

## Gotlands konstnärliga liv under första delen av 1100-talet.

*Gotländskt måleri på trä och förhållandet  
till konsten i det medeltida Ryssland.*

SVETLANA VASILYEVA

Den gotländska 1100-talskulturen är en unik företeelse i norra Europa. Ett av de intressantaste särdragen i det gotländska kulturlivet vid denna tid var att dess traditioner var förbundna med den bysantinska och ryska konsten.

Med tanke på den historiska situation som rådde på Gotland under 1000- och 1100-talet är detta inte underligt. Under 1000-talets andra halva och vidare in på 1100-talet blev ön en viktig handelsplats som hade livliga kontakter både med Väst- och Östeuropa. Gotland kom tillsammans med övriga Norden att efter kyrkans delning på 1000-talet rikta sig mot den romersk-katolska läran, då missionen ju först och främst kom från Västeuropa (Nyberg 1986). Detta lade dock inte hinder i vägen för öns kontakter med Rus' (Ryssland) och Bysans. Vid sekelskiftet 1100 hade det på Gotland tillkommit utländska handelsgårdar med tillhörande kyrkor (Melnikova 1996, s 92–106; Rybina 1986, s 15–41). Dessa förutsättningar kom att befrämja influenser från både västeuropeisk kultur och den östkristna världen. Influenserna kom sedan antagligen att införlivas med de lokala gotländska traditionerna.

Den mest fullständiga föreställningen om den gotländska, konstnärliga kulturen ger oss måleriet, tack vare att de till vår tid bevarade fragmenten är i relativt god kondition, men också genom att de är utförda i olika tekniker och hör till olika perioder från 1100-talet. Till första delen av seklet hör målade bräder, som påträffats i de gotländska kyrkorna Eke, Sundre och Dalhem. Från andra delen av århundradet har kalkmålningar bevarats, vilka först och främst kan ses i Garde och Källunge kyrkor. Förutom detta måleri har stensulptur med, enligt många forskares uppfattning, ”bysantinsk” anknytning bevarats. I litteraturen dateras den till andra delen av 1100-talet – och då menar jag först och främst de verk som utförts av den stenmästare som givits anonymnamnet ”Bysantios”.

Den här artikeln ska behandla öns måleri på trä från 1100-talet eftersom dessa utgör de första bevarade monumentala kyrkomålningarna på Gotland. De kan ge oss en uppfattning om det gotländska kulturlivet under första delen av detta sekel och de konstnärliga strömningar som kom att etableras då. Av särskild intresse är det att i sådana tidiga konstverk kan man iakta direkta anknytningar till den bysantinska och ryska konsten.

### **Tidigare forskning och nya metoder för analys av målningarna**

De gotländska kontakterna med Östeuropa satta i samband med de bemålade

brädorna har under lång tid varit föremål för olika forskares intresse.<sup>1</sup> Dessutom det faktum att det i den gotländska kulturen fanns strömningar där bysantinska mönster var kända styrker att kalkmålningarna i Garde och Källunge kyrkor på Gotland tillhörde denna krets.

Det gotländska måleriet på trä daterades först av forskare till början av 1200-talet. Den uppfattningen grundas på att brädorna skulle ha tillhört de nuvarande stenkyrkorna. Berit Wallenberg daterade dock de gotländska plankorna till 1140-talet, efter en jämförelse mellan målningarna på trä och kompositionen ”Konstantin och Helena” från Sofiakatedralen i Novgorod (Wallenberg 1971, s 131). En möjlighet av en ännu tidigare datering framfördes av Erland Lagerlöf, som då använde de senaste resultaten av arkeologiska och naturvetenskapliga undersökningar (Lagerlöf 1973, s 29–41). En avvikande uppfattning har Gunnar Svahnström. Den utgår ifrån jämförelsen mellan de gotländska målningarna på plankor och freskerna i S:t Görans kyrka i Gamla Ladoga (ej tidigare än andra delen av 1100-talet) och han finner att dessa målningar ur stilistisk synvinkel står varandra nära. Med anledning av detta daterar han de målade plankorna till andra delen av 1100-talet (Svahnström 1993, s 173–178).

Sålunda, de flesta forskare anser idag att de målade träpanelerna tillhört träkyrkor som troligen stått på samma plats som de nuvarande stenkyrkorna, daterade till 1200-talet. Alla tre grupperna av målningar dateras idag i allmänhet av svenska specialister till mellan 1125 och 1150. Dessa avgränsningar i tiden grundar sig i första hand på arkeologiska uppgifter. Den tidiga dateringen baseras på resultat av en dendrokronologisk analys, som visade att några av panelerna tillhörande Eke stavkyrka tillkom på 1120-talet (Lagerlöf 1973, s 29–41). Den senare dateringen baseras på tillkomsten av den första stenkyrkan i Dalhem, vilken fastställts till 1150 (Roosval 1947–52, s 182; Lagerlöf 1997, s 145).

När det gäller det ikonografiska programmet är forskarna överens om att kompositionen på Eke-plankan har ingått i en stor framställning av Himmelsfärden (Lagerlöf 1984, s 123–132). Samtliga målade plankor från Sundre ska enligt flera forskare ha ingått i en framställning av Yttersta domen, trots att motiven på plankorna inte går att fastställa på grund av deras fragmentariska tillstånd (Roosval 1932, s 56–59; Florin 1936, s 3–36; Svahnström 1993, s 143–151; Lagerlöf 1990, s 143–151). Man förmodar vidare att fragmenten från Dalhem har utgjort en komposition av Yttersta domen och/eller Himmelsfärden (Svahnström 1993, s 143–151; Lagerlöf 1997, s 145–152).

De flesta forskare är överens om att de tre grupperna av målningar på trä är utförda av grekiska eller ryska konstnärer. Som belägg anförs figureernas förenklade former, ett drag som anses tyda på just en rysk mästares arbete (Söderberg 1971, s 38 och se där särskild anförd litteratur). Bland de närmaste stilistiska parallellerna anges emellertid målningar som sinsemellan har betydande skillnader både i stil och tid, såsom kompositionen ”Konstantin och Helena” från Martyrkapellet i Sofiakatedralen i Novgorod, daterad till mitten av 1000-talet fram till början av 1100-talet, kalkmålningarna från S:t Görans kyrka i Gamla Ladoga från andra delen av 1100-talet, samt fresker i Garde och Källunge kyrkor på Gotland, daterade till någon gång från mitten av 1100-talet fram till dess

andra häftet (Wallenberg 1971, s 131; Lagerlöf 1999, s 58–59; Svahnström 1993, s 173–175; Florin 1936, s 24).

De gotländska målningarna på trä har diskuterats också av två ryska forskare, Iurij Grenberg och Grigorij Shtender. Även de betraktar detta gotländska måleri som en möjlig stilistisk analogi till den nyss nämnda kompositionen ”Konstantin och Helena” från Sofiakatedralen i Novgorod. Shtender håller med de svenska forskarna om att framställningarna på brädorna har nära stilistiska överensstämmelser med den bysantinska konsten, t ex med den novgorodiska kompositionen (Shtender 1988, s 186–207). Det gotländska måleriet dateras i hans arbete till 1100-talets första tredjedel, och enligt hans uppfattning ger de gotländska plankorna en föreställning om hur väggmålningarna kan ha sett ut i de ryska träkyrkorna. Hans åsikt delas inte av Grenberg, som daterar de målade brädorna på Gotland till tiden omkring 1200 och betraktar de gotländska träsmålningarna som romanskt måleri (Grenberg 1983, s 159; Grenberg & Pisareva 2004, s 21–27). Noteras måste att S.H. Fuglesang i en kort anmärkning om de målade brädorna skriver att tyska, bysantinskt influerade exempel, kunde ha fungerat som prototyp för de gotländska målningarna (Fuglesang 1996, s 146).

Trots detta stora intresse har flera aspekter fortfarande inte påtalats. För det första behövs ikonografien analyseras noggrannare. Så om man ur den synvinkeln betraktar fragmenten från Sundre, vilka av forskare tolkats som en framställning av Yttersta domen, blir man tveksam till identifieringen av scenen på t ex planka XII (numrering enligt Florin 1936, s 30, 34). Enligt Florins rekonstruktion är detta ett fragment av framställningen av de rättfärdiga, som var placerad i vänstra delen av det fjärde registret i Ytterstodomsscenen. Dräkterna som figurerna är iförda liknar dock inte kläderna hos de rättfärdiga, utan påminner först och främst om dem hos apostlar och änglar. Dessutom är resten av en knäböjande figur i den högra delen av kompositionen säkerligen en framställning av en gammal man. Det kunde exempelvis vara en av scenerna från Gamla Testamentet, och i synnerhet den då tre änglar kommer till Abraham (1 Mos 18:1-15). Detta motiv illustreras bland annat i mosaikerna i katedralen i Monreale på Sicilien (ca. 1180–1194) (Lazarev 1986, fig 384). Dessa resonemang leder oss till frågan om Sundrefragmenten kunde ha tillhört olika kompositioner som ingått i legend- och passionsfriser. I detta fall borde de placerats inte bara på den västra, utan också på kyrkans södra och norra väggar.<sup>2</sup>

Ett annat problem är huruvida de tre grupperna av målade plankor har tillkommit samtidigt eller tillhör olika decennier? Inte heller har man frågat sig om vi bör betrakta målningarna på trä som tillhörande en tradition som fanns på Gotland, eller om vi här ser enstaka exempel på en främmande kulturströmning från en nästan samtidig tillkomstid?

Det finns ytterligare en fråga som av någon anledning inte fått någon större uppmärksamhet i litteraturen och det gäller förhållandet mellan de gotländska målningarna och den romanska konsten? Den romanska påverkan som nådde Norden från Västeuropa är väl känd, och Gotland hade ju en stark anknytning till detta område och dess kulturella traditioner. Belägg för detta finner vi både i arkitekturen vid första delen av 1100-talet (Lagerlöf & Svahnström 1973) och i skulpturen från mitten till

andra delen av detta århundrade (Roosval 1918).

Med anledning av dessa obesvarade frågor är det nödvändigt att genomföra följande två undersökningar:

1. att analysera huruvida de analogier och beviskedjor som forskarna använt för att föra måleriet på plankorna till en rysk eller grekisk konstnär verkligen är så övertygande.
2. om nu dessa bysantinska drag existerar, att bestämma vem konstnären var: en uttolkare av den bysantinska traditionen eller en verklig representant från Öst?

Innan vi börjar betrakta själva målningarna behandlar vi kort de metoder vilka använts vid forskningen kring öns måleri på trä. Uppfattningen som dominerar i svensk litteratur är att allt bevarat från 1100-talet måleri på plankor förs till den rysk-bysantinska traditionen, baserat på yttre, typologiska likheter mellan det gotländska måleriet på trä och några målningar från Ryssland. Ändå har ingen av dem som studerat de målade brädorna noterat att just på 1100-talet uppvisade den västerländska konsten stor påverkan från just den bysantinska. Dessa tendenser är tydliga i muralmålningar i Italien och Frankrike (Demus 1970a, s 44).

För att kunna bestämma vilken konstnärlig tradition Gotlands måleri på trä tillhör räcker det inte med att hänvisa till endast två målningar, speciellt inte då dessa tillkom under olika perioder: ”Konstantin och Helena” dateras till tiden från mitten av 1000-talet fram till 1100-talet första fjärdedel (Lifshits 2004a, s 70–86; Etingof 2005, s 411–416, 496–498), medan kalkmålningarna från S:t Görans kyrka i Gamla Ladoga tillhör det sena 1100-talets konstnärliga riktning (Sarab’ianov 2002a, s 193–265). För att avgöra frågan om romanskt konstnärligt inflytande måste forskningen absolut bli mer ingående. I Novgorod finns, förutom den nämnda framställningen i Sofiakatedralen, mycket viktiga muralmålningar som inte heller kan lämnas därhän i det här sammanhanget. I samma katedral har kalkmålningarna i den centrala kupolen bevarats (1109), och i Martyrkapellet där ”Konstantin och Helena” återfinns finns också en framställning av Deisis (1144) (Lifshits 2004b, s 184–406; Briusova 1968, s 108–125). Dessutom har vi muralmålningarna i katedralen tillägnad Maria födelse i Antonijklostret (ca. 1125), samt kalkmålningarna från det nordvästra tornets kupol i S:t Görans katedral i Jurievklostret (ca. 1130) och dem i Frälsarens katedral i Mirozhskijklostret i Pskov (ca. 1140) (Sarab’ianov 2004, s 531–773; Sarab’ianov 2002b, s 365–398; Sarab’ianov 2002c).

Vidare kan det rysk-bysantinska måleriet från första delen och mitten av 1100-talet betraktas i illuminationer och ikoner, t ex i ”Mstislavs Evangelium” (början av 1100-talet) (Inventarienummer Sin. 1203, Statens historiska museum (Moskva); Popova 2003, s 263–265) och ikonerna ”Bebådelsen från Velikij Ystyg” (första tredjedelen av 1100-talet) (Tretjakovgalleriet, Moskva); Etingof 2005, s 423–426). Alla dessa målningar utmärks av en mycket hög konstnärlig kvalitet där inga förenklade drag kan upptäckas.

För att hitta svar på våra frågor måste man också betrakta konstverk från hela Norden, Västeuropa och Italien. Man bör t ex beakta kalkmålningarna i Vä kyrka i Skåne (första tredjedelen av 1100-talet), dem i Berze-la Ville i Frankrike (första tredjedelen av 1100-talet), kalkmålningarna i kryptan från Aqvileia (sekelskiftet 1100–1200), samt

mosaikerna från 1000- och 1100-talet i San Marco i Venedig (Nisbeth 1986, s 22; Koehler 1941, s 63–87; Demus 1970b, s 601, s 306–308; Demus 1984).

Man bör också notera att den romanska konsten i större eller mindre utsträckning påverkades av den bysantinska konst som tillkom i egentliga bysantinska länder, som t ex mosaiken i Födelsekyrkan i Betlehem (1169) (Hunt 1991, s 69–85).

Det första steget mot ett svar på de frågor som nyss ställdes är således en omsorgsfull analys av trä målningarnas stil. Med detta i åtanke skall vi nu se på måleriet på trä från 1100-talets Gotland.

### **De målade plankorna som historisk källa**

De relativt stora brädornas bredd och grovlek ger oss anledning att tro att plankorna från Eke, Sundre och Dalhem är fragment av monumentala framställningar. I Bysans och Rus' har inga monumentala målningar på trä från 1100-talet bevarats, och enbart ikoner finns idag kvar från denna tid. Där är måleriet dock utfört på en tjock grund av krita eller gips, och som sammanfogande vätska har äggula använts — alltså är ikonerna utförda i en teknik för flerlagrigt måleri. Gotländskt måleri på trä gjordes däremot på en mycket tunn grund, och limvätskan som användes bestod av ett organiskt ämne med ursprung från växtriket (Lagerlöf 1999, s 55). Exempel på sådan limfärgsmålning på trä finns bevarade både i Västeuropa (takmålningar i S:t Martins kyrka i Zillis från andra delen av 1100-talet och i Mikaelskatedralen i Hildesheim från ca. 1200) (Demus 1970b, s 601; Denninger 1969, s 79–81) och i Norden (kyrkomålningar i koret från den i dag nedbrända kyrkan i Södra Råda, Värmland, från första tredjedelen av 1300-talet) (Karlsson 2003, s 139–146).

På Gotland hade seden eller vanan att dekorera träkyrkorna med t ex ristade ornament funnits ganska länge. Fragment av sådant ornamentik har påträffats i t ex kyrkorna i Hemse, Guldrupe och Silte (se Lagerlöf & Svahnström 1973, s 10–11). På 1000-talet hade ett sådant ornament utsmyckat även den målade brädan från Eke. Av stort intresse är att denna ekbräda, efter en dendrokronologisk analys utförd 2005, kan dateras till efter år 920 men före 1000-talet (Dendrokronologisk analys av ekplanka från Eke stavkyrka på Gotland. Rapport nr 2005:37, Statens historiska museum, Stockholm). Under första hälften av 1100-talet slipades dock ornamentet nästan bort och ersattes av det nuvarande måleriet (Lagerlöf 1984, s 124–125). Just under denna tid ersattes antagligen traditionen att pryda kyrkor med ristade ornament av den nya med färgglatt måleri. Naturligtvis påverkade de teknologiska särdragen måleriets stil.

Dessa förenklingar, grovheten i figurernas utformning i målningar på trä, har av svenska forskare betraktats som ett nationellt rysk drag (Söderberg 1971, s 38, 45). Men detta ses verkligen inte så ofta i målningar från det ryska riket. Detta har förklarats med att i synnerhet under 1000-talet och första delen av 1100-talet var de flesta beställare furstar eller representanter från det högsta andliga skiktet (Lifshits 2004a, s 18–20). Följaktligen utvecklades den ryska konsten i samband med de konstnärliga traditionerna i huvudstaden, vilket innebar tillgång till mästarnas professionella kunskap och noggranna arbete. Dessa särdrag är gemensamma för konstverk på en annan social och kulturell nivå, vilken skiljer sig mycket från den som var direkt knuten

till furstarnas beställningar och huvudstadens konstnärliga traditioner i Bysans och det ryska riket under 1000- och 1100-talen.

Därför bör man istället söka paralleller till de gotländska målningarna på trä i de områden där huvudstadens traditioner var betydligt svagare, platser där de lokala mästarna kom att spela en viktigare roll: lantliga målningar i Grekland t ex kalkmålningar i kyrkan Mavriotissa vid Kastoria från början av 1100-talet (Wharton-Epstein 1982, s 21–29) eller miniatyurer från första hälften av 1100-talet från kloster på Athos, måleriet på öar (Cypern, Korfu) i Egeiska och Ioniska havet (Stylianou & Stylianou 1985). Sådana exempel ingick i en kultur som var lätt att ta efter och samtidigt hade lätt att sprida sig. I det ryska riket har också några målningar som hör till den provinsiella miljön bevarats, exempelvis illuminationen från sekelskiftet 1100, inlagd i Miljatinoevangeliet (1188–1215) (Ryska nationalbiblioteket (S:t Petersburg); se Lifshits 2004a, s 105–106).

Bland alla målningar som vi idag känner till från det medeltida Rus´ är denna sistnämnda antagligen den närmaste parallellen till de gotländska målningarna på trä, och då först och främst dem från Dalhem. I båda scenerna är figurerna gjorda på ett mycket schematiskt sätt med grafisk skärpa. Men innan vi drar några slutsatser om dessa konstverk tillhör samma konstnärliga tradition eller inte, ska vi närmare analysera målningarnas stilistiska särdrag. I den analysen ska jag utgå från att skillnaden mellan den romanska och den bysantinska konstnärliga traditionen finns i konstnärernas uppfattning av den plastiska formen. Även om en bysantinsk konstnär kan betrakta formen ganska grovt, enkelt och schematiskt så utgår han i alla fall från föreställningen om den klassiska, tredimensionella formen. Följaktligen utövas plastiken på en platt yta. De västerländska konstnärerna, även om de försöker framställa formen tredimensionellt, utgår från och är beroende av en stark känsla för den platta ytan. De stiliserar volymen mycket och utmärker den med klara färger, vilket gör att deras kompositioner blir likt scheman eller ornament som breder ut sig på ytan. I samband med detta har västeuropeiskt måleri alltid haft en särskild kontrastfull kolorit och en stark uttrycksfullhet, som ofta icke motsvarar den avbildade scenen. Enbart de italienska konstnärerna kom att närma sig betraktandet av den plastiska formen på samma sätt som de bysantinska.

För att karaktärisera måleriets stilistiska särdrag skall vi se närmare på den bäst bevarade framställningen från Dalhems kyrka (bild 1). Säkerligen framställs här en stående figur. Konstnären försöker återge stora, kraftiga rörelser i kompositionen. På detta tyder de intensivt vinklade vingarna samt den skarpt upplyfta högerarmen. Målet att bilda en effekt av figurens starka svängande rörelse i rymden är för konstnären viktigare än att utöva dess plastik på ytan. Han bygger kompositionen genom den platta ytans kategorier, och följligen görs den genom att lägga ett rymlig plan över ett annat. En mycket viktig roll spelar kontrasterna, som klart avslöjas vid en jämförelse mellan färgfälten. Vi kan klart urskilja tre plan, till exempel ses den ljusa ytan av en ängels hand läggas på det mörkblå fältet av en vinge, som i sin tur starkt markerad ligger på den röda bakgrunden.

I målningarna på trä spelar linjen inte bara en stor roll i framställningarna, utan den dominerar också över de andra konstnärliga uttryckssätten. Den förlorar helt sin



*Bild 1 Ängel. Fragment av en träbräda från Dalhem kyrka på Gotland, nu i Gotlands Fornsal. Daterad till 1100-talets första tredjedel. Foto förf.*

funktion som skugga och visar enbart gränsen för avbildningarna. Särskilt bra kan vi se det i bilden där tyget samlas ihop och bildar många veck, till exempel genom böjningar av armar eller ben. Dräkternas färg är konstant. På dess yta målas mer vertikala linjer, som markerar klädernas veck. Detta förhöjer ännu mer likheterna mellan framställning och scheman. Betecknande är också det sätt på vilket konstnärerna återger ljuset i framställningen. Detta visas först och främst med hjälp av skillnader i de vita linjers täthet — skarpa och täta linjer på manteln, nästan genomskinliga på tunikan, mer intensiva men också ganska genomskinliga på vingarna. Följaktligen får man illusionen av att ljuset pulserar på den platta ytan.

Viktigt att notera är också att konstnärerna som målade plankorna nästan inte gjorde någon skillnad mellan sättet att måla hudparterna och dräkten. Allt målas i ett enda rymligt fält. Det vill säga, framställningarna breder ut sig likt ornament på en yta utan att märka ut enskilda delar av volym.

Vi ser att konstnärer till målningarna på trä var inriktade på de bysantinska förebilderna och där hämtade de idéer som hjälpte dem att uttrycka sina avsikter mer exakt. Dessa idéer uppnådde konstnärerna dock på sitt sätt, genom att använda de metoder de själva var upplärda i.

De konstnärliga metoder som användes i det novgorodska evangeliets miniatyr är till det yttre lika (bild 2), men miniatyristen bygger inte framställningen ornamentalt på det sätt som vi iakttog i Dalhem. Han tänker genom rymdens kategorier, så för honom

är det viktigare att visa kompositionens rumsliga enhet. Därför splittrar konstnären inte upp kompositionen av enskilda rumsliga skikt. Aposteln Paulus visas som om han befinner sig bakom Johannes rygg. Med huvudet lite vridet och framåtböjt dikterar han den heliga texten för Johannes. Just genom denna böjning börjar utvecklingen av kompositionens rumsliga rörelse, vars fulländelse nås i den halvöppna bok där Johannes skriver ner sina uppenbarelser. I detta sammanhang är det betecknande att på en av plankorna från Sundre (planka XXII, numrering enligt Florin 1936, s 32, 36) framställs pergamentrullar som platta band med schematiskt målad text, möjligen hållna av profeter.

Om konstnären i Dalhem vid koloritens uppbyggnad använde skarpa kontraster, en metod av rytmiska jämförelser mellan färgfält på ytan, så baserade illuminationens konstnär sin lösning av samma problem på föreställningar om en enhetlig plastisk form och dess rörelse utifrån rymdens djup. Därför låter han inte färgerna framställas i stark kontrast. För honom är det betydelsefullt att de harmoniserar med varandra. I samband med detta tillkommer fler graderingar av färgtonerna — detta har vi inte iakttagit i måleriet på trä. Hela koloriten byggs upp proportionerligt, mjukare och lugnare. Miniaturistens professionella kunskap var inte förfinad, men trots detta förlorades inte föreställningen om den klassiska formen, fast den visserligen deformerats. Han märker ut färgens plastiska möjligheter. Konstnären lägger färgerna med täta penseldrag så att formen fylls och omfattas av dem.

När miniaturisten målar ansiktena och händerna använder han speciella metoder som skiljer sig mycket från dem som används för dräkternas framställning. På så sätt utmärks ansiktena och händernas måleri på tygets bakgrund. Detta måleri är tätare, konstnären gör mera gradvisa övergångar mellan ljus och skugga — metoder som vi inte kunde iaktta i måleriet på trä. Dessa förfaringssätt är avsedda för att märka ut volymen på de viktigaste delarna av framställningen och att visa ljusets rörelse i rymden, men inte på en platt yta som vi noterade i Dalhem. Vid jämförelsen med den ryska miniaturen skjuts således även de utjämnade romanska dragen av trämåleriets stil i förgrunden.

Inom den svenska forskningen



*Bild 2. Johannes evangelisten. En illumination från Miljatinoevangeliet, nu i Ryska nationalbiblioteket (S:t Petersburg). Daterad till sekelskiftet 1100. Foto S. Zimnyh.*





*Bild 3. Ängeln. Fragment av en träbräda från Sundre kyrka på Gotland, nu i Gotlands Fornsal. Daterad till 1100-talets första tredjedel. Foto Lennart Karlsson.*

anses den viktigaste bekräftelsen på en rysk mästares arbete med trämåleri (bild 3) vara jämförelsen med kompositionen ”Konstantin och Helena” från Sofiakatedralen i Novgorod, och då huvudsakligen dessa teknologiska och yttre, typologiska likheter t ex gemensamma drag i framställningen av ansikten: en smal näsrot, en oavbruten linje, som visar ögonbrun och näsrot o s v (bild 4).

Här bör man dock notera att dateringen av denna målning fortfarande är mycket diskutabel (Lifshits 2004a, s 70–86; Etingof 2005, s 411–416, 496–498). Dessutom är denna novgorodiska scen ett unikt exempel på en monumental målning vars teknik inte har några paralleller bland samtliga väggmålningar på puts som vi idag känner till från Bysans och Rus’. Ryska forskare har noterat att tekniken med limvätska hämtad från växtriket i den novgorodiska målningen har valts i samband med det preliminära utsmyckningen av kapellet (Lifshits 2004a, s 84). Dessutom kan vi genom detta exempel klart iaktta hur konstnären, som var tvungen att respektera väggens yta, trots alla tekniska hinder neutraliserade denna yta genom ljuset, mjuka ljusblåa skuggor och de små graderingarna av färgtonen utan att använda några starka kontraster i koloriten (speciellt om kompositionens teknik och stil se Lifshits 2004a, s 70–86; Lifshits 2004b, s 240–255).

Målningar av typen ”Konstantin och Helena”, eller illuminationen från Miljatinoevangeliet är till skillnad från måleriet på trä baserade på konkreta bysantinska och kieviska förebilder. Vid imitationen av rysk-bysantinska förebilder förenklade

och schematiserade konstnärerna formen på grund av både teknikens särdrag och bristen på tillräcklig professionell kunskap. Därtill kom just under sekelskiftet 1100 och början av 1100-talet den sociala utbredningen av beställarnas krets.

Denna typ av konst blev mycket populär till och med utanför den bysantinska världens gränser, där estetiska preferenser inte var så höga. Därför är sådana estetiska karakteristika som grovheten och förenklingen gemensamma för konstverk på denna nivå. De yttre likheterna mellan målningarna från detryska riket och gotländskt trämåleri på trä tyder på att öns konstnärer hade kunskap om traditionerna inom den rysk-bysantinska konsten. Men får man sätta likhetstecken mellan ”att ha kunskap” och ”att höra till en tradition”? De stilistiska skillnader som vi här iakttagit tvingar oss att söka analogier inom andra konstnärliga riktningar. Vid sökandet av paralleller till de gotländska målningarna är det logiskt att vi vänder oss till västeuropeiska konstverk. Just under 1100-talet — korstågens epok — skedde dessutom de mest aktiva kontakterna mellan Öst och Väst (Kitzinger 1966, s 27–48).

I dessa relationer var Bysans huvudsakligen den givande sidan, från vilken vissa tendenser hämtades. Ett av exemplen på bysantinskt inflytande på den västeuropeiska konsten är kalkmålningarna i Berze-la-Ville i Frankrike (första tredjedelen av 1100-talet) (Koehler 1941, s 63–87). Vid resonemanget om rötter till trämåleriets stil måste också särskild hänsyn tas till de tyska illuminationerna. Där finner man utvecklingen av en ny stil — en egendomlig blandning av traditionerna från ottonsk konst och italiensk-bysantinska inflytanden (Grabar & Nordenfalk 1958; Messerer 1959, s 32–60; Swarzenski 1901). Utmärkande exempel kan hämtas från Rhenområdet. Bland de närmaste stilistiska parallellerna till de gotländska trämålingarna kan nämnas illuminationerna i Pommersfeldenbibeln från ca. 1125–1130 (MS 333, f. 2, Gräflisch-Schönborn'sche Schlossbibliothek (Pommersfelden); se Dodwell 1993, fig 282), samt målningarna i en Evangelium daterad till ca. 1130–1140 (MS lat. 17325, f. 8, Bibliothèque Nationale (Paris); se Dodwell 1993, fig 279).



*Bild 4. Helena. Fragment av framställningen "Konstantin och Helena" från Sofia Katedralen i Novgorod. Mitten av 1000 – början av 1100-talet. Efter Lifshits, Sarab'janov, Tsarevskaja 2004.*

De är inga direkta analogier till gotländskt måleri på trä. Däremot är det här de allmänna men i princip viktigaste dragen i gotländskt måleri på plankor, de som vi inte kunde se i de rysk-bysantinska målningarna, finner sin motsvarighet: det ornamentala betraktandet av figurer; den ledande rollen spelas av kontraster mellan färgfält vid koloritens uppbyggnad. Man kan inte förneka att i de gotländska målningarna syns de bysantinska dragen tydligare än i de just nämnda exemplen. Detta beror säkerligen på vilken nivå i sin konstutveckling ett land befinner sig på och till vilket sedan de bysantinska inflytandena tillförs. I Frankrike och Tyskland hade 1100-talets konst många utvecklingsstadier bakom sig, de länderna hade för länge sedan format sina egna konstnärliga skolor, där mästarna kunde få kunskap (Bloch & Schnitzler 1970). De gotländska målningarna på trä (bild 5) utgör däremot säkerligen de äldsta monumentala kyrkomålningarna på ön. Med tanke på detta är det inte så underligt att de bysantinska tendenser som var så populära i den konstnärliga världen under 1100-talet framgår tydligare i de gotländska målningarna. Dessutom arbetade i själva Bysans romanska, västeuropeiska mästare. Till exempel så hade under korstågens epok i Det Heliga Landet tillkommit sådana konstverk som målningarna på kolonnerna i Födelsekyrkan i Betlehem, Drottning Melisendas Psalmbok från ca. 1135 (Ms. Egerton 1139. British Library, London), Missale från skriptoriet i Den heliga gravens kyrka daterat till ca. 1135 – 1140 (Ms. lat. 12056. Bibliothèque Nationale, Paris. Se Folda 1995, s 91-97, s 137-163) (bild 6). Här ses utan tvivel en imitation av bysantiska konstverk. Men vid närmare undersökning förstår vi ändå att dessa målningar har sina rötter i den romanska konsten. Just dessa konstverk kan, enligt min åsikt, betraktas som analogier till de gotländska målningarna på trä både tidsmässigt och som paralleller till denna företeelse. Med detta i minnet är det ingen tillfällighet att Fuglesang skriver att det är möjligt, att i det gotländska måleriet urskilja både ryska stildrag och västeuropeiska tendenser (Fuglesang 1996, s 146).



*Bild 5. Apostel (?). Fragment av en bräda från Eke kyrka på Gotland, nu i Statens historiska museum. Daterad till 1100-talets första tredjedel. Foto förf.*

### **Vem var mästarna?**

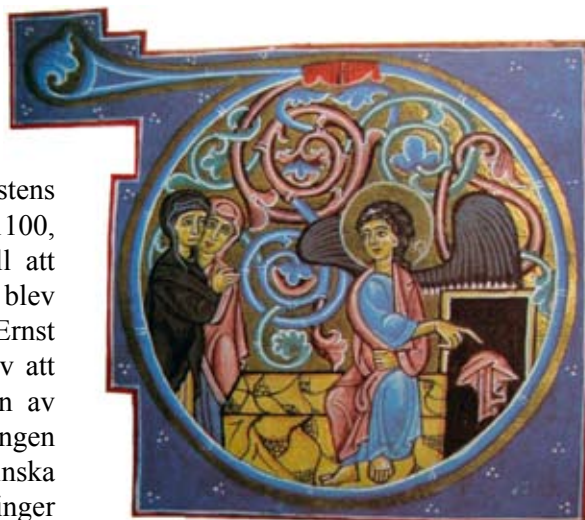
Följaktligen kan vi dra slutsatsen att de gotländska målningarna på plankor inte är utförda av ryska eller grekiska mästare, trots att det finns antydningar om att

konstnärerna hade kunskap om den rysk-bysantinska traditionen. Förenklade och primitiva former, som noterats ovanför, är kännetecken på en viss etapp i konstens utveckling vid sekelskiftet 1000–1100, en utveckling som också knyts till att den sociala kretsen av beställare blev större. Det är ingen tillfällighet att Ernst Kitzinger i en av sina artiklar skrev att i början av och under första delen av 1100-talet sammanfaller utvecklingen av tendenserna inom den bysantinska och den västländska konsten (Kitzinger 1966, s 38).

Viktigt att notera är att de tre grupperna av målade plankor uppvisar olika hög grad av bysantinskt inflytande, vilket också påpekats av forskare (Söderberg 1971, s 44; Wallenberg 1971, s 131–133 ; Shtender 1988, s 198–200). Detta styrker ytterligare antagandet att målningarna på trä är arbeten av inhemska konstnärer. Dessutom leder det oss till svaret på ytterligare en fråga, nämligen den om målningarnas tradition. Den hade säkerligen funnits och utvecklats på ön tack vare de inhemska konstnärerna. Tanken att beställarna snarare var representanter för den lokala gotländska sockengemenskapen eller köpmän är också en trolig slutsats vi kan dra tack vare detta. För dem var det viktigaste att rikligt dekorera kyrkan med målningar och samtidigt betona livets mening.

Målningens fragmenten på plankorna från Gotland tyder sålunda på en bakgrund där bysantinska mönster var kända och hade funnits på ön redan under första tredjedelen av 1100-talet. Men idag kan man på goda grunden anta att de bysantinska dragen i måleriet på trä hade kommit från ”Väst”. Målningarna hör således till det fenomen som både Otto Demus och Ernst Kitzinger beskrev som ”västerländsk bysantinsk konst”, och som är en variant av den romanska konsten (Demus 1970a, s 44; Kitzinger 1966, s 27–48). De monumentala kalkmålningarna på Gotland från mitten och andra delen av 1100-talet visar dock på en annan tradition, en som säkerligen hade sina rötter i Öst. Exempel på detta är freskerna i de gotländska kyrkorna Garde och Källunge. Dessa muralmålningar är utförda av konstnärer som inte bara hade kännedom om bysantinska målningar, utan också var skolade i bysantinska verkstäder (om detta se t ex Piltz 1981, s 359–406; Vasilyeva 2005, s 27–36; Vasilyeva 2007, s 186 – 228).

På 1100-talets Gotland utformades sålunda tack vare öns geografiska läge, närheten till både Öst och Väst, en väldigt speciell konstnärlig miljö som hade nåtts av impulser



*Bild 6. Initialbokstav i bokmanuskript föreställande bilden av de tre Mariorna (enbart två synliga) och ängeln som pekar på Kristi tomma grav. Missale från skriptoriet i Den heliga gravens kyrka. Ca. 1135 – 1140 (Folio 121 v, D. Bibliothèque Nationale, Paris). Efter Folda 1995.*

från både väst- och östeuropeiska länder. Just denna miljö avgjorde egenheten för den gotländska kulturen, som knappast finner några jämförelser i Norden under första delen av seklet.

Jag vill hjärtligt tacka Berit Wallenbergs Stiftelse samt professorerna Lev Lifshits och Elena Melnikova, Moskva, för deras alltid lika stora intresse för mitt arbete och deras värdefulla anmärkningar. Ett varmt tack också till Torsten Svensson, Gotland, och Ingela Nilsson, Uppsala, för deras oersättliga kommentarer, i synnerhet vad gäller det svenska språket.

### Noter

1 Notera särskilt Roosval 1932, s 56–59; Roosval 1947–52, s 182–183; Florin 1936, s 3–36; Söderberg 1971, s 31–45; Wallenberg 1971, s 131–137; Svahnström 1981, s 441–467; Svahnström 1993, s 173–178; Malmqvist 1983, s 228–246; Lagerlöf 1973, s 29–41; Lagerlöf 1984, s 123–132; Lagerlöf 1990, s 143–151; Lagerlöf 1997, s 145–152; Lagerlöf 1999, s 54–72; Lagerlöf 2001, s 5–14; Lagerlöf 2005, s 139–153.

2 Målningarna från Sindre uppvisar bara ett exempel på de problem som måste lösas när det gäller måleriets ikonografi. I svensk litteratur finns uppfattningen att scenen på Eke plankan har sina närmaste ikonografiska analogier i Himmelsfärdsframställningar. E Lagerlöf identifierar figuren i det översta registret på panelen, som en flygande ängel, vilken hållit i den nu försvunna Kristi mandorla. Tydligt ses dock att figuren står på en platt smal yta (marken?) och dess kläder påminner ej om lätta virvlande dräkter tillhörande en flygande ängel, utan snarare då om en stående ängel eller om en apostels. Ikonografin kräver naturligtvis ännu utförligare forskning. Antagligen framställdes här Himmelsfärden, ytterligare komplicerad genom tillägget av en annan komposition. Å andra sidan, av särskilt intresse är att om här har funnits en stående ängel som bär Kristi mandorla skulle den kompositionen betona först och främst att änglarna framställer Kristus som världsdomare. Detta motiv var inte så vanligt i den ryska konsten, men har ofta påträffats i västeuropeiska illuminationer (se exempelvis Katedralen S:t Etinne i Limoges' mässbok, tillkommen i Limoges omkring 1100 (Beckwith 1996, s 187, fig 176)).

### Källor

Dendrokronologisk analys av ekplanka från Eke stavkyrka på Gotland. Rapport nr 2005:37, Statens historiska museum, Stockholm. Jag tackar Historiska museet och först och främst Håkan Lindberg, som gjorde mig uppmärksam på detta dokument.

### Referenser

- Belting H. 1974. Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy. I: *Dumbarton Oaks Papers* 28. Washington.
- Beckwith J. 1996. *Early Medieval Art*. London.
- Bloch P & Schnitzler H. 1970. *Die ottonische Kölner Malerschule*. Bd 2. Düsseldorf.
- Briusova V G. 1968. K istorii stenopisi Sofiiskogo sobora Novgoroda. Freski Martir'evskoi paperti. I: *Drevnerusskoe iskusstvo*. Moskva.
- Demus O. 1970a. *Byzantine Art and the West*. London.
- 1970b. *Romanesque mural painting. Italy, France, Spain England, Germany, Austria*. London.

- 1984. *The Mosaics of San Marco in Venice*. Vol 1–2. Washington.
- Denninger E. 1969. Pigmentuntersuchungen an den Malereien der Romanischen Holzdecke von St. Michael zu Hildesheim. I: *Maltechnik* 3. München.
- Dodwell C R. 1993. *The Pictorial Art of the West, 800–1200*. New Haven and London.
- Etingof O E. 2005. *Vizantiiskie ikony VI – pervoi poloviny XIII veka v Rossii*. Moskva.
- Florin M. 1936. Yttersta Domen i Sundre. Ett rekonstruktionförslag. I: *Gotländskt arkiv* 1936. Visby.
- Folda J. 1995. *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098 – 1187*. Cambridge.
- Fuglesang S H. 1996. A Critical Survey of Theories of Byzantine Influence in Scandinavia. I: *Byzantium: Identity, Image, Influence*. XIX International Congress of Byzantine Studies. Major Papers, ed. K. Fledelius. Köpenhamn.
- Grabar A. & Nordenfalk C. 1958. *Romanesque Painting*. Lausanne.
- Grenberg Iu I. 1983. «Konstantin i Elena» Sofiiskogo sobora v Novgorode (nekotorye vyvody iz tekhnologicheskogo issledovaniia zhivopisi). I: *Drevnii Novgorod. Istoriiia. Iskusstvo. Arkheologiiia: Novye issledovaniia*. Moskva.
- Grenberg Iu I. & Pisareva S A. 2004. Fragment izobrazheniia sviatykh Konstantina i Eleny v Sofiiskom sobore Novgoroda. Tekhnologicheskoe issledovanie. I: *Khudozhestvennoe nasledie. Khranenie. Issledovanie. Restavratsii* 21. Moskva.
- Hunt L-A. 1991. Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of ‘Crusader’ Art. I: *Dumbarton Oaks Papers* 45. Washington.
- Karlsson L. 2003. Amunds exegetik. I: *Bild och berättelse* 4. Åbo.
- Kitzinger E. 1966. The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries. I: *Dumbarton Oaks Papers* 20. Washington.
- Koehler W. 1941. Byzantine art in the West. I: *Dumbarton Oaks Papers* 1. Washington.
- Lagerlöf E. 1973. Var den medeltida träkyrkan från Eke en stavkyrka? I: *Gotländskt arkiv* 1973. Visby.
- 1984. Bysantinskt måleriet från en gotländsk stavkyrka. I: *Den ljusa medeltiden*. Stockholm.
- 1990. De bysantinska målningarna från Sundre kyrka. I: *Gotlandia Irredenta*. Sigmaringen.
- 1997. Ryskbysantinska målningsrester från Dalhems kyrka på Gotland. I: *Rom und Byzanz im Norden*. Uppsala.
- 1999. *Gotland och Bysans*. Visby.
- 2001. Gotland och Bysans. I: *Bysantinska sällskapet. Bulletin* 19. Uppsala.
- 2005. Gotland och Bysans. Östligt inflytande under vikingatid och tidig medeltid. I: *Från Bysans till Norden*. Malmö.
- Lagerlöf E & Svahnström G. 1973. *Gotlands kyrkor*. Stockholm.
- Lazarev V N. 1978. *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo: Stat'i i materialy*. Moskva.
- 1986. *Istoriiia vizantiiskoi zhivopisi*. Vol 1–2. Moskva.

- Lifshits L. I. 2004a. Zhivopis' Novgoroda v istorii Drevnerusskogo iskusstva XI–pervoi chetverti XII v. I: *Monumental'naia zhivopis' Velikogo Novgoroda. Konets XI–pervaia chetvert' XII veka*. S:t Petersburg.
- 2004b. Sobor Sv. Sofii. Konets XI – nachalo XII v.; 1109 g. I: *Monumental'naia zhivopis' Velikogo Novgoroda konets XI – pertvaia chetvert' XII veka*. S:t Petersburg.
- Lifshits L I, Sarab'janov V D, Tsarevskaja T.U. 2004. *Monumental'naia zhivopis' Velikogo Novgoroda. Konets XI–pervaia chetvert' XII veka*. S:t Petersburg.
- Malmqvist T. 1983. Byzantine wall-paintings in Sweden". I: *Byzantina* 10. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.
- Melnikova E A. 1996. Kul't Sv. Olava v Novgorode i Konstantinopole. I: *Vizantiiskii vremennik* 56. Moskva.
- Messerer W. 1959. Zur Byzantinischen Frage in der ottonischen Kunst. I: *Byzantinische Zeitschrift* 52. München.
- Nisbeth Å. 1986. *Bildernas predikan*. Stockholm.
- Nyberg T S. 1986. *Die Kirche in Skandinavien*. Sigmaringen.
- Piltz E. 1981. Zwei russische Kaufmannskirchen auf der Insel Gotland aus dem 12. Jahrhundert I: *Les pays du Nord et Byzance. Scandinavie et Byzance*. Uppsala.
- Popova O S. 2003. *Vizantiiskie i Drevnerusskie miniatiury*. Moskva.
- Roosval J. 1918. *Die Steinmeister Gottlands*. Stockholm.
- 1932. Yttersta Domen i Sunde. I: *Konsthistorisk tidskrift* 1. Stockholm.
- 1947–52. Dalhems kyrka. I: *Sveriges Kyrkor, Gotland* IV:2. Stockholm.
- Rybina E A. 1986. *Inozemnye dvory v Novgorode XII-XVII vv*. Moskva.
- Sarab'ianov V D. 2002a. Stilisticheskie osnovy fresok Georgievskoi tserkvi i vizantiiskaia monumental'naia zhivopis' vtoroi poloviny XII veka. I: *Tserkov' Sv. Georgiia v Staroi Ladoge*. Moskva.
- 2002b. Rospisi severo-zapadnoi bashni Georgievskogo sobora Iur'eva monasteryia. I: *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' i strany vizantiiskogo mira XII vek* . S:t Petersburg.
- 2002c. *Spaso-Preobrazhenskii sobor Mirozhskogo monasteryia*. Moskva.
- 2004. Sobor Rozhdestva Bogomateri Antonieva monasteryia 1125 g. I: *Monumental'naia zhivopis' Velikogo Novgoroda konets XI – pertvaia chetvert' XII veka*. S:t Petersburg.
- Shtender G M. 1988. Kompozitsiia «Konstantin i Elena» v novgorodskom Sofiiskom sobore i rospisi dereviannykh sooruzhenii domongol'skoi Rusi. I: *Arkhitekturnoe nasledie i restavratsiia: Restavratsiia pamiatnikov istorii i kul'tury Rossii*. Moskva.
- Stylianou A & Stylianou J A. 1985. *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*. London.
- Svahnström G. 1981. Gotland zwischen Ost und West. I: *Les Pays du Nord et Byzance*. Uppsala.
- 1993. *Rysk konst från Vladimir den helige till Ivan den förskräcklige 1000 – 1550*.

*Svetlana Vasilyeva*

Visby.

Swarzenski G. 1901. *Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11 Jh.* Leipzig.

Söderberg B. G. 1971. *Gotländska kalkmålningar 1200–1400.* Uppsala.

Wallenberg B. 1971. Gotländska kalkmålningar. I: *Konsthistorisk tidskrift* 40:3–4. Stockholm.

Vasilyeva S. 2005. Den bysantinska konsten på Gotland. I *Gotländskt arkiv* 2005. Visby.

— 2007b. Tradicii vizantiiskogo iskusstva v hudozhestvennoi kul'ture XII v. ostrova Gotland. I: *Srednie veka.* V. 68. № 3. Moskva

Weitzmann K. 1982. Group of Early Twelfth century Sinai Icons attributed to Cyprus. I: *Studies in the Arts at Sinai.* New Jersey.

Wharton-Epstein A. 1982. Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria. I: *Gesta* XXI:1. New York.