidefigurer ved et vandret bånd. Dette særlige træk gjenfindes i tysk kalkmaleri, og det er derfor mulig, at forlægget eller værkstedet stammer derfra."

<sup>216</sup> Haastrup 1987, s. 35.

<sup>217</sup> Haastrup 1987, s. 83.

Grunnen er at etter utvelgelsen av maleri, som jeg antok kunne være representative i en stilsammenligning, søkte jeg opp forskjellige forskeres arbeide rundt disse verkene. For i det utenlandske maleriet ligger jo et underliggende spørsmål om hvordan forskere som har arbeidet mye med et lands middelaldermaleri har oppfattet dem, hvordan de har forstått maleriet ut fra en stilistisk synsvinkel og hvilken datering de har satt. Deres opplysninger er viktige å ta med seg videre i undersøkelsen om Torpomaleriets stilforbindelser og datering. Og det bør igjen minnes om at mye av middelalderens maleri har gått tapt, og at stilklimaet som Torpomaleren opptrådte i på mange måter er ukjent for oss i dag.

Det er ikke særlig overraskende at Frankrike etter en sammenlignende analyse fremtrer som Torpomaleriets fremste kilde til stilpåvirkning. Flere forskere har pekt på denne forbindelsen (se Kap. 4 Forskningshistorie), og særlig Lindblom poengterte dette. Ut fra sammenligningen med fransk monumental-maleri har det viste seg at maleri fra Eure-et-Loir oppviser flest stilparalleller. I dette området mistet den siste bølgen av bysantisering grepet under Ludvig den helliges regjeringstid, og nye stiltrekk gjorde sitt inntog. I kirkene Lutz-en-Dunois og Varize sees det stilmiljø som står Torpomaleriet nærmest. Dessverre har ikke Deschamps og Thibout, som omtaler kirkene, kunnet knytte dem til en stilskapende ”moderkirke” som for eksempel Chartres som ligger i samme området.<sup>218</sup> Bokmaleriet har også gitt verdifulle opplysninger til undersøkelsen. For det første vil maleri fra 1230-årene utpeke seg, for det andre at det geografiske området, i tillegg til Nord-Frankrike, vil være Paris. Dernest kommer det frem at Muldenfaltenstilens draperier kan sies å ligne på Torpodraperiene. Kristinapsalteret, Livre des serments og Villards tegninger blir alle omtalt av forskere under denne stilbetegnelsen. Det må derfor kunne anføres at stilen har blitt et svært fleksibelt sekkebegrep, slik Branner hevder.<sup>219</sup> De franske psaltrenes Muldenfaltenstil bærer dessuten preg av den sittende skikkelses lange liv. Videre opptrer i monumental-maleri, Kristinapsalteret og Villards tegninger, en ansiktstype som er i overensstemmelse med Torpos. Jeg har også vært litt opptatt av Torpopersonenes øyeform, deres høyt svungne øvre øyelokk, nesten rette nedre linje samt spisse øyekroker, som et diagnostiserende stiltrekk først og fremst hva angår datering. Øyetyper opptrer i Frankrike i den nevnte tidsperioden og da i kombinasjon med smalfoldet stil som hører hjemme under benevnelsen Muldenfaltenstilen. Til sist vil jeg få påpeke forskjellige forskeres fremheving av de røde og

---

<sup>218</sup> Deschamps og Thibout 1963, s. 100.

<sup>219</sup> Branner 1977, s. 22 f.

blå fargene i fransk maleri i denne tiden. Jeg vil få konkludere med at Frankrike er det land som har størst stillikheter med Torpomaleriet.

Av Englands tre utvalgte representanter, har den fargelagte tegningen kommet best ut av sammenligningen med Torpomaleriet. Særlig er det drakten og dens draperifolder som kan fortjene denne påstanden. Et spørsmål som uunngåelig melder seg er, er det på grunn av tegnestilen draperiene oppleves så like Torpodraperiene? Om man undersøker foldene på Amesburypsalteret, ser man mye av de samme bølgende, smale foldene malt med en langtrukket linje, men med fargemodellering. Så derfor kan kanskje et berettiget spørsmål være, er Torpomalerens tegnestil en oversettelse av denne stilen, bare en enklere utgave? Selve kroppstypen er slankere i England enn den man finner i Torpomaleriet, særlig er dette registrerbart i Amesburypsaltret, men til gjengjeld er ansiktsformene her mer i samsvar med Torpoansiktene. Hva gjelder psalterets ornamentikk, har Amesbury en gullbakgrunn med innrisset mønster som kan ligne ”teppet” bak Torpos kalvariegruppe, og et visst slektskap sees i ornamentale bånd i Glazierpsalteret. I perioden benytter malerne mye rødt og blått, og oftest komponeres bildene innen rektangulære rammer. Det skal også nevnes at jeg har lagt merke til at øyeformen som ligner Torpoøynene, opptrer i engelsk maleri på adskillig senere tidspunkt enn i Frankrike. Når øyetyper dukker opp, er den kombinert med en bredfoldet draperistil. Det konkluderes med at det utvilsomt finnes likheter mellom engelsk bokmaleri og Torpomaleriet, men mindre tydelig enn i Frankrike.

I Tyskland er både monumentalmalet og bokmaleri tatt ut som sammenligningsmateriale. Zackenstilen har fått stor gjennomslagskraft, men en annen klassiserende tendens vokser frem samtidig under staufernes styre. Her ser man stildrag hentet fra Sicilia som til en viss grad kan anskueliggjøre slektskap, det er draperifoldene og den tiltagende mykheten i skikkelsen. Også misallet fra Köln som er påvirket av Nikolas von Verdun, har visse fellesnevner. Selv om stillikheter er til stede mellom Torpomaleriet og det tyske maleriet, virker det som om de står hverandre fjernere enn maleri fra de to tidligere omtalte landene. Det blir mer snakk om enkeltverk heller enn en stiltendens for Tysklands vedkommende.

Så over til Nordens maleri, og her har det vært interessant å finne ut når de nye stilimpulsene spredte seg til de mer perifere strøkene i nord. Dessuten var det selvfølgelig også betydningsfullt å søke etter mer eller mindre direkte forbilder for Torpoutsmykningen. Førstemann ut ble grannelandet i øst.

Sverige ser ut til å ha blitt påvirket av de samme stilimpulsene som Torpo i årene mellom 1250 og 1300. Noen klare og direkte stilforbindelser lar seg ikke oppspore mellom svensk maleri og Torpomaleriet, og årsaken kan være at blant de nye stiltrekkene blander det seg for Gotlands del inn påvirkning fra Russland. I Skåne ble innflytelsen fra Tyskland vesentlig, noe som er forståelig siden Skåne tilhørte Danmark under middelalderen og dermed hadde fastlandsforbindelse til Tyskland. I Dädesjö kirke i Småland kunne det derimot påvises visse paralleller. Det er draktene og deres foldemotiver, og det at figurene er trukket opp med sort strek.

Også i Danmark skjer en stilsvingning fra 1250 til 1300. Man ser mye av de stilendringer som er registrerbare i Sverige. Heller ikke i Danmark har den sammenlignende analysen avslørt maleri som kan stå i direkte forbindelse med Torpomaleriet. En del stildetaljer er felles, som påpekt i sammenligningen. Nå kan en grunn være, som nevnt, at det er en stor spennvidde hva gjelder stil innen det danske maleriet. Jeg vil få understreke at i det utvalgte arbeidet fra Broager kirke fra 1250 sees en øyeform i enkelte av personfremstillingene som er parallell til Torpos.

Noen direkte forbilder til Torpomaleriet har det ikke vært mulig å oppspore i det utenlandske sammenligningsmaterialet. Stiltrekk som har paralleller til Torpomaleriet, er satt sammen med andre og ulike stildetaljer. Men Frankrike har som nevnt endt med størst felles multiplum. Det som i grunnen står tilbake å diskutere videre på etter sammenligningen, er kombinasjonen av smalfoldet draperistil og øyetype. Alle de andre diagnostiserende kjennetegnene finnes overalt, godt spredt utover. Det er vist at i Frankrike forekommer samme øyetype som i Torpo, og da i kombinasjon med Muldenfaltenstilen eller annen smalfoldet draperistil, i tidsperioden fra ca. 1230 og par tiår fremover. I England er denne øyetypen kun stilt sammen med en bredfoldet draperistil. Om man legger dette til grunn, kan forskjellige slutninger trekkes. Én kan være at hovedpåvirkningen har kommet fra Frankrike. En annen mulighet er at maleri fra England som kombinerer øyeform og smalfoldet draperistil, har gått helt tapt noe som trolig ikke er særlig sannsynlig siden så vidt mye av bokmaleriet er bevart. Sjansen er der også for at øyeform og draperistil ikke samtidig har påvirket Torpomaleren eller hans miljø. Det vil si at smalfoldestilen er beholdt, mens øyeformen er adoptert senere. Men til dette kan det tilføyes at da burde andre nyere stilkjennetegn være til stede, for eksempel en mer nyansert koloritt med innslag av pasteller. I



Norden er det beviselig at øyeformen har kommet til Danmark rundt 1250. Slutningen jeg trekker, er at monumentalmaleriet i Torpo stavkirke har fått en vesentlig stilpåvirkning fra franske kilder, men at engelske stilimpulser til en viss grad også kan ha influert Torpomaleren. Hva angår datering, tror jeg at den bør settes til etter 1250. En grunn er at først etter denne datoen kan det i Danmark registreres nevnte øyetype. En annen er at selv om fransk bokmaleri har øyeformen allerede i 1230-årene, vil landets monumentalmaleri ha en videre datering på over 40 år, med andre ord under hele Ludvig den helliges regjeringstid (1226–1270), og slik ikke egne seg så godt til presis tidsfastsettelse. Det siktes da på de to omtalte kirkene Lutz-en-Dunois og Varize.

## 5.2 Det norske materialet

I Norge er det bevart en god del maleri fra middelalderen. Det er blant annet monumentalmaleri som omfatter fullstendig bemalte kor, større og mindre fragmenter inne i kirkers kor og skip, malte alterskapdører og tiler. Bevart er også 31 alterfrontaler, to baldakiner og mindre figurfremstillinger på treskulptur. Størstedelen av materialet har ikke stillikheter som er så markante at de fordrer en sammenlignende stilanalyse i forhold til Torpomaleriet, men det er maleri som det er interessant å undersøke nærmere. Forskere har langt tilbake konstatert at det går et skille mellom maleri på Vestlandet og Østlandet,<sup>220</sup> og dagens forskere synes å være enige i denne inndelingen. Maleriene har gjerne blitt knyttet til større verksteder som har blitt benevnt Osloskolen og Bergensskolen etter sin geografiske beliggenhet. Ikke slik å forstå at malerne har vært stedbundne i Oslo eller Bergen, men at de antas å ha tilegnet seg visse ferdigheter gjennom disse sentra, og at de har tatt sin lærdom med seg når de har vært ute på oppdrag, og eventuelt gitt den videre til lokale malere. Man har dessuten funnet ut at den polykrome treskulpturen kan ordnes inn under skolebegrepet, og det finnes klare likheter mellom maleri og treskulptur. Nå vil likhetene innenfor skolene ikke bare basere seg på stillikheter, men også ikonografiske likheter. Torpomaleriets skolelikhet hva angår motiv, vil bli kommentert i kapittel 6 *Ikonografi og funksjon*. Skolespørsmålet skal ikke diskuteres spesielt, men kun være hjelpelig med å avgrense hva som skal undersøkes videre. For jeg vil ta på meg andre briller når jeg ser på det norske materialet enn på det utenlandske. En grunn er at det utenlandske sammenligningsmaterialet har større geografisk avstand og er så vidt omfangsrikt og mangfoldig at selv de utvalgte verkene nødvendigvis vil

---

<sup>220</sup> Fett 1917 og Lindblom 1916.

oppvise ganske store ulikheter. En annen grunn er at det norske middelaldermaleriet er så oversiktlig, systematisert og gjennomanalysert at jeg lettere kan snevre inn perspektivet. Men selvfølgelig har jeg studert maleriene og gjort egne utvelgelser.

Først ledes oppmerksomheten mot Osloskolen, og her finner man straks store stillikheter med Torpomaleriet. Men før stilundersøkelsen begynner, skal det bes om å ha i minnet om forskeres arbeid med Torpoutsmykningens stilistiske forhold til norsk maleri. Det henvises til kapittel 4 *Forskningshistorie*. Monumentalmaleriet skal få førsterangen, og det med de små gjenværende fragmentene fra Heddal stavkirke. Fragmentene fra denne kirken omtales detaljert fordi de har så store likheter med Torpomaleriet. Dessuten fordi det vanskelig lar seg avgjøre om denne kirken kan ha vært dekorert før Torpomaleriet, med andre ord vært en inspirasjon for Torpomaleren, eller senere.

Heddal stavkirke ble trolig reist en gang på 1100-tallet, og man har data som mer presist daterer koret til 1147.<sup>221</sup> Under restaureringer, først påbegynt i 1930, har det kommet frem små brokker av middelaldermaleri.<sup>222</sup> Maleriet ble funnet under dekorasjon fra 1660-årene.<sup>223</sup> I dag ser man spor inne i koret etter en figurfrise, en delvis bevart rankebord og fragmenter av malte tepper. Apsis har et bånd dekorert med buer med blomstermotiver. I skipet finnes også fragmenter av middelaldermaleri, og skipets vegger bærer preg etter dekor som ligner svært på korveggenes.<sup>224</sup> Øvre stavlegje i sør-øst kan ha vært prydet med sirkelornamenter.<sup>225</sup> På nord-østre skipsvegg oppdager man en liten sekvens av et symmetrisk rutemønster og en ramme fra en medaljong.<sup>226</sup> For øvrig finnes også et segment som kan være en søyle, et fragment som kan ligne på rustningen til en soldat, hover, en sko og et menneskes fot. Dekorasjonen er malt med limfarger<sup>227</sup> på krittgrunn<sup>228</sup>, og det er funnet lerret mellom to tiler.<sup>229</sup>

Ut fra de små levningene som er igjen av maleriet, bør man være ytterst forsiktig med å dra slutninger. Men at både kor og skip har vært utsmykket med figurframstillinger og

---

<sup>221</sup> Havrevold 1984, s. 1.

<sup>222</sup> Erdmann 1930, s. 8.

<sup>223</sup> Erdmann 1930, s. 2.

<sup>224</sup> Havrevold 1984, s. 2.

<sup>225</sup> Havrevold 1984, s. 1.

<sup>226</sup> Havrevold 1984, s. 2.

<sup>227</sup> Havrevold 1984, s. 1.

<sup>228</sup> Dæhlin 1956, s. 40.

<sup>229</sup> Dæhlin 1956, s. 40.

ornamentikk, er dokumenterbart. Hvordan komposisjonen har vært bygd opp, er vanskelig å si. Det man kan fastslå, er at omtrent to meter over gulvet har det løpt en figurfrise med en rankebord i underkant. Nedenfor er det malt draperte tepper. Og ifølge Dæhlin skal det på skipets nordvegg finnes rester etter to friser med figurfremstillinger, og disse skal ha vært inndelt i arkader.<sup>230</sup> Han forteller samtidig at det skal være ”malt kvadrering og oppunder øverste svillen i apsiden sammenhengende buer med rosettmønster.”<sup>231</sup> (fig. 54). Båndets blomster har rundflikede blad. Det skal påpekes at det synes som malerne i stavkirkene på Torpo og i Heddal har valgt å komponere figurfremstillinger inn i rektangulære friser. Videre kan det fastslås at ornamentikken er best bevart i Heddalutsmykningen. Et bånd med ranker, ca. ti centimeter høyt, er malt med brunrødt på gråhvit bunn og avgrenset over og under av sorte linjer (fig. 55). Ranken slynger seg med tynne stengler og spede kryssende sidegrener, den springer ut i runde tre- eller femblads blomster og frynsete vinløvblad. Nedenfor er et bånd med sammenhengende buer tegnet med sorte streker på blekgult og inne i buene halve rosetter i grått med sort kontur. Teppet er malt umiddelbart, og foldemønstret er i annen koloritt, foldenes buer er sterkt okergule med sorte opptegninger, mens de vertikale foldene er fargesatt i hvitt og brunrødt.<sup>232</sup> Rankebåndet viser stort slektskap med Torporanken, begge er malt med rødt på lys bunn, og de slynger seg med tynne stilker og grener. Men de slynger seg noe ulikt, og der Torpos ranke bærer knopper, der springer Heddalranken ut i blomster og blad. På skipets østvegg kommer det til syne et bruddstykke av diagonale bånd som er delt inn med små kvadrater i krysset (fig. 56). Nedenfor ser man et segment av en ramme rundt en medaljong. Den synes å ha vært bundet sammen med tilsvarende medaljonger i en horisontal rekke. Bortsett fra den sorte oppmalingen av formene sees bare den røde fargen. Det lille bruddstykket kan ligge nær opp til dekoren på lektoriets fondvegg. En liten rest av noe som kan være en slank søyle som tilhører en arkade, er også fortsatt synlig (fig. 57). Over søylen finnes et diagonalt bånd trukket med sort strek, hvilken koloritt det har vært malt i, er ikke lenger mulig å si.

Eneste lille tegn etter menneskefiguren er nakne føtter (fig. 58). Foten er tegnet i profil inklusive stortåen, og over spriker de andre tærne over hverandre. Føttene ligner svært på Torpoføttene. Av menneskets klesdrakt er det kun en spissnutet sko igjen (fig. 59), den er av

---

<sup>230</sup> Dæhlin 1956, s. 40.

<sup>231</sup> Dæhlin 1956, s. 40. Jeg må skynde meg å legge til at jeg ikke har sett den malte kvaderetterligningen. Grunnen kan være at det er for mørkt inne i kirken. Det har heller ikke vært mulig å fremskaffe foto av etterligningen.

<sup>232</sup> Erdmann 1930, s. 8.

samme type som skoene malt i Margaretalegenden i Torpo. Men på skipets nordre vegg, ved siden av en hov, er det kanskje et fragment etter en soldats uniform (fig.60). Stykket har et mønster av vertikale striper fylt inn mellom doble horisontale liner. Mønstret virker å være tilnærmet identisk med Torposoldatenes uniformer. Hester må ha tilhørt miljøet i billedfremstillingene. Man kan registrere seks hover på gule ben på et bølgende grått underlag. En grønn bølgende grunn har støttet menneskeføttene, og hvite stjerner er drysset over denne gressflaten inne i koret. Grunnen og stjernene gjenkjennes fra Torpomaleriet, men stjernene er der malt med blått og på den blå himmelen. Alle figurene har vært tegnet med brede konturer, og i begge utsmykningene synes streken å være det bærende element. Materialet er for sparsomt til å bestemme om modellering har vært anvendt, men foldemønstrene i teppene ser ikke ut til bære preg av dette. I Torpo benyttes svak fargemodellering, men om det i Heddal har blitt gjort nytte av denne malerteknikken, lar seg ikke fullt ut svare på. Fargene er rene og klare, og i tillegg til den nevnte koloritten i ornamentikken, har figurfrisene vært malt i sort, hvitt, grått, blått, grønt, gult, brunrødt og lysere rødt.<sup>233</sup> Koloritten ser ut til å være svært lik Torpos. Det tør fremgå at det er stor sannsynlighet for en stilistisk forbindelse mellom Torpo- og Heddalmaleriene. Selvfølgelig er restene fra middelalderen i Heddal stavkirke så sparsommelige at slutningen står på leirfötter. Å si hvilket av verkene som eventuelt kan være eldst, vil kun bli gjetninger, men man kan kanskje tillate seg å si at de tidsmessig ikke står så altfor langt fra hverandre.

Et annet maleri som får omtale, er en dør fra et alterskap som viser en helfigurfremstilling av Peter med nøklene. Årsaken til denne utvelgelsen er at arbeidet er datert omtrent samtidig med Torpomaleriet.<sup>234</sup> Verket er fra Fåberg og malt ca. 1250.<sup>235</sup> Det lar seg naturlig nok ikke gjøre å foreta en sammenligning av komposisjon mellom Fåbergdøren og lektorieutsmykningen. I ornamentikken derimot kan man se etter berøringspunkter. Døren har bladranker som slynger seg med kraftige stengler med tilsvarende robuste sidegrener som ender i knopper og blad. Disse rankene vil følgelig distansere seg en del fra Torporankens spede utforming, og Fåbergstengelene bukker seg heller ikke i så runde kurver. Peters skikkelse er slank og dermed enn annen type enn Torposkikkelsene. Han er gjengitt en face, og ansiktet er trekantformet med ganske små øyne. Det skiller seg således fra Torpoansiktene med deres lange underansikter og store øyne med høyt svunget øyelokk. Hår og skjegg er

---

<sup>233</sup> Havrevold 1984, s. 1.

<sup>234</sup> Fett 1917 s. 75, Morgan 2004, s. 25.

<sup>235</sup> Fett 1917 s. 75, Morgan 2004, s. 25.

krøllet og grått, og Peter har barbert tonsur slik også Torpoapostlene har, men krøllfrisuren er ulik Torpofrisurene. Drakten er malt i smalfoldet stil, og foldekammene er betonert med sort. Linjene er oftest lange, ganske rette og tykke, men finnes samtidig i en kort, tynn og mer buktende variant. Så selv om likheten er der på grunn av lineariteten og de smale foldene, er dette en annen draperistil enn i Torpomaleriet. Koloristisk fremtrer Peter i en drakt med hvit kjortel med grønn skygging av foldene og rødt prikkemønster under grå kappe. De kraftige og kontrastrike fargene synes ikke å være så fremtredende som i Torpodekorasjonen. En stildetalj som har slektskap i Torpo, er boken med forhøyet bokrygg. Man ser følgelig en del likheter mellom den malte døren fra Fåvang og Torpomaleriet, men forskjellene er i flertall. For selv om begge verkene antas å stamme fra samme tid, er det lett å tro at disse to har hatt noe forskjellige påvirkningskilder. Det har vært antydning av øst-engelsk innflytelse.<sup>236</sup>

Torpomaleriet kan ha inspirert og vært med på å danne grunnlaget for annet monumentalmaleri i Osloskolen. Det finnes både større utsmykninger, fragmenter og tegninger av romutsmykning, men det gjenværende maleri har alle stilistiske kjennetegn som tilsier at de er yngre enn Torpoutsmykningen både hva angår figurfremstillinger og draperifolder.<sup>237</sup> Disse verkene faller derfor utenfor denne studien.

Blant bevart middelaldermaleri finnes ett som synes å ha større likheter med Torpomaleriet enn alt annet maleri. Det er Heddalfrontalet som er malt ca. 1250.<sup>238</sup> Som nevnt i kapittel 4 *Forskningshistorie*, har mange forskere sett stilparalleller mellom alterfrontalet og Torpomaleriet.<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> Fett 1917, s. 75.

<sup>237</sup> Torpoutsmykningen kan ha dannet grunnlaget for videre utvikling av monumentalmaleriet. Innenfor Osloskolen ser man flere stilistiske likhetstrekk med Torpomaleriet, men ofte i litt andre varianter. Tegning fra Gåra stavkirke: inndeling av fortellende scener i friser, knekkbånd med blomster, rankebord og soldatenes uniform. Lårdaltilene: bakgrunn malt i diagonalt kryssende båndverk med blomster i rutene, bok med rombemønster og forhøyet bokrygg. Koret i Ål stavkirke: inndeling av fortellende scener i friser, bakgrunn for korsfestelsesmotiv har blomstermotiver, men unnlatt de diagonale båndene, malte stjerner på bakgrunn for figurfremstillinger, krenelering og korsstav der korsarmene smalner inn mot midten. Tegninger fra Vang kirke: inndeling av fortellende scener i friser, bakgrunn for korsfestelsesmotiv har blomstermotiver, men unnlatt de diagonale båndene, malte stjerner på bakgrunn for figurfremstillinger, og bøker med forhøyet bokrygg. Vestre Slidre kirke: malte stjerner på bakgrunn for figurfremstillinger og knekkbånd med blomster. Nes kirke i Telemark: inndeling av fortellende scener i friser, rankebord og Kristi korsglorie som har spor etter maling bak korset, men dekoren lar seg ikke tyde. Det kan for eksempel vises til disse litterære kildene for omtale av maleri samt fotografier: Samtlige av verkene er omtalt, Fett 1917 og Dæhlin 1956. For Gåra stavkirke, Faye 1836. For Lårdaltilene, Bugge 1923. For Ål-utsmykningen, Fuglesang 1996. For Vestre Slidre kirke, Jahnsen 1987. For Nes kirke, Fett 1941.

<sup>238</sup> Morgan 2004, s. 36.

<sup>239</sup> Lindblom 1916, s. 118 ff. Fett 1917, s. 56 ff. Dæhlin 1956, s. 30. Wichstrøm 1981, s. 300 f. Morgan 2004, s. 25.

Heddalmaleren har komponert frontalets figurfremstillinger inn i rektangulære felt (fig. 61). Et midtfelt fyller hele frontalets vertikale lengde og flankeres av to sidefelt som horisontalt deles på midten. I midtfeltet sitter den tronede Kristus omgitt av en mandorla med hånden hevet i velsigneshilsen og livets bok høyt løftet. I hvert av midtfeltets hjørner er de fire evangelisttegnene gjengitt med sine skriftruller. De fire sidefeltene har hver tre apostler som sitter inne i arkader. Å komponere figurfremstillinger inn i rektangulære felt er det samme kompositoriske grep som blir brukt på Torpobaldakinen, likeså å gruppere objektene rundt en sentralfigur. Feltinndelingen understrekes av enkle røde bånd og bånd smykket med bladranker. Ranken tar form av en langstrakt stengel som slynger seg i store kurver hvor det fra hver kurve springer ut sidegrener som ender i små blad. Forskjellen mellom rankene i de to arbeidene beror på at der Heddalmaleren fremstiller blad, der velger Torpomaleren knopper. Heddalranken er trukket med hvit linje på rød bunn, akkurat motsatt av Torporanken. Frontalets malte arkader har en søyle som er dekorert med chevronmønster, et mønster som ligner en del på dekoren på baldakinens hvelvsøylar. Det skal også kommenteres at bladkapitelene og tronene har bladformer som minner mye om Torpovekstenes opprullede blad. Likeså skal det nevnes en annen detalj som er felles mellom de to verkene, det er bøkene forhøyede bokrygger. Alterfrontalet har bevilget en gullbakgrunn for sine figurer, noe som er ulikt Torpodekorasjonen. Og mot gullbakgrunnen trer skikkelsene frem i røde, blå og grønne kapper.<sup>240</sup> Kristus sitter i rød kappe over grønn kjortel, mens apostlenes drakter varierer i farge. Dette blir annerledes enn Torpomalerens rytmiske fargebruk, grønne kjortler under røde kapper, men generelt er koloritten den samme i begge maleriene, de klare sterke fargene i rødt, blått og grønt. Men i frontalet er virkningen av gull fremtredende, for ikke bare skinner bakgrunnen i det edle metallet, det gjør også pynten på Kristi drakt, Paulus' sverd, Peters nøkler, alle bøkene og gloriene. Kristi glorie har også en tegnet tungebord mellom røde dobbelt konturerte korsarmer, og det skal påpekes slektskap mellom majestetenes glories i verkene. Heddalmaleren benytter svært ofte sorte konturer og indre linjer i arbeidet sitt, men av og til også innslag av andre farger. Dette står litt i motsetning til Torpomalerens anvendelse av konturer, fordi disse konsekvent er sorte, men også han kan male de indre linjene i farger. I begge verkene er Peter og Paulus fremhevet gjennom sine attributter, de andre apostlene er henvist til anonymitet.

---

<sup>240</sup> Plahter 2004, s. 88. På denne siden kan man se Heddalfrontalets koloritt etter rekonstruksjon.

Hvis man ser nærmere på menneskefiguren, vil man oppdage at fremstillingen av Heddalfrontalets menneskefigurer viser en slank kropp. Dette er en annen kroppstype enn den adskillig kraftigere bygde Torposkikkelsen. Hendenes fingre er lange, likeså føttenes tær, og lignende hender og føtter er malt i Torpodekorasjonen. Ansiktene har konkave kinnlinjer i trekvart aspektet men også et mykere rundt kinn forekommer hos fire av apostlene. Øynene gjengis vanligvis med en høyt svunget øvre øyelokklinje, munnen er smalleppet og tidvis males dottlignende kinnroser. Alt dette er i slekt med Torpoansiktene med unntagelse av den rundede kinnformen, men Torpo har også fire skjegggløse apostler. Hår og skjegg kjennetegnes av bølgende linjebearbeidelse, og apostelen Peter har tonsur og skjeggpyrd med små tette krøller. Paulus er malt med høy panne. Den høye pannen gjenfinnes hos Paulus i Torpo, og der har også alle apostlene glattbarbert isse. Peters skjegg er meget likt Den tronedes i Torpo. Menneskefigurene er skildret med kraftige bevegelser både i frontalet og monumentalmaleriet når man ser bort fra majestetene. Det er den samme bakovervippen med nakken som fører til en utskytende hake, og de talende armene og hendene. Men det er også forskjell i bevegelsesmønsteret, for der Torpoapostlene rytmisk vender hele underkroppen og føttene en og samme vei og vrir overkroppen i forskjellige retning, der vil hver Heddalapostel vende overkroppen og underkroppen nesten unisont selv om hodet snus i forskjellig retning. Draktene er både like og ulike. Draperiene er malt i en lineær smalfoldet stil, og man merker seg kanalfoldene, sikksakkfoldene og draktavslutningene som følger foldenes bevegelse og avsluttes ved anklene. Foldekammene markeres ofte med lange bølgende linjer samtidig som det fylles ut med kortere. Man kjenner igjen draperienes karakteristika fra monumentalmaleriet, men Torpomaleren prioriterer å male lange linjer når foldene skal betones, og følgelig blir helhetsuttrykket annerledes. Konklusjonen blir at det er store likheter mellom Heddalfrontalet og Torpoutsmykningen. Det gjelder komposisjon, ornamentikk, koloritt, favorisering av den sorte linjen, ansiktstyper, glorier og en rekke detaljer. Men de skiller lag når det gjelder menneskefiguren, der Heddalmleren foretrekker en slankere type enn Torpomaleren. Og forskjellene er tydelige i draperistilen, for selv om den lineære smalfoldete stilen og foldemotiv gjenkjennes, har Heddal et mer urolig foldemønster som følge av de mange kortere linjene. Av alt maleri jeg har sett, både innenlands og utenlands, mener jeg at Heddalfrontalet er det verk som står Torpomaleriet nærmest.

Innenfor Osloskolen finnes det, i tillegg til Heddalfrontalet, fem alterfrontaler. Det er Tingelstad I, Tingelstad II, Tingelstad III, Volbu fra tidsrommet 1275–1300 og Bø fra

1325.<sup>241</sup> Hva angår mennesketypene og draperifoldene, har de et annet stiluttrykk enn det man ser i Torpomaleriet. Forskere hevder at de tilhører et nytt utviklingstrinn hva angår stil innen Osloskolen.<sup>242</sup> Likevel finnes det enkelte stillikheter mellom de fem alterfrontalene og Torpoutsmykningen.<sup>243</sup>

Fra Osloskolen beveger undersøkelsen seg over til Bergenskolen, og fra denne vil tre alterfrontaler bli gjenstand for undersøkelser. Det er frontalene fra Ulvik (ca. 1250–75),<sup>244</sup> Hauge (ca. 1250)<sup>245</sup> og Kaupanger (ca. 1250).<sup>246</sup> De skal bare kommenteres kort, for selv om de er fra samme tidsperiode eller tidligere, viser de kun få stilparalleller med Torpomaleriet.<sup>247</sup> Men alle tre har en smalfoldet draperistil der foldekammene betones med sort, og alle anvender den sorte streken som bærende virkemiddel for å få frem formene, noe som tør lyde kjent fra beskrivelsen av Torpoutsmykningen. Likevel distanserer frontalene seg på grunn av draktenes mindre rundede folder, og fordi Ulvik i tillegg benytter fargemodellering. Kanskje det bør gjøres et unntak for Kaupangerfrontalet, for der synes det som om foldene males i mykere elliptiske linjer. Dette er imidlertid litt vanskelig å påstå fordi arbeidet er i temmelig dårlig forfatning. Det skal føyes til at Ulviks draperifolder har blitt benevnt som Muldenfaltenstil.<sup>248</sup> Malerne har både i Ulvik, Hauge og Kaupanger komponert figurfremstillingene inn i rektangulære felt, et midtfelt, som dekker maleflaten i hele dens vertikale lengde, og omkransende sidefelt, noe som ikke er ulikt baldakinens oppbygning. Hva angår ornamentikken, deler alle fire verkene malte bånd som er uten dekor. Både Hauge og Kaupanger har foretrukket kraftige, kontrastrike og få farger slik som i Torpo. Samtlige av alterfrontalene kan skilte med enkelte stildetaljer som de har felles med

---

<sup>241</sup> Morgan 2004, s. 36.

<sup>242</sup> Fett 1917, s. 69 ff. Morgan 2004, s. 26. Det kan vises til for eksempel disse verkene for omtale vedrørende Tingelstad I, Tingelstad III og Volbu. Fett 1917, s. 78f. Morgan 2004, s. 26. Det kan vises for eksempel til disse verkene for omtale vedrørende Tingelstad II. Fett 1917, s. 184 f. Morgan 2004, s. 32. Det kan vises til for eksempel disse verkene for omtale vedrørende Bø. Fett 1917, s. 184. Morgan 2004, s. 32. For detaljerte beskrivelser av frontalene vises det til Hohler 2004 og Wichstrøm 2004. For gode fotografier av alle alterfrontalene kan Plather 2004 anbefales.

<sup>243</sup> Tingelstad I: Figurfremstillinger komponert inn i rektangulære felt og kontrastrike og kraftige farger i rødt, grønt og blått. Tingelstad II: Ingen utpregede stillikheter. Tingelstad III: Figurfremstillinger komponert inn i rektangulære felt og øyne med høyt svunget øvre øyelokklinje og rett nedre. Volbu: Figurfremstillinger komponert inn i rektangulære felt og kontrastrike farger i rødt, blått og grønt. Bø: Ingen utpregede stillikheter.

<sup>244</sup> Morgan 2004, s. 36.

<sup>245</sup> Morgan 2004, s. 36

<sup>246</sup> Morgan 2004, s. 36.

<sup>247</sup> Plather 2004. Det kan vises til denne boken for gode fotografier av samtlige norske alterfrontaler. For omtale av frontalene vises for eksempel til følgende bøker. Ulvik: Fett 1917, s.25 ff. Morgan 2004, s. 87. Hauge: Fett 1917, s. 36 ff. Morgan 2004, s. 19. Kaupanger: Fett 1917, s. 36 ff. Morgan 2004, s. 27. For detaljerte beskrivelser av frontalene vises det til Hohler 2004 og Wichstrøm 2004.

<sup>248</sup> Morgan 2004, s. 21.



monumentalmaleriet. For Haugefrontalets del blir det mye av samme måte å fremstille pisen og svøpen på. I Kaupangerfrontalet er soldatenes uniformer gjengitt i stripemønster og med hjelm, noe som gjør uniformen nesten identisk med Torposoldatenes. Ulvikfrontalet viser forhøyede bokrygger og har en klarhet i komposisjonen som gjenfinnes i Torpodekorasjonen. Som sagt er det ikke utpregede stilistiske likheter mellom Torpoutsmykningen og alterfrontalene fra Ulvik, Hauge og Kaupanger selv om visse paralleller er til stede, og selv om de tilhører samme tidsperiode.

Polykrom treskulptur fra middelalderen har også blitt ansett å ha en relasjon til middelaldermaleri. Flere forskere har hevdet en forbindelse mellom øst- norsk treskulptur og ditto maleri. Dæhlin har pekt på helt konkrete eksempler som har likhetspunkter med Torpomaleriet. Jeg viser til kapittel 4 *Forskningshistorie* vedrørende deres syn på forholdet mellom øst- norsk maleri og Torpomaleriet på den ene siden og polykrom treskulptur på den andre.<sup>249</sup> Nå skal det ikke her gis noen utførlig analyse av forholdet mellom Torpomaleriet og norsk treskulptur, til det er materialet for omfattende, og det benyttes dessuten andre tekniske virkemidler i fremstillingen av treskulptur, og disse kan det være en fordel å kjenne før man innlater seg på en sammenligning.<sup>250</sup> Men jeg vil gjerne få si meg enig med de forskere som har sett likheter mellom Maria og barn fra Dal og Paulus fra Vestre Gausdal.<sup>251</sup> I Mariaskulpturen ser man fellestrekk med Torpomaleriet gjennom figures smale skuldre, dottrosene i kinnene, øyeformen, den røde kappen over grønn kjortel, baldakinens kvadermønster og bladformene på søylene som reiser seg fra fundamentet. Skulpturen antas å være hugget ca. 1250–70,<sup>252</sup> og Paulus, som er den andre som kort vil bli omtalt, regnes for å være utført ca. 1260–80.<sup>253</sup> Paulus har samme ansiktstype, øyeform, bart, skjegg med stort samsvar og rød kappe. Det ønskes også å rette oppmerksomhet mot en enkelt stildetalj, nemlig øyeformen, som er slående lik den karakteristiske øyeformen til Torpopersonene. Grunnen til at dette påpekes, er at øyetyper tidligere tidvis har stått i fokus i sammenligningen innad mellom maleri. Det kan konstateres at denne øyetyper dukker opp i skulptur allerede mellom 1230 og 1250 her i Norge, for eksempel *Krusifikset fra Åmotsdal*.<sup>254</sup>

---

<sup>249</sup> I kapittelets noter vil det henvises til verkene og sidenummer.

<sup>250</sup> Blindheim 1952, Blindheim 1998, Blindheim 2004. For bøker om norsk polykrom treskulptur kan det anbefales å se for eksempel nevnte bøker. De gjengir en grundig og detaljert forskning som har vart gjennom mange år.

<sup>251</sup> Fett 1917, s. 81 og Dæhlin 1956, s. 31.

<sup>252</sup> Blindheim 2004, s. 106 f. Det kan også anbefales å se her for detaljert omtale og fotografi.

<sup>253</sup> Blindheim 2004, s. 176 f. Det kan også anbefales å se her for detaljert omtale og fotografi.

<sup>254</sup> Blindheim 2004, s. 60 f. Det kan også anbefales å se her for detaljert omtale og fotografi.

Før det gis en sluttkommentar, skal det nevnes to faktorer som kan ha innvirkning på spørsmålene om stilpåvirkning og datering, nemlig segl og tegnebok. Segl kan være til hjelp i dateringsspørsmålet fordi de lett kan plasseres i tid. I biskop Håkons hovedsegl fra 1264 ser man den smalfoldete draperistilen,<sup>255</sup> mens det har skjedd en stilendring i og med at den nye franske stilen er preget på biskop Eyvinds hovedsegl II fra ca. 1295.<sup>256</sup> Hva gjelder tegnebøker, finnes fortsatt én igjen i Norden. ”Erindringsbilledet i middelaldersk kunstproduksjon” har Fett satt som overskrift på det innledende kapittelet i denne boken, *En islandsk tegnebok fra middelalderen*.<sup>257</sup> Og en tegnebok blir en mønsterbok, en endringsbok, gjennom at maleren tegner ned erfaringer fra sitt arbeid og overleverer dem videre til sine elever.<sup>258</sup> Man antar at mange slike bøker har vært i omløp, men bare en brøkdel er igjen i dag. At Torpomaleren, eller det miljø han springer ut fra, har hatt tilgang til slike bøker, synes sannsynlig. Det er derfor blitt lett etter stillikheter eller stildetaljer gjeldende tegneboken, men uten hell, det er ikke funnet likheter som kan antas å være en direkte påvirkningskilde for Torpomaleriet.

Det kan konkluderes med at svært lite norsk middelaldermaleri er bevart som har stillikheter som tilsier at det kan ha tilhørt forutsetninger for Torpomaleriet. Fra de få gjenværende malerier er det kun Heddalfrontalet og eventuelt fragmentene i Heddal stavkirke som kan tas i betraktning. Annet gjennomgått maleri er fra senere tid, og man kan se flere stiltrekk som føres videre innenfor østlandsk maleri. Polykrom treskulptur har vært til hjelp for å fastslå dateringen, og det tenkes spesielt på *Krusifikset fra Åmotsdal* og dets datering mellom 1230 og 1250. Ut fra det norske materialet vil jeg tro at Torpomaleriet er malt rundt 1250 eller et tiår senere.

### 5.3 Oppsummering

Før oppmerksomheten rettes mot siste kapittel, 6 *Ikonografi og funksjon*, skal det gjentas at Torpomaleriets viktigste utenlandske stilkilder synes å være fra Frankrike, nærmere bestemt nordre del av landet. Sammenligningsmaterialet har vist at også Englands maleri kan ha medvirket til det stiluttrykket som man kan beskue den dag i dag. I Norge er det Heddalfrontalet som har oppvist stiltrekk som sammenfaller sterkest med Torpomaleriet, og frontalet er det verk som absolutt har størst tilknytning til denne studiens objekt. Det skal

---

<sup>255</sup> Morgan 2004, s. 26. Trætteberg 1977, s. 98.

<sup>256</sup> Morgan 2004, s. 26. Trætteberg 1977, s. 103.

<sup>257</sup> Fett 1910, s. 3.

<sup>258</sup> Fett 1910, s. 4.

igjen understrekes at lite av maleri både i inn- og utland er bevart og følgelig må slutningen hevdes med varsomhet. Også dateringsspørsmålet er underlagt samme betingelser, og det må derfor utvises forsiktighet når dateringen fastsettes. De viktigste stildrag i Torpodekorasjonen er de samme man finner i utenlandsk maleri fra litt før og etter 1230, om man ser bort fra Norden. Men jeg tror Norden er betydningsfull å legge vekt på, fordi det sier noe om når stilimpulsene fikk gjennomslag her. Dermed har dateringen beveget seg nesten 20 år fremover i tid. Denne tidsfastsettelsen ligger dessuten tett opp til hva forskere har hevdet for Heddalfrontalet. Norsk polykrom treskulptur vil ytterligere være med på å understøtte denne dateringen. Jeg foreslår en datering på Torpomaleriet til ca. 1250, eventuelt et tiår eller så senere.

## 6.0 IKONOGRAFI OG FUNKSJON

Siste kapittel skal handle om lektoriets ikonografi, likeledes dets funksjon. Lektoriet har bevart et omfattende billedprogram som favner *Majestas Domini*, de tolv apostlene sittende i to friser, Margaretalegenden og en kalvariegruppe. Det vil ikke i denne studien bli gitt en dyptgripende ikonografisk analyse fordi studiens siktemål ikke tilsier dette. Men det vil trekkes frem beslektede motiver fra inn og utland og sette dem i forbindelse med Torpos. Slik kan man avdekke Torpomaleriets forhold til norsk og europeisk billedtradisjon. Først vil det norske materialet omtales, deretter blir noen utvalgte europeiske verk kort referert. Videre sees det nærmere på motivenes opphav for så å relatere dem til et tekstmateriale. Motivene blir undersøkt hver for seg av praktiske grunner, men vil tilslutt bli sett sammen. Når det gjelder lektoriets funksjon, har det sin opprinnelse ute i de store katedral-, stifts- og klosterkirkene. For å komme Torpolektoriets bruk nærmere undersøkes andre lektoriets utsmykning. Dernest diskuteres det hvorvidt krusifikset og et eventuelt alter kan si noe om hvilke oppgaver Torpolektoriet har ivaretatt. Den liturgiske praksis i de større kirkenes lektorier blir omtalt, derpå følger en diskusjon hvordan denne har blitt overført til Torpos lektorium. Til sist vil resultatet av den ikonografiske analysen satt i forbindelse med lektoriets funksjon. Kirkens utsmykning har vært viktig for middelaldermennesket som når det trådte inn i kirkerommet steg det inn i en ny sammenheng. Utsmykningen kan ha vært omfattende, men likevel er man sikker på at menigheten lett forsto bildenes betydning. Selve middelalderens liturgi er døråpneren til å forstå utsmykningen. Fuglesang påpeker at bildene ikke var frie illustrasjoner fra Bibelen, tvert i mot var det lærde teologer som valgte ut hva som skulle skildres.<sup>259</sup> Idet følgende skal det undersøkes hva Torpolektoriets bilder formidler. Men først henvises det til den detaljerte beskrivelsen av motivene i kapittel 2 *Beskrivelse*.

### 6.1 Kalvariegruppe

I Norge har man bevart tre fremstillinger av kalvariegrupper utover den i Torpomaleriet, der Maria, Johannes, Ecclesia og Synagogen omkranser Kristus på korset. To av dem har befunnet seg i stavkirker. Den ene er fra Ål stavkirke i Hallingdal og antas å være malt ca.

---

<sup>259</sup> Fuglesang 1996, s. 18.

1300 (fig. 62).<sup>260</sup> Den andre er kun bevart som en tegning og har tilhørt Vang kirke i Valdres (ca. 1275–1300) (fig. 63).<sup>261</sup> Siste gjengivelse finnes på et alterfrontale fra Kinsarvik (1275) (fig. 64).<sup>262</sup> Åls kalvariegruppe er malt på østveggen over alteret i koret. Maria holder hendene i kors foran brystet, og Johannes står med en bok og har som den eneste glorie rundt hodet. Ecclesia har ingen krone, men er utstyrt med en lanse. Synagogen har snudd hodet vekk fra Kristus, hun er antydnet med bind for øynene, hennes krone er i ferd med å falle av, og hun holder et geitehode i den ene hånden. I tillegg sees trolig Longinus og en ukjent mann. Over ensemblet svinger to engler røkelseskarene sine. Vangs kalvariegruppe befinner seg også på østveggen inne i koret. Maria vises med korslagte armer foran brystet, Johannes har glorie og griper om en bok, Ecclesia er fremstilt med krone og løftet kalk, og Synagogen skildres med brukket fane og bind for øynene og et geitehode i hånden. I tillegg til de fire omtalte er Longinus, antagelig Josef fra Arimatea, samt fire uidentifiserte menn med i gruppen. Kinsarvikfrontalets maler har utformet kalvariegruppen med Longinus og Stefaton, foruten Maria og Johannes, som de nærmeste til å flankere Jesus. På høyre side står Peter sammen med Ecclesia, og til venstre gjengis Paulus og Synagogen. Maria holder en hånd mot brystet og peker mot sønnen, og Johannes fører hånden opp mot ansiktet og holder om en bok. Ecclesia bærer krone, hun holder en fane med kors og en løftet kalk, mens Synagogen har knekt fane, snudd kalk, bortvendt ansikt og lukkede øyne. Maria, Johannes, Peter og Paulus har glories. Alle tre verkene er forskjellige variasjoner av kalvariegrupper, men alle innlemmer Maria, Johannes, Ecclesia og Synagogen slik som i Torpomaleriet. Ingen er en blåkopi av Torpo, men alle synes å være beslektet.

Kalvariegruppene har vært en del av den europeiske kristne ikonografien. I denne studien er det tatt ut noen verk som bør kunne dokumentere Torpogrubbens tilhørighet til den europeiske billedtradisjonen. Det første motivet som er valgt ut, er fra Frankrike og befinner seg i Chartreskatedralen (fig. 65).<sup>263</sup> Glassmaleriene er fra 1205–1215, men restaurert i 1876. Da ble også korsfestelsesmotivene, sammen med syv andre paneler i midtvinduet, erstattet etter en ødeleggelse i 1876. Fra Tyskland vises et bokmaleri fra Helmarshausen i Sachsen som er malt i 1190 (fig. 66).<sup>264</sup> Det inkluderes ytterligere et bokmaleri fra regionen, nærmere bestemt Salzburg, og dette tidfestes til ca. 1150 (fig. 67). I England er det utvalgte motivet av en litt

---

<sup>260</sup> Fuglesang 1996, s. 9.

<sup>261</sup> Fett 1917, s. 63. Skissen er tegnet av F.W. Schiertz og ble laget før kirken ble nedtatt.

<sup>262</sup> Morgan 2004, s. 54.

<sup>263</sup> Stones 2007.

<sup>264</sup> Hoffmann 1970, s. 267.

annen type, det sees på Amesburypsalteret fra 1250–1255 (fig. 68). Her registrerer man at Ecclesia og Synagogen har blitt betydelig mindre der de står i halvmedaljonger som er arrangert ute på sidene. Det konkluderes med at Torpomaleriets kalvariegruppe plasserer seg trygt inn i den europeiske tradisjonen, selv om ingen av arbeidene inneholder eksakt samme detaljer.

Torpomaleriets kalvariegruppe mangler den sentrale figuren i sin fremstilling, Kristus på korset. Høyst sannsynlig har et plastisk krusifiks vært plassert mellom Maria og Johannes. Dette er nå gått tapt, men det sees et hull ganske høyt oppe på fondveggen som kan være spor etter en opphengt skulptur (se Kap. 2). I det følgende behandles motivet som om dets viktigste figur skulle være intakt. Å fremstille Kristus naglet til korset begynte først på 400-tallet,<sup>265</sup> frem til da hadde kristne tilbedt selve korset eller litt andre korsfremstillinger som symbol.<sup>266</sup> Sidefigurene man finner i Torpoutsmykningen, Maria, Johannes, Ecclesia og Synagogen, får alle sin debut på 800-tallet.<sup>267</sup> Først på 1100- og 1200-tallet finner det sted en oppblomstring av Ecclesia og Synagogen i kalvariegrupper.<sup>268</sup>

Alle figurene i kalvariegruppen har sin egen betydningsbærende bakgrunn. Maria og Johannes står rundt korset i egenskap av mor og den disippel Jesus har kjær. Maria har plassen ved sin sønns høyre side, og hun holder kappefliken opp til kinnet som uttrykk for sorg. Gesten er en tradisjonell sørgegest med aner helt tilbake til hellenistisk tid.<sup>269</sup> Johannes' utgangspunkt for plassering ved korset skal være hentet fra Johannesevangeliet 19, 26–27.<sup>270</sup> ”Da Jesus så sin mor og ved siden av henne den disippel han hadde kjær, sa han til sin mor: ”Kvinne, det er din sønn.” Deretter sa han til disippelen: ”Det er din mor.” Fra den stund tok disippelen henne hjem til seg.”<sup>271</sup> Også to andre kvinneskikkelser er skildret i maleriet, de er allegoriske fremstillinger av kirken, Ecclesia, og Synagogen. Ecclesia gjengis med krone, seiersfane og løftet kalk som skal fange opp Kristi blod, mens Synagogen har bind for øynene, brukket fane og krone som faller av. Dette er blitt tolket som den kristne kirkes seier over jødedommen, det vil si det markerer overgangen fra den gamle lov til den nye lov.<sup>272</sup> Bibelordet som brukes til å legitimere skiftet, er hentet fra Matteusevangeliet 27, 51 og

---

<sup>265</sup> Schiller 1972, s. 90.

<sup>266</sup> Schiller 1972, s. 89 f.

<sup>267</sup> Schiller 1972, s. 110.

<sup>268</sup> Schiller 1972, s. 110.

<sup>269</sup> Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art 1996, s. 84.

<sup>270</sup> Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art 1996, s. 84.

<sup>271</sup> Bibelen 1978.

<sup>272</sup> Schiller 1972, s. 110.

forteller hva som skjedde da Jesus trakk sitt siste sukk. ”Da revnet forhenget i templet i to, fra øverst til nederst. Jorden skalv og klippene slo sprekker.”<sup>273</sup> Ecclesia har beholdt sine attributter gjennom middelalderen. Synagogen, derimot, har endret attributter når hun og Ecclesia oftere begynner å opptre i kalvariegrupper igjen på 1100-tallet.<sup>274</sup> Da er hun blitt forsynt med attributter slik man ser dem i Torpo, og i tillegg kan hun vises med lovtavlene som faller til jorden. Synagogens nye utrustning belegges ifølge Schiller med ord fra Klagesangene 5, 15–17. ”Gleden er borte fra vårt hjerte, dansen er skiftet om til sorg. Kransen er falt av vårt hode. Ve oss, vi har syndet! Derfor er vårt hjerte sykt, våre øyne har mistet sin glans.”<sup>275</sup> I Schillers utgave av Bibelen er ”krone” brukt i stedet for ”kransen”. Schiller påpeker at Synagogen personifiserte jødene som ikke gjenkjente Kristus som Messias og derfor korsfestet ham. Over kalvariegruppen svever to engler og peker mot det tapte sentralmotivet og svinger røkelseskar. Helt fra tidlig middelalder er engler brukt for å symbolisere den korsfestedes guddommelige natur.<sup>276</sup> Det vanligste er at de holder en krone eller en krans over Kristi hode, men i Torpo har maleren valgt å la dem peke.

For å forstå betydningen som ligger i Torpos kalvariegruppe, må man vie oppmerksomhet mot korsfestelsesmotivet. Det kan virke noe paradoksalt siden nettopp dette er gått tapt, men det ville ha vært et like stort paradoks hvis kalvariegruppen hadde vært fremstilt uten sin sentrale figur. Grunnlaget for krusifiksets, og dermed kalvariegruppens betydning, er å finne i teologien. Den har blant annet utledet sine læresetninger fra evangeliene om Kristi korsfestelse og død, Matt. 27, 31–56, Mark. 15, 20–41, Luk. 23, 33–49 og Joh. 19, 17–37.<sup>277</sup> Når man leser disse bibelordene, vil man se at Kristi korsfestelse og død fremlegges forskjellig, så det er dermed et spørsmål om den kristne kirkes lære. Dens lære er sammenfattet i trosbekjennelsen. Først den nikenske trosbekjennelse fra oldkirken som ble vedtatt på kirkemøtet i Nikea 325, deretter den apostoliske fra 500-tallet. Trosbekjennelsen er følgelig en liturgisk eller læremessig sammenfatning av det kristne trosinnhold der korsfestelsen er et grunnleggende aksiom.<sup>278</sup> Plastiske krusifikser kunne ofte henge i koråpningen, stå på en trabes foran eller være opphengt på triumfveggen. Felles er at de var

---

<sup>273</sup> Schiller 1972, s. 110, Bibelen 1978. Litt forskjellige versjoner av hendelsen finnes i Markus 15, 38 og Lukas 23, 45. Se Evangelie synopse 1993, s. 211.

<sup>274</sup> Schiller 1972, s. 112.

<sup>275</sup> Bibelen 1978, Schiller 1972, s. 112.

<sup>276</sup> Schiller 1972, s. 108.

<sup>277</sup> Schiller 1972, s. 88.

<sup>278</sup> Moeller 1991. For forståelsen for utviklingen av teologiens historie og teologiens dogmer, se for eksempel ”Oldkirken” og ”Middelalderen” i *Hovedlinjer i kristendommens historie*. Kompendium I og Kompendium II. Det teologiske fakultet – høstsemesteret 1991.

tenkt å skulle anskueliggjøre overgangen mellom det hellige skipet og det aller helligste koret. Dette er en skikk som kan føres tilbake til det jødiske templet og tabernaklet, hevder Schumacher.<sup>279</sup> Og han belegger dette med Matt. 27, 51 og Hebr.10, 20 der det heter at forhenget revnet da Jesus døde. Veien til koret og himmelen gikk via den korsfestede Kristus.<sup>280</sup> Dessuten kunne krusifikset innta rommet slik Nilsén skriver: "... de stora krucifixen, som kunde ses av alla, "krypas til" osv och på ett suggestivt sätt medverka i den flora av ceremonier som successivt kom att utvecklas ...".<sup>281</sup> Krusifikset, og dermed kalvariegruppen, hadde også en svært betydningsfull og helt konkret funksjon i liturgien. Motivet ble knyttet an til nattverden. Og nattverdens grunnidé er allerede fastlagt på 300-tallet. "Nattverden gjaldt nå entydig som offerhøytid. Gjennom kirkens og prestens handling blir Kristi død fornyet for å forsone Gud. Dette skjer ved at brød og vin bringes til Gud som elementer mysteriøst forvandlet til Kristi legeme og blod, eller som virkekraftige symboler på legemet og blodet."<sup>281</sup> Korsfestelsesmotivet blir altså å forstå som en visualisering av den kristne tro om at Jesus må lide og dø som menneske (født av Maria og unnfanget ved den Hellige Ånd) for å gjenopprette den krenkelse av Gud som mennesket forårsaket i forbindelse med Syndefallet. Ved Jesu forsoningsdød var det håp for mennesket på den ytterste dag når det levde i overensstemmelse med den rette tro, og gjennom dets altergang, brød og vin.

## 6.2 Majestas Domini, evangelistsymboler og apostler.

I Norge er det bevart tre malte *Majestas Domini*- fremstillinger samt en tegning fra middelalderen. En av fremstillingen kan beskues i kortaket i Vestre Slidre kirke (fig 69). Den er malt ca 1300 og viser Kristus sittende på trone med en bok støttet mot låret og høyre hånd hevet i velsignelses gest.<sup>282</sup> Han er innrammet av en mandorla og omgitt av evangelistsymbolene. I Tanum kirke i Akershus har man i sitt gjemme fragmentert maleri fra ca 1300.<sup>283</sup> Man skimter en malt majestafremstilling i toppen av en alternisje på skipets østvegg. Kristus er omsluttet av en mandorla og han sitter på regnbuen med to sverd i munnen. Det siste *Majestas Domini*- motivet som er berget er fra Nes kirke i Telemark (fig.70).<sup>284</sup> I det tønnehvelvede koret er utsmykning komponert inne i en firepass omgitt av evangelistsymbolene. Den tronedde Kristus sender en velsigneshilsen og holder kalken.

---

<sup>279</sup> Schumacher1993, s. 75.

<sup>280</sup> Schumacher1993, s. 75.

<sup>281</sup> Moeller 1991a, s. 55.

<sup>282</sup> Jahnsen 1987, s. 39.

<sup>283</sup> Anker 1972, s. 21

<sup>284</sup> Fett 1941, s. 48.



Dekorasjonene er fra 1300- tallet. Ytterligere et minne er tilbake fra en *Majestas Domini*- fremstilling, den er fra Vang kirke og er sikret gjennom en akvarell.<sup>285</sup> I kirken som fra ca 1300 sitter Kristus inne i et rektangel, tronet og kronet og med livets bok på kneet og hånden hevet i velsignelsesgest (fig 71). Nærmest ham er det malt engler og bevingede dyr og en apostelrekke på seks. Også en baldakin med *Majestas Domini* - motiv har Norge i sin forvaring.<sup>286</sup> På Årdalsbaldakinen er Kristus omgitt av evangelistsymbolene (fig. 72).<sup>287</sup> Høyre hånd er løftet til velsignelse, men ingen bok er å se. Videre er det bevart to malte alterfontaler, ett fra Heddal (1250) og ett fra Ulvik (1250-75). Det første er fremstilt med sittende apostler, det andre med stående (fig. 61 og 73).<sup>288</sup> Skåret i tre finnes et alterfrontale fra Sogn og Fjordane. Vilnesfrontalet er fra 1250-1275 og viser den tronede Kristus sittende i en mandorla (fig.74). Han velsigner, holder en åpen bok og er omgitt av evangelistsymbolene. Apostlene sitter i grupper på tre og tre inne i fire kvadratiske felt.<sup>289</sup> Fra Kinn kirke ved Florø er det bevart i lektorieutsmykning i tre fra ca 1250 (fig. 75 og 76). På ny møtes Kristus sittende på trone inne i en mandorla. Hånden er løftet til velsignelse, boken er lukket og holdes mot kneet. Evangelistsymbolene, tolv apostler og to basunblåsende engler fullender brystningen. Selv om det er svært mange paralleller mellom overfor nevnte arbeiderer er helt ingen identiske med Torpomaleriet.

*Majestas Domini* er et av de mest benyttede motivene i europeisk kunst. Flere verk er allerede omtalte under kapittel 5 *Stil og datering*. Disse bokmaleriene viser alle sammen den tronede Kristus, og i alle maleriene løfter han hånden til velsigneshilsen. Det første av Englands tre omtalte arbeider, er Glazierspsalteret (1220-1230). Man registrerer at majestetten holder en bok mot kneet, sitter inne i en mandorla og er omgitt evangelistsymbolene (fig. 46). Enkelte endringer registreres i Peraldus, Liber de Vitiis (1235) (fig. 48). Der har Kristus erstattet boken med en bokrull, og han er ikke omgitt av evangeliesymbolene. I Amesbury psalteret (1250-1255) holder den tronede en løftet kalk (fig. 47), og i det franske bokmaleriet *Livre des serments* (ca 1230) holder han en korsstav (fig. 43). Også et monumentalmaleri er tidligere blitt behandlet, nærmere bestemt i Broager kirke. I Danmark møter man i apsis den tronede omgitt av evangelistsymbolene med hevet hånd og løftet bok (fig. 52). Ytterligere noen malerier skal nevnes og samtlige er monumentalmaleri. Den

<sup>285</sup> Fett 1917, s. 63ff.

<sup>286</sup> Wichstrøm 1981, s. 22.

<sup>287</sup> Fett 1917, s. 46f.

<sup>288</sup> Morgan 2004, s. 40.

<sup>289</sup> Morgan 2004, s. 40.

franske klosterkirken Lavaudieu i Frankrike fra ca 1220 har en *Majestas Domini*- fremstilling med evangelistsymbolene. Under ser man den troned Maria med engler og seks apostler på hver side (fig.77).<sup>290</sup> I Schwarzrheindorf kirke i Tyskland fra 1180 sitter Kristus tronet inne en mandorla. Han velsigner og viser boken og er omgitt av evangelisttegnene (fig. 49). En apsisutsmykning fra St. Peter og Pauluskirken i Reichenau også fra Tyskland (ca 1120), viser majestasfremstilling med tolv apostler sittende nedenfor (fig.78).<sup>291</sup> Frisen med profeter er henvist enda lengre ned. I Danmark er det bevar et rikt utvalg av den troned Kristus sammen med apostlene. Det velges ut to representanter, den første er fra Hästveda kirke datert til 1225-50. Majestetet sitter i apsis med en frise med tolv apostler (fig.79).<sup>292</sup> I Fodby kirke (1250 -75) finnes en apostelrekke på triumfveggen, en tronende Kristus har vært plassert over triumfbuens midtpunkt, men denne har gått tapt (fig. 80).<sup>293</sup> Det skal dessuten informeres om at Grønholdt kirke (1250-75) også har hatt et tilsvarende arrangement, og der er *Majestas Domini*- motivet inntakt.<sup>294</sup> Dessverre er maleriet svært dårlig forfatning.

På baldakinen, selveste himmelhvelvingen, fremstilles *Majestas Domini*, apostlene og Margaretalegende. Sentrisk males Kristus som himmelens konge, Herre over liv og død, omgitt av evangelisttegnene. *Majestas Domini*- motivet er en vestlig benevnelse på Kristus som verdenshersker og verdensdommer, og det er en variant av det bysantinske *Pantokrator*-bildet.<sup>295</sup> *Pantokrator*- motivet viser Kristus i halvfigur med høyre hånd løftet i velsignelses- eller formaningsgest eller han peker mot boken han holder i venstre hånd.<sup>296</sup> Han har langt hår, helskjegg og korsglorie. Bokstavene ICXC (Jesus Kristus) kan være gjengitt på hver side av hodet eller på selve glorien. Ganske tidlig ble Kristus som verdenshersker avbildet som en moden mann.<sup>297</sup> Forklaringen er at på kirkemøtet i Nikea i 325 hadde man slått fast at sønnen var av samme vesen som faren. Følgelig ble den troned vist med langt hår og helskjegg som i følge gammel tradisjonen tilhørte det guddommelige. *Majestas Domini*- motivet har sin begrunnelse i fra flere bibelske tekster.<sup>298</sup> En av tekstene er hentet fra Jesaja kallelse der Jesaja beskriver sine syner (Jes.6, 1-3). ”I det året da kong Ussia døde, så jeg Herren sitte på en høy og mektig trone ...” og han var omgitt av engler som ropte ”...All jorden er full av

<sup>290</sup> Klunckert 2000, s. 387.

<sup>291</sup> Klunckert 2000, s. 419.

<sup>292</sup> Lindgren 1987, s. 166f.

<sup>293</sup> Franck 1987, s. 142f.

<sup>294</sup> Franck 1987, s. 144f.

<sup>295</sup> Kilström 1980-82, s. 241.

<sup>296</sup> The Dent dictionary of symbols in Christian art, 1994, s. 108f.

<sup>297</sup> Kilström 1980-1982, s. 381.

<sup>298</sup> The Oxford companion to Christian art and architecture 1996, s. 295.

hans herlighet.”<sup>299</sup> Et annet belegg er fra Esekiel som i eksil i Babylon opplever at himmelen åpner seg og han får se Herren (Esek.1, 26-8). ”... og på det som hadde form som en tronestol, satt det en skikkelse; den var som et menneske å se til.”<sup>300</sup> Også Daniel hadde i en drøm sett Herren sittende på trone (Dan.7,9 og 13-14). Visjonene inspirerte til visuelt uttrykk i blant annet i maleri og skulptur. På 300- tallet ble for eksempel den romerske senatoren Junius Bassus sarkofag prydet med fremstillinger av Kristus sittende mellom apostlene, mens himmelen var fotskammel for hans føtter.<sup>301</sup> I Cefalù (1145) på Sicilia har man en storslått mosaikk med et *Pantokrator*- motiv der Kristus holder en åpen bok med inskripsjoner på gresk og latin ”Jeg er verdens lys. Den som følger meg, skal ikke vandre i mørket, men ha livets lys. Inskripsjonen må være hentet fra Johannesevangeliet 8, 12.<sup>302</sup> Etter hvert begynner fremstillingen av Kristus som verdenshersker å avta i sør, men den beholder sin popularitet i nord. Her blir motivet anvendt mye i forbindelse med illustrasjoner av bibler og evangelier og etter hvert i monumentalmalet.<sup>303</sup> I Norden ble *Majestas Domini*- motivet vanlig på 1100-1200- tallet.<sup>304</sup>

De fire evangelistsymbolene er oftest en del av *Majestas Domini*- motivet. De er representanter for de fire evangeliene. I utgangspunktet ble evangelistene forbundet med de fire bevingede dyrene.<sup>305</sup> Denne tolkningen stammer fra teksten til Esekiel 1,5- 10 og 10,14. Dessuten kan man lese i Johannes’ åpenbaring om himmelske flerøyde vesener som viser seg rundt den himmelske trone. ”Det første vesenet lignet en løve, det andre lignet en okse, det tredje hadde ansikt som et menneske, og det fjerde var lik en ørn i flukt.”<sup>306</sup> Evangelistene ble tildelt symbolene i henhold til evangeliene de hadde skrevet.<sup>307</sup> Matteus ble fremstilt som et bevinget menneske fordi evangeliet etter ham begynner med å vise Jesu herkomst som menneske (Matt. 1,1-17). Markus ble tildelt løvens tegn fordi løven er et ørkenedyr, og hans evangelium nesten umiddelbart presenterer døperen Johannes som forkynner ute i ødemarken (Mark. 1, 4-8). Lukas evangelium innleder med historien til presten Sakarja som går inn i det hellige templet for å ofre ved å brenne røkelse på alteret (Luk. 1, 9-10). Siden oxen er et hellig offerdyr, ble dette symbolet gitt Lukas. ”I begynnelsen var Ordet. Ordet var hos Gud,

---

<sup>299</sup> Bibelen 1978.

<sup>300</sup> Bibelen 1978.

<sup>301</sup> The Oxford companion to Christian art and architecture 1996, s. 295.

<sup>302</sup> Bibelen 1978.

<sup>303</sup> The Oxford companion to Christian art and architecture 1996, s. 295.

<sup>304</sup> Kilström 1980-1982, s. 381.

<sup>305</sup> The Oxford companion to Christian art and architecture 1996, s. 172.

<sup>306</sup> Bibelen 1978.

<sup>307</sup> The Oxford companion to Christian art and architecture 1996, s. 172.

og Ordet var Gud” (Joh. 1,1.) For denne åpningen av evangeliet ble Johannes skjenket ørnen til tegn. En fugl som stiger høyt til himmels og som lignes med Johannes’ ord som fører leseren av evangeliet inn i himmelen. Fremstillingen av evangelistsymbolene stammer fra tidlig kristen tid.

Apostlenes navn kjenner man fra Matteusevangeliet der samtlige er skrevet ned.<sup>308</sup> Jesus valgte selv ut de tolv for å forkynnere av hans ord (Matt.10, 2-4). De var alle til stede ved Jesu siste måltid (Matt. 26, 26- 29. Mark.14, 22-25 og Luk. 22,15 -20), men bare elleve var igjen da misjonsbefalingen ble forkynt (Matt. 28,16-20, Mark. 16, 15-16, Luk. 24. 27-48 og Joh. 20, 21-23). Etter at Judas ble forvist ble han først erstattet av Mattias.<sup>309</sup> Senere ble Paulus den tolvte i apostelkollegiet. I Torpo lar det seg identifisere to av apostlene på grunn av deres attributter, det er Peter med nøklene og Paulus med sverdet. Peter blir av Jesus utpekt som den som skal være klippen han bygger sin kirke på, og Jesus sier til Peter. ”Jeg vil gi deg himmelrikets nøkler; det du binder på jorden, skal være bundet i himmelen, og det du løser på jorden, skal være løst i himmelen.”<sup>310</sup> Paulus kallelse kan leses i Apg. 9,1-9 og Gal. 1,16. I brev til Galaterne skriver Paulus at Gud har utvalgt ham ved å ”...åpenbare sin Sønn for meg, for at jeg skulle forkynne evangeliet om han for folkeslagene...”.<sup>311</sup> Hva gjelder attributter blir Peter ikke fremstilt med nøklene før på 400- tallet og Paulus blir vist med sverdet så sent som rundt 900.<sup>312</sup> Torpoapostlene bærer alle symbolet på geistlig verdighet, tonsuren. I tidlige billedfremstillinger har Kristus fått rollen som læreren eller lovgiveren og er plassert midt i kretsen av apostlene.<sup>313</sup> Haastrup hevder at apostlene samlet rundt Kristus har vist kirkegjengerne hvordan evangeliet gikk ut til alle via apostlene.<sup>314</sup> Kristus omgitt av apostlene ble på 1100-og 1200-tallet et populært tema og er gjengitt i mange variasjoner rundt om i Europa.<sup>315</sup>

### 6.3 Margaretalegenden

I Norge er det kun bevart én billedgjengivelse av legenden om Margareta fra Antiokia fra middelalderen, nærmere bestemt på Torpobaldakinen. En tapt altertavle fra Hevne i Sør-

<sup>308</sup> The Oxford companion to Christian art and architecture 1996, s. 29.

<sup>309</sup> The Dent dictionary of symbols in Christian art, 1994, s. 108f.

<sup>310</sup> Bibelen 1978.

<sup>311</sup> Bibelen 1978.

<sup>312</sup> The Oxford companion to Christian art and architecture 1996, s. 29.

<sup>313</sup> Kilstrøm 1956 s. 173.

<sup>314</sup> Haastrup 1987, s. 31.

<sup>315</sup> Morgan 2004, s. 40.

Trøndelag (ca. 1250) har også vært malt med Margaretas historie i fortellende scener.<sup>316</sup> Ellers finnes det fortsatt fremstillinger av Margareta som helgensymbol, noe som vitner om hennes betydning i middelalderen. Hun er malt på en hvelving i Røldal kirke, og verket stammer fra samme tidsrom som Hevnetavlen.<sup>317</sup> På en baldakin fra Årdal er hun medlem av en kalvariegruppe. Et panel fra Ulnes (1325–1350) i Oppland har fire menneskefigurer avbildet, og man mener å kunne identifisere Margareta som en av dem.<sup>318</sup> Bevart er tiler fra Lårdal kirke som viser Margareta sammen med Maria Magdalena.<sup>319</sup> Tilene befinner seg nå i Eidsborg stavkirke i Telemark og dateres til ca. 1300–1325.<sup>320</sup> En Margaretaskulptur fra Hillestad kirke i Vestfold er berget for fremtiden. Den ble utskåret i tre en gang på 1200-tallet.<sup>321</sup> Senmiddelalderens alterskap har dessuten skulpturerte og malte Margaretafremstillinger blant sine utvalgte motiver.<sup>322</sup>

Ute i Europa er det fortsatt igjen visuelle fremstillinger av Margaretalegenden. I England har man funnet fragmentert maleri i normannerkirken Stowell i Gloucestershire datert til sent 1100-tall.<sup>323</sup> De fortellende scenene er malt i søndre tverrskip og forestiller trolig Margaretas liv, og Tristram har laget en tegning på bakgrunn av de gjenværende restene (fig. 81). I Weston i Suffolk finnes også bruddstykker av maleri som skildrer Margaretas martyrium.<sup>324</sup> Lindblom opplyser om en beretning i bilder fra Margaretas liv i Queen Mary's Psalter.<sup>325</sup> Frankrike kan skilte med maleri av Margaretalegenden ganske forskånet fra tidens tann i krypten i Billom-kirken (fig. 82 og 83). Scenene er malt under Filip III's og Filip IV's regjeringstid (1270–1314), og kirken er lokalisert i Puy-de-Dôme i Midt-Frankrike.<sup>326</sup> Belgia har ansette gjengivelser om Margaretas liv i katedralen i Tornai.<sup>327</sup> I Sverige er det bevart en legendefremstilling om Margareta i Hackås kirke i Jämtland (fig. 84 og 85) Bildene befinner seg i apsis og er datert til ca. 1275.<sup>328</sup>

---

<sup>316</sup> Dietrichson 1892, s. 458.

<sup>317</sup> Lange 1980–1982, s. 348.

<sup>318</sup> Morgan 2004, s. 32.

<sup>319</sup> Bugge 1923, s. 185 ff.

<sup>320</sup> Morgan 2004, s. 25.

<sup>321</sup> Lange 1980–1982, s. 349.

<sup>322</sup> Lange 1980–1982, s. 349.

<sup>323</sup> Tristram 1988, s. 44.

<sup>324</sup> Dæhlin 1956, s. 25.

<sup>325</sup> Lindblom 1916, s. 223.

<sup>326</sup> Deschamps og Thibout 1963, s. 144.

<sup>327</sup> Dæhlin 1956, s. 25.

<sup>328</sup> Lindgren 1996, s. 327.

Dessverre har det ikke vært anledning til å se de omtalte arbeidene in situ, de har kun latt seg skue på fotografier og tegning. Materialet har derfor bare vært tilgjengelig i små brokker og slik gjort det vanskelig å forestille seg helheten. Følgelig er det umulig å danne seg et oversiktlig og korrekt bilde av verkene. Hvis man skal våge å plassere Margaretalegenden inn i en billedtradisjon ut fra det gjenværende og tilgjengelige materialet, synes det ikke som om Torpomaleren har latt seg inspirere direkte av disse maleriene.

Videre vil det bli forsøkt å se billedfremstillingen av Margaretalegenden opp mot relevant litteratur. Tre bokverk er lagt til grunn for sammenligningen. Første verk er *Legenda aurea* som er en samling av forkortede legender. De ble skrevet ned på latin ca. 1260 av dominikaneren Jacobus de Voragine, som også var biskop av Genova.<sup>329</sup> Andre bok er *Heilagra Manna Sögur: Fortællinger og Legender om hellige Mænd og Kvinder: efter gamle Haands[k]rifter*. Den inneholder gamle tekster som ble samlet av C.R. Unger og utgitt i 1877. Siste bok, *Die Margaretalegende in ihren Mittelalterlichen Versionen. Eine vergleichende studie*, er forfattet av Gerrit Gijsbertus van den Anel. Boken ble utgitt i 1933 i Nederland. Idéen til boken fikk van den Anel da han så nødvendigheten av å gruppere det store antallet tekster som forelå.<sup>330</sup> Verket er en samling av forskjellige tyske, engelske og hollandske gjenfortellinger av Margaretalegenden sett opp mot tre forskjellige latinske kilder.<sup>331</sup>

For å få en viss forståelse av hva teksten sier om Margaretas historie i tilknytning til hennes martyrium, gjengis kort beretningen slik den fortelles i *Legenda aurea*.<sup>332</sup>

Margareta er datter av patriarken Theodosius fra Antiokia, og hun blir oppfostret av en amme. I riktig alder blir hun døpt, noe hennes far misliker sterkt siden han har en ”hedensk” trosoppfatning. En dag Margareta er ute sammen med andre jomfruer og gjeter ammens får, kommer stattholderen (prefekten) Olybrius forbi, ser henne og blir bergtatt av hennes skjønnhet. Han sender sin tjener for å hente Margareta hjem til seg fordi han ønsker å fri. Er hun av høy byrd, vil han ekte henne, er hun trell, vil han ta henne til frille. Margareta forteller at hun er av høy byrd og kristen. Olybrius vil ikke godta hennes kristne tro, og mener at en så vakker og fornem kvinne ikke kan tilbe en guddom som er korsfestet. Margareta svarer med å

---

<sup>329</sup> Gad 1980–1982, s. 410.

<sup>330</sup> Van den Anel, 1933. Forord.

<sup>331</sup> Van den Anel, 1933, s. 1.

<sup>332</sup> Jacobus de Voragine 1900, s. 66 ff.

spørre om hvordan han kan kjenne til korsfestelsen og ikke til nåden? Dette gjør Olybrius sint, og han kaster henne i fengsel. Neste dag skildres en samtale mellom dem angående hennes gudstro, en tro hun forsvarer og forteller hun er villig til å dø for. Olybrius besvarer dette med å få Margareta hengt opp og slått, først med en kjepp og deretter med jernkam. Hun kastes på ny i fengsel, og der ber hun Gud vise henne hvordan hennes fiende ser ut. Djevelen fordekt som en drage viser seg, og hendelsen skildres på to forskjellige måter. Én forteller at dragen angriper og vil sluke henne, men hun gjør korsets tegn og dragen forsvinner. En annen sier hun blir svelget av dragen, men gjør korsets tegn inne i dens mage slik at den revner, og Margareta kommer hel ut. Etterpå kommer djevelen til henne i en mannsskikkelse, hun griper han i håret, kaster ham i bakken og setter foten på halsen hans. Igjen følger en diskusjon rundt den kristne tro, denne gangen mellom Margareta og djevelen. Etter striden løfter hun foten fra djevelen og sier: ”Vik fra meg, Satan”, og jorden åpner seg, og han forsvinner i dypet. Neste dag blir Margareta ført foran en menneskeflokk og frem for en dommer. Der nekter hun å forkaste sin tro og blir brent med fakler. Deretter setter bødlene henne i et stort kar med vann, fastbundet. Et drønn høres og et jordskjelv og deler karet i to, og hun kommer uskadd ut. Margareta sier til Herren: ”Jeg bønnfaller deg min Herre, om at karet vann var min dåp foran det evige liv.” Det begynner å tordne, og ned fra himmelen kommer en due og setter en gylden krone på hodet hennes. Etterpå beordrer Olybrius at fem tusen kristne mennesker skal halshugges. Olybrius befaler så straks at Margareta skal halshugges fordi han frykter at hennes kristne tro skal spre seg. Margareta ber sin siste bønn til Gud og takker ham, hun ber for sine forfølgere, de som senere påkaller hennes navn, og for kvinner som skal føde. Margareta halshugges og blir martyr.

Før sammenligningen mellom legendefremstillingen på Torpobaldakinen og omtalt litteratur begynner, skal det minnes om beskrivelsen av de malte scenene fra Margaretas liv i kapittel 2.1 *Helhetskomposisjon og innhold*. Og fordi den refererte tekstversjonen er fra *Legenda aurea*, vil denne teksten få en naturlig førsteplass i sammenstillingen.

På mange måter samsvarer *Legenda aurea* med den malte versjonen på Torpo, det er stort sett de samme episodene som omtales og males. Men den kronologiske rekkefølgen er delvis endret, og noen avvik kan registreres. For det første har den latinske teksten kun én piskescene, der blir Margareta slått både med en kjepp og en jernkam. I Torpo ser det ut som denne episoden kan ha blitt til to, samtidig som den ene har blitt tilført en tilleggshandling (fig. 19 og 22). Man ser at det tømmes et eller annet fra et kar over Margareta, og dette finnes

det ikke gjenlyd for i teksten (fig. 22). På den annen side har Torpomaleren unnlatt å avbilde Margareta idet hun blir brent med fakler. Torpofremstillingen avsluttes med at djevelen henter Olybrius' sjel, noe som ikke omtales i tekstutgaven (fig. 24). Ellers skal det påpekes at Margareta ikke kastes i fengsel i den malte utgaven. Understrekes skal også at den kronologiske rekkefølgen brytes gjennom at enkelte scener bytter plass. Intermessoet der Margareta settes et kar (fig. 20), opptrer før avbildningen av Margaretas møte med djevelen (fig. 21). Og den siste piskescenen i billedfremstillingen er arrangert rett før hennes henrettelse. Likeledes har denne blitt omsnudd i Torpo slik at Margareta drepes før de kristne (fig. 23 og 24).

Dernest skal den malte legenden på Torpobaldakinen sammenlignes med den norske teksten om Margareta i *Heilagra Manna Søgur*. Det skal først nevnes at de samme anmerkninger hva angår den kronologiske rekkefølgen gjør seg gjeldende her som i *Legenda aurea*. Den latinske og norske teksten følger det samme handlingsforløpet. Ellers byr tekstversjonene på enkelte variasjoner som kan ha gitt seg utslag i den malte legendegjengivelsen. Første gang dette skjer, er i forbindelse med Margaretas møte med djevelen der et par scener skildres annerledes i den norske enn i den latinske teksten. I begge tekstene presenteres Margaretas første møte med djevelen ved at han kommer til syne som en drage, men den norske teksten beskriver selve dragens fremtoning detaljert.

”Hann var med ymsum litum, hár hans var alitz sem gull, skjegg hans var hart sem þyrnir, en tenn hans sem iarn ok sva storar sem i villigellti; Qgu hans voru sem blodsegar, elldr brann or Qgum hans, hQggormr lá um hals honum, odaunan mikit ok ilt stod af honum. Ok er hann kom a mitt golf, þa Qrgadiz hann upp ok bladradi tungunni. Lios gerdiz i myrkvastofunni af elldi þeim, er for or munni hans, ok nausum.”<sup>333</sup>

Det skal bemerkes at signalementet på dragen i *Heilagra Manna Søgur* synes å ligge ganske nær opp til den gjengivelsen man ser på Torpobaldakinen (fig. 21). Margaretas andre møte med djevelen er også skildret forskjellig. I den latinske teksten kommer djevelen til Margareta i form av en mannsskikkelse, mens han i den norske er blitt en ”annan dioful”.<sup>334</sup> Trolig er det en ”dioful” som er forsøkt gjengitt i Torpomaleriet (fig. 21). Ytterligere et avvik utmerker seg, nærmere bestemt i episoden der Olybrius halshugger en flokk kristne mennesker (fig. 24). Hendelsen er malt i legendefremstillingen, og den er omtalt i *Legenda*

<sup>333</sup> Unger 1877, s. 478.

<sup>334</sup> Unger 1877, s. 478.



*aurea*, men ikke *Heilagra Manna Søgur*. Den siste ulikheten som kommer til uttrykk, er at Torpomaleren har føyd til en avsluttende scene der djevelen henter Olybrius' sjel. Intermessoet er ikke omtalt i teksten.

Van den Andel har i sin bok sammenlignet Margaretalegender eller fragmenter av den. Han har først sett tre latinske kilder opp mot hverandre for deretter å konkludere med at disse er tilnærmet identiske. De har blitt betegnet kilde X.<sup>335</sup> Opp mot kilde X sammenlignes førtito middelalderversjoner av legenden. Etter å ha analysert materialet er hans slutning at samtlige av middelalderens versjoner har sitt utspring i kilde X, selv om det riktignok er en del innbyrdes forskjeller.<sup>336</sup>

Det skal her gripes fatt i enkelte scener fra middelalderversjonene som kan dele likheter med Torposcenene. Første bemerkning er vedrørende piskescenen. I alle kjente gjengivelser er det enighet om at Margareta piskes med to forskjellige redskaper etter hverandre. Men det er ikke tydelig i alle versjonene hvorvidt det er en pause mellom dem.<sup>337</sup> En kilde påpeker konkret en pause. Den beretter at etter første piskingen ble Margareta ført bort.<sup>338</sup> Kilden er Welzels von Bernau, og hans legendeversjon ble funnet og formidlet i en artikkel av K. Zwierzina i 1897.<sup>339</sup>

Neste påpekning angår henrettelsesscenen av en menneskemengde. De fleste versjoner nevner dette, men antallet mennesker varierer fra fem tusen til åtte. Kilden som fastslår åtte personer, er Königsberger Hs.,<sup>340</sup> og den ble formidlet av Fr. Karl Köpke i 1852.<sup>341</sup> Det skal påpekes at i Torpofremstillingen halshugges åtte personer, men om dette betyr at Torpomaleren har hatt en konkret kilde eller bare tilfeldig maler samme antall individer for å symbolisere en menneskeflokk, er vanskelig å si noe sikkert om. Til sist skal Margaretas bøddel omtales. Han blir i likhet med *Legenda aurea* og *Heilagra Manna Søgur* nevnt som Olybrius stedfortreder og utfører halshuggingen. I flere av middelalderens legendeversjoner, men ikke i kilde X (latinske kilder), som er gjennomgått i van den Andels bok, dør

---

<sup>335</sup> Van den Andel 1933, s. 2.

<sup>336</sup> Van den Andel 1933, s. 100.

<sup>337</sup> Van den Andel 1933, s. 38.

<sup>338</sup> Van den Andel 1933, s. 38.

<sup>339</sup> Van den Andel 1933, s. 13.

<sup>340</sup> Van den Andel 1933, s. 6.

<sup>341</sup> Van den Andel 1933, s. 165.

bøddelen.<sup>342</sup> Det samme skjer i Torpo. Men her er det Olybrius selv som er bøddel og begår udåden, man kan identifisere gjennom kronen på hodet. Kan det som males i Torpo, være en fri tolkning av nevnte episode i disse legendene? Og har maleren spunnet videre på dette slik at bøddelen, Olybrius, etter sin død får hentet sjelen av djevelen som straff for sine gjerninger?

Sammenligningen mellom Margaretalegenden i Torpomaleriet og de omtalte tekstene i ovenfor nevnte bøker viser at Torpomaleren ikke kan ha malt rakt frem etter noen av disse. Skal man vurdere ut fra helheten i tekstene, ligger den malte versjonen nærmest opp til *Legenda aurea*. Hovedgrunnen til dette er at den latinske teksten omtaler en flokk kristne mennesker som halshugges. Denne episoden nevnes ikke i *Heilagra Manna Søgur*, men denne har til gjengjeld en detaljert beskrivelse av dragen som kan ha virket inspirerende på maleren. Dessuten møter Margareta en ”dioful”, og ikke en mann, i sitt andre møte med djevelen i den norske teksten. Middelalderversjoner av legender i van den Andels bok har pekt på tyske kilder med enkelte likheter. Kanskje har Torpomaleren kjent en norsk versjon av Margaretalegenden som har innholdt scenen med halshugging av en flokk kristne?

Om Margareta vet man lite, men man tror hun led martyrdøden i 290 under keiser Diokletian.<sup>343</sup> Legenden ble av pave Gelasius i 494 erklært som apokryf. Og Margaretas navn finnes i Rabanus Maurus’ martyrologi på 800-tallet. Likevel var det via korsfarerne hun ble kjent i Vesten.<sup>344</sup> I Martyrologium Romanum er Margareta oppnevnt den 20. juli, og dagen har blitt markert fra 1100-tallet.<sup>345</sup> I Norge er hennes dag avmerket under denne datoen på den norske primstaven med nevnelser Mari Vassause.

Når billedprogrammet på lektoriet skal tolkes som en helhet, blir det tatt utgangspunkt i at utsmykningen var tenkt for menigheten. Dette står i motsetning til koret der bildene i det store og hele var tilegnet presten.

Billedmotivene på lektoriet er av både eldre og nyere opprinnelse slik det er vanlig både i Norge og resten av Europa. Når man ser på motivene under ett, vil man registrere at noen er

---

<sup>342</sup> Van den Andel 1933, s.92 f.

<sup>343</sup> Den Katolske Kirke 2006, s. 1.

<sup>344</sup> Den Katolske Kirke 2006, s. 2.

<sup>345</sup> Den Katolske Kirke 2006, s. 2 f.

nesten uforandret, mens andre har gjennomgått en forvandling. Et eksempel på dette er det opprinnelige *Pantokrator*- motivet som har forandret uttrykk fra halvfigur til å fremstå som *Majestas Domini*, tronet og i helfigur. Noen bilder har en periode nesten vært ute av bruk for så blomstre på ny. En slik prosess gjennomgikk Ecclesia og Synagogen. Nye billedfremstillinger har sett dagens lys, som eksempelvis Margaretalegende som trolig først ble fremstilt på 1100- tallet. Men alle billedmotivene har til felles at de har oppstått ute i Europa. Og det synes som de er oppdatert i forhold til endringene som skjer i resten av Europa.

De enkelte motivene som opptrer i utsmykningen har en konvensjonell betydning. Den samlede tolkningen av billedprogrammet kan gi visse valg av mulige betydninger, og det gis her et alternativ som synes å virke sannsynlig. Så hva sier bildene når de tolkes under ett? I denne studien er valget falt på å fremheve kalvariegruppen og dens betydning. Dette er det sentrale motivet. Med et polykromt trekrusifiks må det ha fremstått nesten som et magnetisk punkt og samlet menigheten i tanker rundt innholdet. Krusifikset, høyst sannsynlig et triumfkrusifiks, formidler hele frelsesgjerningen. Det symboliserer at Jesus ved sin offerdød påtar seg menneskenes synder og forsones med Gud. Englene svinger sine røkelseskar og synliggjør for menigheten Kristi gudommelige natur. Dette gir menneskene håp. Veien går gjennom kirken og nattverden, Ecclesia står ved Kristi side med seiersfanen og kalken. Over er Kristus malt som verdens hersker, himmelens konge som bestemmer over liv og død. Han sender sin velsignelseshilsen og holder om livets bok. Omgitt av evangelistsymbolene understrekes betydningen av ordene i evangeliene. Ved hans side sitter apostlene i ivrig samtale, også med bøker i hendene, for å tilkjenne at de skal undervise de troende. Legenden om Margareta understreker ytterligere budskapet, hun er den som kjente til korsfestelsen og nåden. Hun er til etterfølgelse for menighetens kvinner og menn. Hele billedprogrammet som formidles fra lektoriet viser vei til frelsen.

## 6.5 Lektoriets funksjon

Lektoriet i Torpo stavkirke har tilhørt en tradisjon som har oppstått ute i Europa, en tradisjon som begynte å utvikle seg fra 1100-tallet.<sup>346</sup> Hvis man ønsker å forstå mer av lektoriet, blir det nødvendig å se både på konstruksjonen og den funksjon det har hatt i kirken. Dermed må

---

<sup>346</sup> Johannessen 1962, s. 6.

man rette blikket både utenlands og innenlands. Når det gjelder det konstruksjonsmessige, er dette allerede undersøkt i forbindelse med kapittel 3 under overskriften 3.1 *Byggteknisk utførelse og rekonstruksjon*. Undersøkelsen viste at ingen lektorier har en konstruksjon som svarer til Torpolektoriets, men at Torpos lektorium likevel står i en europeisk tradisjon. Hva angår funksjon, har lektoriene etter all sannsynlighet hatt sitt utspring i behov først og fremst i de utenlandske katedral-, stifts- og klosterkirkene. Det hadde utviklet seg et ønske om et større skille mellom kor og skip i mange kirker. Slik kunne koret benyttes av domkapittelet og munkene i fred når de forrettet sine særskilte gudstjenester, mens skipet kunne være tilgjengelig for legbrødre og legfolk.<sup>347</sup> Man antar at lektorier i mindre kirker har hatt en annen funksjon enn å stenge av koret.<sup>348</sup> Båret på søyler over korinngangen eller hengt høyt opp på triumfveggen har de lagt sikten fri inn til koret.<sup>349</sup> Og Torpolektoriet som hever seg 2,5 meter over gulvet (se Kap. 3) passer godt til en slik beskrivelse. Denne typen lektoriets fremste funksjon er å være et sted for prekenen, lesing og sang samt i en del tilfeller være plass for kirkens krusifiks, hevder Nilsén.<sup>350</sup> I forbindelse med undersøkelsen av Torpolektoriets konstruksjon ble det påvist at ingen bevarte lektorier samstemte med Torpos. Det som særlig utmerket seg var hvelvet. Nå skal det vise seg at det ikke er noe særsyn å bygge hvelv over kor eller altere i Norge.

Det tas utgangspunkt i en kirke som lå i Torpo stavkirkes nabosogn. I Ål kirke ble hele koret fornyet rundt 1300 og et nytt innvendig tønnehvelvet tak bygd, ”en kopi i tre av stenkirkens hvelv”, hevder professor Signe Horn Fuglesang.<sup>351</sup> Hun informerer om at baldakiner spent over kor eller frittstående altere ikke var uvanlig i Norge i middelalderen. Og hun viser til at foruten i Torpo stavkirke, finnes det alterbaldakiner i Hopperstad i Sogn og i Årdal kirke.<sup>352</sup> Fuglesang mener at den omfattende billedutsmykningen i Ålkoret sannsynligvis har sammenheng med 1200-tallets økende behov for fremstillinger av hellige personer og deres historie. Dessuten at en stavkirke i utgangspunktet har få veggflater som er anvendelige for billedutsmykning.<sup>353</sup> Disse påpekningene fra Fuglesang vil i like stor grad gjelde for Torpo stavkirke, her er det også få egnede veggflater til billedutsmykning.

---

<sup>347</sup> Kirchner-Doberer, 1946, s. 5.

<sup>348</sup> Nilsén 1991, s. 212.

<sup>349</sup> Nilsén 1991, s. 212.

<sup>350</sup> Nilsén 1991, s. 212.

<sup>351</sup> Fuglesang 1996, s. 9. Kortaket i Ål stavkirke befinner seg nå i Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo. Se Fuglesang 1996, s. 7.

<sup>352</sup> Fuglesang 1996, s. 11. Alterbaldakinen er flyttet til Historisk Museum, Bergen. Se Fuglesang 1996, s. 11.

<sup>353</sup> Fuglesang 1996, s. 13.

Før det belyses nærmere hvilke oppgaver lektoriet i Torpo kan ha ivaretatt, skal det undersøkes hvilke billedprogrammer andre bevarte lektorer har vært utsmykket med.

Norge har ett godt bevart lektorium, nærmere bestemt i Kinn kirke vest for Florø. Lektoriebrytningen har femten felter med figurrelieffer i tre. Sentrisk ser man Kristus sittende på trone inne i en mandorla omgitt av de fire evangelistsymbolene med seks apostler på hver side. På frisens ytterkanter står en basunblåsende engel.<sup>354</sup> Relieffene ”... gir en klar, men forkortet dommedagsfremstilling,” påpeker Schjetlein Johannessen.<sup>355</sup> Kinnlektoriet er datert til ca. 1250.<sup>356</sup>

I Tyskland kan man fortsatt beskue to delvis bevarte lektorieutsmykninger. Det finnes også fortsatt fragmenter som lar seg undersøke. Samtlige er gjennomgått og analysert av Erika Kirchner-Doberer, og resultatet er nedskrevet i doktoravhandlingen *Die deutschen Letzter bis 1300* som utkom i 1946. Kirchner-Doberer har kommet frem til at samtlige billedprogrammer viser dommedagsfremstillinger. Naumburg har to bevarte lektorer, et kryptektorium (ca. 1240)<sup>357</sup> og et frittstående vestlektorium (ca. 1250–1275).<sup>358</sup> Lektoriene i Wechselburg (1230–1240) og Freiberg (1225–1250) blir omtalt under ett av Kirchner-Doberer.<sup>359</sup> Årsaken er at begge kryptektoriene har svært beslektede billedprogrammer, og at det kun er bruddstykker tilbake. Felles for de omtalte lektoriene er at de har en utsmykning bestående av krusifiks eller kalvariegrupper bortsett fra kryptektoriet i Naumburg, der det presiseres at det står et korsalter. Likeledes har alle sammen en *Majestas Domini*-fremstilling. Vestlektoriet i Mainz (1239) har blant annet tilbake en kalvariegruppe med Ecclesia og Synagogen.<sup>360</sup> I Strasbourg eksisterer det fortsatt et frittstående lektorium fra ca. 1250 med rester som viser *Majestas Domini*.<sup>361</sup> Mindre gjennomarbeidet skriver Kirchner-Doberer om de franske lektoriene. Men hun fremholder at de har et annet motivvalg. De rådende fremstillingene er fra pasjonen, dernest følger scener fra Kristi barndom.<sup>362</sup> Ebbe Nyborg har behandlet fransk lektorieutsmykninger i forbindelse med danske sådane.<sup>363</sup> Han informerer om at det fra 1200-

---

<sup>354</sup> Johannessen 1962, s. 57.

<sup>355</sup> Johannessen 1962, s. 114.

<sup>356</sup> Johannessen 1962, s. 110.

<sup>357</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 223 ff.

<sup>358</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 74 ff.

<sup>359</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 218 ff.

<sup>360</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 225 ff.

<sup>361</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 235 ff.

<sup>362</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 241.

<sup>363</sup> Nyborg 1983, s. 79.

tallet er tatt vare på en skulpturutsmykning fra Bourges-katedralen som nå befinner seg i Louvre (fig. 86). Mot midtskipet har arkadens hjørner vært prydet med en rekke av stående apostler, brystningens dekorasjon er en stor pasjonsfrise. Krusifikset er plassert midt på frisen som en sentral korsfestelsesscene, og den er poengtert gjennom plasseringen i et trepass. Men vanligvis har triumfkrusifikset vært mye større, skriver Nyborg, det har vært hugget i tre, malt, forgyldt og hengt over lektoret.<sup>364</sup> Og han legger til at relieffene har hatt en bakgrunn i glass i teppemønster. Fra Nyborgs note 8 kan man lese at det er bevart rester av beslektede billedprogrammer fra lektoriene i katedralene i Amiens, Bourget og Notre-Dame i Paris.<sup>365</sup> I England var lektoriene gjerne kombinert med en underliggende skranke, og de fikk således et særpreg. Det man vet med sikkerhet om lektorienes utsmykning er at krusifikset hadde sin plass på eller over lektoriene. Fra Canterbury katedralen finnes en nedtegnelse fra munken Gervase hånd etter at lektoret brant ned i 1174. Der informeres det om at over lektoret var det arrangert en gruppe med et triumfkors, Maria, Johannes og to kjeruber.<sup>366</sup> I Danmark finner man igjen lignende lektorieutsmykninger som i Frankrike, det er tre pasjonsfriser om enn i en mer beskjeden utgave. To av frisene er lokalisert til de sørjyske kirkene Hürup og Nørre Haksted (fig. 87), den førstnevnte er fra midten av 1200-tallet, den andre mot slutten.<sup>367</sup> Den tredje stammer fra Store Rise kirke på Ærø og er tidfestet til ca. 1300.<sup>368</sup> Triumfkrusifikset har i alle tre pasjonsfrisene vært en del av billedprogrammet. I Nørre Haksted er triumfkrusifikset kommet på sin plass etter en restaurering.<sup>369</sup> I Hürup er det tapt, men man tror at et triumfkrusifiks eller en kalvariegruppe har stått på brystningen over den sentriske gravleggingsscenen.<sup>370</sup> I Store Rise kirke er også krusifikset forsvunnet, men man mener det har vært plassert sentrisk i frisen.<sup>371</sup> Nyborg skriver om utsmykningen. ”I monumental form har de tre lektoriebrystninger konfronteret de lokale sognefolk med Kristi lidelse, korsoffer og sejr over døden og djævelen – den offergerning, som på mystisk vis gjentoges under messeofferet, der gav menigheten del i den guddommelige kraft.”<sup>372</sup> Det konstateres at ingen av de omtalte lektoriene har vært utsmykket med samme billedprogram som Torpolektoret.

---

<sup>364</sup> Nyborg 1983, s. 79.

<sup>365</sup> Nyborg 1983, s. 86.

<sup>366</sup> Vallance 1947, s. 28.

<sup>367</sup> Nyborg 1983, s. 71.

<sup>368</sup> Nyborg 1983, s. 74.

<sup>369</sup> Nyborg 1983, s. 80.

<sup>370</sup> Nyborg 1983, s. 81.

<sup>371</sup> Nyborg 1983, s. 81.

<sup>372</sup> Nyborg 1983, s. 83.

Det søkes videre etter kilder som kan avsløre Torpolektoriets bruk. Opplysningene fra de forskjellige lands lektorieutsmykning viser at alle har hatt et krusifiks på eller i nærheten av lektoriet, det vanligste er et triumfkrusifiks. Det er liten tvil om at Torpos fondvegg også har hatt et krusifiks i sin midte, det vitner veggens øvrige utsmykning om. Men der stort sett alle lektorer har krusifikset eller kalvariegruppen plassert på brystningen, der har Torpomaleren valgt å male en kalvariegruppe på fondveggen. Krusifikset har formodentlig vært skåret i tre, og det har antagelig vært ganske stort med tanke på sidefigurenes høyde, og at man i middelalderen ofte anvendte et verdisyn der de mest betydningsfulle figurene var størst. På fondveggen kan man se et hull i det tredje kvadratet under veggens høyeste punkt, og om dette er spor etter et feste for krusifikset, må korset ha raget over resten av kalvariegruppen. Det blir dermed lett å trekke paralleller til Ålkorets malte kalvariegruppe der nettopp korsfestelsesfremstillingen har større dimensjon. Interessant er det også å merke seg at i Ål er motivet gjengitt over alteret.<sup>373</sup>

Når det gjelder altere, gripes det fatt i de konkrete opplysningene ovenfor om at det på en del av lektoriene i Frankrike og Tyskland har befunnet seg et alter. I Norge eksisterer sannsynligvis spor etter et alter på lektoriet i St. Michaelkirken på Voss. Schjetlein Johannessen skriver: ”Repositoriet taler for at det har vært et alter på lektoriet ...”<sup>374</sup> Også på lektoriet i Stavanger Domkirke kan det ha stått et alter, og en bekreftelse på dette kan hentes fra et testamente fra 1478 der det omtales et ”korsaltareth öffra” og et ”korsaltareth nedherst”.<sup>375</sup> Schjetlein Johannessen hevder å kunne se slektskap konstruksjonsmessig mellom bispekirken og dens menighetskirker, og for Stavangers del henføres St. Michaelkirken på Voss og Kinn kirke ved Florø.<sup>376</sup> Dette kan være interessant siden Torpo lå i Stavanger bispedømme. For selv om Torpolektoriets konstruksjon er ulik de andre i bispedømmet, kan det godt ha til felles lektoriernes bruk av altere. Men hvorvidt et lektorium hadde et alter, varierte sikkert fra lektorium til lektorium, og fra sted til sted. I middelalderen har det i sognekirker vært vanlig å ha et par sidealtere i skipet i tillegg til hovedalteret i koret.<sup>377</sup> Slik også i Norge, og i Torpo er det spor etter ett alter på hver side av korbuen ut mot skipet.<sup>378</sup> Fortsatt i dag finnes merker etter dem i stavene ved koråpningen, og man kan se at altrene har stått i små staker med vegger mot nord, sør og øst og vært overhvelvet av

---

<sup>373</sup> Fuglesang 1996, s. 21.

<sup>374</sup> Johannessen 1962, s. 29.

<sup>375</sup> Johannessen 1962, s. 28. Schjetlein Johannessen referer til Dipl. Norv.IV, 937. Se hennes note 141.

<sup>376</sup> Johannessen 1962, s. 35.

<sup>377</sup> Nilsén 1991, s. 95.

<sup>378</sup> Christie 1981, s. 130.

buede baldakiner, skriver Håkon Christie.<sup>379</sup> Han informerer videre om at det trolig er spor etter en større baldakin foran den nordre stuken. Denne har antagelig blitt fjernet da lektoriet ble oppført fordi sporene ligger over lektoriet gulvnivå.<sup>380</sup> Torpo stavkirke har hatt rang foran de andre kirkene i middelalderen (se Kap.1) så kanskje dette har medvirket til dens rike utrustning av altere. Det har blitt foreslått at Torpolektoriet hadde et legmannsalter på lektoriet, men dette er lite sannsynlig. Et legmannsalter hadde sin berettigelse i katedral- og klosterkirker der avskjerming til koret hadde blitt nødvendig. Men legmannsalteret hørte ikke hjemme i en liten kirke som var til for menigheten.<sup>381</sup> Dette fremhever Nilsén og viser til undersøkelser foretatt i Sverige og Tyskland.<sup>382</sup> En mindre sognekirke hadde enklere gudstjeneste som oftest ble forrettet av kun én prest.<sup>383</sup> I denne studien trekkes den slutningen at det har stått et alter på lektoriet i Torpo stavkirke, men ikke et legmannsalter.

Det foreligger et grundig arbeid i forbindelse med hvilke funksjoner lektorier i større kirker har ivaretatt, det siktes her til Kirchner-Doberers doktoravhandling. Ovenfor er det påpekt at lektorienes oppgave var å stenge av koret i forhold til legfolkets skip. Denne bestemmelsen hadde basis i endret liturgisk praksis i katedral- og klosterkirkene ute i Europa. Kirchner-Doberer hevder at de viktigste handlingene på tyske og franske lektorier var lesing av epistlene og evangeliene og avholdelse av prekenen.<sup>384</sup> Disse funksjonene hadde lektoriet til felles med, og overtatt fra, den eldre ambonen.<sup>385</sup> Kirchner-Doberer informerer videre at lesing av epistlene ble utført av en subdiakon sammen med en hjelper. Ved høytidelige anledninger ble traktus og sekvenser sunget, likeså ble antifoner fremført i vekselsang med koret, og gradualet sunget av to korgutter. Lektoriet kunne tjene som en sangtribune, og om det var plass, kunne et orgel plasseres der.<sup>386</sup> Spesielle bønner ble lest herifra, for eksempel for de avdøde.<sup>387</sup> Fra lektoriet ble fasten og andre kirkelige fester annonsert samt andre meddelelser som eksempelvis resultatet av et bispevalg. Når lektoriet ble brukt i forbindelse med seremonier, hang man gjerne opp tepper, og under tekstlesingen tente man lys.<sup>388</sup> Flere steder var det stilt opp et alter på lektoriet, og da ble det holdt messe ved særskilte

---

<sup>379</sup> Christie 1981, s. 130.

<sup>380</sup> Christie 1981, s. 130.

<sup>381</sup> Nilsén 1991, s. 95.

<sup>382</sup> Nilsén 1991, s. 100.

<sup>383</sup> Nilsén 1991, s. 100.

<sup>384</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 209.

<sup>385</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 210.

<sup>386</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 210.

<sup>387</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 210.

<sup>388</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 211.



anledninger. Relikvier fra de hellige ble vist frem fra lektoriets alter og beretninger om deres liv lest, ofte i forbindelse med fremvisningen.<sup>389</sup> I sammenheng med påsken kunne det etter avholdelse av prekenen bli lest syv botssalmer fra lektoriet over den knelende menigheten, syndeforlatelsen forkynt og deretter asken velsignet.<sup>390</sup> Fra skjærtorsdag til langfredag ble hostien oppbevart ved foten av korset.<sup>391</sup> Man kjenner dessuten til at geistlige spill ble fremført på lektoriet. Kirchner-Doberer slår fast at lektoriet på den ene siden ble brukt til å forkynne den kristne lære, på den andre siden til liturgiske seremonier. I begge tilfeller var det i nær kontakt med den liturgiske kalenderen og årets kirkelige fester.<sup>392</sup> For øvrig utgikk ekskommunikasjon fra lektoriet.<sup>393</sup> Men også verdslige handlinger foregikk på lektoriet. Dette var en viktig funksjon for lektoriet, en funksjon det hadde overtatt fra ambonen, og her ble valg av verdslige embetsmenn annonsert.<sup>394</sup>

Hvordan lektorer i mindre kirker har tjenstgjort, er uavklart. På hvilken måte gudstjenesten ble feiret i menighetskirkene, vet man ikke nøyaktig, det samme gjelder for de store kirkene. Jan Schumacher skriver at "Selv om grunnstrukturen var noenlunde ens, er det ikke riktig å tale om noen liturgisk uniformitet i middelalderens messe".<sup>395</sup> Domkirkens ritual skulle i prinsippet være rettesnor for hele bispedømmet, men likevel var det også forskjeller innenfor ett og samme bispedømme.<sup>396</sup> Nå skal det ikke her kommes nærmere inn på hvordan gudstjenesten forløp. Grunnen er at oppmerksomheten er rettet mot hvilke oppgaver lektoriet besørget.<sup>397</sup>

Referansene ovenfor fra Kirchner-Doberer angår lektoriene i katedral- og klosterkirkene i Tyskland og Frankrike. Antagelig har menighetskirkens lektorium tjent som en enklere utgave av de store kirkenes. Så på hvilke måter har man anvendt lektoriet i Torpo? Epistlene har med ganske stor sannsynlighet vært lest herifra, men hva angår evangeliene, er det mer usikkert. Årsaken er at presten ofte benyttet koret til dette, så om valget falt på koret eller lektoriet, er vanskelig å si. En grunn som taler til fordel for koret, er at menigheten hadde fri

---

<sup>389</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 211.

<sup>390</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 212.

<sup>391</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 211. I St. Jean i Lyon sto hostien fremme tre dager i strekk i forbindelse med festen til Johannes døperens ære.

<sup>392</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 212.

<sup>393</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 213.

<sup>394</sup> Kirchner-Doberer 1946, s. 211 f.

<sup>395</sup> Schumacher 1993, s. 75.

<sup>396</sup> Schumacher 1993, s. 76.

<sup>397</sup> Schumacher 1993, s. 76–81. Se eventuelt kapittel 2 I *Herrens hus* for gjennomgang av gudstjenesten i norske kirker.

sikt inn, noe som lesing av evangeliene fordrer. Dessuten hadde evangeliene høyere autoritet enn epistlene og avstedkom flere symbolhandlinger.<sup>398</sup> Kun presten, eventuelt en subdiakon der han fantes, fikk lese evangeliet, og bare denne boken kunne legges på alteret.<sup>399</sup> Likevel bør det påpekes at evangelielæsningens krav om synlighet for menigheten gjør lektoriet til et velegnet alternativ.<sup>400</sup> Prekenen kan med større sannsynlighet ha blitt forrettet fra lektoriet siden den ofte har funnet sted i skipet.<sup>401</sup> Den ble holdt på nasjonalspråket i motsetning til tekstlesing, bønner og salmer som ble fremført på latin.<sup>402</sup> At prekenen ble holdt på det norske språk kan man hente bevis for i Gamal Norsk Homiliebok.<sup>403</sup> Fra Nilsén blir det hevdet at i sognekirker som har hatt et lektorium, ”... bör man nog anta, att de utgjort den upphöjda och väl synliga platsen inte bara för predikan utan troligen också för de liturgiska läsningarna, ...”<sup>404</sup> Både kunngjøring av bispevalg og ekskommunikasjon har utgått fra lektoriet og da antagelig også på Torpo. Man har muligens et bevis for at bannlysinger har forekommet fra et lektorium i Norge. Erkebiskop Jørund ba Laurentius lese opp bannlysingen ”yfir kor”, og det heter videre at Laurentius dagen etter gikk ”upp i kor” og leste den opp for korsbrødrene som var i kor.<sup>405</sup> Det bør også nevnes at et lite sangkor kan ha fått plass på lektoriet når gudstjenesten tilsa det. Likeledes skal det fremheves at verdslige kunngjøringer som for eksempel valg av embetsmenn antagelig har blitt meddelt menigheten fra Torpos lektorium på samme måte som i de store kirkene. Dette er lett å tro ikke minst med tanke på at kirken i middelalderen var et sentrum i folks liv, og at Torpo stavkirke synes å ha vært den ledende i Hallingdal.

Torpolektoriets billedprogram formidler i bilder menneskets vei til frelsen. Det har akkompagnert budskapet som ble lest og sunget for menigheten herifra. Korsfestelsen har gitt håp om evig liv, *Majestas Domini* er synliggjort som verdens hersker i det han velsigner og holder om livets bok og ”taler” sammen med apostlene. Legenden om Margareta har overbrakt en tro til etterfølgelse for alle mennesker. Billedprogrammet kan samles i ett bibelvers. Sagt med Jesu ord ”Jeg er veien, sannheten og livet. Ingen kommer til Faderen uten meg.” Joh. 4,6.

---

<sup>398</sup> Nilsén 1991, s. 185.

<sup>399</sup> Nilsén 1991, s. 185.

<sup>400</sup> Nilsén 1991, s. 185.

<sup>401</sup> Nilsén 1991, s. 185.

<sup>402</sup> Schumacher 1993, s. 77.

<sup>403</sup> Indrebø, 1931.

<sup>404</sup> Nilsén 1991, s. 187.

<sup>405</sup> Johannessen 1962, s. 31 f. Schjetlein Johannessen referer til Biskupasögur 1 (Kbh,1858) s. 803.

## 7. KONKLUSJON

Det første som syntes viktig i forbindelse med hovedoppgaven var å gjennomgå og å beskrive maleriet grundig. Slik kunne man gjøre seg kjent med verket. En annen vesentlig årsak var at kapitlet som omhandlet beskrivelsen skulle være et ankerfeste gjennom hele studien, og det har den også vist seg å være. Likeledes har beskrivelsen dannet utgangspunktet for første del både i den stilkritiske og ikonografiske metode.

Undersøkelsen av Torpolektoriets middelaldermaleri har stilt for dagen at et underliggende spørsmål lå og ventet på en avklaring. Et svar måtte gis før det var mulig å komme i gang med videre analyser. Sto baldakinen på sin opprinnelige plass? Her var forskerne delte i sine antagelser, noen mente at baldakinen hadde hatt sine første år i koret, andre hevdet den hadde stått i skipet fra dag én. Ved å ta kontakt med kyndige fagfolk, Jensenius og Brenne, lot det seg gjøre å avklare spørsmålet. Baldakinen hadde ikke en konstruksjon som ville tåle en omplassering. Gjennomgang av restaureringsrapporter bekreftet konklusjonen ytterligere ved å avsløre at lerretsstrimlene mellom treplankene var i god stand rundt 1920.

Det ble også forsøkt å få rede på lektoriets konstruksjon gjennom å undersøke gjenværende rester og å sammenligne med andre lektorier i inn og utland. Torpolektoriets konstruksjon er unik. Lektoriet står i en europeisk tradisjon, men har sin egen signatur. Rekonstruksjonen ble gjort for å forsøke å utlede svar i forhold til dets funksjon.

Videre ble ikonografien og stilens forskningshistorie gjennomgått for å finne ut hva andre forskere hadde oppdaget om Torpomaleriet. Dette ga nyttig informasjon og grunnlag for videre arbeide.

I stilkapitlet ble det benyttet den stilkritiske metode i analysen av maleriet i Torpo stavkirke. Først ble det utenlandske sammenligningsmaterialet eksaminert. Resultatet viste at den viktigste påvirkningskilden var Frankrike, men at England antagelig også hadde ytt et bidrag. I Norge skilte ett maleri seg ut som det nærmest beslektede, nærmere bestemt Heddalfrontalet. Også dateringsspørsmålet ble behandlet dette kapitlet. Fastsette av årstall er vanskelig, men antagelsen ble at utsmykningen i Torpo var malt ca 1250 eller kanskje så mye som tyve år senere.

Det siste kapitlet har vært todelt. Ønsket var å finne ut hva bildene kunne forestille, og å få et svar på hvilke funksjonlektoriet hadde ivaretatt. Gjennom å benytte den ikonografiske metode kom det frem at en sannsynlig tolkning av ikonografien var at den bar bud om menneskets frelse. Hva funksjon angikk ble det antatt at lektoriet hadde tjent som en opphøyd plass for lesing, sang og preken. Sammen med svar utledet etter gjennomgangen av lektoriets funksjon, ble det konkludert med at billedprogrammet var en visuell underbygging av oppgavene lektoriet ivaretok.

## LITTERATURLISTE

Anker, Anne (1970): *Tresfjordantemensalet. Et norsk tavlemaleri fra 1300- årene og dets stilling i samtidens kunsthistorie*. Oslo: Universitetet i Oslo.

Anker Anne (1974): "Kalkmaleriene i Tanum kirke, Akershus." I *Den iconographiske post*. København: Kalkmaleriregistranten.( Serie nr. 2).

Barnes, Carl F. (2006): "The Portfolio and Its Artist." I *The Portofolio of Villard de Honnecourt*. URL:[http://www.Villard de Honnecourt Home page](http://www.Villard.de). My biography of Villard in the Dictionary of Art. Jr.htm [Lesedato 04.09.2006]

Bibelen, 1978 utgaven. Det Norske Bibelselskap.

Binski, Paul (1991): *Painters*. Toronto: University of Toronto Press.

Blindheim, Martin (1952): *Main Trends of East- Norwegian Wooden Figure Sculpture in the Second Half of the Thirteenth Century*. Oslo: Det Norske Videnskaps- Akademi.

Blindheim, Martin (1998): *Painted Wooden Sculpture in Norway c.1100- 1250*. Oslo- Stockholm- Oxford- Boston: Scandinavian University Press.

Blindheim, Martin (2004): *Gothic Painted Wooden Sculpture in Norway 1220- 1350*. Oslo: Messel Forlag as.

Branner, Robert (1968): *The painted medallions in the Sainte-Chapelle in Paris*. Philadelphia: The American philosophical society.

Branner, Robert (1977): *Manuscript painting in Paris during the reign of Saint Louis. A Study of Styles*. Berkeley – Los Angles – London. University of California press.

Brønne, Jon (1977a): *Torpo kirke. Notater ang. baldakinen*. Rapport. Norsk institutt for kulturminneforskning i Oslo.

Brønne, Jon (1977b): *Torpo kirke. Alterbaldakin*. Rapport. Norsk institutt for kulturminneforskning i Oslo.

Brønne, Jon (1982): "Torpo stavkirke – problemer omkring konserveringen av det dekorerte middelalderlektoriet med tilhørende baldakin." I *Polykrom skulptur og maleri på tr e*. København: Nordisk Ministerråd. (Kompendium 2)

Brønne Jon (2003): Samtale med forsker og malerikonservator Jon Brønne hos Norsk institutt for kulturminneforskning, Oslo 03.11.2003.

Bugge, Anders (1923): *Nyfundne rester av middelalderlig maleri i Laardal kirke*. Kristiania: S rtryk av Aarsberetningen for 1922 fra Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring.

Bugge, Anders (1953): *Norske stavkirker*. Oslo: Dreyers Forlag.

Christie, Håkon (1976): *Brystning*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.

Christie, Sigrid og Håkon (1981): *Norges kirker. Buskerud*. Bind I. Oslo: Riksantikvaren. Gyldendal Norsk forlag.

Christie, Sigrid og Håkon (1999): *Torpo stavkyrkje*. Drammen: Fortidsminneforeningen, Buskerud avdeling.

Danbolt, Gunnar (2001): *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fr  vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Den Katolske Kirke (2006): *Den hellige Margareta av Antiokia (275-290)*.

[URL:http://www.katolsk.no/biografi/margrete](http://www.katolsk.no/biografi/margrete). [Lesedato 07.04.2007]

Deschamps, Paul og Thibout, Marc (1963): *La peinture murale en France au d but de l' poque gothique. De Philippe-Auguste a la fin du r gne de Charles V (1180-1380)*. Paris: Centre national de la recherche scientifique.

Devold, Ellen M. (2005): *Torpo stavkirke, nedfalt list*. E- post av 10.01.

Dietrichson, L. (1892): *De norske stavkirker. Studier over deres system, oprindelse og historiske udvikling. Et bidrag til Norges middelalderiske bygningskunsts historie*. Kristiania og Kjøbenhavn: Alb. Cammermeyers forlag.

Dæhlin, Erik (1956): *En studie over norsk monumental-maleri fra middelalderen*. Oslo: Universitetet i Oslo.

Erdmann, Domenico (1926): *Torpo kirke i Aal*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.

Erdmann, Domenico (1928): *Torpo stavkirke i Hallingdal*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.

Erdmann, Domenico (1930): *Heddal kirke. Maleriavdekning og undersøkelser november – desember 1930*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.

Evangelie synopse (1993) Oslo: Det Norske Bibelselskap.

Faye, A. (1836): "Gaara kirke i Bø i Tellemarken." I *Skilling – magasin*. (Nr. 23)

Fett, Harry (1910): *En islands tegnebog fra middelalderen*. Christiania: I kommission hos Jacob Dybwad.

Fett, Harry (1915): "Osloskolen og det monumentale maleri." I: *Foreningen til norske fortidsminde-mærkers bevaring. Aarsberetning 1914*. Kristiania: Grøndahl & Sønns boktrykkeri.

Fett, Harry (1917): *Norges malerkunst i middelalderen*. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag.

Fett, Harry (1941): *En bygdekirke*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.

Franck, Bodil (1987): "Apostelfrise. Fodby kirke 1250-75." og "Trosbekendelsen og de tolv apostle." I *Danske kalkmalereri. Senromansk tid 1175-1275*. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers' Forlag.

Franz, H.(1973): *Le Roman tardif et le premier gothiqu*. Paris : Albin Michel.

Frøysaker, Tine (2002): *Befaring i Torpo stavkirke 08.03.0*. Rapport. Riksantikvaren i Oslo.

Fuglesang, Signe Horn (1996): "Ål stavkirke og utsmykningen". I *Middelalderens bilder. Utsmykning av koret i Ål stavkirke*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s.

Gad Tue (1980-8192): "Legenda aurea." I *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder fra vikingtid til reformationsstid*. Bind 10. København: Roskilde og Bagger.

Gotaas, Gerhard (1939): *Torpo stavkirkes dekorasjoner*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.

Grabar, André (1958): "Introduction to Romanesque painting." I *The great centuries of painting. Romanesque painting from the eleventh to the thirteenth century* Geneva: Skira.

Haastrup, Ulla (1980): " Danske kalkmaleri 1080-1175." og "Triumfvæggens billeder." I *Danske kalkmalerier Romansk tid 1180-1175*. København: Nationalmuseet.

Haastrup, Ulla (1987): "Danske kalkmalerier 1175-1275." I *Danske kalkmalerier. Senromansk tid 1175-1275*. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers' Forlag.

Haastrup, Ulla (1987): "Skitser på grovpudsen." I *Danske kalkmalereri. Senromansk tid 1175-1275*. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers' Forlag.

Haastrup, Ulla (1989): "Danske kalkmalerier 1275-1375." I *Danske kalkmalerier. Tidlig gotik 1275-1375*. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers' Forlag.

*Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Revised edition in large format 1996. Cambridge: The University Press, Cambridge.



- Hauglid, Roar (1970): "Torpo stavkirke i Hallingdal." I: *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring. Årbok 1969*. Oslo: Grøndahl & søn.
- Hauglid, Roar (1973): *Norske stavkirker. Dekor og utstyr*. Oslo: Riksantikvaren. Dreyers forlag.
- Hauglid, Roar (1983): "Alterbaldakinen i Torpo stavkirke." I: *Kunst og kultur*. Oslo: Universitetsforlaget. (Nr. 4).
- Hoffmann, Konrad (1970): *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Hohler, Erla Bergendahl (1993): *Stilkritisk metode og norsk middelaldermaler*. Prøveforelesning til doktorgrad ved Universitetet i Oslo. Upublisert.
- Hohler, Erla Bergendahl (1999): *Norwegian stave church sculpture*. Bind 1. Oslo – Stockholm – Copenhagen – Oxford - Boston: Scandinavian University Press.
- Hohler, Erla B. (2004): "General description of the panels" og "The catalogue". I *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350. Volume 1: Artists, Styles and Iconography*. London: Archetype Publications. London: Archetype Publications Ltd. in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo.
- Hosar, Kåre (1984): *Torpo stavkirke Ål kommune. Bevaringsrapport middelaldergjenstander*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Indrebø, Gustav (1931): *Gamal Norsk Homilieboek*. Oslo: I hovudkommissjon hjaa Jacob Dybwad.
- Jacobus de Voragine (1900): "The Life of S. Margraret." I *The golden legend or Lives of the saints*. Bind 4. London: I. M. Dent.

- Jahnsen, Jahn Børe (1987): "Kirkens middelalderske dekorasjoner". I *Slidredomen 800 år*. Fagernes: Valdres Trykkeri.
- Jensenius, Jørgen Holten (2004): *Torpo stavkirke*. E-post av 16.09.
- Jensenius, Jørgen Holten (2005): *Torpo stavkirke*. E-post av 09.03.
- Johannessen, Astrid Schjetlein (1962): *Kinn kirkes lektorium og dets plass blant norske middelalderlektorer*. Oslo: Norwegian Universities Press.
- Kaland, Bjørn (1957): *Torpo stavkirke. Den hellige Margarethas martyrium. Restaureringsrapport*. Rapport Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Kilstrøm, Bengt Ingmar (1980-82): „Majestas Domini“ I *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder fra vikingtid til reformationsstid*. Bind 9. København: Roskilde og Bagger.
- Kirchner – Doberer, Erika (1946): *Die deutschen Lettner bis 1300*. Wien: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien.
- Kluckert, Ehrenfried (2000): "Romansk malerkunst." I *Romansk kunst. Arkitektur. Skulptur Malerkunst*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH.
- Krafft, Finn (1955): *Torpo stavkirkes takdekorasjon*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.\*  
Krafft, Finn (1956): *Torpo stavkirke*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Lange, Bernt C. (1980-1982): "Ikon." I *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder fra vikingtid til reformationsstid*. Bind 11. København: Roskilde og Bagger.
- Lindblom, Andreas (1914): "Västeuropeiska strömningar i Nordes måleri under gotiken. En överblick." I *Fornvännen 1914*. Stockholm: Wahlström & Windstrand.
- Lindblom, Andreas (1916): *La peinture gothique en Suède et en Norvège*. Stocholm: Cederquists grafiska aktiebolag.

Lindgren, Mereth (1987): "Han, som var og er, og som skal komme. Håstveda kirke 1225-1250." I *Danske kalkmalereri. Senromansk tid 1175-1275*. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers' Forlag.

Lindgren, Mereth (1995): "Kalkmålningarna." I *Signums svenska konsthistoria. Den romanska konsten*. Bind 3. Lund: Författarna och Bokförlaget Signum i Lund AB.

Lindgren, Mereth (1996): "Kalkmålningarna." I *Signums svenska konsthistoria. Den gotiska konsten*. Bind 4. Lund: Författarna och Bokförlaget Signum i Lund AB.

*Magnus Lagabøters bylov*. Oversatt av Knut Robberstad. Kristiania: Forlaget av Cammermeyers boghandel, 1923.

Moeller, Bernd (1991a): "Oldkirken." I *Hovedlinjer i kristendommens historie*. Kompendium I. Oslo: Det teologiske fakultet – høstsemester 1991.

Moeller, Bernd (1991b): "Middelalderen." I *Hovedlinjer i kristendommens historie*. Kompendium II. Oslo: Det teologiske fakultet – høstsemester 1991.

Morgen, Nigel (1982): *Early Gothic manuscripts 1190- 1250*. London: Harvey Miller Publishers. Oxford University Press.

Morgen, Nigel (1988): *Early Gothic manuscripts 1250-1285*. London: Harvey Miller Publishers. Oxford University Press.

Morgen, Nigel (2004): "Dating, styles and groupings". I *Painted Altar Frontals of Norway 1250- 1350. Volume 1: Artists, Styles and Iconography*. London: Archetype Publications Ltd. in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo.

Møller, Elna (1949): "Om danske lektorier." I *Fra Nationalmuseets arbejdsmark*. København: Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag.

Nicolaysen, N. (1862 -1866): *Norske fornlevninger: en oplysende fortegnelse over Norges fortidslevninger, ældre end reformationen og henført til hver sit sted*. Kristiania. Foreningen til Norske fortidsminnesmerkers forening.

Nilsén, Anna (1991): *Kyrkorummets brännpunkt: gränsen mellan kor och långhus i den svenska landskyrkan: från romantikk till nygotik*. Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien.

Nyborg, Ebbe (1983): "Passionsreliefferne i store Rise kirke på Ærø." I *Kirkens bygning og bruk. Studier tilegnet Elna Møller*. København: Nationalmuseets forlag.

Panofsky Erwin (1970): *Meaning in the vusual arts*. London: Penguin Books.

Plahter, Unn (1982): "Antemensaler. Analyser av materiale og teknikk." I *Polykrom skulptur og maleri på træ*. København: Nordisk Ministerråd. (Kompendium 2)

Plahter, Unn (2002): "A survey on pigments and pigment application on 31 Norwegian medieval oil paintings dated to 1250 – 1350." I *Preprints: 13<sup>th</sup> triennial meeting, Rio de Janeir, 22 – 27 September 2002*. Bind 1. London: James & James.

Plahter, Unn (2004): *Painted Altar frontals of Norway 1250- 1350. Volume 2: Materials and Technique*. London: Archetype Publications Ltd. in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo.

Plotzek, Joachim M. (1972): "Skulptur, Buch- und Glasmalerei des 13. Jahrhunderts." I *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800- 1400*. Köln: Schnütgen- Museum.

Rickert, Margaret (1954): *Painting in Britain The Middle Age*. Melbourne – London- Baltimore. Penguin Books.

Scharff, Mikkel (1987): "To dobbelte apsisudsmykninger." I *Danske kalkmaleri. Senromansk tid 1175-1275*. København: Nationalmuseet. Christian Ejlers' Forlag.

- Schonhowd, Iver (2004): *Rapport fra tilstandsregistrering av interiører og inventar i Torpo, Borgund og Hopperstad stavkirker*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Schumacher, Jan (1993): "Middelalder." I *Norsk kirkehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Stein, Mille (1985): *Torpo stavkirke. Baldakin kons. tilstand*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Stones, Allison (2007): *Images of medieval art and architecture*.  
[URL:http://vcroll.fa.pitt.edu/image/france](http://vcroll.fa.pitt.edu/image/france) [Lesedato 31.03.2007]
- The Dent dictionary of symbols in Christian art*. 1994, London: Dent.
- The Oxford companion to Christian art and architecture*. 1996. Oxford: Oxford University Press.
- Trøttestad, Hallvard (1977): *Geistlige segl i Oslo bispedømme ca. 1200- 1535*. Oslo-Bergen- Tromsø: Universitetsforlaget.
- Tristram, E.W. (1988): *English Medieval wall painting: the twelfth century*. Neww York: Hacker art books.
- Unger, C.R. (1877) "Margretar Saga." I *Heilagra Manna Sögur: Fortællinger og Legender om hellige Mænd og Kvinder: efter gamle Haands [k]rifter*. Bind 2. Christiania: B. M Bentzen.
- Vallance, Aymer (1936): *English church screens: being great roods screenwork & rood – lofts of parish churches in England and Wales*. London: B.T. Batsford LTD.
- Vallance, Aymer (1947): *Greater English church screens: being great roods, screenwork & rood – lofts in cathedral, monastic & collegiate churches in England & Wales*. London - New York - Toronto: B. T. Batsford LTD.

Villard de Honnercourt (2006): *Blad nr. 15*. [URL://www.BnF-Analyse](http://www.BnF-Analyse) de document – Le carnet de Villard de Honnercourt.[Lesedato 04.09.2006]

Villard de Honnercourt (2006): *Blad nr. 36*. [URL://www.BnF-Analyse](http://www.BnF-Analyse) de document – Le carnet de Villard de Honnercourt.[Lesedato 04.09.2006]

Van den Andel, Gerrit Gijsbertus (1933): *Die Margaretalegende in ihren Mittelalterlichen Versionen. Eine vergleichende studie*. Groningen: P. Noordhoff N.V.

Vidas, Marina (2006): *Christina Psalter. A study of the images and texts in a French early thirteenth-century illuminated manuscript*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.

Wichstrøm, Anne (1981): “Maleriet i høymiddelalderen.” I *Norges kunsthistorie*. Bind 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Wichstrøm, Anne (2004):”General description of the panels” og ”The catalogue”. I *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350. Volume 1: Artists, Styles and Iconography*. London: Archetype Publications. London: Archetype Publications Ltd. in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo.

Williamson, Paul (1995): *Gothic Sculpture 1140-1300*. New Haven – London: Yale University press.

Wilson, Turid (1968): *Inspeksjonsrapport juni 1968. A /58 Torpo stavkirke*. Rapport. Riksantikvarens arkiv i Oslo.

## ILLUSTRASJONSLISTE

Kunsthistorisk billedatabase fra Universitetet i Oslo er forkortet til KUB. Illustrasjonene som er hentet fra bøker er merket med bokens forfatter, årstall, sidetall eller figurens nummer. Øvrige opplysninger om boken finnes i litteraturlisten.

Fig. 1 Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 2 Tegning av G. A. Bull, 1855. Torpo stavkirke. Christie 1981, s. 117.

Fig. 3 Middelaldermaleriet i Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 4 Majestas Domini. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 5 Majestas Domini, detalj. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 6 Evangelistsymbol for Matteus. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 7 Evangelistsymbol for Johannes. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 8 Evangelistsymbol for Markus. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 9 Evangelistsymbol for Lukas. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 10 Apostelrekke, nord. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 11 Apostelrekke, sør. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 12 Apostler, nord. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 13 Apostler, sør. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 14 Oversikt over billedprogrammet. Torpo stavkirke. Eva A. Weisser- Svendsen.

Fig. 15 Margaretalegenden, nord. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 16 Margaretalegenden, sør. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 17 Margaretalegenden, scene 1. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 18 Margaretalegenden, scene 2. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 19 Margaretalegenden, scene 3. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 20 Margaretalegenden, scene 4 og 5. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 21 Margaretalegenden, scene 6, 7 og 8. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 22 Margaretalegenden, scene 9. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 23 Margaretalegenden, scene 10 og 11. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 24 Margaretalegenden, scene 12 og 13. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 25 Kalvariegruppe. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 26 Ecclesia og Maria, kalvariegruppe. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 27 Johannes og Synagogen, kalvariegruppe. Torpo stavkirke. KUB.

Fig. 28 Engel med røkelseskar, sør. Torpo stavkirke. T. Holter 1977. Riksantikvarens arkiv i Oslo.

- Fig. 29 Ornamentikk tegnet av Johan Meyer, 1894. Torpo stavkirke. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Fig. 30 Dekorert bånd. Torpo stavkirke. T. Holter 1977. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Fig. 31 Dekorert bånd. Torpo stavkirke. T. Holter 1977. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Fig. 32 Hvelvsøyle, sør. Torpo stavkirke. KUB.
- Fig. 33 Grunnplan, skip. Torpo stavkirke. Christie 1999, s. 12.
- Fig. 34 Rekonstruksjon med lektorium. Interiørperspektiv i skip mot øst. Torpo stavkirke. KUB.
- Fig. 35 Rekonstruksjon med lektorium og sidealtere. Interiørperspektiv i skip mot øst. Torpo stavkirke. KUB.
- Fig. 36 Brystning. Torpo stavkirke. Christie 1981, s. 130.
- Fig. 37 Benkevange. Torpo stavkirke. Christie 1981, s. 137.
- Fig. 38 Apostelrekke. Lutz-en-Dunois kirke. Deschamps og Thibout 1963, fig. III.2.
- Fig. 39 Evangelisten Johannes. Lutz-en-Dunois kirke. Deschamps og Thibout 1963, fig. XLIV.1
- Fig. 40. Kristi inntog i Jerusalem, detalj. Lutz-en-Dunois kirke. Deschamps og Thibout 1963, fig. XLIV.2
- Fig. 41 Nedtagelsen fra korset. Varize kirke. Deschamps og Thibout 1963, fig. Deschamps og Thibout 1963, fig. XLV.1
- Fig. 42 Kristi dåp. Kristi første fristelse. Kristinapsalteret. Vidas 2006, fig. 3.
- Fig. 43 Majestas Domini. Livres des serments. Branner 1968, fig. 13.
- Fig. 44 Detaljtegninger. Villard de Honnercourt. Villard de Honnercourt 2006.
- Fig. 45 Kalvariegruppe. Villard de Honnercourt. Villard de Honnercourt 2006.
- Fig. 46 Majestas Domini. Glazierpsalteret. Morgan 1982, fig. 4.
- Fig. 47 Majestas Domini. Amesburypsalteret. Morgan 1988, fig. 1.
- Fig. 48 Kristus velsigner en dominikanermunk. Peraldus, Liber de Vitiis. Morgan 1982, fig. 267.
- Fig. 49 Majestas Domini. Schwarzhreindorf kirke. Kluckert, 2000, s. 413.
- Fig. 50 Kalvariegruppe. Missal. Stiftskirchen Sankt Georg. Plotzek 1972, s. 340.
- Fig. 51 Jesu barndomshistorie. Dädesjö kirke. Lindgren 1996, s. 344.
- Fig. 52 Majestas Domini. Broager kirke. Scharff 1987, s. 170.
- Fig. 53 Apostler. Broager kirke. Scharff 1987, s. 171.



- Fig. 54 Dekorert bånd. Heddal stavkirke. Eva A. Weisser-Svendsen 2006.
- Fig. 55 Bladranke, malt teppe og hov. Heddal stavkirke. Seter 1954. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Fig. 56 Diagonalt båndverk og medaljong. Heddal stavkirke. Eva A. Weisser-Svendsen 2006.
- Fig. 57 Søyلة i en arkade? Diagonalt båndverk. Heddal stavkirke. Eva A. Weisser-Svendsen 2006.
- Fig. 58 Fot. Heddal stavkirke. Jon Brønne 1984. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Fig. 59 Spissnutet sko. Heddal stavkirke Foto Seter 1954. Riksantikvarens arkiv i Oslo.
- Fig. 60 Fragment av en soldats rustning? Hov. Heddal stavkirke. Seter 1954. Riksantikvarens arkiv.
- Fig. 61 Majestas Domini med apostler. Alterfrontale fra Heddal. KUB.
- Fig. 62 Kalvariegruppe. Ål stavkirke. KUB
- Fig. 63 Kalvariegruppe. Vang stavkirke. Tegning av F. W. Schiertz 1841. Fett 1917, s.??
- Fig. 64 Kalvariegruppe. Alterfrontale fra Kinsarvik. KUB.
- Fig. 65 Kalvariegruppe. Katedralen i Chartres. Stones 2007.
- Fig. 66 Kalvariegruppe. Bokmaleri fra Helmarshausen. Hoffmann, 1970. 267.
- Fig. 67 Kalvariegruppe. Bokmaleri. Salzburg. Franz, 1973, s. 191.
- Fig. 68 Kalvariegruppe. Amesburypsalteret. Morgan 1988, fig. 29.
- Fig. 69 Majestas Domini. Vestre Slidre kirke. KUB
- Fig. 70 Majestas Domini. Nes kirke i Telemark. Fett 1941, s. 31.
- Fig. 71 Majestas Domini. Vang stavkirke. Tegning av F. W. Schiertz 1841. Fett 1917, s. 67
- Fig. 72 Majestas Domini. Årdalsbaldakinen. Dæhlin 1956 fig. 104.
- Fig. 73 Majestas Domini med apostler. Alterfrontale fra Ulvik. KUB.
- Fig. 74 Majestas Domini med apostler. Alterfrontale fra Vilnes. Morgan 2004, s. 41.
- Fig. 75 Lektoriebrystning. Kinn kirke. Johannessen 1962, s. 45.
- Fig. 76 Apostlerekke, detalj. Kinn kirke. Morgan 2004, s. 76.
- Fig 77 Majestas Domini med Maria, engler og apostler. Lavaudieu klosterkirke. Klunckert 2000, s. 387.
- Fig.78 Majestas Domini med apostler og profeter. St. Peter og Pauluskirken i Reichenau. Klunckert 2000, s. 419.
- Fig. 79 Majestas Domini med apostler. Hästveda kirke. Lindgren 1987, s.167.
- Fig. 80 Apostlerekke. Fodby kirke. Francks 1987, s.142.
- Fig. 81 Margaretalegenden. Stowell kirke. Tristram 1988, s. 44.

- Fig. 82 Margaretalegenden. Billom kirke. Deschamps og Thibout 1963, fig. LXXVI.1
- Fig. 83 Margaretalegenden. Billom kirke. Deschamps og Thibout 1963, fig. LXXVI. 2.
- Fig. 84 Margaretalegenden. Hackås kirke. Lindgren 1996, s.328.
- Fig. 85 Margaretalegenden. Hackås kirke. Lindgren 1996, s. 316.
- Fig. 86 Pasjonsfrise, lektoriet i katedralen i Bourges. Nyborg, 1983, s. 79.
- Fig. 87 Pasjonsfrise, lektoriet i Nørre Haksted. Nyborg 1983, s. 81.