



DET TEOLOGISKE
MENIGHETSAKULTET

Dommedagsmaleriet i Torpo stavkirke

Hva vet vi om det, og hvorfor ble det betraktet som verdiløst på slutten av 1800-tallet?

Ingeborg Francke Jensen

Veileder

Professor Kristin Bliksrud Aavitsland

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved
Det teologiske Menighetsfakultet og er godkjent som del av denne utdanningen*

Det teologiske menighetsfakultet, 2017 vårsemesteret

AVH505: Masteravhandling (30 ECTS)

Erfaringsbasert master i KRLE

Antall ord: 22017

SAMMENDRAG MASTERAVHANDLING AVH505

Masteroppgave erfaringsbasert master i KRLE / Religion og etikk

Problemstillingen i denne masteroppgaven er todelt. For det første foretar jeg en bildeanalyse av dommedagsmaleriet i Torpo stavkirke. Jeg søker dessuten å finne ut hvem kunstneren kan ha vært, og om maleriet er en altertavle eller et epitafium. Jeg undersøker også bildets historie med hovedvekt på tiden fra 1880 frem til i dag.

For det andre ser jeg på årsakene til at bildet ble betraktet som verdiløst da det ble fjernet i 1880. Da har jeg fokus på hvordan samfunnets syn på kunst endret seg i perioden 1700-tallet til slutten av 1800-tallet. Jeg bruker Aleida Assmanns teorier om kulturelt minne til å forklare dynamikken i hva som løftes som kanon, og hva som vrakes eller glemmes. Til slutt ser jeg dessuten på hvor fokuset ligger i moderne stavkirkelitteratur.

Det skal vise seg at dommedagsmaleriet føyer seg inn i en ikonografisk tradisjon fra senmiddelalderen. Kunstneren er antatt å også ha utsmykket andre stavkirker og er kanskje en mann fra Gol. Det er mulig bildet ble brukt som bakstefjel i perioden det var borte fra kirken. Årsaken til at maleriet ble fjernet er at Fortidsminneforeningen ønsket å fremstille Torpo stavkirke som middelalderkirke, og at foreningen ikke anså etterreformatorisk kunst som interessant. Mer usikkert er årsaken til at bildet kom tilbake senest 1905. Det skyldes muligens at synet på fortidsvern var i endring.

Dagens stavkirkelitteratur fokuserer fortsatt på middelalderutsmykning, altså omtrent det samme som på av 1880-tallet. I årsskiftet 2016 -2017 dukker temaet om behovet for en norsk kulturkanon opp i samfunnsdebatten, der Høyres programkomité foreslår et nasjonalromantisk maleri som førstevalg på listen. Det kan dermed virke som om synet på den norske kulturarven fra slutten av 1800-tallet fortsatt spiller en viktig rolle.

Forord

Å arbeide med denne masteroppgaven har først og fremst vært gøy. Det har riktig nok vært utallige timers arbeid med å søke i kilder, lese, skrive og omskrive, alt mens tankene går i arbeidet med å forstå mest mulig omkring dette dommedagsmaleriet. Men det har altså vært gøy. Jeg har trivdes med jobbingen, og det har vært spennende å komme så tett på mitt forskningsobjekt. I denne prosessen har jeg dessuten lært veldig mye, om alt fra trekk i samfunnslivet på 1800-tallet og ulike oppfatninger av hva som regnes som høyverdig kunst, til dynamikken rundt hvorfor bestemte artefakter trekkes frem mens andre blir liggende i skyggen. Jeg tror min nærmeste familie har lært en del om dette også, for en slik avhandling griper inn i familielivet. Min kjære Morten har fulgt meg oppover og nedover dalfører for å besøke flere stavkirker, han har lest korrektur på oppgaven mange ganger og dessuten trykket den for meg, også det flere ganger. Han har aldri klaget på at jeg har sittet og jobbet, det har bare vært oppmuntring fra hans side, makan til mann! Min gode venninne, Mette, er også medregnet i denne innerste sirkelen. Takk for kritiske og konstruktive innspill og gjennomlesning, kjære deg!

Jeg vil dessuten spesielt få takke noen flotte kvinner på Torpo. Gunvor Haugen tok meg imot hjemme hos seg med kaffe og kaker og hadde bøker å låne meg og mye å dele om minner fra gamle dager. Det samme gjelder Magnhild Hagen som med sin slektning tok meg godt imot på hytta si for å snakke om gården hun kom fra, og hva hun husket av overleverte historier. Guidene i Torpo stavkirke, spesielt Alveva Hohler, tok seg god tid til å snakke om stavkirkens historie med meg, noe som ble svært nyttig i arbeidet videre. Tusen takk, Alveva!

Til sist vil jeg takke min inspirerende og dyktige veileder, Kristin. Takk for at du tok deg så god tid til å følge meg opp, og takk for virkelige gode innspill og hjelp til å rydde i skrivingen. Du er en stjerne!

Innholdsfortegnelse:

Sammendrag	s. 3
Forord	s.4
Innholdsfortegnelse	s.5
Figurliste	s. 7
KAPITEL 1. Innledning	s.9
1.1 Innledning	s.9
KAPITEL 2: Metodisk og teoretisk tilnærming	s. 11
2.1 Redegjørelse for de ulike metodene benyttet i denne oppgaven	s. 11
2.2 Aleida Assmanns teori om kollektiv erindring og glemsel	s. 13
KAPITTEL 3 Torpo stavkirkes historie	s.17
3.1 Kort oversikt over geografisk beliggenhet og den eldste bygningshistorien	s.17
3.2 Kort oversikt over de viktigste forandringene av kirken gjennom tidene	s.18
3.3 Kirkebyggeboom og rivning av stavkirker på slutten av 1800-tallet	s. 20
3.4 Et ønske om å fremstille Torpo stavkirke i sine «oprindelige Former»	s. 22
KAPITTEL 4 Maleriet på østveggen	s.24
4.1 Har bildet hengt i kirken før 1880?	s.24
4.2 Har maleriet blitt brukt som bakstefjel?	s. 26
4.3 Beskrivelse av maleriet	s. 27
4.4 Hvem var kunstneren?	s.29
4.5 Ikonografien på altermaleriet	s. 32
4.6 Dommedagsmotivet i norsk ikonografi	s. 36
4.7 Er bildet en altertavle, eller en minnetavle?	s. 39
4.8 Hva vet folk i dag om hva som skjedde med maleriet på østveggen?	s. 43
KAPITTEL 5 Rådende kunstsyn på slutten av 1700-tallet frem til slutten av 1800-tallet	s. 46
5.1 Slutten av 1700-tallet, klassisismens kunstsyn preger borgerskapets estetiske oppfatning	s. 46

5.2 Pendelen svinger. Den norske middelalderkunst blir nasjonalklenodier	s. 49
5.3 Etterreformatorisk kunst blir nedvurdert	s. 55
5.4 Rekontekstualisering av stavkirkene	s. 56
5.5 Historisk verdi	s. 57
5.6 Maleriet på østveggen i Torpo stavkirke tas ned fra veggen	s. 57
KAPITTEL 6 Trender i synet på et nasjonalt kanon frem til i dag	s. 60
6.1 Verdibaserte kriterier for utvelgelse av hva som skal ivaretas	s. 60
6.2 Hvorfor ble maleriet på østveggen i Torpo stavkirke så raskt tilbakeført til kirken?	s. 61
6.3 Maleriet på østveggen i dagens aktuelle litteratur om stavkirker og i rapporter	s. 63
6.4 Debatten om å ha et nasjonalt kanon: et brennhett tema i dag	s. 69
KAPITTEL 7 Sammenfatning og konklusjon	s. 71
Informanter fra Torpo	s. 74
Arkivalia	s. 74
Bibliografi	s. 74

Figurliste

Figur 1 Fotografi av Torpo stavkirke	s. 18
Figur 2 fotografi av inngangspartiet til Torpo stavkirke	s. 18
Figur 3: Del av hvelvmaleriet i baldakinen i Torpo stavkirke	s. 19
Figur4: Fra portalen til Nore stavkirke. kong Fredrik IV sitt monogram anno 1723.	s. 23
Figur 5: Frederik IV sitt monogram ved Christiansborg, København	s. 23
Figur 6: Fotografi fra 1895- 1905 av østveggen i Torpo stavkirke med alterbildet	s. 25
Figur 7: Fotografi av maleriet av dommedag på østveggen i Torpo stavkirke	s. 28
Figur 8: Fotografi av detalj av Kristus fra Torpo-maleriet	s. 30
Figur 9: Fotografi av detalj av Kristus fra Nore stavkirke	s. 30
Figur 10: Fotografi av detalj fra Uvdal stavkirke	s. 31
Figur 11: Fotografi av detalj fra Nore stavkirke	s. 31
Figur 12 Fotografi av Battistero di San Giovanni i Firenze	s. 33
Figur 13: Detalj fra Battistero di San Giovanni i Firenze	s. 33
Figur 14: Fotografi av maleri av Maria med barnet og hvit lilje	s. 35
Figur 15: Illustrasjon av Madonna lilje (<i>Lilium candidum</i>)	s. 35
Figur 16: Fotografi av detalj fra veggskapet i Ringsaker kirke	s. 37
Figur 17: Bilde av « <i>Dommedag</i> » fra serien « <i>Kleine Passion</i> »	s.38
Figur 18: Fotografi av maleriet på østveggen i Torpo stavkirke.	s. 38
Figur 19: Solis tresnitt av Dommedag	s. 38
Figur 20: Epitafiet til Matias Tausan og hans to hustruer av Anders Lauritzen Smith.	s. 40
Figur 21: Epitafiet over Bjørn Frøysaak	s. 40
Figur 22: Fotografi av kart over Torpo sentrum	s.45
Figur 23: Fotografi av Det kongelige slott i Oslo	s.47
Figur 24: Litografi av Borgund stavkrike	s. 48
Figur 25: Fotografi av Borgund stavkirke	s. 48
Figur 26: Fotografi av begge kirkene på Torpo	s. 49
Figur 27: Kopi av grafer som viser utbredelse av guttenavn	s. 56
Figur 28: Kopi av grafer som viser utbredelse av guttenavn	s. 56
Figur 29: Fotografi av østveggen i Torpo stavkirke	s. 64

- Figur 30:** Fotografi av detalj fra Nore stavkirke s. 65
- Figur 31:** Fotografi av detalj fra Uvdal stavkirke s. 65
- Figur 32:** *Brudeferden i Hardanger* av Tidemann og Gude (1848) s. 70

KAPITTEL 1 Innledning

1.1 Innledning

Jeg må ha vært rundt ti år første gang jeg besøkte Torpo stavkirke. Jeg husker ikke så mye av hva som ble fortalt eller hva jeg så, med unntak av historien om maleriet på østveggen i kirken, hengt opp som en altertavle. Dette maleriet, som var så slitt at det var vanskelig å se motivet på det, fikk jeg høre hadde blitt funnet på en gård der det hadde blitt brukt som bakstefjel! Guiden fortalte at de til og med hadde funnet rester av deig mellom plankebordene. Historien gjorde dypt inntrykk på meg, og i årene siden den gang har jeg fra tid til annen tenkt på maleriet på østveggen i Torpo stavkirke som led slik en underlig skjebne.

Dette maleriet i Torpo stavkirke, der måneden november og året 1649 er påmalt, viser dommedag. Motivet er vanskelig å se fordi det er så utvisket og slitt. Faktisk er det svært lite vi med sikkerhet vet om dette maleriet, annet enn at det er etterreformatorisk, samt det som per i dag er mulig å skimte av detaljer på bildet. Ellers blir det meste basert på antagelser og mer eller mindre løse tråder. Vi kjenner ikke navnet på kunstneren som malte dette bildet, hvordan det endte opp i kirken, eller hva som konkret skjedde med det etter 1880 da Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers bevaring kjøpte Torpo stavkirke. Det er dessuten usikkert om det i det hele tatt har vært en altertavle, eller om det for eksempel kan ha vært et epitafium? Det er også et stort spørsmål hvordan et objekt som dette bildet kan ha blitt så oversett i et monument som for øvrig er såpass gjennomdokumentert og høyt skattet som Torpo stavkirke. Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring kjøpte kirken for å hindre den fra å bli revet og for å ta vare på arven fra den norske middelalderen. Kirkens gjenstander er blitt analysert og omtalt, og flere av disse, blant annet sølv- og kobberarbeider, treskurd og møbler, er blitt sendt til Kulturhistorisk museum, der de finnes den dag i dag (Christie & Christie, 1981, s.125 ff.). Til tross for interessen rundt stavkirkens inventar har likevel dette dommedagsmaleriet på østveggen i svært liten, eller i ingen grad, vært gjenstand for analyse eller interesse. Derfor skal jeg i denne oppgaven finne ut mest mulig om dette maleriet og søke å belyse årsakene til at det har blitt så neglisjert.

Aleida Assmanns teori om kollektivt minne og glemsel er et nyttig metodisk redskap for å forstå prosessene rundt hvorfor enkelte objekter blir bevart i form av å bli arkivert eller kanonisert, mens andre blir aktivt eller passivt glemt. I andre kapitel, som handler om bruk av metode og teori, skal jeg derfor redegjøre for Assmanns teori omkring kollektiv erindring og glemsel. Hensikten med å bruke hennes modell er fordi den er nyttig til å tydeliggjøre dynamikken omkring hvorfor dette maleriet på østveggen ble neglisjert på 1880-tallet, mens andre objekter ble løftet frem. Assmann snakker om aktiv og passiv erindring og glemsel, og dette maleriet er i høyeste grad et glemt objekt i et husket, kanonisert monument, som Torpo stavkirke er.

I oppgavens tredje kapitel presenterer jeg Torpo stavkirke, der jeg kort beskriver kirken utvendig og innvendig gjennom tidene. Jeg vil vise hvordan kirken har gjennomgått større eller mindre endringer gjennom historien, alt etter hvilke behov som meldte seg basert på teologi eller rent praktiske årsaker, og der den mest drastiske endringen fant sted i tiden etter 1850. Mens endringene frem til da hadde dreid seg om å tilpasse kirken til de nye behovene, dreide siste halvdel av 1800-tallet seg om hvorvidt kirken skulle rives eller bevares.

I kapitel fire presenterer jeg i detalj maleriet på østveggen. Jeg beskriver ikonografien grundig og sammenligner maleriet med annen relevant 1600-tallkunst, der jeg kort går inn på de grafiske forlegg i form av ulike nederlandske kobberstikk og tyske tresnitt. Dette er relevant for å se hva som kan ha vært inspirasjonskilden til kunstneren. Videre vil jeg presentere ulike hypoteser om hvem kunstneren kan ha vært, og om maleriet i det hele tatt har vært en altertavle, for mye kan tyde på at det dreier seg om en minnetavle, det vil si et epitafium. I dette kapitlet vil jeg også se på om det finnes levende minner i dag hos noen utvalgte, eldre personer fra Torpo om hva som hendte med maleriet på østveggen. I og med at det angivelig skal ha blitt brukt som bakstefjel på en gård, er det interessant å se om det finnes spor av dette.

Kapitel fem handler om synet på fortidsvern og bevaring av kulturarven. Her går jeg spesielt inn på utviklingen fra slutten av 1700-tallet til 1880-tallets oppfatning av hva som var høyverdige fortidsminner som var verdt å ta vare på, og hva som ikke ble regnet som viktig. I

dette arbeidet kommer modellen til Assmann til nytte for å forklare dynamikken i utvelgelsen av hva som skulle tas vare på. Avslutningsvis i denne diskusjonen blir det også relevant å studere hva moderne stavkirkelitteratur trekker frem som viktig. Det er interessant å finne ut om fokuset har endret seg siden 1880-tallet.

Kapitel seks tar for seg eksempler på hvordan den norske kulturelle kanon på enkelte områder er uforandret siden slutten av 1880-tallet. Vi vet at det som løftes opp som aktivt kulturelt minne er nøye utvalgt og sier noe om samtidens verdisyn og behov for forankring, og derfor er det interessant å merke seg at både på 1880-tallet og i 2017 blir nasjonalromantisk kunst trukket frem som norsk kulturarv. Dette søker jeg derfor å belyse i dette kapitlet.

I det syvende og siste kapitlet vil jeg summere opp hva jeg har funnet ut om hvem kunstneren som malte dette bildet kan ha vært, hvilken ikonografisk tradisjon maleriet føyer seg inn i, og om maleriet kan være et epitafium. Jeg kommer dessuten til å foreslå årsaken til at maleriet ble tatt ned av veggen i 1880, der jeg antyder hva som eventuelt skjedde med det mens det var et annet sted. Det blir dessuten viktig å se om bildet fortsatt er et glemt objekt, eller om det har endret status. Det blir, med andre ord, interessant å se om fokuset på hva som skal vises frem i Torpo stavkirke fortsatt er det samme som på 1880-tallet.

KAPITTEL 2 Metodisk og teoretisk tilnærming

2.1 Redegjørelse for de ulike metodene benyttet i denne oppgaven

Det er to hovedproblemer jeg søker å belyse i denne avhandlingen og som krever en noe ulik metodisk tilnærming. Det første handler om å finne ut mest mulig om dette spesifikke maleriet som henger på den panelte østveggen i Torpo stavkirke. Jeg søker å finne ut mer om hvem som kan ha malt det og se på hvilken funksjon bildet har hatt, altså om det for eksempel har tjent som altertavle, eller om det kan ha vært et epitafium. Videre ønsker jeg å finne ut mer om selve motivet, og i hvilken grad motivet har klassisk ikonografi, og i så fall hva som kan ha vært inspirasjonskilden til det. Dessuten handler dette problemet også om hvor bildet kan ha vært da det ble fjernet fra veggen etter 1880.

Det andre hovedproblemet går rett og slett ut på å finne ut mer om hvorfor maleriet ble fjernet fra kirkerommet i 1880, og dessuten å antyde mulige årsaker til at det kom tilbake til kirken etter få år.

For å finne ut av disse spørsmålene vil det bli nødvendig med noen ulike tilnærminger. For å finne ut hvem kunstneren kan ha vært må jeg benytte sekundærlitteratur som handler om etterreformatorisk utsmykning av kirker. Her er Sigrid Christies verk: «*Den lutherske ikonografi inntil 1800*», bind I og bind II (Christie 1973) meget informativ og nyttig. Med Christies funn som utgangspunkt vil jeg sammenholde disse med hva andre sekundær og primærkilder sier, som for eksempel pionerene antikvar Nicolaysen (1917-1911) (Solberg 2015) og professor Dietrichson (1834- 1917) (Guleng 2009). Det vil åpne for noen interessante observasjoner.

Når det gjelder motivet på maleriet, vil jeg igjen bruke Sigrid Christies verk om etterreformatorisk kirkekunst som detaljert tar for seg ulike motivsjangre, og hva som er inspirasjonskilden til disse. Det skal nemlig vise seg at dommedagsmaleriet i stavkirken føyer seg inn i en ikonografisk tradisjon. Om bildet faktisk er et alterbilde, eller om det er en annen type bilde, som for eksempel et epitafium, vil jeg også søke å finne ut av. Til det trenger jeg dokumentasjon på hva som kjennetegner typiske etterreformatoriske alterbilder og hva som kjennetegner epitafier. Igjen er Sigrid Christies bøker av uvurderlig hjelp. Men jeg vil også bruke noen av de kjente illustrerte verkene om stavkirkene, for eksempel *Kirker i Norge, bind 4, Middelalder i tre* av Leif Anker (Anker & Havrand 2005), *Stavkirkene, deres egenart og historie* av Peter Anker (Anker 1997), *Norske stavkirker, dekor og utstyr* av Roar Hauglid og *En arv i tre- de norske stavkirkene* av Ola Storsletten (Storsletten 1997). Spesielt vil illustrasjonene i disse bøkene være relevante når jeg undersøker kjennetegn på altertavler i de gjenværende stavkirkene. Hva angår perioden 1880 -1905, finnes ingen sikre kilder per dags dato som kan si noe sikkert om hvor maleriet kan ha befunnet seg i dette tidsrommet, eller når det ble returnert til kirkerommet. Derfor kan jeg heller ikke trekke noen sikre konklusjoner som svar på disse spørsmålene. Da blir metoden jeg bruker den at jeg setter meg inn i de rådende trendene innen bevaringsideologi på slutten av 1800-tallet, og det finnes det mye informasjon om, samtidig som jeg finner dokumentasjon på hvordan inventar fra blant annet Ål stavkirke ble behandlet etter 1880. Ut fra disse opplysningene er

det mulig å antyde hva som muligens kan ha hendt med maleriet i denne perioden. Jeg har dessuten forhørt meg lokalt i Torpo og snakket med folk som kommer fra gårdene der det antas at kirkemateriale har vært oppbevart, men det er veldig lite noen vet sikkert om dette i dag. Likevel er fortellingen om maleriet som ble brukt som bakstefjel holdt i hevd av guidene i stavkirken. I tillegg til hva som her er nevnt, vil jeg også søke i gamle dokumenter fra Riksantikvaren og årbøker fra Fortidsminneforeningen for å se om det finnes spor etter dette maleriet.

Det andre hovedproblemet som går på finne mulige årsaker til at bildet ble tatt ned fra veggene i 1880, søker jeg å besvare ved å sette meg godt inn i hva som kjennetegnet bevaringsideologien på 1800-tallet. Jeg bruker ulik sekundærlitteratur til dette, blant annet gamle litterære verk som er omtrent samtidige med tiden jeg beskriver. Det gjør at jeg som leser kommer «tett på» forskningstemaet mitt. Men også moderne kunst- og kulturhistorisk litteratur er nyttig til å gi overblikk og til å se de ulike trendene i historisk sammenheng. Sammen danner disse et godt og etterrettelig svar på hvorfor bildet ble tatt ned av veggene i 1880, men et mindre tydelig svar på hvorfor og når det kom tilbake. Her kan jeg bare skissere helt løst et forslag til en hypotese.

Aleida Assmanns teorier om kollektivt minne og glemsel er veldig brukbare i arbeidet med å finne ut hva som ble lagt vekt på innenfor de til enhver tid rådende bevaringsideologier. Assmanns teorier gir en ryddig og klar forståelse av mekanismene i hva som aktivt blir tatt vare på, eller passivt lagret, og hva som blir forkastet, eller rett og slett bare glemt bort. De blir derfor nyttig som metodisk redskap i arbeidet med å forstå og forklare årsakene til at bildet ble fjernet fra veggene i 1880.

2.2 Aleida Assmanns teori om kollektiv erindring og glemsel

Aleida Assmann har spesialisert seg i tematikken omkring erindring og glemsel. Hun er tysk professor i engelsk litteratur og litteraturteori ved universitetet i Konstanz i Baden – Württemberg i Tyskland. Hun har gjesteforelest ved flere store universiteter som for eksempel på Rice, Princeton og Yale, og hun har skrevet en rekke bøker. Hun har mottatt stor internasjonal anerkjennelse for sitt arbeid, deriblant Max Planck forskerpris innenfor

temaet historie og erindring i 2009. Hun ble æresdoktor ved det teologiske fakultet ved Universitet i Oslo i 2008 (Assmann, 2013, s.1).

Aleida Assmann setter opp en modell for hva som blir tatt vare på, altså husket, og hva som blir glemt i samfunnet. Hun inndeler modellen i aktiv og passiv erindring og aktiv og passiv glemsel. Glemsel er det normale, hevder hun, fordi det kreves ekstra innsats og energi å ta vare på det som skal minnes. (Assmann 2010, s. 98). Mennesket har rett og slett ikke evnen til å huske alt som skjer, det har vi hverken mental kapasitet til eller følelsesmessig styrke til å bære. Glemsel er faktisk en god evne å ha i møte med de massive mengder inntrykk vi mottar og bearbeider hele tiden. Det at vi faktisk tar vare på bestemte minner er unntaket, sier Assmann. I denne sammenhengen menes kulturell erindring når det snakkes om erindring, - et begrep som ble kjent gjennom sosiologen Maurice Halbwachs (1877- 1945).

Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous : car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas (Halbwachs, 1950, s. 7)

Halbwachs hevder at våre minner, eller erindringer (fr. *souvenirs*) alltid er kollektive, selv om de for den enkelte av oss kan oppleves som private og egne. De er felles, sier Halbwachs, fordi, vi mennesker, alltid er del av et felleskap i form av familien, nærmiljøet eller det stor-samfunnsfellesskapet. Assmann tenker i tråd med dette når hun sier at «through culture, humans create a temporal framework that transcends the individual life span, relating past, present and future» (Assmann, 2010, s.97), selv om hun i dette sitatet i tillegg har med at kulturen er «noe større» enn individet, fordi kulturen er der før og etter det enkelte individ, men enkeltindividet lever sitt liv i kulturen. Hun fremholder at de minnene som blir aktivt tatt vare på i kulturen har blitt nitid plukket ut for å sementere det som er samfunnets felles verdier og identitet. Disse minnene er dermed med å bevare og forsterke fellesskapets identitet ved at de bidrar til å bekrefte felleskapets historie. Assmann snakker således om kunst i ulike former som er bevart og sier: «works of art, which are destined to be repeatedly re-read, appreciated, staged, performed and commented» (Assmann, 2010, s.99). Disse kunstobjektene, enten det dreier seg om litteratur eller monumenter, er kanoniserte objekter, hevder Assmann, i det hun bruker det religiøse uttrykket «*kanon*» for å beskrive

dette fenomenet. Det er, vel og merke, ikke en ny bruk av ordet Assmann her benytter. Utrykket er godt kjent fra for eksempel Harold Blooms verk fra 1994: «*The Western Canon, The Books and Schools of all Ages*», der Bloom benytter begrepet «kanon» om vestens betydningsfulle og varige litterære verk.

I religiøs sammenheng handler «kanon» om tekster som regnes som hellige. De er valgt ut og bestemt for århundrer siden og har blitt bevart omtrent urørte i respekt for deres egenart siden. Både Bibelen og Koranen er eksempler på slike tekster. Enkelte spesielt gudfryktige og fromme mennesker blir også kanonisert, det vil si saligkåret, og får med det en evig plass i helgenskaren i Den katolske kirke (Elstad 2016). Når Assmann anvender begrepet «kanon» om kulturell, aktiv erindring henleder hun våre assosiasjoner og forståelse av objektet mot det uforanderlige og opphøyde. Hun peker på hva som blir æret og holdt opp i samfunnet, altså hva vi kan enes om at er våre felles verdier. Hun sier at disse verdiene, som blir uttrykt gjennom utvalgte tekster, steder, personer, artefakter og myter, blir bekreftet på ny og på ny. De utgjør samfunnets fellesarv og forankring og har høy slitestyrke i det de står imot skiftende tendenser og tidens tann. De former rett og slett vår identitet (Assmann, 2010, s. 100). Assmann sier at de religiøse, kanoniserte objektene er mye seigere strukturer enn for eksempel kunstobjekter. De vedvarer over århundrer nokså uforandret i motsetning til aktivt erindrete ikke-religiøse kunst eller kulturobjekter. Likevel har disse sistnevnte over en lengre periode så stor påvirkningskraft og prestisje at også de er regnet som kanon og helt nødvendige for å opprettholde både de kulturelle og de akademiske institusjonene (ibid. s.101).

Passiv hukommelse, på den annen side, er alle ting som ikke kastes selv om de ikke er aktivt i bruk. Assmann sier at disse objektene blir plassert i arkiv, eller dekontekstualisert, altså tatt ut av sin opprinnelige sammenheng og stuet bort på lagre, i kjellere og på loft. Vi kaster dem ikke fordi vi aner at de har en viss kulturell eller kunstnerisk verdi, likevel har objektene mistet sin umiddelbare relevans og blitt satt vekk, enten til senere bruk, eller til glemsel. For her kan det gå begge veier. Veien er kort mellom passivt minne i arkivet til passiv glemsel. Senere kan det hende at nye generasjoner finne disse objektene og trekker dem frem i lyset så de får ny aktualitet, de blir rekontekstualisert, altså at de fremstår i en ny setting ulik den originale (Assmann, 2010, s. 99). Det kan til og med hevdes at det faktisk at noe er passivt

arkivert, eller passivt glemt, kan være en god ting med tanke på å bevare objekter fra fortiden, i motsetning til det som er kanon. De glemte objektene er, i kraft av å være nettopp glemt, fri fra tykke lag av fordommer og bearbejdet inntrykk slik de kanoniserte objektene alltid er (ibid., s. 99).

I motsetning til den passive glemselen, altså det at objekter «går i glemmeboken», stuet vekt og lagret fordi de mister sin aktualitet, handler den aktive glemsel om å bevisst fjerne eller utslette objekter fordi de formidler et anstøtelig, feilaktig eller demoraliserende budskap som ikke passer inn i den rådende kulturelle konteksten. Dette skjer bevisst og hele tiden. Etter andre verdenskrig ble for eksempel nazisymboler og nazi-etterlatenskaper bevisst fjernet eller ødelagt i Norge fordi folk flest følte avsky over disse symbolene og ville rense landet sitt for nazistiske krigsminner. Den dag i dag er svastikaen et symbol vi sjelden ser og i liten eller ingen grad bruker, selv om det er et eldgammelt symbol brukt både her i landet og blant annet i hinduismen. Symbolet er på mange måter betent og tabubelagt, der folk flest forbinder det med noe negativt. Andre eksempler på dette er statuer av statsledere som blir fjernet når nye politiske vinder blåser over landet, slik sovjetsymboler og statuer av Sovjet- ledere har blitt fjernet i flere tidligere østblokkland i kjølevannet av at disse landene har blitt egne nasjoner, eller slik som Franco-statuer på samme vis ble fjernet i hele Spania etter fascismens fall. Eksemplene er tallrike, og fenomenet gjentar seg hele tiden.

Siden modellen til Assmann over hukommelse og glemsel er relevant for å beskrive og forstå dynamikken omkring bevaringsideologien på 1800- tallet i Norge, vil jeg i det følgende bruke begrepene til Assmann når jeg fordyper meg i hendelsene fra denne brytningstiden. De er et nyttig hjelpemiddel til å forklare i et metaperspektiv hvorfor bestemte objekter, som for eksempel middelalderartefakter, ble høyt skattet og bevart, mens andre objekter, slik som det etterreformatoriske dommedagsmaleriet på østveggen i Torpo stavkirke, ble nedprioritert og ansett som uinteressant.

KAPITTEL 3 Torpo stavkirkes historie

3.1 Kort oversikt over geografisk beliggenhet og den eldste bygningshistorien

Torpo stavkirke befinner seg i bygda Torpo i Ål kommune i Hallingdal. Kirken står rett ved siden av den nyere kirken som ble bygd i 1880. I dag ser Torpo stavkirke nærmest ut som en torso, og den er faktisk en amputert stavkirke fordi både kor, apsis og svalganger mangler (se fig. 1). Tilbake står kun skipet (Anker, 1997, s.133). Men på 1300-tallet var stavkirken hovedkirken i Hallingdal, i Aal, Hemsedal prestegjeld i Stavanger bispedømme, som ble skilt ut fra Bergen bispedømme på 1100 –tallet (Steen, 1979, s.216). Torpokirken, sannsynligvis bygd på rundt 1160 -tallet, var antageligvis den første kirken som ble reist i dalen (Sokneråda i Ål,1980, s.13). Eksakt datering er vanskelig, men man har kommet frem til en omtrentlig datering basert på notater fra middelalderen og på undersøkelser av trematerialets alder i form av åreringsdaterte prøver av hjørnestav (Anker, 2005, s. 233). I et diplom datert 1319 omtales en prest, *sira «Biarnar a Thorpom»* og i pavelige regnskaper fra 1327/28 går det frem at *«prepositus de Thorpom»* hjalp til med skatteinnkrevningen (Christie & Christie, 1981, s. 116). Treskurdstilen på portalen til stavkirken (se fig. 2) regnes for å være sen fase av urnes-stilen med påvirkning fra romansk kunst og dateres til begynnelsen av 1100-tallet (Anker & Havran, 2005, s. 233). Med «urnesstil» menes treskurden fra Urnes stavkirke fra 1050 -1100-tallet som kjennetegnes av en spesiell type dyreornamentikk (Storsletten 2013).

Stavkirkebygget har et hevet midtparti med 14 konstruksjonsbærende staver eller søyler (Christie & Christie, 1999, s. 9). Det er spor som tyder på at den er tuftet på restene av en enda eldre kirke, fordi da koret ble revet i 1880 fant man en dekorert portalplanke brukt til å støtte opp gulvet som antagelig stammer fra et tidligere bygg. Denne portalplanken er i dag i Kulturhistorisk museum (Fonnum & Svarteberg, 1952, s.121). Det er funnet flere runeinnskrifter på brystningsplanker i stavkirken, der det blant annet er risset at *«Þorolfr gerði kirkju þessa»* (Christie & Christie, 1981, s.129). Den samme signaturen fant man i den gamle stavkirken på Ål som ble revet i 1880. Det kan godt ha vært byggmesteren til kirken, en stavkirkespesialist, som satte sin signatur på byggverkene sine.



Fig. 1 Fotografi av Torpo stavkirke slik kirken er i dag, uten kor og svalganger (Torpo stavkyrkje, 2015). Fig.2 viser inngangsdør med portal (Torpo Stave Church main portal or west portal, 2006)

3.2 Kort oversikt over de viktigste forandringene av kirken gjennom tidene.

Kirken har gjennomgått mindre og større endringer og utbedringer helt fra den ble bygget.

I følge Sigrid og Håkon Christie er det spor etter svalganger som har gått rundt hele kirken (Christie & Christie, 1981, s.124). Skisser gjort av arkitekt Georg Andreas Bull fra 1855 viser hvordan kirkebygget så ut før disse ble fjernet (Anker, 2005, s.228). Svalgangene må ha gått helt opp til takskjegget, noe man kan se utfra spor på panelet der. Det opprinnelige koret har på et tidspunkt, muligens på 1200- tallet, blitt revet og utvidet (Christie & Christie, 1981, s.119), antageligvis samtidig som at det ble satt opp et lektorium (Anker, 2005, s.226). Lektoriumet var stedet der presten i middelalderen leste høyt fra De hellige skrifter til menigheten, og det var å betrakte som et lite kapell med eget alter (Anker 1997, s. 136). Koret og skipet var opprinnelig adskilte rom med en portal og galleri over dette. I dag er galleribrystningen oppbevart i Kunsthistorisk museum i Oslo (Anker & Havran, 2005, s. 228).

Baldakinen, som er intakt og kan ses i kirken i dag, er rester av lektoriet. Den er spesielt verdifull med det enestående middelaldermaleriet i det tønnehvelvete taket (fig. 3). Før lektoriet kom på plass, tyder spor i skipet på at det har stått ett sidealter på hver side som

ble tatt bort for å gi plass til lektoriet (Anker& Havran, 2005, s.228). Hvelvmaleriet i badakinen, som blant annet forestiller den hellige Margaretas martyrium, er det eneste bevarte av sitt slag i en original stavkirke. Men det er å anta at monumentalmalerier av denne typen kan ha vært relativt vanlig. I Ål stavkirke, som ble revet i 1880, fantes det ett som i dag er på Kulturhistorisk museum. Peter Anker sier bildestilen minner om kunst fra slutten av 1200-tallet, men at den dessuten minner om tidlig romansk kunst fra 1100-tallet (Anker, 1997, s. 136-137).



Fig. 3: Del av hvelvmaleriet i baldakinen i Torpo stavkirke, privat foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen

Det har også vært en støpule i tilknytning til kirken som ble revet i forbindelse med at den nye kirken ble reist nord for stavkirken. På tegningene til arkitekt G. A Bull fra 1855 ses konturene av en bygning som antas å være støpulen (Christie & Christie, 1881, s.118). Den nye kirken er delvis bygd på denne grunnmuren.

I dag finnes ingen prekestol i kirken, men det er spor å finne etter en prekestol som må ha blitt satt opp etter reformasjonen på sørsiden av skipet. Antageligvis kan fjerning av lektoriet

ses i sammenheng med at det ble satt opp en preketol. Materiale som kan stamme fra lektorie-trappen ble antageligvis omgjort til kirkebenker (Christie & Christie, 1881, s. 132 / Anker& Havran, 2005, s.228).

Etter reformasjonen var kirkene eid av kongen av kongeriket Danmark – Norge. Men Den store nordiske krigen 1709 – 1720 førte til store økonomiske utgifter, og den dansk- norske stat vedtok derfor å legge flere av de norske kirkene ut for salg på det private markedet (Sokneråda i Ål, 1980, s.31). I 1723 ble således både Torpo, Ål og Hov stavkirker kjøpt av sogneprest Jacob Stochfleth for 700 riksdaler, noe som utgjorde en stor sum som tilsvarte prisen på rundt 280 kyr. (Gylseth Selnes u.d.).

Stavkirken på Torpo var på ulike private hender frem til 1875, da Torpo soknekommune kjøpte kirken tilbake til staten for 100 spesidaler (Sokneråda i Ål, 1980, s.35). På denne tiden opererte man med både spesidaler og kroner. En spesidaler var rundt fem ganger så mye verdt som en krone. Til sammenligning kostet en ku i 1885 cirka kr. 70, ifølge Strand historielag i Rogaland, (Strand historielag u.d.) så kirken ble solgt til en pris av cirka 7 -8 kyr. Det var altså en kraftig prisreduksjon på kirken da den ble kjøpt opp av Torpo soknekommune i 1875. Soknekommunen var det lokale styret på Torpo, med representasjon i Herredstyret på Aal (Thorsnæs, 2012).

3. 3 Kirkebyggeboom og rivning av stavkirker på slutten av 1800-tallet

1870- 1880 tallet var en tid der mange kirker rundt om i hele Norge ble bygget. I følge Håkon Christie var det rundt 1250 stavkirker i Norge i høymiddelalderen. På 1600-tallet fantes regnskap over landets kirker, og antallet stavkirker var da redusert til cirka 270. Det går frem at de fleste var i dårlig forfatning og hadde oftest gjennomgått utvidelser og andre endringer (Berg, Horn, Fuglesang, Christie, Hohler, Reimers & Anker.,1981, s. 185). Håkon Christie tenker at den etterreformatoriske kirke muligens ønsket å markere avstand til Den katolske kirke ved å endre kirkebyggeskikken fra stavbygg til lafteverk (ibid., s. 179), og at «menighetene har heller ikke vært nådige når de fant at deres gamle gudshus var blitt utjenlige» (ibid., s.139). Christie sier at i løpet av en tohundreårsperiode etter 1650 ble det

gjennomsnittlig revet én stavkirke hvert år, slik at antallet var redusert til cirka 60 i 1850 (ibid., s. 186 -187). Han mener mange av stavkirkene fikk sin endelige dødsdom med kirkeloven i 1851 som påla at det måtte være sitteplasser til tre tienendedeler av bygdas befolkning i kirken. De fleste stavkirkene tilfredstilte ikke dette kravet (ibid., s. 187). Torpo stavkirke var i så måte alt for liten og dessuten så kald og trekkfull at det ikke var mulig å holde gudstjeneste der i kuldeperioder (Sokneråda i Ål, 1980, s. 103). I løpet av 1800-tallet ble de fleste av de gjenværende stavkirkene revet og nye kirker, som tilfredstilte de nye kravene om plass og komfort, ble reist.

I 1880 ble det reist hele tre nye kirker i Aal herrad, de ble bygd i Ål, på Leveld og på Torpo (Sokneråda i Ål, 1980, s.39/ 103), noe som var et stor økonomisk løft for Aal herrad (Tormodsgard & Tormodsgard, 2007, s. 190). På Torpo vaklet man mellom det å rive stavkirken og heller bygge ny kirke, eller å bevare og oppgradere den gamle stavkirken uten å bygge ny kirke. Det ble flertall i Torpe herredstyrelse 27.februar 1880 for å bygge ny kirke, og på under ett år sto den nye kirken på plass (Sokneråda i Ål, 1980, s. 39/ 103). Da den nye kirken ble bygget, ble det bestemt at materialer fra stavkirken ved siden av skulle brukes. Koret i stavkirken ble revet, og materialene brukt til nytt kirkebygg (ibid. s.103). At gamle kirkers materialer ble benyttet til å sette opp den nye kirken er ikke et ukjent fenomen. For eksempel nevner Håkon Christie at materialer fra gamle bygg ble gjenbrukt for å sette opp blant annet Haltdalen stavkirke i Trøndelag (Berg et al., 1981, s.142). Om Ål stavkirke skriver Pål Breiehagen at:

«... og så vart den 700 år gamle stavkyrkja riven. Om lag alt vart selt til folk omkring. Dei møtte opp med hest og vogn og kjøpte heile lassa for nokre ører. Stavane vart til åkrerullar, og tiler vart nytta i hus bortetter, eller kappa opp til ved. Ei dør fekk gjera tenest vidare i eit uthus» (Sokneråda i Ål 1980 s.26).

Det er, som nevnt i kapitel 3.1, antagelig også brukt materiale fra en enda eldre kirke for å bygge nåværende Torpo stavkirke (Christie & Christie, 1981, s.125). I en nylig hytteannonse fra Torpo på Finn.no står det at det **finnes dører fra stavkirken** på hallingstuen som følger med tunet (FINN.no, 2016). I samtale med hytteeier 1.09.2016 bekrefter hun at hun som liten husker at bonden som solgte dem denne hallingstuen fortalte at dørene stammet fra Torpo stavkirke. I så fall føyer dette seg godt inn i tradisjonen med gjenbruk av at kirkeinteriør.

Dietrichson skriver om stavkirkene at:

«... Ikke er de blevet fredede og studerede som Eddaen og sagaene: hver gang der ved en ny kirkes opførelse har kunnet spares nogle styver ved at anvende tømmer eller tagverk fra de gamle kirker, er de ubønhørligt blevet nedrevne, og hadde ikke «foreningen til norske fortidsminnesmerkeers bevaring taget sig saa varmt af disse vore landskommuners mishandlede stedbørn vilde maaske neppe en eneste af dem nu været tilbage ...» (Dietrichson, 1892, s. 4)

Håkon Christie sier at Fortidsminneforeningen har reddet «de siste rester av stavkirkene» i Norge fra å bli «feid vekk», og i likhet med Dietrichson, sier han at det er takket være denne foreningen at vi i dag har 28 stavkirker igjen (Berg et al., 1981, s.187). Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring hadde blitt dannet i desember 1844 i kretsen rundt maleren J.C. Dahl. Han var påvirket av tysk bevaringsideologi og hadde selv vært vitne til at fortidsminneforeninger ble dannet flere steder i Tyskland (ibid., s.38). Dahl hadde spesielt bevaring av stavkirkene for øye (Lie Christensen, 2011, s.40), og han sier i forord til sitt plansjeverk over stavkirkene at: «Øksen allerede ligger ved Roten av Treet» (ibid., s. 38), med andre ord, det hastet å redde stavkirkene fra å bli revet. Foreningen til norske Fortidsminners Bevaring grep inn og kjøpte stavkirken på Torpo i 1880 for kr 128,-, og reddet med det den noe amputerte stavkirken fra totalødeleggelse (Christie & Christie, 1981, s.117). Det er fra denne perioden at mye av inventaret som hadde vært i koret ble fjernet og gitt bort, eller auksjonert bort (ibid., s. 137).

3.4 Et ønske om å fremstille Torpo stavkirke i sine «oprindelige Former»

Det er altså samtidig med at Foreningen til norske Fortidsminners Bevaring redder Torpo stavkirke, at foreningen beslutter å fjerne alt inventar fra tiden etter middelalderen. Foreningen er tydelige på sine utvelgelseskriterier. I følgende primærkilde, - et brev datert 20.oktober 1880 til sogneprest Monrad, og som muligens er ført i pennen av Nicolaysen, kommer det tydelig frem hva foreningen ønsker at skal bevares, og hva som skal bort:

«Naar Direktionen paa Foreningens Vegne har bestemt sig til at gjøre en Opofrelse for at den levende Del af gamle Torpe Kirke kan blive staaende paa Stedet som et Mindesmerke fra en længst forgangen Tid af et Vidne om denne Bygningsmaade saa bør der selvfølgelig ikke alene foretages hvad der er nødvendig for at bevare Bygningen saa længe som muligt, **men ogsaa fjernes hvad der maatte være til Hinder for, at enhver kan danne sig en klar Forestilling om Bygningens oprindelige Former**» (Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, 1880).

Føringene er tydelige. Det var viktig for Foreningen til norske Fortidsminners Bevaring at stavkirken i størst mulig grad skulle fremstå slik den hadde sett ut i den katolske middelalderperioden. Det går klart frem at man ønsket at etterreformatorisk eller etter-middelalderske spor skulle bort for bedre å gi et uforstyrret inntrykk av kirkens «*oprindelige Former*» slik den hadde sett ut i «*en længst forgangen Tid*». Dette brevet fra 1880 forklarer hvorfor mye inventar ble borte fra kirkerommet i denne perioden. Sigrud og Håkon Christie skriver at en rekke gjenstander som hadde blitt registrert under besigtigelsen av kirken i 1740, antageligvis forsvant rundt 1880. De oppgir blant annet at det hadde fantes et etterreformatorisk alter med kronemerket til Fredrik IV inngravert (se fig. 4 og 5). Kong Fredrik IV var konge 1699 – 1730, altså under Den store nordiske krig, perioden da kirken ble solgt til sokneprest Jacob Stockfleth i 1723. Videre nevner de en kneskammel, en alterpall, en døpefont 18 stoler og en prekestol i kirken. Ingen av disse gjenstandene har siden blitt funnet (Christie & Christie, 1981, s.137).



Fig. 4: Fra portalen til Nore stavkirke. Her ses kong Frederik IV sitt monogram anno 1723. Privat foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen.

Fig. 5: til høyre: Frederik IV sitt monogram ved Christiansborg, København, (Frederik IV af Danmark og Islands og Norges monogram, 2013)

Slik forsvant altså disse gjenstandene uten å bli tatt vare på. Fortidsminneforeningen har, som navnet tilsier, som oppgave å bevare fortidsminner, men lot i 1880 minner fra tiden

etter 1537 gå helt i glemmeboken, mens middelalderen ble løftet frem som en nasjonal kanon. Dommedagsmaleriet på østveggen ble ganske sikkert også fjernet fra kirkekrommet da, og det er faktisk ingen som med sikkerhet vet hva som skjedde med det i den perioden det var borte fra kirken.

KAPITTEL 4 Maleriet på østveggen

4.1 Har dommedagsbildet hengt i kirken før 1880?

Det er sannsynlig at dommedagsbildet på østveggen i Torpo stavkirke har hengt i stavkirken, kanskje på korveggen, før det ble fjernet i 1880. Sigrid og Håkon Christie nevner nemlig at en av gjenstandene som står oppført i rapporten fra besiktigelsen av Torpo stavkirke i 1740 (se kap. 3.4) er et maleri av Kristi oppstandelse som hang på veggen i koret (Christie & Christie, 1981, s.138). Vi kan ikke vite med sikkerhet at det med dette maleriet menes det nåværende maleriet på østveggen, selv om det er sannsynlig at det dreier seg om dette. Det er en teoretisk mulighet for at det i 1740 kan ha hengt et annet, og for oss ukjent, maleri av Kristi oppstandelse i koret som senere er blitt borte, for så senere å bli erstattet av nåværende dommedagsmaleri. Dommedagsmaleriet viser den frelste skare som blir ledet til Himmelen og til den oppstandne og allmektig tronende Kristus. Det er ikke utenkelig at rapporten viser til nettopp dette bildet og beskriver det som «*Maleri av Oppstandelsen*». Den apostoliske trosbekjennelsen, som er en av de tre oldkirkelige bekjennelsene, leses ved høymesse og ved dåp. (Den norske kirke, 2017, 14.02). I denne trosbekjennelsen er det en nær forbindelse mellom den oppstandne Jesus Kristus og dommedag. Jesus Kristus Guds Sønn sitter ved Guds side, og skal komme og holde dom på den siste dag. På den dagen skal også den frelste skare oppstå legemlig til evig salighet. Ut fra dette perspektivet ser vi at et dommedagsmaleri som viser den oppstandne, frelste skare som blir ledet opp til himmelriket der den oppstandne Kristis troner, kanskje like gjerne kunne kalles et maleri av oppstandelsen. Deler av Den apostoliske trosbekjennelse lyder slik:

Jeg tror på Jesus Kristus, Guds enbårne sønn, vår Herre ...
som fór ned til dødsriket,
stod opp fra de døde tredje dag,
fór opp til himmelen,
sitter ved Guds, den allmektige Faders høyre hånd,

skal derfra komme igjen for å dømme levende og døde.

Jeg tror på Den hellige ånd,
en hellig, allmenn kirke,
de helliges samfunn,
syndenes forlatelse,
legemets oppstandelse
og det evige liv.

Amen. (Trosbekjennelsen, Den norske kirke)

Det kan altså tyde på at det er dagens dommedagsbilde som ble omtalt i 1740 som «*Maleri av oppstandelsen*», og det er i så fall en bekreftelse på at bildet hang i kirken frem til 1880 da Fortidsminneforeningen rensket kirken for alt etterreformatorisk inventar.



Fig. 6: Her ses østveggen i Torpo stavkirke med alterbildet på plass. Bildet er tatt mellom 1895 – 1905., foto: C. Christensen Thomhav. Gjengitt med tillatelse fra Riksantikvaren, mail 12.09.2016

Riksarkivet har i sine arkiver et fotografi av Torpo stavkirkes interiør mot øst, tatt mellom 1895 – 1905, der bildet henger på sin nåværende plassering (se over, fig. 6). Som det går frem fra fotoet, har maleriet slitasjeskader, akkurat som i dag. Når vi vet at maleriet var i kirken senest 1905, altså senest 25 år etter at Fortidsminneforeningen overtok kirken, er det overveiende sannsynlig at det er nettopp dette bildet som må ha hengt i kirken før foreningen overtok i 1880. Det skulle ellers vektige grunner til for å sette opp dette medtatte maleriet på kirkeveggen. Det er, med andre ord, sannsynlig at dommedagsmaleriet som henger der i dag er det samme som ble omtalt som «maleri over oppstandelsen», ifølge rapporten fra 1740. En mulig årsak til at det kom på veggen senest 25 år etter 1880 kan være at det hadde tilhørt kirkens tidligere inventar og dermed hadde en slags hevd på å være der.

4.2 Har maleriet blitt brukt som bakstefjel?

Dommedagsmaleriet hadde i perioden det var borte fra kirken muligens vært på en gård, kanskje i et bryggerhus, der det ifølge tradisjonen hadde blitt brukt som fjel til å bake på med malerisiden opp. At baksiden kan ha blitt brukt til elting eller kjevling er umulig, fordi det går tverrplanker to steder på baksiden for å holde de vertikale plankebordene sammen. Det finnes ingen empiri per i dag som kan bekrefte «bakstefjel- påstanden», fordi maleriet aldri er blitt restaurert eller grundig undersøkt. Men Sigrid og Håkon Christie beskriver den overleverte historien i sin tekst i Fortidsminneforeningens guidehefte til kirken «... Det har seinare blitt bruka som bakstefjøl, og er i svært dårleg stand» (Christie & Christie, 1999, s. 27). At det kan ha vært brukt som bakstefjel er svært sannsynlig utfra slitasjeskadene maleriet har, der det er mest slitt på midten. Ved kjevling er det naturlig at slitasjepunktet kommer på midten av fjelen. Størrelsen på maleriet er også hensiktsmessig for å for eksempel kjevle flatbrødleiver på, så det er slik sett ikke utenkelig at noen fant maleriet nyttig til praktisk gjenbruk. I min videre utdypning om altertavlen heller jeg til teorien om at bildet har blitt brukt som fjel. Dette skjedde altså etter at Fortidsminneforeningen hadde tatt over ansvaret for kirken, og der foreningen ønsket å rense kirken for etterreformatrisk inventar.

Det at middelalderen ble trukket frem og det etterreformatoriske inventaret ansett som uinteressant kan lett anskueliggjøres ved å bruke Assmanns modell om erindring og glemsel. Det foregikk i 1880, som nevnt i kapitel 3.4, en bevisst fremheving av kirkens middelalderpreg, der det ble tatt grep for å fjerne alt som forstyrret dette inntrykket. Prioriteringen av kirkens eldste interiør er et utslag av at middelalderartefakter ble rekontekstualisert og løftet frem som den norske nasjonalarven. Middelalderkunsten ble med dette ansett som viktig kulturarv som måtte bevares. I følge Assmanns terminologi vil det si at middelalderen ble betraktet som kanon. I fokuseringen på middelalderkunst ble derfor bildet på østveggen ganske sikkert fjernet og sannsynligvis auksjonert bort eller gitt bort til fri bruk. Dette er i så fall et utslag av bevisst fjerning, eller, for å bruke Assmanns begrep, aktiv glemsel av et objekt som ikke passet inn i konteksten. I fremhevingen av kirken som middelaldermonument ble dette etterreformatoriske maleriet sannsynligvis ansett som verdiløst.

4.3 Beskrivelse av maleriet

Maleriet på østveggen i Torpo stavkirke er satt sammen av fem vertikale, brede planker som på baksiden er holdt sammen av to brede plankebord på tvers, cirka 30 cm fra bunnen og 30 cm fra toppen. Maleriet er rammet inn med en ganske enkel, sort list. Jeg har målt maleriet til å være 170 cm (h) x 136 cm (b). Motivet (fig.7) kan skimtes, selv om midtpartiet og den nedre delen er nesten helt borte. I sentrum på det øverste partiet av maleriet ses en mannskikkelse, Kristus, som sitter over jordkloden. Han har halvlangt, tynt, brunt hår, skjegg og bart. Ansiktet er bredt og harmonisk med antydning til røde kinn. Kristus har et alvorlig uttrykk med et åpent blick. Brystkassen og magen er bar og viser tydelige ribben og mageområde. Huden er blek. Høyre arm er løftet til siden i lett vinkel, og venstre arm er bøyd litt utfra kroppen. Begge håndflatene er åpne. Et rødbrunt klede er knyttet om underkroppen i hel lengde, der en flik av kledet går over skulderen og øvre del av venstrearmen før det føyes sammen med resten. Kristus sitter på kloden omtrent som på en skammel med bena bøyd. Jordkloden er svært liten i forhold til Kristus, den rekker han fra under føttene til rett over knærne. Fra Kristi hode går det på venstre siden ut en liljekvist med blader og et rødrosa blomsterhode, og på høyre siden går det et sverd, med spissen

innover mot Kristi hode. På venstre kant utenfor liljen er en sol med ansikt, og på høyresiden er månen med ansikt, der månefasene viser som skygger. Mellom sol og måne og Kristi hode er det malt hvite, enkle stjerner.



Fig. 7: Over ses maleriet på østveggen i kirken. Privat foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen

En innskripsjon i gotisk skriftstil kan skimtes på begge sider av Kristi hode, den er vanskelig å tyde, men Sigrid og Håkon Christie tolker den slik: «Den høyeste Tröst vi her kand faa. Er at vi igien skal opstaa paa yderste dag og komme fram ...» (Christie & Christie, 1981, s.138). To middelsstore engler skimtes på maleriet på hver sin side av Kristus. Begge svever lett og blåser i basuner. I nedre halvdel av maleriet skimtes bygninger. På venstre halvdel ses en kirkelignende bygning med tårn og spir, på høyre side ses konturen av flere store by- og borglignende konstruksjoner, der i hvert fall ett av bygningene har tårn. Den nedre halvdel av maleriet er såpass utvisket at det er vanskelig å se motivet. Ornamentering i form av ranker kan skimtes, og omrisset av figurer anes. Sigrid og Håkon Christie sier det er en engel som leder de frelste sjeler til himmelen, mens flere sammenbundete, fortapte mennesker føres mot en djevelkjeft som anes i høyre hjørnet på maleriet. Fargene er lyse og transparente, i rosa, lys grågrønt, rødbrunt og sort på hvit bunn. Aller nederst er det en tekst på 9 linjer, der blant annet: «Anno 1649 ... Novembris ... Anderson» kan leses (ibid., s. 138). Maleriet er rammet inn med en enkel profilert sortmalt list.

4. 4 Hvem var kunstneren?

Det går ikke frem hvem som har malt dette maleriet, men Sigrid Christie mener det kan være samme kunstner som også har utsmykket Gol stavkirke i 1652 og senere kirkene i Nore, Uvdal og Flesberg (Anker& Havran, 2005, s.219). Domenico Erdmann, forfatter av boken «*Norsk dekorativ maling fra reformasjonen til romantikken*» fra 1940, omtaler akantus- og dekormalingen i Nore stavkirke som:

«... streng, usedvanlig fin og sikker og besynderlig eksklusiv akademisk i sitt forsinkete stilpreg for den tid og av en fremmed, antagelig utenlands maler. Det er kanskje Adam van Breen, eller malere påvikret av ham, som malte Akershus og Kongsberg som har vært medvirkende ved kirkens første maling i 1655?» (Erdmann sitert i Fjermedal , 1988, s .9).

Breen malte albertavlen i Kongsberg kirke i 1633 (Christie I, 1973, s. 39). Dersom Christies antagelser er riktige med tanke på at det er samme kunstner som har utsmykket de nevnte stavkirker, dreier det seg altså om en i sin tid anerkjent kunstner som har utsmykket disse kirkene. Leif Anker viser til Sigrid Christie og sier at denne antatte kunstner må ha vært en

maler som «har satt spor etter seg i kirker så vel som borgerhus og storgårder over store deler av det nåværende Buskerud» (Anker& Havran, 2005, s.198). Om Breen har utsmykket Nore er imidlertid særs tvilsomt. I følge norsk kunstsleksikon kan man ikke finne spor etter Breen i Norge etter 1642 (Reisegg, 2013). Men Niels Bragernes, som malte altermaleriet i Nore i 1704 (Christie, 1977, s.6), er påvirket av Breen i sitt nattverdsmaleri fra Kongsberg kirke som nå henger nå i Lyngdal kirke. Dette bildet har også blitt kopiert av flere lokalkunstnere i Numedalsområdet (Christie I, 1973, s. 2).

Rosemalingseksperten Nils Ellingsgard skriver om Gol-kunstneren som malte stavkirken på Gol 1652 at han var den samme som malte Nore kirke i 1655 og Uvdal kirke i 1656.

Ellingsgard omtaler denne kunstneren som en «... dugande og faglært meister» og tilføyer at det ikke vites noe om ham, heller ikke om han var norsk eller utenlandsk. (Ellingsgard,1978, s. 17). Han sier videre at påvirkning fra senrenessansen spredte seg oppover i dalførene på 1600 -tallet. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at store dekorfelt med blomster, druer og ranker som rammer inn et bibelsk motiv ble populært. Dette kjennetegner dekoren i stavkirkene fra Gol, Røldal, Nore og Uvdal, selv om golkirken har mindre rankedekor enn de andre.



Fig. 8 og fig. 9: Detalj av Kristus fra Torpo-maleriet til venstre og fra Nore stavkirke til høyre. Private foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen

Sigrid Christie mener , som nevnt ovenfor, at det kanskje er samme kunstner som har utsmykket Gol, Nore og Uvdal som også har malt alterbildet i Torpo stavkirke.

Utsmykningene i disse kirkene gir i så fall et rikt bilde av stilen til denne kunstneren. Over (fig.8 og 9) kan ses nærbilde av Kristus malt i henholdsvis Torpo og Nore stavkirke, muligens utført av samme person.

I både Nore og Uvdal stavkirker er det frodig veggdekor i barokk stil med bladverk og blomster, samt enklete fabeldyr (se fig. 10 og 11) . Det er malt buer og murverk på veggen, og flere steder er det innskrifter med tekster fra Det gamle testamentet. I Torpo stavkirke finnes altså dette dommedagsmaleriet, men utover det er det lite eller ikke noe spor av etterreformatorisk bildende kunst. Sigrid og Håkon Christie antyder at kunstneren antagelig malte Torpobildet før han senere dekorerte Gol stavkirke og Numedalkirkene (Christie & Christie, 1999, s. 27).



Fig. 10 og fig. 11: Detalj fra Uvdal stavkirke (til venstre) og fra Nore stavkirke (til høyre). Private foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen

En av pionerene blant våre stavkirkeforskere og professor i kunsthistorie ved universitetet i Kristiania, er Lorentz Dietrichson (1834 -1917). Han var en inflytelsesrik person, venn med kongelige så vel som diktere som Bjørnson og Ibsen, og han var blant annet med i opprettelsen av Kunstindustrimuseet i Kristiania. Han satt i styret i Nasjonalgalleriet, og han var styremedlem i Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring fra 1897 -1900, der han øvet stor innflytelse. Han var dessuten en produktiv forfatter som i sine bøker ga klare estetiske føringer for hva som gjaldt for god kunst. Stavkirkene anså han som særs verdifulle,

og han kjøpte til og med Nore stavkirke i 1886 for å hindre at kirken ble revet (Guleng 2009). Dietrichson kommer med en interessant observasjon i sin bok «*De norske stavkirker*». Han viser til antikvar Nicolay Nicolaysen, altså en av de første formenn av Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, som oppdaget at over apostelen Johannes sitt hode på nattverdsmaleriet i koret i Gol stavkirke, kan leses navnet *Ivar Kineberg*. Dietrichson støtter Nicolayens syn på at dette antageligvis er kunstneren selv som har signert her. Dietrichson sier at Kineberg, eller Kjernbal som det også kalles, er navnet på en gårdslekt på Gol (Dietrichson, 1892, s. 326). Navnet Kinneberg finnes den dag i dag på Gol i følge www.gulesider.no (Gule sider 2016). Dersom Dietrichson og Nicolaysen har rett, og vi følger Sigrid Christies antagelse om at det er samme kunstner som har malt alterbildet i Torpo stavkirke som også har utsmykket stavkirkene på Gol, i Nore og Uvdal, altså golskunstneren, kan det argumenteres med at det kan være denne personen som står bak alterbildet i Torpo stavkirke. Sigrid og Håkon Christie sier i omtalen av golmaleriet at navnet *Iffur Kineberg* står skrevet over disipelen Johannes, og at de som har bekostet utsmykningen nevnes eksplisitt på sydveggdekoren. I boken siteres teksten på altermaleriet i apsis i Gol stavkirke:

«Paa denne Side haffuer disse effterfølgere bekostet Knut Amundsøn, G. Errik hauarson, H. Stener Halvorsøn, H. Peder gulbrandsøn. N. Siffuer Pouel oc Guttorm Iffuersøn» «Oc pa den anda (!) side haffuer disse effterskreffne bekostet. Tollef frøsager hauor hugsta. Mikel golberig Peder N» c) «hauor storla Iffuer hetla. Errek hetla Jacob eisgaard Knud Brek Haluor golberg»... «Peder Mogensøn fogdens fuldmektig her udi Halligdallen oc ærlig oc velagt Chresten Chrsen søn Skriffuerens fuldmechtig her samme steds forærit til denne kirke Gud til ære oc Kirken til bepyrdelse ANNO 1652» (siteret i Christie & Christie 1981 s. 51 -52)

Det er interessant å merke seg at signaturen *Kinegerig* eller *Kineberg*, som Dietrichson skriver, ikke nevnes blant dem som bekostet utsmykningen, men står alene, over Johannes. Om dette faktisk betyr at det er kunstneren som her har signert er usikkert, men det er likevel en interessant hypotese.

4.5 Ikonografien på altermaleriet

Kunstneren bak maleriet på østveggen i Torpo stavkirke har brukt et motiv som føyer seg inn i en bred tradisjon innen europeisk senmiddelalder og renessansekunst (Christie II 1973

s.184). Selv om dette ikke er tilfelle på Torpomaleriet, er den triumferende Kristus ofte avbildet sittende på regnbuen. På dommedagsbildene er Kristus alltid fremstilt som seirende. Han blir ofte avbildet som den triumferende *pantokrator*, - allherskeren, triumferende over verden, flankert av basunblåsende engler og ofte med Johannes, disippelen som Jesus elsket (Joh. 21, 7), og Maria, Kristi mor, på hver sin side av seg. Et strålende eksempel på Kristus Allherskeren som styrer Dommedag preger for eksempel hele taket i baptisteriet i Firenze, *Battistero di San Giovanni* (se under, fig. 12 og 13). Her ser vi også den frelste skare som føres til himmelen, mens de fordømte sjeler fortæres av djevelen. Dette mosaikkmonumentet ble utført over en hundreårsperiode i senmiddelalderen.



Fig. 12: Fra baptisteriet i Firenze, *Battistero di San Giovanni*, (*Last Judgement*, 2002) og fig.13: detalj av djevel til høyre for Kristus (*Coppo di Marcovaldo*, ?)

På Torpomaleriet finnes på samme vis Kristus som troner over verden, med basunengler på hver side av seg, men med det unntak at Maria og Johannes ikke er med. I tradisjonell dommedagsikonografi ses ofte i nedre del mennesker på Kristi høyre side som føres til doms mot fortapelsen, som ofte blir fremstilt symbolsk som et monster, en dyrekjeft, eller ild. På alterbildet i Torpo stavkirke ses konturene av en rovdyrkjeft som sluker de fortapte. Satan blir i apokalypsen omtalt som «dyret», og de menneskene som har blitt forført har tatt «dyrets merke». På dommedag skal disse skal kastes i ildsjøen. (Åp. 19:20).

I tradisjonell ikonografi føres menneskene på venstre side av Kristus med stø kurs mot evig salighet i himmelen (Christie II 1973 s .184-185). Slik er det også på torpomaleriet, der de

rettferdige føres av engler mot himmelsk salighet. Det er de rettferdige som har holdt ut i trengselstidene og gjort de riktige valgene. I evangeliene legges mye vekt på Menneskesønnens komme og oppfordringen til å være rede til dagen da:

«Menneskesønnen skal sende ut sine engler, og de skal sanke sammen og ta bort fra hans rike alt som fører til fall, og alle som gjør urett. Så skal de kaste dem i ildovnen, der de gråter og skjærer tenner. Da skal de rettferdige skinne som solen i sin Fars rike. Den som har ører, hør!» (Matt 13:41 -43).

At Kristus troner over kloden viser hans herredømme over verden. Det er den fornedrede Menneskesønnen som nå viser seg i herlighet. I Filipperbrevet finnes en hyllest til Kristus, som regnes for å være en oldkristen salme eller bekjennelse. Her omtales Kristus som Han som ble menneske og:

«fornedret han seg selv
og ble lydige til døden, ja, døden på korset. Derfor har også Gud
oppøyd ham til det høyeste
og gitt ham navnet over alle navn.

I Jesu navn skal derfor
hvert kne bøye seg,
i himmelen, på jorden og under jorden. (Fil 2: 8-10).

I Matt. 24:3-51 står det beskrevet hva som skal skje på den siste dag da Menneskesønnen skal holde dom, da skal menneskene få se «Menneskesønnen komme på himmelens skyer med stor makt og herlighet.» (ibid. 24: 30). Som den allmektige konge, eller pantokrator, blir Kristus fremstilt tronende over jordkloden i overlegen suverenitet.

Symbolene sverd og lilje som utgår fra Kristi hode, er også vanlige trekk i dommedagsfremstillinger. Når det gjelder sverdet er symbolikken hentet fra Apokalypsen 19, 11 -16 der det:

«11 Og jeg så himmelen åpen, og se! – en hvit hest. Han som satt på den, heter Trofast og Sannferdig, for han dømmer og kjemper rettferdig. 12 Øynene hans er som flammende ild, på hodet har han mange kroner, og han bærer en innskrift med et navn som ingen kjenner, bare han selv. 13 Han er kledd i en kappe dyppet i blod, og hans navn er Guds Ord. 14 Himmelenes hærskarer, kledd i hvitt og rent lin, følger ham på hvite hester. 15 **Ut av munnen hans går et skarpt sverd; med det skal han slå folkene.** Han skal styre dem med jernstav og trække vinpressen fylt av vredesvin, av Guds, Den allmektiges harme. 16 Og han har et navn skrevet på kappen og ved hoften: Kongenes konge og herrenes herre. ut av hans munn går det et skarpt sverd; med det skal han slå folkene» (Bibelen 2011)

Lilje er tradisjonelt brukt som symbol for renhet og uskyld. Det finnes mange malerier der liljen er brukt som symbol for jomfru Marias renhet og uskyld. Jesus var uten synd og totalt ren ifølge Det nye testamentet, jmfør 2.Kor 5:21 «Han som ikke visste av synd, har han gjort til synd for oss, for at vi i ham skulle få Guds rettferdighet». Liljen symboliserer den plettfriske og ubesudlete Kristus som holder dom. Et eksempel på hvit lilje som symbol på Maria og barnets uskyld ses under (fig.14 og 15).

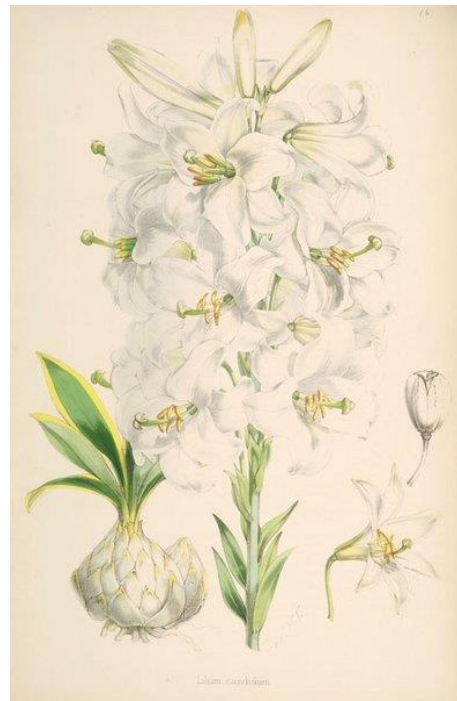


Fig. 14: Jomfru Maria og barnet med hvit lilje og kirsebær, av Jan Gossaert (1478 -1532) (*De Madonna met de sluier*, 2017) og fig. 15: illustrasjon av Madonna lilje (*Lilium candidum*) malt av Walter Hood Fitch (1817 - 1892) (*Lilium candidum*, 2002)

Dommedagsmotivet som er beskrevet ovenfor er altså mye brukt både innen katolsk og luthersk kunst. Sigrd Christie trekker blant annet frem Fra Angelico, Michelangelo, Rubens som alle har fremstilt dommedagsmalerier med kjent ikonografi, der Kristus kneiser triumferende over jorden, de frelste skarer føres til himmelen, og de fortapte til helvete (Christie II, 1973, s. 185 -186).

Maleriet i Torpo stavkirke er, som nevnt, etterreformatorisk med datoen 1649 malt på. Sigrd Christie hevder at bruddet med Den katolske kirke ikke medførte et totalt brudd med katolsk kirkekunst, men at det er nødvendig å nyansere dette. Hun sier at mye har gått tapt,

men noe av den førreformatoriske kunsten ble bevart, og at en del tradisjonell katolsk ikonografi ble videreført (Christie II, 1973, s.12). Hun skriver at: «... den romersk-katolske billedkunst fikk avgjørende betydning for den protestantiske billedkunst» (ibid., s. 22). Dette stemmer i så måte godt med maleriet på østveggen i Torpo stavkirke med sin klassiske fremstilling av dommedag.

Mye av den norske kirkelige billedkunsten fra tiden etter reformasjonen frem til rundt 1800 – tallet er laget etter kopi eller inspirasjon fra grafiske forlegg. Det var vanlig at kunstneren benyttet motivvalg som stammet fra kjente kobberstikk eller tresnitt når han malte sine egne arbeider. Kobberstikkene og tresnittene som vi kjenner igjen i norsk ikonografi er ofte utført av nederlandske kobberstikkere eller tyske tresnittere som for eksempel dem som illustrerte Luthers bibel. Illustrasjonene i Luther- biblene er tresnitt, noe som var det vanligste i Tyskland. De ulike forleggene, både kobberstikk og tresnitt, ble brukt som illustrasjoner i oppbyggelig litteratur og i Bibelen, og de var godt kjent i hele Nord-Europa på 1600- tallet (Christie I, 1973, s. 94 ff.).

4.6 Dommedagsmotivet i norsk ikonografi

Dommedagsmotivet går igjen i mange norske kirker, det er faktisk et relativt vanlig motiv oftest gjengitt med tradisjonell ikonografi. Som et eksempel kan trekkes frem det antatt flamske veggskulpturen fra 1500-tallet i Ringsaker kirke som har et relieff av dommedag, der Kristus sittende på regnbuen troner over verden, og syndere og frelste føres til henholdsvis helvete og himmelen (fig.16). På dette relieffet finnes også dyrekjeften som sluker syndere. Dette alterskulpturen har i sin tur inspirert altertavlemalerne til kirkene i Veldre og Brøttum (Christie II, 1973, s. 186).



Fig.16, Detalj fra veggskapet i Ringsaker kirke som viser dommedagsmotiv med tradisjonell ikonografi, tillatelse til bruk gitt av Ringsaker kirkelige fellesråd, ved prost Gerd Th. Christensen i mail 15.august 2016.

Sigrid Christie nevner flere andre kirker der dommedag er avbildet i ulik grad av variasjon over det tradisjonelle mønsteret som ble beskrevet ovenfor. Både Mariakirken i Bergen, Molde kirke og Hedenstad kirke i Kongsberg er eksempler på kirker som har dommedagsmalerier med tradisjonell ikonografi (Christie II, 1973, s .186).

Albrecht Dürer (1471 -1528) behersket til fullkommenhet tresnitt. Hans «*Kleine Passion*» er en serie bestående av 36 tresnitt med motiver som detaljert knytter frelseshistorien sammen fra syndefallet til Jesu lidelse og død og tilslutt dommedag. Serien ble gitt ut i Venezia og fikk enorm utbredelse i mange europeiske land. Det ble svært vanlig at andre kunstnere brukte Dürers verk som inspirasjon, eller de kopierte dem i større eller mindre grad. (The Pushkin State Museum of Fine Arts, 2013 -2016). På det siste forlegget i serien «*Kleine Passion*» ser vi Kristus i stor skikkelse som troner majestetisk sittende med jorden under sine føtter (fig.17). Sverd og lilje utgår fra hans hode, der sverdspissen på sverdet peker innover mot hodet. Det er basunspillende engler på hver side, og Kristus er flankert av henholdsvis sin mor, Maria, på venstre side og disippelen Johannes på høyre side. Under ses djevelen som et storkjeftet monster som sluker de fortapte sjeler, mens til venstre beveger den frelste skare seg ledsaget av engler mot lyset (Christie I, 1973, s. 97).

Den danske presten Rasmus Hansøn Reravius (død 1582) opplevde stor anseelse i sin samtid. Han forfattet, eller oversatte fra tysk, oppbyggelige tekster som han fikk utgitt på svogeren, Lorentz Benedicht, sitt forlag i København. Bøkene hans fikk stor utbredelse i alle samfunnslag, og flere av bøkene ble hva vi kan kalle «bestselgere». Han har også skrevet en rekke salmer. Hans pasjonal, altså en skrift om Jesu lidelse og død, ble utgitt hos svogeren i 1573. Den inneholder flere tresnittillustrasjoner som siden er blitt kopiert av norske kirkekunstnere. (Lyster 1979-1984). En av illustrasjonene fra Reravius pasjonal er klart inspirert av Dürers dommedagsforlegg fra «*Kleine Passion*». Det dreier seg om Virgil Solis dommedags-snitt i en serie tresnitt som første gang utkom i 1533 i Nürnberg (fig. 19) (Holager 2014). De to illustrasjonene har mindre variasjoner: Solis har latt Kristus sitte på regnbuen, noe som ikke er så tydelig i Dürers motiv. Videre vender sverdspissen, som nevnt, inn mot Kristi hode hos Dürer, mens den hos Solis vender utover. Maria og Johannes ansikter er vendt mer frem hos Solis enn hos Dürer, og djevel-monsteret hos Dürer har ikke horn på nesens, i motsetning til det hos Solis.

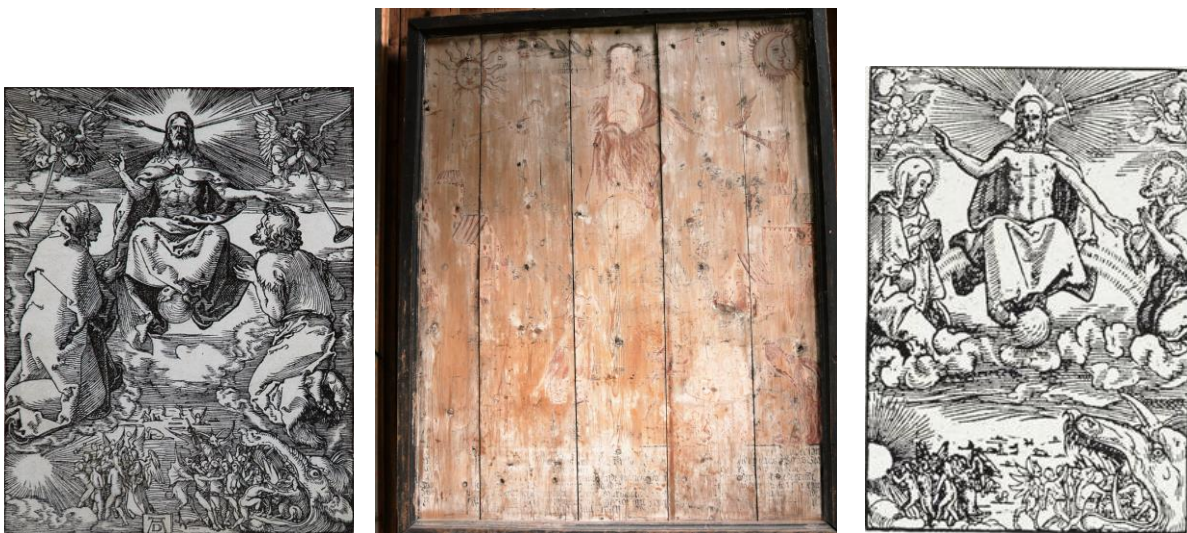


Fig. 17, Fig. 18 og fig. 19: Til venstre: Albrecht Dürer sitt tresnitt: «*Kleine Passion*», (Het Laatste Oordeel, 2009), imidten: fotografi av maleriet på østveggen i Torpo stavkirke, privat foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen, og til høyre: Solis tresnitt av Dommedag (Christie II, 1973, s.185). Likheten mellom Dürers motiv og Solis er slående, med unntak av mindre variasjoner.

Hvorfor jeg så nøye har trukket frem Dürers og Solis motiver og forklart utbredelsen av disse er fordi motivet slik det fremtrer hos Dürer/ Solis må ha vært kjent for kunstneren som laget Torpo-maleriet. Han bruker samme komposisjon i sitt maleri, men med det viktige unntaket at han

utelater Maria og Johannes. I stedet har han føyd til en kirkelignende bygning til venstre for Kristus og en by og borgstruktur på høyre siden (fig. 18) . Akkurat som hos Dürer lar torpokunstneren sverdspissen peke innover mot Kristi hode, og akkurat som hos Dürer ses ikke regnbuen. Videre har ikke monsterskikkelsen på torpomaleriet horn, noe det heller ikke har i Dürers tresnitt. I Norge kjenner vi blant annet til at Dürerfremstillingen av dommedag har inspirert kunstneren som malte døpefonten i Botne kirke i 1648 (Christie II, 1973, s.186).

4.7 Er bildet en albertavle, eller en minnetavle?

Etter reformasjonen ble det vanlig å ha minnetavler, eller epitafier, over prominente avdøde på kirkeveggene. I det lutherske gudshus ble ofte de katolske sidealtrene fjernet, og det ble bygget både prekestol og benker. Det er i dette «nye» kirkerommet vi ser at det utover på 1600 -tallet ble populært å få hengt opp epitafier. Epitafiene var en måte å markere både velstand og rang på, for disse minnetavlene kunne koste mye, og det dreide seg ofte om store malerier, gjerne med store utskårne trerammer i barokk stil. Det er spesielt epitafiene over familiene Pedersen- Godtzen, Hiermann Fransøn og Tausan fra Stavanger (se fig. 20), utført av Anders Lauritzen Smith, som er berømte i Norge (Alsvik, 2014). Typisk viser et epitafium den avdøde eller hele familien med hovedpersonen inkludert. Personene er ofte i kombinasjon med bibelske motiver fra Det gamle testamentet kombinert med motiver fra Det nye testamentet. Hensikten med valg av motiver kunne være å peke på hvordan hele frelseshistorien var knyttet sammen fra syndefall til frelse i Kristus, eller for å vise hvordan en gammeltestamentlig skikkelse eller hendelse kunne være en prefigurasjon, altså en forløper, for en hendelse eller person i Det nye testamentet (Christie bind I, 1973, s. 171 - 173). I Gol stavkirke finnes epitafiet over storbonden Bjørn Frøysak som levde i 1634 – 1709, selv om epitafiet er fra 1699, altså før han døde (Almås, 2012). På dette bildet (fig. 21) ses hele storfamilien oppstilt, fra de minste til de eldste.



Fig. 20: Epitafiet til Matias Tausan og hans to hustruer av Anders Lauritzen Smith (Epitafiet til Matias Tausan og hans to hustruer, 2010). Fig. 21: Epitafiet til Bjørn Frøysak (Gol-farmer-1699, 2009)

Til og med de avdøde familiemedlemmene er inkludert her. Dette er ifølge norsk biografisk leksikon det eneste kjente kirkemaleri over en norsk bondefamilie (Thømt, 2009).

Det er en mulighet for at maleriet på østveggen i Torpo stavkirke kan være et epitafium. Det som taler for dette er at det på maleriet står skrevet navnet på en person «... Anderson» og en dato «... novembris 1649». I så fall er det mulig at en person ved navn Anderson døde i november 1649 og fikk denne minnetavlen laget til seg.

Vi kjenner faktisk til at dommedagsmotivet er brukt som motiv på epitafier, slik som på for eksempel Fransøn -epitafiet i Stavanger, nevnt ovenfor. Her ses også Kristus som troner over kloden med de frelste til venstre og de fortapte til høyre (Christie bind I, 1973, s.80). Dommedagsmotivet preger den dekorerte og massive rammen rundt familiemaleriet der den korsfestete Kristus står i midten. Så hvis det er et epitafium i som henger i Torpo stavkirke, er ikke dommedagsmotivet et ukjent motiv til et sådant bruk. Men de kjente epitafiene, spesielt de fra Stavanger fra 1600-tallet, har tungt ornamenterte og svære rammer (se fig. 20). Rammen på torpobildet er kun en profilert list. På den annen side er rammen på epitafiet etter storfamilien Frøysak også en enkel sort list (fig.21). Men på Torpobildet er det ingen avbildning av personen som bildet skulle minnes, slik tilfellet ofte er med de epitafiene vi kjenner. Det er dette som gjør det litt usikkert om dette dreier seg om et epitafium. Bibelske motiver er, rett nok, ofte brukt på epitafier, men da i sammenheng med at de avdøde er med på epitafiet på en eller annen måte. Epitafiet over ekteparet Witte/ Wulst fra 1652 som henger i Bergen domkirke har som hovedmotiv Kristi forklarelse for disiplene (Matt 17,1-8, Mark 9,2-13 og Luk 9,28-36). Men ekteparet er avbildet under dette hovedmotivet. (Christie, 1973, s. 76). Epitafiet i Kvæningen, derimot, som antagelig er malt av Peter Lillie i 1690, viser Jesus som preker fra båten, inspirert av historien fra Det nye testamentet der Jesus stiller stormen (Matt 8,23-27). Her er det ingen personer fra samtiden som er med på bildet, det er kun et bibelsk motiv (Christie, 1973, s. 87).

Men torpobildet henger på østveggen **som om** det skulle være en altertavle. Det er nok det de fleste tenker umiddelbart at det er, og som malerikonservator Jon Brønne også viser til i sin kortfattede restaureringsrapport fra 1984 (Brønne & Havrevold, 1984). Jon Brønne bekrefter på mail 2.september 2016 at han med «tidligere altertavle» siktet til dette bildet som henger på østveggen i stavkirken. Men bildet er likevel ikke noen typisk altertavle. I presentasjonen av de 29 stavkirkene omtalt i Leif Ankers bok «*Kirker i Norge, Middelalder i tre*» (Anker & Havran 2005) har 21 av disse kirkene etterreformatoriske altertavler. Over halvparten av disse altertavlene har som motiv den korsfestede Kristus. Deretter følger «*Det siste måltid*» som populært motivvalg. Det hender også at begge disse motivene forekommer i bildegruppe på samme altertavle. Mindre vanlige motiver som også er brukt er nærportrett av en strålende Kristus eller Jesu dåp.

De etterreformatoriske altertavlene er ofte satt sammen av flere bilder. Ofte er hovedbildet flankert av sidebilder, og det forekommer ofte flere nivåer eller etasjer med bilder. Bildene viser oftest evangeliemotiver med scener fra Jesu liv og gjerning. Men hovedmotivet som de andre, mindre motivene omkranser er, som nevnt, oftest den korsfestede Kristus eller «*Det siste måltid*». Inntrykket av altertavlene er at de fremstår som ruvende og store, de er «blikkfang». De har ofte tunge, sirlig utskårete og dekorerte rammer i barokk stil.

Utskjæringer i tre av motivet forekommer, selv om det er vanligst med maleri. Fire av stavkirkene har et enkeltstående maleri som altertavle, nemlig stavkirkene i Gol, Uvdal, Nore som har «*Det siste måltid*» som motiv, og stavkirken i Undredal som viser korsfestelsen. Maleriet i Nore er et stort, ruvende maleri med gullramme, mens i Uvdal stavkirke er motivet malt rett på veggen, der det fremstår som et samlende blikkfang i den gjennomdekorerte kirken. I Gol stavkirke, hvor motivet også er malt rett på veggen, tar maleriet av Jesu siste måltid opp omtrent to tredjedeler av veggen i høyden og hele bredden av apsis.

Maleriet på østveggen i Torpo stavkirke skiller seg ut fra de typiske altertavlene. For det første er ikke temaet: «*dommedag*» brukt som motiv på altertavlene i noen av de nevnte stavkirkene. For det andre skiller bildet i Torpo stavkirke seg ut ved at det fremstår som et enkelt og lite prangende bilde sammenlignet med altertavlene i de øvrige stavkirkene.

Det er heller ikke vanlig at navn og dato på personer står på altertavlene, slik vi, som nevnt, ser på Torpobildet (*novembris 1649 ... Anderson*). Vi kjenner til at navn listes opp på malerier, som for eksempel i Gol stavkirke der navnet *Iffur Kineberig* dukker opp på selve altertavlen over en av apostlene, og hvor de økonomiske velgjørerne nevnes en etter en, riktig nok ikke på selve altertavlen, men på sørveggen. Likevel kan Torpomaleriets bruk av dato og navn minne mer om en minnetavle over en avdød enn en altertavle, spesielt fordi navnet og datoen opptrer i sammenheng med en trøst i form av løftet om oppstandelse på den siste dag. Det passer godt med tanke på at en fremtredende person kan ha dødd på en gitt dato, og hvor de etterlatte finner trøst i håpet om at de frelste skal oppstå til evig salighet.

Ser vi på bruk av dommedagsmotiv i andre kirker enn i stavkirkene, ser vi at det ikke er veldig mye brukt som motiv på de etterreformatoriske altertavlene, selv om det kan forekomme. Det er eksempler på at det finnes i noen kirker, for eksempel i bildeprogrammet i den sammensatte altertavlen i Hoff kirke (Christie, 1973, s. 189), eller i alterskapet i Ringsaker kirke som er nevnt ovenfor (fig. 16). Som enkeltmotiv for en altertavle, altså brukt uten å være i en billedsekvens der bildet utgjør ett av flere innslag i en komposisjon, er dommedagsmotiv særst uvanlig. Det er derfor faktisk sannsynlig at bildet i Torpo stavkirke kan være et epitafium. Det stemmer med motivvalget, altså dommedag, og at bildet nevner en person og en dato. Videre gir teksten trøst til de etterlatte ved å peke på det kristne håpet. Maleriet er dessuten ikke ruvende i samme grad som altertavler det er naturlig å sammenligne det med. Det er et enkelt, innrammet, rektangulært maleri, i motsetning til de mange kraftige innrammede og dominerende altertavler som finnes for øvrig.

En betraktning til slutt i denne diskusjonen: Sigrid Christie nevner at dommedagsmaleri har forekommet brukt på østveggen på korskilleveggen i kirker etter reformasjonen. Dette er en arv fra middelalderen, sier hun, der dette var en kjent plassering av denne typer bilder. (Christie, 1973, s.161). Dette er interessant å merke seg, fordi altermaleriet i Torpo stavkirke nettopp befinner seg på korveggen, altså den panelte veggen som markerer korskilleveggen der åpningen til koret ville ha vært dersom det ikke hadde blitt revet. Dessuten, som nevnt i kap. 3.4 og 4. 1, er det altså omtalt i besiktigelsen fra 1740 at et maleri av oppstandelsen fantes i koret. Tilsiktet eller utilsiktet føyer maleriet seg således inn i en tradisjon som går langt tilbake.

4.8 Hva vet folk i dag om hva som skjedde med maleriet på østveggen?

Det er interessant å undersøke om det finnes noe som helst minne i form av familiehistorier eller anekdoter blant torpobeboere i dag omkring det at dette bildet i en periode antageligvis befant seg på en lokal gård der det, etter hva som sies, skal ha blitt brukt som fjel. I den forbindelse har jeg hatt samtaler med noen eldre kvinner fra Torpo som hver for seg enten har tilknytning til gårder der det er funnet dokumenterte spor av stavkirkegods,

eller er kunnskapsrike når det gjelder bygdas hendelser og historikk. I samtale med 93 år gamle Gunvor Haugen 26. juni 2016, sier hun at hun kjenner til historien om dette maleriet, som hun omtaler som en altertavle, som hadde blitt brukt som bakstefjel. Hun sier at folk på slutten av 1800- tallet hadde lite og brukte det de hadde tilgjengelig. Dette maleriet var bredt og stort med en glatt flate som egnet seg godt til kjevling. Hun mener bildet skulle ha blitt funnet på Nyhusgården (se kart under, fig. 22). Nyhusgården het Nordre Torpo på 1600 –tallet, men fikk etter hvert navnet Nyhus. Nyhusgården ligger rett overfor kirken, og det er dermed ikke usannsynlig at maleriet havnet her. I 1721 ble Nyhusgården delt i øvre og nedre Nyhus (Aal bygdebok u.d.).

I samtale den 20.juli 2016 med Magnhild Hagen, født Nyhus, forteller hun at det eldste gårdstunet med låvebygninger er på øvre Nyhus. Sigrid og Håkon Christie nevner i sin tekst om Torpo gamle kirke at det på Nyhus ble funnet dekorerte, malte planker, men at disse antageligvis ikke stammet fra kirken (Christie & Christie, 1999, s. 137). Magnhild Hagen kjente ikke til noe til om at altertavlen skulle ha blitt funnet på Nyhus- gårdene. Hun hadde aldri hørt noen snakke om det i familien.

Men etter at Magnhild Hagen hadde hørt om at jeg undersøkte omstendighetene rundt maleriet på østveggen i stavkirken, hadde hun snakket med den rundt åtti år gamle torpokvinnen Gudrun Grøthe. Grøthe fortalte at hun hadde vært på auksjon på Ål for mange år siden. Der hadde hun overhørt en samtale omkring en påstått altertavle fra Torpo stavkirke som tidligere hadde blitt auksjonert bort. Hun husket ikke når, men mente det måtte ha funnet sted for mellom ti og tyve år siden. I telefonsamtale med Gudrun Grøthe 5.august 2016 fortalte hun at hun på denne auksjonen hadde hørt en kvinne si om altertavlen at: «den har e kjevle mykje flatbrød på». Grøthe mente bildet kom fra gården Nubgård, som senere fikk navnet Sato, som ligger ved siden av stavkirken (se fig. 22), og at flere gjenstander derfra hadde blitt gitt bort, eller auksjonert bort. Jeg spurte hvordan hun visste dette, og hun svarte at hun hadde sittet i soknerådet, og at dette hadde blitt snakket om der. Det hele er særs usikkert, i og med at altertavlen ble fjernet i 1880 og antagelig var på plass i kirken senest drøyt et par tiår senere. Dette passer ikke med at auksjonen hadde funnet sted for ti eller tyve år siden. På foto av kirkens interiør fra senest 1905 (fig. 6) er maleriet, som sagt, på den plassen det henger i dag. Det er spørsmål om Grøthe snakket om

en annen albertavle, eller om hun kan blande, eller huske feil. Jeg ringte 5. august 2016 til Thea Sato Grønstad som er etterkommer av Nubgård-familien, uten at hun visste noe om at dette bildet hadde blitt gjenfunnet der. Grøthe mente at bildet kunne ha vært på bryggerhuset på gården. I Riksantikvarens rapport av Bjørn Kaland fra 1957 (Kaland, 1957) går det frem at det i våningshuset på gården Sato «en del år tilbake» ble avdekket en del bord med dekorasjoner, og at det på nabohuset tilhørende Guro Teigen ble funnet brede gulvplanker i så hardt tre «at man næsten ikke kunne få øksen i det». Kaland antyder at det meste av korets materialer muligens lå skjult i disse to nabohusene og i den nye kirken. Samtalene med disse kvinnene viser med all tydelighet at tiden sletter spor, og at det er tilnærmet umulig å vite noe håndfast omkring dette maleriet basert på folkeminne i 2016. Men det er likevel et svakt ekko eller avtrykk i minnet hos flere av disse kvinnene; de kjenner til, eller har hørt noe om dette maleriet, men husker ikke noe konkret. Likevel er det, som nevnt ovenfor, skriftlige kilder som viser til at materiale fra kirken har blitt funnet på gårdene som disse kvinnene har tilknytning til. Det er ikke helt utelukket at maleriet kan ha blitt funnet på en gård ikke langt unna kirken, som for eksempel på Sato eller Teigen-gårdene.



Fig. 22: Kart over Torpo som viser gårdene Nubgården, Nyhus og Hagen i nærheten av Torpo stavkirke. Huset til avdøde Guro Teigen ligger ved siden av Nubgården (Gule sider, 2017).

Ovenfor har jeg beskrevet hvordan etterreformatoriske gjenstander i 1880 ble fjernet og glemt fordi kunst og kultur fra en svunnet tidsepoke, nemlig middelalderen, ble fremhevet. Men faktisk knapt hundre år tidligere var det den norske middelalderkunsten som av de fleste ble betraktet som mindreverdige. Utover på 1800 -tallet skjedde det et markant skifte i synet på hva som var verdifulle fortidsminner. Hvordan trendene svinger blir temaet for neste kapittel, der vi først skal se på hva som kjennetegnet synet på kunst rundt hundre år før norsk middelalder kom frem fra glemselen.

KAPITTEL 5 Rådende kunstsyn på slutten av 1700-tallet frem til slutten av 1800-tallet

5.1 Slutten av 1700-tallet, klassisismens kunstsyn preger borgerskapets estetiske oppfatning

Danske Frederik Carl Herman Granzow (1838 -1894) var en produktiv forfatter innenfor feltene geografi og historie. Han hadde en femårig grad innen rettsvitenskap (Candidatus juris) fra Københavns universitet og var lærer ved latinskolene Westen'ske institut og Borgedydskolen i København. Han både forfattet og omarbeidet en rekke geografiske og samfunnsfaglige bøker, deriblant Otto von Leixner sitt verk «*Unser Jahrhundert*» fra 1883 (Salomonsens konversationsleksikon, anden utgave 1915- 1930). Dette verket ble tilrettelagt for danske lesere i tobindsverket: «*Vort aarhundre, en Skildring af de vigtigste Begivenheder paa den politiske, Histories, Kunstens, Litteraturens, Videnskabens og Industriens Omraade*» (Granzow 1884). Det er interessant fordi det kom ut helt på slutten av tidsepoken som her skal redegjøres for, nemlig 1700 – 1800-tallet. Forfatteren kommer tett på tidsrommet han beskriver, noe som også ligger i tittelen: «*Vort aarhundre ...*». Granzow beskriver de rådende trendene innen samfunn og kultur, der han gjør rede for utviklingen fra 1700-tallet og frem til sin egen samtid.

Granzow påpeker at den retningen vi kaller klassisismen på 1700 -1800-tallet oppsto som en reaksjon på den utarting og sanselighet som hadde utviklet seg i kjølvannet av den italienske renessansekunst fra det 15. århundre. Granzow nevner spesielt arkeologen Johann Joachim Winckelmann (1717 –1768), som ble en banebryter i sin streben etter å vende tilbake til

«Antikkens ædle Enfold og simple Storhed» (Granzow, 1884, s. 415). Winckelmann omtaler den antikke greske plastiske kunst som «den ophøjede Formfuldendthed» og «et Ideal» (ibid. s.416). Winckelmann nevnes i denne sammenheng fordi han er en viktig representant for klassisismen, der hans syn snart skulle bli toneangivende. Ifølge Granzow preget denne retningen spesielt de nordiske landene (ibid. s. 417).



Fig. 23. Det kongelige slott i Oslo. Slottet sto ferdig i 1849 og er, med sine rene, strenge, geometriske linjer og joniske søyler et godt eksempel på hvordan antikkens byggverk preget arkitekturen på denne tiden. (Det Kongelige Slott by night, 2006)

Utover på 1700 – 1800-tallet ble klassisismen toneangivende for den gode smak i borgerskapet. Antikkens statuer med sin rene former ble forbilder for kunsten, disse ble målestokk og ideal, der samtidskunst ble vurdert etter det man hevdet var nærmest objektive kriterier. Antikkens klassiske byggverk ble på samme vis ansett som god inspirasjon og rettesnor for god byggeskikk. Det ble av mange tatt for gitt at det var en ubrutt linje fra antikken til samtidens høykultur med tanke på hva som var kriteriene for kunst (Lie Christensen 2011 s. 9,12). Et kroneksempel på et klassisistisk monument er det kongelige slott i Oslo, som sto ferdig i 1849 (fig. 23). Slottet, tegnet av den danske arkitekten Hans Ditlev Franciscus Linstow (1787-1851), er tydelig inspirert av antikkens praktbygg og er et bevis på hvor dominerende den klassisistiske retningen var på første halvdel av 1800 -tallet (Bratberg & Tschudi -Madsen, 2016).

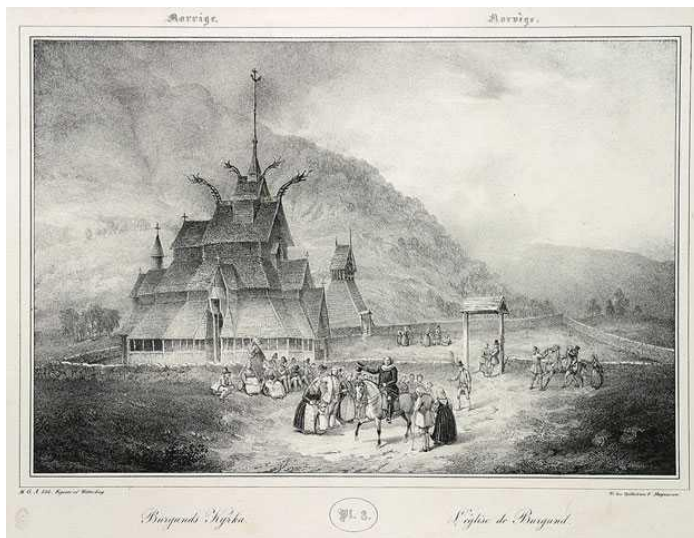


Fig. 24 Litografi av Michael Gustaf Anckarsvärd utført i perioden 1830 -1837. Bildet viser Borgund stavkirke, en kirke han omtalte som barbarisk, (Burgunds Kyrka 1830-37, 2005) Fig. 25: til høyre er et fotografi av stavkirken (Borgund stavkirke, 2006). Anckarsvärd gir en villere og mer dramatisk fremstilling av stavkirken enn hva som fremkommer på fotografiet til høyre. For eksempel er fabeldyrene på takendene overdrevent lange og ville hos Anckarsvärd.

Da den svenske maleren Michael Gustaf Anckarsvärd malte Borgund stavkirke i 1827 (se fig. 24) omtalte han kirken som «barbarisk» (Lie Christensen, 2011, s. 9-10). Synonymer til ordet «barbarisk» er ifølge Store norske leksikon: «usivilisert, grusom, vill, umenneskelig» (Nordbø 2009). For en person som Anckarsvärd fremsto Borgund stavkirke som usivilisert og primitiv i motsetning til antikkens klassiske monumenter. Det er forståelig ut fra hva som var de rådende estetiske idealene da. Mange av kirkene som ble reist utover på 1800-tallet er preget av klassisismens idealer.

Om de «nye» kirkene på 1800-tallet skriver Sigrid Christie at: «I klassisismens kjølige kirkerom var det ingen plass for den gamle billedkunst, hverken den middelalderske eller den eldre etterreformatoriske» (Christie I, 1973, s.37). Selv om hun her snakker om billedkunst, reflekterer det hun sier et rådende kunstsyn på 1700 -1800 -tallet. I denne perioden er det, som nevnt ovenfor, tydelig at stavkirkene ikke passet inn i det klassiske kunstbegrepet. De ble i stedet ansett som barbariske, altså primitive og usiviliserte, i motsetning til de lyse, rene kirkerommene med lite dekor som preget kirker bygget på 1800-

tallet. Maleren Anckarsvärd er i så måte en god representant for dette kunstsynet. I og med at stavkirkene av mange ble ansett som kunstnerisk og estetisk lite verdifulle, ble flesteparten av dem også revet, jamfør Håkon Christies og Dietrichsons sitater i begynnelsen av denne oppgaven (se kap.3.3) , der de begge takker Foreningen til norske Fortidsmindesmærkers Bevaring for å ha reddet stavkirkene fra den totale utryddelse.



Fig. 26: Fotografi fra slutten av 1800- tallet som viser den nye kirken på Torpo bygget i 1880 ved siden av Torpo stavkirke. Den nye kirken er bygget i klassisistisk stil, noe som kjennetegnet mye av kirkene som ble reist på 1800 -tallet (Torpo stavkyrkje, 2005)

5.2 Pendelen svinger. Den norske middelalderkunst blir nasjonalklenodier

Det er interessant å legge merke til hvordan synet på hva som er den gode smak og høyverdig kunst endrer seg. Det dreier seg om hva som er toneangivende og som bevisst blir

løftet opp som kanon av samfunnets ledende kulturkrefter. I det følgende skal jeg belyse hvordan pendelen svinger i synet på hva som ble betraktet som gode kunstidealer. Det klassisistiske idealet hadde, som nevnt, i lang tid rådet grunnen når det gjaldt å sette malen for god kunst. Men utover på 1800- tallet i kjølvannet av samfunnsutviklingen endrer kunstoppfatningen seg hos viktige rådende kulturkrefter i Norge. Jeg skal derfor beskrive hvordan synet på norsk middelalderkunst og folkekunst, som i den klassisistiske perioden ble ansett som primitiv og uten særlig verdi, utover på 1800- tallet blir trukket frem som våre viktigste nasjonalklenodier.

Det at middelalderen og folkekunsten fikk fornyet status, at de ble løftet frem fra passiv glemsel og neglisjering til aktiv erindring som nasjonal kanon, var en ny og moderne utvikling. Uten å i nevneverdig grad gå inn i en analyse av Granzows verk: «*Vort Aarhundre...*» (se kap.5.1), vil jeg likevel presisere at det bærer preg av å ta avstand fra klassisismen. Granzow argumenterer mot denne retningen med argumenter som er preget av at han tenkte det ble feil å la kunstidealer fra en fjern kultur fra andre himmelstrøk legge føringer for hva som skulle være samtidens kunstidealer. Han skriver:

«Kun Aander af første Rang mægtede fulstændig at forene det nye Stof med de antike Former; men selv disse kunde ikke altid undgaa den Fare at blive fremmede for Folkeaaenden. Klassicismen havde, baade i Poesien og de bildende Kunstner frembragt Verker af uforgængeligt Værd; men i Almindelighed evned den ikke at skabe et æsthetisk Princip som varig kunde oplive den samlede Kunstretning.» (Granzow, 1884, s. 437-438)

Granzows argumenter er typiske for den såkalte *historismen*, en retning som la vekt på at folkesjelen til enhver tid vil avspeile tidsånden, og at kultur ikke lar seg overføre fra forgangen tid til dagens samfunn. Han sier: «... for den moderne Tilværelse er den indre Drivfjeder i vort Aarhundredes samlede Kunst» (ibid. s.438). Dette er et slag mot klassisismen som hadde brukt antikkens kunstidealer som en tilnærmet objektiv mal for kunst, uavhengig tidsalder. I stedet gjaldt det å bygge på hva som kjennetegnet den til enhver tid stodegne, rådende kulturen.

1800- tallet førte med seg en voksende industrialisering og fremvekst av det vi kaller det moderne samfunn. Byene vokste i takt med fabrikkene, og nyvinninger som jernbane, nye maskiner i jordbruket og i vareproduksjon så dagens lys. Byene ble en magnet for folk som hadde dårlige kår på landet og som derfor søkte lykken i industrien. Bybefolkningen vokste

sterkt, samtidig som en stor andel av den norske befolkningen også emigrerte til U.S.A. Dette er en tid preget av de store forandringene (Semmingsen, Monsen, Tschudi-Madsen, Ustvedt, 1980, s. 20 ff). «*Det store hamskiftet*» er tittelen på Inge Krokanns bok fra 1942 som omhandler denne tiden med store forandringer i bondesamfunnet, der nettopp overgangen fra hestekraft og menneskekraft til et maskinelt drevet jordbruk er temaet.

I denne perioden på 1800-tallet med gryende moderne tider oppsto det gradvis en draging mot en mer levende kunst, der følelsene og stemningene skulle få komme frem, i motsetning til det beherskede og kjølige klassisistiske idealet som frem til da hadde dominert. Argumentene gikk, som nevnt, dessuten på at antikkens kunst var et uttrykk for den greske kultur og den tidsalder og samfunnsånd som den gang rådde. Den kunne ikke bli forstått på samme måte i en annen tidsalder eller i et annet land, fordi samfunnsforholdene da ville være helt annerledes og gi andre premisser for forståelsen enn det opprinnelige. I andre klimasoner og i en annen natur ville folkesjelen uttrykke seg på sin stedeegne måte, og det å kopiere kunstidealer fra en fjern sivilisasjon ville rett og slett være et feilgrep og et overtramp mot egen kultur. Denne romantiske vinden, som vektla det stedeegne og naturlige, blåste over flere land i Europa på 1800-tallet (Granzow, 1884, s. 437 ff).

I Norge fikk den romantiske retningen et nasjonalistisk preg. Med løsrivningen fra unionen med Danmark i 1814 oppsto en ny søken og higen etter en egen norsk identitet, fri fra det man opplevde som påtvunget dansk kulturarv. Det ble viktig å samles om de fortidsminnene man mente var rotnorske, og i kjølvannet av den nyvunne nasjonale stemningen vokste interessen for middelalderen frem, fordi den gang hadde Norge vært et fritt land med sin egen kultur. Dette synet oppsto i de dannede lag av befolkningen, der maleren J. C. Dahl (1788-1857) skal nevnes som en hovedeksponent for nettopp dette synet. Takket være hans engasjement for de norske kulturminner, og særlig de norske stavkirkene, var han, som tidligere nevnt (se kap. 3.3), en av hoveddrivkreftene bak stiftelsen av Foreningen til norske Fortidsmindesmerkers Bevaring i 1844 (Lie Christensen, 2011, s. 36 -38). Foreningen hadde nettopp til formål å bevare fortidsminnene, og dette synet passet inn i tiden, der man søkte seg tilbake til den norske middelalderen for å finne sin kulturs særpreg.

Fra middelalderen av hadde stavkirkene fungert som levende kirkebygg i bruk i nærmiljøet. Den lokale stavkirken fungerte som et naturlig knutepunkt for folk, og det var her hellige ritualer og overgangsriter fant sted. Dessuten fungerte kirkebakken som et sosialt møtested for folk som ikke så hverandre så ofte ellers. I denne første delen av stavkirkenes æra var de en levende del av den aktive erindring. De var kanoniserte objekter i sentrum for folkelivet og samfunnet. Dette var tilfelle helt frem til stavkirkene gradvis ble ansett som uegnet og gammeldagse og etterhvert ble skiftet ut med mer moderne kirker. Dette skjedde gradvis fra 1600 -tallet, men skjøt virkelig fart på 1800-tallet. Etterhvert som stavkirkene ble utdaterte, ble de også, som nevnt, ansett som «barbariske», primitive og gammeldagse (se kap.5.1). De var ikke lengre kanoniserte objekter i den aktive erindring, men ble skjøvet ut i den passive eller aktive glemselen. Som glemte objekter ble de utsatt for skjødesløs behandling, der de både ble revet, delvis revet eller bare overlatt til forfall. Uansett var stavkirkene og middelalderen fjernt fra den hurtigvoksende industrien med utvikling av maskiner og fremvekst av byene. Likevel er det nettopp middelalderen som utover på 1800- tallet ble gjenoppdaget og trukket frem i den aktive erindring, som kanon.

Middelalderen ble dermed hjørnesteinen i det nasjonale identitetsbyggingsprosjektet. Man søkte å gjenfinne nordmenns folkesjel slik den hadde blitt formet under bestemte geografiske og klimatiske vilkår typisk for Norge, det vil si, i et fritt Norge. Dette ga mandat for at nordmenn skulle ha råderett over sitt eget land. I søken etter identitetsmarkører ble middelalderen gjenoppdaget. Forskere søkte å finne spor etter eldgamle skikker som fremdeles ble holdt i hevd. Derfor ble det satt i gang en samling av for eksempel gamle folkesanger og fortellinger, vel og merke med kritisk siling fordi: «man maa finde seg i at høre paa alskens intetsigende Kram, og lirke saa længe, indtil man kan faa draget frem i Lyset, hvad der dukker op som ubekjendte eller forglemte Ting ...» (Ludvig Matias Lindeman sitert i Lie Christensen, 2011, s.34). Den norske bonden som levde fjernt fra byene og moderne impulser ble, i kraft av sin stedegenhet og konservative bevaring av tradisjoner, betraktet som en kulturbærer som formidlet, om enn ikke bevisst selv, arven fra forfedrene.

Uttrykket «folkekunst» var for øvrig et uttrykk som oppsto mot slutten av 1800-tallet og ble et nøkkelbegrep for nettopp denne perioden der middelalderen igjen ble toneangivende for definisjonen av den norske kulturarv. Selv om oppfatningen av folkekunsten som verdifull

kulturarv allerede hadde fått stor utbredelse, spesielt i Tyskland, var det den østeriske kunsthistorikeren Alois Riegl som først introduserte selve ordet: «folkekunst» (*Volkskunst*). Riegl brukte ordet for å beskrive dekorerte, håndlagete gjenstander brukt i hjemmet, gjerne i tilknytning til et naturalhusholdningspreget samfunn. Riegl fikk stor innflytelse, også her i Norge, hvor kunsthistorikeren og en av Norges første riksantikvarer, Harry Fett, som jeg kommer til å vende tilbake til senere i oppgaven, regnes som den første som brukte begrepet «folkekunst» i Norge (Hoffmann 2015). Her i landet fikk spesielt treskurden stor oppmerksomhet. L. Dietrichson skriver:

«Men Spiren til det som skulde komme i vor egen Tid er ikke kvalt, ikke død; det levende Baand, der skulde forbinde den nu tilendebragte, gamle Selvstændighetstid med den gjenvakte, nye Sælvstændighedsstid er ikke overskaaret: Spiren betegner sit skjulte, stille Liv, Baandet sin Styrke paa et eneste Punkt, hvor de viser sig ved den seige, tilsyneladende stagnerende, med dog udviklingsdyktige *Fastholden ved de gamle, nationale motiver* og den gamle, i hjemlige Kunststudøvelse: i den profane Træbygningskunst og i Ornamentikken, i Bondens stuer og i hans Yndlingsbeskjeftigelse. I Fjeldbyggens Øx og i Bondeguttens Tollekniv sidder den i vort Folks indlevede Tradition og Kunststudøvelse fast, og det er Bondebygmesterens og Træskjærerens (...) vi egentlig har at se den Navlestreng, der forbinder vor Nutidskunst med Middelalders Kunst, der nu var tilsynelatende udslukt og død. (Dietrichson, 1993, s. 9)

Man søkte altså å finne levninger og minner fra en fjern fortid for at disse kunne bli til ny inspirasjon for nordmenn som levde i fremveksten av et moderne og fritt samfunn. Men det gjaldt, vel å merke, å finne det opprinnelige, fri fra «alskens intetsigende Kram» (se sitatet ovenfor). Middelalderkulturens tråder skulle føres videre til tiden etter 1814 og bidra til å knytte fortiden med nåtiden. I samme ånd omtalte Henrik Wergeland pregnant og retorisk dansketiden som «den uegte Lodning» som nordmenn måtte bryte seg løs fra for å finne sin egen identitet:

«Vort Norge og Fortidens Norge synes som to afbrudte Halvringe, der passe paa nøyeste sammen. Mellemalderen (dansketiden) kun som den uegte Lodning som vi bryde væk for at hele den egte Led» (Wergeland sitert i Mykland, 1986, s. 225).

Wergeland slo med dette utsagnet en strek over den 434 år lange tiden under Danmark og søkte å forene norsk middelalder med det danskefrie Norge etter 1814. Det samme synet preget, som sagt, flere av representantene for datidens forsker- og kulturmiljø. Dette var toneangivende tendenser. Mange nordmenn ønsket å riste av seg den danske identiteten og søkte å finne sitt eget ståsted ved å gripe tilbake til en stolt og fri fortid, det vil si sagatiden eller middelalderen, altså perioden frem til Kalmarunionen i 1397 (Nordeng & Opsahl 2017).

Det var flere fremtredende forskere fra midten av 1800-tallet som var opptatt av å forske på norrøn kultur, der for eksempel kan nevnes Rudolf Keyser (1803 -1864). Han forsket på det islandske språket og fikk faktisk « Norges gamle Sprog, historie og Mindesmærker» inn som eget fag på det relativt nye norske universitet. Hans elev, Peter Andreas Munch (1810 - 1897) var et multitalent blandt annet innenfor språkforskning, arkeologi og folkeminne. Han hadde en enorm litterær produksjon og satte viktige spor etter seg i form av både norgeshistoriske verk, bøker om det norrøne språket og språkutviklingen, samt bøker om sagatekstene og runetolkning for å nevne noe. Disse vitenskapsmennene står omtalt i 3.bind i «Illustreret verdens – litteraturhistorie», redigert av Julius Clausen og utgitt i København i 1901 (Halvorsen, 1901, s. 743). Kapitlet: «Norge i det 19. Aarhundrede» er skrevet av Jens Braage Halvorsen (1845 -1900). Halvorsen omtales i Norsk biografisk leksikon som «... et navn som huskes med glede og takknemlighet av alle som interesserer seg for norsk litteraturhistorie» og nevnes som uvurdelig i sin innsats med å lage et norsk forfatterleksikon fra 1814 – 1880. (Torp 2009) Clausens litteraturhistoriske verk med kapitlet om Norge skrevet av Halvorsen er interessant både fordi det er grundig og fordi det ble gitt ut kort tid etter at interessen for den norske middelalder hadde våknet, noe dette bokverket tydelig speiler når norsk litteratur fra det 19. århundre beskrives over drøyt 70 sider. Jeg benytter derfor dette verket når jeg presenterer 1800 -talls forfattere.

På samme måte som det var interesse for norrøn kultur i form av språk, litteratur, sagn og sanger, ble fortidsminner fra middelalderen løftet opp. Dietrichson trekker frem middelalderen som tiden da vi finner vårt største nasjonale bidrag til den europeiske kunsten, spesielt representert ved våre stavkirker. Han har «mere og mere følt sig baade henvist og tiltrukket til de nationale opgaver fra vort folks *middelalder ...*» (Dietrichson,1892, s. V). Dietrichson sier at «de [stavkirkene] er hellige erindringer fra vort folks kraftige ungdomsaar, sagatidens alvorlige rester, ligesaavel som Eddakvadene og kongesagaene, som Nidarosdomen og Haakonsshallen» (ibid. s.4). Videre sier han at stavkirkene: «viser os, hvad disse mindesmerker fra middelalderens fjerne dage indeslutter af kunstferdighed og konstruktiv evne, af historie og hellig tradition ...» (ibid. s.4). Med dette ser vi at pendelen faktisk har slått helt over til den andre siden. Stavkirkene, som på begynnelsen av 1800 -tallet hadde vært ansett som barbariske og skjøvet langt ut i glemselen (se kap.5.1), ble nå

på slutten av 1800- tallet regnet som eminente uttrykk for middelalderens kunstferdighet, med symbolbærende og kanonisk verdi for samtidens nordmenn.

5.3 Etterreformatorkunst blir nedvurdert

L. Dietrichson sier i sitt forord i «*De norske stavkirker*» om den norske kunsten at: «... i de nærmeste bag denne [samtiden] liggende 400 aar har vort land kun spillet en saare underordnet, om nogen rolle i kunstens udviklingshistorie» (Dietrichson 1892 s. V).

Dietrichson uttrykker med dette at den etterreformatorkunsten ikke har særlig verdi i kunsthistorien. Dietrichson, som altså selv var professor i kunsthistorie ved universitetet i Kristiania, hevdet at selvstendig kunst ble til i et fritt land, og at Norge under dansketiden var underlagt en overlegen statsmakt og at dette hemmet den frie kunstutøvelsen. Han skriver:

«Thi virkelige Stillove, der kunne give denne under Snedækket slumrende og drømmende Udvikling noget karakteristisk Præg, udvikle sig ikke under saa uheldige Forhold, der hører baade en vis Nationalrigdom og Nationalselvstændighed til for at frembringe en selvstændig, national Kunst» (L. Dietrichson, 1993, s.9)

Dietrichson setter her ord på holdninger hos mange av 1800- tallets norske borgere som altså ønsket å knytte forbindelse med den norske middelalderen og vikingtiden, med andre ord, tiden før Norge ble i union med Danmark, eller «den fire hundreaarige natten», som Ibsen lar den gale *Huhu* i *Peer Gynt* (1867) uttrykke det (Ibsen 1867). At dette til og med dukker opp i skuespillet *Peer Gynt* viser at oppfatningen av at dansketiden representerte en mørk tid var en kjent sinnstemning hos nordmenn, som ellers ikke ville ha grepet poenget i Ibsens tekst. Uttrykket «den firehundreårige natten» har ikke, uten grunn, siden blitt stående i norsk språk. Uttrykkets slitestyrke viser at det ga gjenklang til nordmenns følelser og trang til å være en fri nasjon. Halvorsen omtaler denne strømmingen slik: «...en naivt begeistret Glæde og Jubel over den unge Friheds Vaarspring i Samklang med en Følelse af Stolthed over Landets store, men fjærne Fortid, over Sagnetidens Norge og Fædrene's Bedrifter...» (Halvorsen, 1901, s.726).

Den nasjonale stemningen som hentet inspirasjon fra den norske middelalderhistorien og den norske naturen kom blant annet til syne i den bildende kunsten, i musikken og i litteraturen. Både Ibsen og Bjørnson brukte snorresagaene som inspirasjon til flere av sine verk. For eksempel kan nevnes Henrik Ibsens «*Fru Inger av Østeraad*» fra 1857, «*Hærmennene på Helgeland*» fra 1858 og «*Kongemnene*» (1863). Fra Bjørnsons hånd kom skuespillene: «*Kong Sverre*» fra 1861, «*Sigurd Slembe*» (1862), eller «*Sigurd Jorsalfar*» fra 1872 (Halvorsen, 1901, s.766) . På begynnelsen av 1900-tallet var både Sverre og Sigurd blitt populære guttenavn, i 1910 var 2,5% av alle gutter kalt Sverre, og 1,8 % Sigurd (Navnestatistikk, 2015, en tendens grafene under tydelig viser (fig. 27 og 28).

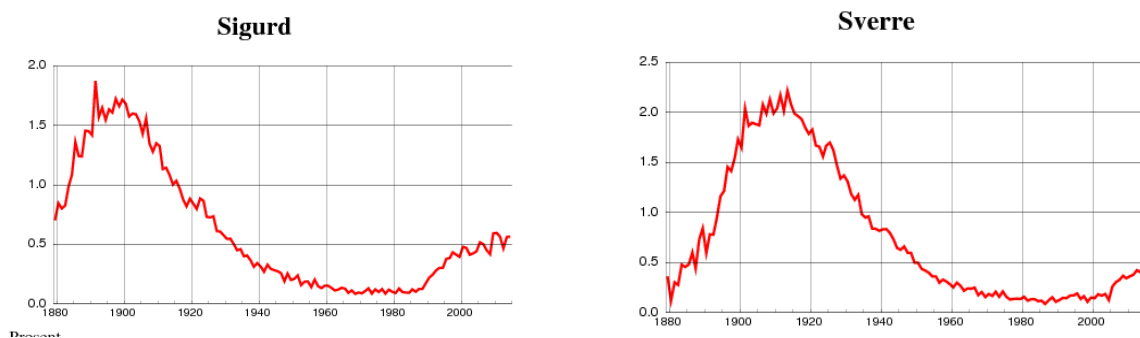


Fig. 27 og fig. 28: Grafer fra Statistisk sentralbyrå som viser forekomst av guttenavnene «Sigurd» og «Sverre» fra 1880 frem til 2010. Som det går frem hadde begge navnene, med mindre variasjoner, et popularitetshopp i perioden 1880/90 til cirka 1920/30, der navnet «Sverre» ble litt senere populært og populariteten holdt seg litt lengre enn «Sigurd».

5.4 Rekontekstualisering av stavkirkene

Stavkirkene ble altså aktivt trukket frem fra den passive glemselen, der de ble rekontekstualisert, de oppsto i en ny tid og fikk en endret funksjon. Fra middelalderen av hadde jo, som nevnt, stavkirken vært menneskenes åndelige og sosiale arena, hvor stavkirken var en hjørnestein i nærmiljøet (se kap. 5.2). Men da stavkirkene ble gjenoppdaget på slutten av 1800-tallet fant altså en bruksendring sted, der stavkirkene gikk fra å være en integrert del av menneskenes hverdag og senter for de viktigste hendelsene i livet til å bli objekter for betraktning og forskning. Nå kom forskere og turister som utenforstående som søkte å finne ut detaljer fra en fjern fortid. Folk kom for å studere kirken som et

fortidsminne, i motsetning til det å være deltakere i kirkelivet, slik tilfellet hadde vært i tidligere tider. Det oppsto en distanse i form av tid og kultur mellom stavkirken og de som betraktet den. Likevel ble stavkirkene fra da av igjen en del av den aktive kollektive erindring, de ble kanoniserte objekter og del av den nasjonale kulturarven, en plass de innehar den dag i dag.

5.5 Historisk verdi

Kulturhistorikeren Alois Riegl (se kap. 5.2) utarbeidet en oversikt over måter å betrakte verdien på et monument på. Ett av disse momentene omhandlet såkalt historisk verdi (*historisches Wert*). Dette verdiperspektivet gikk på å avdekke fortidens storhet og finne tilbake til monumentets opprinnelige form. Det ble derfor viktig å rense det for senere epokers påvirkning. (Riegl, 1928, s.75-76). Riegl sier at restaureringsprosjektene på 1800-tallet var fullstendig preget av dette synet, de var: «... based essentially on the postulates of stylistic originality and stylistic unity» (Riegl, 1928, s. 82). Vi ser, som tidligere nevnt i kapittel 4.3, at Foreningen til norske Fortidsmindesmerker i 1880 søkte å fjerne alt som ikke hørte middelalderen til fra stavkirken, fordi dette forkludret det opprinnelige. Dette samsvarer i så måte godt med Riegls historisk verdi- prinsipp der det dreide seg om å avdekke og bevare det opprinnelige monumentet, og der senere epokers påvirkning nærmest ses på som forurensing som må fjernes for at et historisk monument kan fremstå mest mulig rent og ubesudlet. Som det vil fremkomme senere i oppgaven vil vi se at Riegl også tok til orde for et annet, og nytt bevaringssyn som tok høyde for et monuments utvikling hele veien fra det ble skapt til nåtiden (ibid. s.83).

5.6 Maleriet på østveggen i Torpo stavkirke tas ned fra veggen

Det var i denne nasjonalromantiske og historismepregete perioden at bildet på østveggen i Torpo stavkirke ble tatt ned i 1880. Hva som videre skjedde med maleriet er det altså ingen som kan si med sikkerhet, annet enn at det altså dukket opp senest 25 år etterpå. Men dette maleriet, der motivet føyer seg inn i en ikonografisk europeisk tradisjon som kan

spores helt tilbake til senmiddelalderen og renessansen, ble av 1800-tallets ledende historikere og forskere ansett for å være uinteressant, jamfør Dietrichsons ord om at monumenter fra de 400 år før 1814 hadde spilt en «underordnet, om nogen rolle i kunstens historie» (Dietrichson, 1892, s. V). At bildet ble betraktet som uinteressant kan bli stående som et symbol på rådende krefters syn på hva som skulle løftes som nasjonalkulturelt kanon på slutten av 1800-tallet, nemlig norsk middelalderkunst. Maleriet ble tatt ned av veggen, sannsynligvis med rivningen av koret i 1880, og det gikk for en periode i glemmeboken. Det ble antagelig auksjonert bort, eller gitt bort, slik vi, som nevnt tidligere i oppgaven, vet skjedde med mye av kirkeinventaret og kirkematerialene i forbindelse med rivningen av stavkirken i Ål (se kap. 3.3). Vi vet også, som nevnt tidligere i oppgaven, at materiale fra stavkirken på Torpo har blitt funnet på gårder i bygda (se kap. 3.3). Så mye tyder altså på at det samme skjedde på Torpo som på Ål ved rivningen av henholdsvis hele kirken (Ål) og kor (Torpo). Materialer og inventar som ikke ble ansett som verneverdig ble solgt, eller gitt bort. Antageligvis forsvant maleriet på østveggen også i denne sammenhengen. Når vi vet at materialer ble gjenbrukt til det folk fant mest formålstjenlig, er det dermed ikke usannsynlig at dette maleriet faktisk ble benyttet som en stor og velegnet bakstefjel. Det føyer seg i så måte godt inn i hva som for øvrig skjedde med kirkemateriale som ble solgt eller gitt bort på bygda. Om dette er uttrykk for en aktiv glemsel, der bestemte gjenstander eller hendelser bevisst viskes ut, er absolutt en mulighet i og med at maleriet ble gitt bort eller solgt som skrap, for så å bli skjødesløst behandlet, uten at noen i 1880 grep inn for å hindre dette. Men det kan også argumenteres med at dette er et utslag av passiv glemsel. Aleida Assmann skriver:

«The passive form of cultural forgetting is related to non-intentional acts such as losing, hiding, dispersing, neglecting, abandoning, or leaving something behind. In these cases, the objects are not materially destroyed; they fall out of the frames of attention, valuation and use» (Assmann, 2008, s.98)

I vårt tilfelle, ble ikke dette maleriet bevisst destruert, slik tilfellet altså er med objekter som blir aktivt glemt, - de blir oftest tilintetgjort. Maleriet ble antageligvis i stedet ansett som uviktig og kunstnerisk verdiløst og friggitt for videre gjenbruk der det måtte passe. Fra perioden 1880 og til senest 1905 er det dermed helt usikkert hvor maleriet befant seg, dette overlates til ren gjetting. Men det at maleriet har store slitasjeskader kan samsvare med at

det har blitt brukt som bakstefjel, ellers ville maleriet mest sannsynlig vært i samme tilstand som for eksempel de etterreformatoriske maleriene i Gol, Nore og Uvdal stavkirker, som muligens er utført av samme kunstner. Disse maleriene er i forholdsvis god forfatning, der motivene er, i motsetning til torpomaleriet, klare og forståelige. Det er videre en mulighet, for vi vet ikke sikkert, at maleriet befant seg på en lokal torpogård i denne perioden da det var borte. Et svakt «ekko» av dette finnes på folkemunne, selv om det er helt uvisst. Likevel vet vi, som nevnt tidligere, at diverse kirkemateriale har blitt funnet på gårdene Nyhus og Sato/ Nubgård, men utover det er det ikke mulig å si noe.

Maleriet ble mest sannsynlig altså fjernet i 1880 etter anmodning fra Fortidsminneforeningen. Som nevnt i kapitel 3.4, skrev foreningen til sokneprest Monrad høsten 1880 og ba om at alt som forstyrret middelalderinntrykket skulle fjernes fra kirkerommet. Dette levner ingen tvil om hva fortidsminnevernet prioriterte i 1880. Det som sto i foreningens fokus var bevaring av middelalderartefakter og monumenter. I Foreningen til norske fortidsmindesmerkers bevaring sin årbok fra 1870 står det listet opp hva foreningen « i sædeleshed ønsker sig oplysninger meddelte»:

Merkelige Kirkebygninger af Sten og Træ,- af sidste slag især de saakalte Stavekirker – med dertil hørende Forsiringer af Maleri og Snitverk, gamle Indskrifter med Runer eller latinske Bogstaver; Kirke-Inventarium, Altere, Altertavler, Helgenbilleder, Kirkeklokker, Røgelseskar, Relikviekasser, Kalke, Døbefonter, Døbefade, udskaarne Stole og deslige Sager; - gamle og i Formen merkelige Husebygninger baade Vaaningshuse og Stabbure, med deres Forsiringer og Indskrifter – Levninger af gamle Bygninger der kunne give Oplysninger om Bygningskunstens Standpunkt i Middelalderen...»
(Foreningen til norske fortidsmindesmærkers bevaring, 1870, s. 85)

Som vi ser, er det middelalderartefakter som er av interesse for foreningen. De hadde i 1880 begrenset med ressurser, og vi vet for eksempel at de ikke valgte å kjøpe stavkirken i Ål det samme året på grunn av de store kostnadene dette ville ha ført med seg (Sokneråda i Ål, 1980, s.25). Så streng vurdering lå til grunn bak vedtakene som ble fattet når det gjaldt hva som skulle prioriteres. Med prioriteringer ligger alltid et verdisyn til grunn, noe som kommer frem i listen ovenfor over hva foreningen var særdeles interessert i. Det er verdt å legge merke til at bevaringsideologien til Foreningen til norske fortidsmindesmerkers bevaring samsvarer med bevaringsideologen Riegl beskriver som «det historiske verdiperspektiv» (se kap. 5.5) og som altså var rådende på 1800 -tallet.

KAPITTEL 6 Forskjellige syn på hva som skal være en nasjonal kanon frem til i dag.

6.1 Verdibaserte kriterier for utvelgelse av hva som skal ivaretas

Navnet «Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring» er interessant sett i sammenheng med kollektiv erindring. For, det ligger i selve navnet til foreningen: «fortidsminnesmerker». Et minnesmerke er noe vi gjerne forbinder med at det reises for eksempel en statue til minne om en hendelse, jamfør diskusjonen om et minnesmerke til minne om ofrene ved Utøya 22.juli 2011. Ingvild Ruhaven skriver i Ferdrelandsvennen 2. november 2012 en artikkel om nettopp minnesmerker, der hun kaller disse «avtrykk av verdier som gjelder i den tiden minnesmerkene blir reist». (Ruhaven, 2012). Når det gjelder Fortidsminneforeningen, er dens sikte å ta vare på utvalgte minner fra fortiden, basert på foreningens verdiforankring. Det er ikke tilfeldige eller objektive kriterier for hva som blir valgt å satse på. Det er klare føringer, der målet er å presentere utvalgte deler av fortiden til nåtiden, for at det skal være med å prege vårt syn på våre verdier og vår kulturarv. Hva som skal minnes, som blir del av vår aktive erindring eller kanon, er ikke tilfeldig, men motsatt, gjenstand for en nøye siling og vurdering. Ingvild Ruhaven sier at et samfunn: «velger hva som skal huskes...» og at «Det som blir utvalgt som offentlige minner forteller mye om verdiskalaen i et samfunn» (ibid). Det forteller vel så mye om samtiden som om fortiden, fordi det viser hva som er de rådende verdier i tiden. Hva Fortidsminneforeningen hadde i fokus siste halvdel av 1800-tallet var den norske middelalderen. Det var nasjonalarven fra før dansketiden som man søkte å finne levninger av, og som ble løftet frem av flere av samfunnets rådende krefter. At dette synet vant frem er hevet over enhver tvil, for stavkirkene har siden 1880 stått for nordmenn som noe av det fremste vi har av nasjonalklenodier fra middelalderen. Dette er fjernt fra 1700-tallets kunstsyn, der stavkirkene, som nevnt, ble omtalt som «barbariske» (se kap. 5.1). Stavkirkene er blitt, ved hjelp av Fortidsminneforeningen, del av vårt aktive kollektive minne, vår «kanon». De er noe nordmenn identifiserer seg med og er stolte av.

Men når noe løftes opp og minnes, er det en god del som går i glemmeboken. I vektingen av middelalderens artefakter blir kunstgjenstander fra tiden etter reformasjonen glemt og

ansett som uviktig. Fortidsminneforeningen var på 1880-tallet ikke opptatt av etterreformatorisk kunst, tvert imot, kirkerommet skulle renses for dette i størst mulig grad. Følgelig er ikke maleriet på østveggen i Torpo stavkirke nevnt i noen av referansene til stavkirken i foreningens årbøker siden disse for første gang kom ut i 1845 og frem til idag.

Årsakene til at maleriet ble tatt ned av veggen i 1880 er altså åpenbare, - for det første passet ikke maleriet inn i det middelalderpreget man søkte å gjenskape i stavkirken. For det andre var etterreformatorisk kunst av flere rådende kulturkrefeter ansett som uinteressant, all den tid den hadde blitt til under ufrie nasjonale forhold og stor sett tok opp i seg europeiske tendenser som den kopierte uten å være nyskapende. Dette var toneangivende synspunkter som altså blant annet Dietrichson hevdet. Han var selv, som nevnt i kapitel 4.4, en drivkraft i Fortidsminneforeningen i perioden da Torpo stavkirke ble kjøpt av foreningen i 1880.

6.2 Hvorfor ble maleriet på østveggen i Torpo stavkirke så raskt tilbakeført til kirken?

Det vi faktisk kan undre oss over er hvorfor dette maleriet i det hele tatt kom tilbake til kirkerommet så raskt. I lys av at det bare få år tidligere forelå klare føringer på å bringe kirkens middelalderpreg tilbake, er det på mange måter undelig at dette bildet kom opp på veggen i Torpo stavkirke igjen. Senest 1905 må det ha vært på plass på den oppsatte panelveggen som markerer den gamle inngangen til koret. Men det er ingen kilder per i dag som kan dokumente når dette skjedde. Det at det ble tatt ned i 1880 er temmelig sikkert, og at det ble gjenbrukt som en fjel er en mulighet, men når og hvorfor det kom tilbake til kirken er foreløpig et stort spørsmål. På ett eller annen tidpunkt mellom 1880 og 1905 må noen ha oppdaget at maleriet, som antagelig befant seg på en gård lokalt i bygda, egentlig var såpass spesielt at det var bryet verdt å returnere det til kirken. Det kan skyldes helt personlige årsaker som at menneskene på gården der bildet ble oppbevart ønsket å returnere bildet. Kanskje de følte at bildet hørte mer til i kirken enn i bryggerhuset, for å sette det på spissen? Dette er bare en spekulativ påstand som mangler ethvert empirisk belegg. Men det vi vet er at det i Fortidsminneforeningen på begynnelsen av 1900-tallet var ulike oppfatninger av hva

fortidsvernet skulle dreie seg om. Den tradisjonelle fløyen sto for bevaringslinjen i tråd med idealene fra 1844, der middelalderen ble løftet opp som vår kulturelle og nasjonale kanon. Men nye krefter i foreningen hadde etter hvert tatt til orde for å trekke inn hele den historiske utviklingen av et monument, altså utviklingen fra det ble reist og frem til moderne tid. Denne nye måten å betrakte et monument på kaller Riegl «aldersverdi» (*Alterswert*) og sier det er et «new, but widely shared point of view». Han uttrykker samtidig at tanken om å kun fremheve en tid i et monuments utvikling er en foreldet oppfatning. (Riegl 1928 s. 83).

En representant for dette moderne synet var Harry Fett, som altså kjente godt til Riegls arbeider (se kap. 5.2), og som på 1900-tallet hadde kommet på banen som en markant kunsthistoriker. Fett ble sekretær i Fortidsminneforeningen fra 1899, der han jobbet tett med både antikvar Nicolaysen og professor Dietrichson, og der sistnevnte hadde vært hans veileder under studietiden hans (Aavitsland 2014, s.79). Mens både Nicolaysen og Dietrichson var mest optatt av den tradisjonelle bevaringsideologien som hadde fokus på den norske middelalder, forfektet Fett dette nye synet som altså innebar å inkludere historien hele veien, fra for eksempel et bygg ble reist og frem til moderne tid. Han la vekt på på «ekvivalensprinsippet», - det at alle epoker, og ikke minst monumentets preg av tidens tann, skulle telle i bevaringen av et bygg, og at det ble kunstig å bare la en tidsepoke få fokus (ibid. s.203). For Torpo stavkirkes del ville det bety at hele kirkens utvikling fra den ble reist på slutten av 1100-tallet og frem til moderne tid skulle reflekteres, og ikke bare frem til slutten av middelalderen med inføring av reformasjonen i 1537 (Arkivverket, 2017,21.02.). Det å bare ha med kirkens utvikling i løpet av byggets 400 første år, for deretter å ignorere kirkens videre utvikling i de påfølgende århundrene frem til moderne tid, var et konstruert og kunstig grep, i følge Fett. Fett ble leder for direksjonen i Fortidsminneforeningen i 1911 (ibid.s.210), og i perioden 1913-1946 innehadde han den prestisjetunge stillingen som Norges riksantikvar (ibid.229). Det er åpenbart at han i sin tid må ha hatt en ikke uvesentlig påvirkningskraft på fortidsvernsideologien i Norge. Vi vet at Fett, i kraft av sitt embete som riksantikvar, i perioden 1914-1915 fikk igangsatt restaureringen av de gamle, etterreformatoriske veggmaleriene i Røldal stavkirke som på det tidspunkt hadde blitt overmalt. Etter dette restaureringsarbeidet fremsto kirken i rekonstruert prakt der 1600-tallsrankene igjen prydet vegger og tak (ibid.s.239-241). Dette er interessant å merke seg, fordi maleriet på østveggen i Torpo stavkirke er fra 1649. Det ble sansynligvis returnert til kirken rett før, eller i begynnelsen av 1900-tallet. Det er ikke utenkelig at «vinden hadde

snudd» i synet på dette etterreformatoriske bildet, og at det ble gjeninnsatt i kirkerommet som følge av at bevaringsideologien hadde endret seg i tråd med Fetts ekvivalensprinsipp. I og med at dette til dags dato ikke er funnet dokumentert, blir det bare en hypotese. Men det er like fullt i tråd med hva som var et moderne bevaringssyn på begynnelsen av 1900-tallet, da Fett også satt i ledelsen i Fortidsminneforeningen.

6.3 Maleriet på østveggen i dagens aktuelle litteratur om stavkirker og i rapporter

Til tross for at ekvivalensprinsippet slo igjennom på 1920 -tallet, er det interessant å merke seg at det i rapporter om bevaring og registrering av gjenstander fra Torpo stavkirke så å si bare nevnes middelalderartefakter. En rekke gjenstander ble fraktet til Kulturhistorisk museum og registrert. Dette finnes det omfattende rapportering på blant annet hos Fortidsminneforeningen og hos Riksantikvaren. Det er en påfallende manglende dokumentasjon om gjenstandene som er yngre og etterreformatoriske. Altermaleriet som er tema for denne oppgaven er, som nevnt i kapittel 4.1, antagelig omtalt i besiktigelse av kirken 1740, der det altså omtales som «maleri av oppstandelsen». Håkon og Sigrid Christie er dem som beskriver motivet grundigst i sin artikkel om Torpo gamle kirke, her finnes en beskrivelse av motivet og skriften på bildet, samt at det nevnes at den ukjente kunstneren antas å være den samme som utsmykket Gol, Nore og Uvdalkirkene (Christie & Christie 1981, s.138). Men utover det, foretas ikke noen ikonologisk analyse der dette dommedagsmotivet ses i lys av lignende motiver brukt på 1600-tallet. Sigrid Christie, som spesialiserte seg i etterreformatorisk kirkekunst, analyserte luthersk ikonografi frem til 1800 – tallet, som hun systematiserte i ulike motivgrupper. Hun trekker frem eksempler på de ulike motivene, og temaet «*dommedag*» er beskrevet over seks sider i *Den lutherske ikonografi bind II* (S. Christie II 1973 s. 184 -190). Torpobildet blir ikke nevnt i hennes hovedverk. Det omtales bare i artikkelen om Torpo gamle kirke, der motivet gjengis uten at det blir satt inn i en kunstnerisk tradisjon eller vist til kjente kobberstikk eller tresnitt som bildet kan være inspirert av (Christie & Christie 1981 s. 138).

Senere dukker, som nevnt i kapitel 4.7, alterbildet opp i befæringsrapport fra 21.05.1984 utført av Jon Brønne og Mette Havrevold (Riksantikvaren, 1984). Der nevnes det at «tidligere altertavle» er i god stand, og at den i 1977 ble behandlet med Calaton CB. Dette er per dags dato det eneste jeg til nå har kommet over av skriftlig materiale om dette dommedagsmaleriet.

Norske bøker om stavkirkene omtaler likeens den etterreformatoriske utsmykningen i liten eller ingen grad. Typisk er for eksempel Olav Storslettens kommentar til bildet av den lukkede koråpningen, fra sin bok «*En arv i tre - De norske stavkirkene*», der han skriver:

«Interiør av Torpo stavkirke sett mot øst med trebaldakinen som opprinnelig har stått over et lektorium. Den opprinnelige koråpningen er lukket med bord. Den jernbeslåtte kisten er trolig fra middelalderen. Krusifikset på veggen er av barokk type» (Storsletten 1997 s.115).

Bildet under (fig. 29) er ikke fra Storslettens bok men har samme motiv. Dommedagsbildet som er stilt opp som et alterbilde fremstår som et blikkfang på bildet, men nevnes ikke av forfatteren. I stedet trekkes frem hva kirken inneholder av middelaldermonumenter og gjenstander, noe som er et gjennomgående trekk i boken.



Fig. 29: Her ses østveggen som Storsletten beskriver. Privat foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen

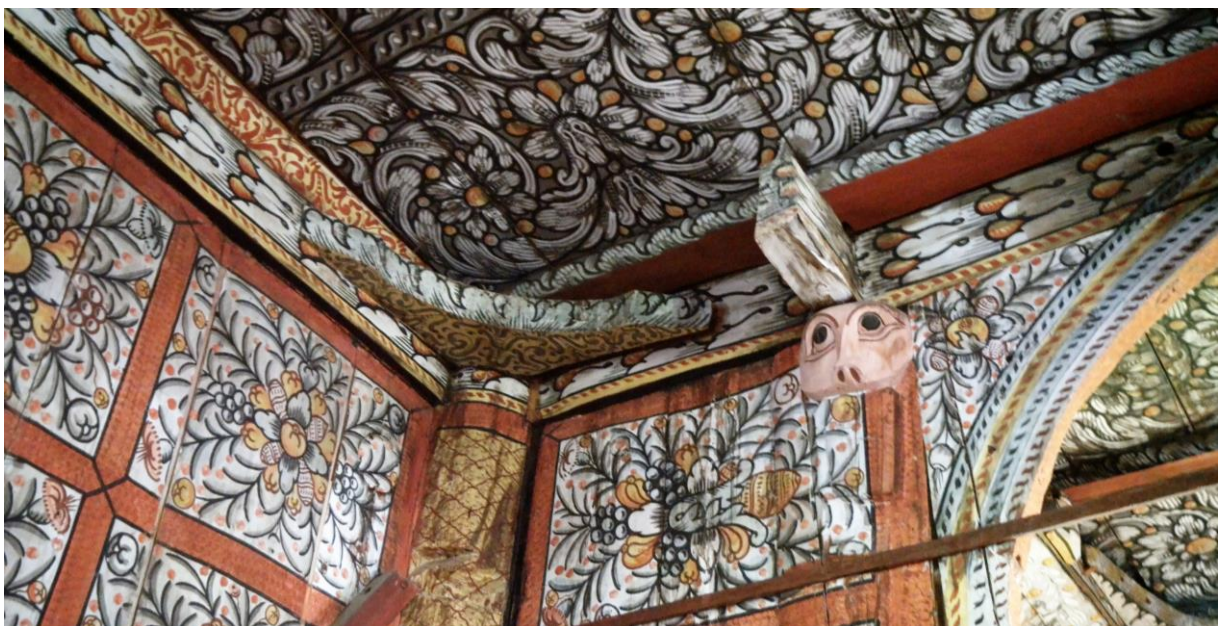
Også fra de gjennomdekorerte stavkirkene i Numedalen (se fig. 30- 31) er tendensen den samme. Forfatteren vektlegger middelalderinventar og utsmykning som blir detaljert beskrevet, men nevner i mindre grad utsmykning etter reformasjonen. For stavkirken i Nore nevnes at:

«kirkens interiør er preget av etterreformatorisk inventar og ombygginger på 1600- og 1700-tallet. Skip og kor har rester av bemaling fra 1655 og 1783. Korsarmene ble innvendig dekorert på 1700-tallet» (ibid s. 104),

Storsletten har med fotografier fra nyere dekor og nevner at dette er fra tiden etter reformasjonen. Men for øvrig handler mesteparten av kapitelet om Nore stavkirke om hva som finnes av middelalderartefakter og konstruksjoner.



Fig. 30: Detalj fra Nore stavkirke som viser 1600-tallsdekor. Foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen



Fig, 31: Detalj fra Uvdal kirke som viser vegger og tak preget av 1600-tallsdekor, privat foto: Morten Berntzen, gjengitt med tillatelse fra Fortidsminneforeningen.

Det er verdt å merke seg at Sigrid Christie, som nevnt ovenfor i kapittel 4.4, tenker at det kan ha vært samme kunstner som utsmykket Numedalskirkene i Nore og Uvdal som malte alterbildet i Torpo stavkirke. Tendensen med å vektlegge middelalderkonstruksjoner og detaljer fra denne tiden er likevel gjennomgående hos Storsletten.

I hans kapittel om Uvdal kirke beskrives de middelalderske kunstgjenstander og arkitektur relativt detaljert, mens den etterreformatoriske utsmykningen nevnes helt generelt og kort (ibid s.108 -111)

Leif Anker omtaler omtrent ikke alterbildet i Torpo stavkirke i sin bok «*Kirker i Norge, middelalder i stein og tre*», bind 4. Han sier kort at «... på panelet (østveggen) henger en slags erstatning for en albertavle, noen innrammete dekorerte planker» (Anker & Havran 2005 s. 228). Utover det sier han ingenting om dette maleriet. På side 231 er det et helsides fargefoto av østveggen til kirken. På dette fotografiet ses baldakinen og søyler, og maleriet på østveggen med krusifikset over er tilnærmet i sentrum på bildet. I tekstkommentaren til dette fotoet beskriver forfatteren hvordan tønnehvelvet fyller skipet godt og at «stavene på hver side av den gjenlukkete korbuen har sylindriske utskårne kapiteler» (Anker & Havran, 2005 s.231). Han nevner altså ikke med et ord dette maleriet som faktisk er i sentrum på fotoet i boken. Anker er opptatt av å beskrive kirkens stavkonstruksjon, kirkerom, lektoriehvelvet, treskurden og datering. Hva angår kirkerommet, beskriver forfatteren saklig inventar og spor etter endringer, men med størst betoning av hva som er å finne i kirkerommet av spor fra middelalderen. Som sagt blir maleriet på østveggen kun omtalt som «noen innrammete dekorerte planker» i dette avsnittet (ibid s.228).

I beskrivelsen av Gol stavkirke som går over åtte sider har Anker et avsnitt på en halv spalteside som heter «*Senere dekor*» (Anker & Havran, 2005, s.219-220), der han gjør rede for dekoren i kor og apsis, og der han blant annet trekker frem at Sigrid Christie mener det er samme kunstner som har dekorert Gol på 1600-tallet som også dekorerte Torpo stavkirke og andre kirker i Numedal og drammensdistriktet. Men også i dette kapitlet er det størst fokus på middelalderens bygningshistorie, stavkonstruksjon, portaler og rekonstruksjon.

Kapittelet fra Nore kirke er på 10 sider, der Anker beskriver bygningshistorie og stavkonstruksjon, portaler, datering, forbilder (for kirkestrukturen) og senere endringer. I sistnevnte avsnitt blir resterende middelalderkirkeinteriør nevnt og deretter dekoren fra 1650 -1750, som blir beskrevet som «et fargeskrin» fra denne perioden (Anker & Havran, 2005, s.196). Anker beskriver dekoren detaljert og omtaler kunstneren som «en maler som har satt spor etter seg i kirker så vel som borgerhus og storgårder over store deler av det nåværende Buskerud» (ibid s.198).

Uvdal kirke er tilsvarende beskrevet over 10 sider (Anker & Havran, 2005, s.200 -209). Her er detaljert beskrivelse av middelalderens bygningshistorie, stavkonstruksjon, skurden, datering og til slutt et avsnitt om senere endringer og dekor. Her gir faktisk Anker flere detaljerte beskrivelser av dekoren fra 1600 -1700-tallet.

Anker sier selv at det er «som middelaldermonumenter at stavkirkene får mest oppmerksomhet» (Anker & Havran, 2005, s. 11). Men samtidig som han har fokus på det særegne og middelalder-rotfestete ved stavkirkene, peker han like mye på utviklingshistorien gjennom tidene til disse monumentene. Han tar selv opp hvordan stavkirkene fikk en «nasjonal symbolverdi» på 1800-tallet i det han omtaler som «patosfylt nasjonsdyrking» (ibid s.9). Men han spør også retorisk hva det er med disse kirkene som anses som nasjonale symboler «på linje med vikingskipene, Holmenkollen og Eidsvoll 1814?». Likevel er det ingen tvil om at det er stavkirkene som middelaldermonumenter som opptar Anker. Etterreformatorisk utsmykning er ingen hovedsak for ham, det trekkes frem kun i den grad dette er tema for «senere utsmykning og dekor».

I Roar Hauglid verk «*Norske stavkirker dekor og utstyr*» (Hauglid 1973) tilegnet kong Olav V på hans majestets 70årsdag, er det fokus på det særegne ved stavkirkeornamentikk og utsmykning. Etterreformatorisk utsmykning i stavkirkene er ikke nevnt i det hele tatt. Men det er spesielt den karakteristiske treskurden og billedutsmykningen fra middelalderen som trekkes frem i denne boken. Stavkirkene med middelalder-treskurd og utsmykning blir omtalt i forordet som: «... noe av det mest nasjonale som er skapt i vårt land, og som dermed et av våre mest originale bidrag til verdenskunstens historie» (Hauglid 1973 i forordet).

På bildet fra den panelte koråpningen fra Torpo stavkirke ses baldakinen med middelaldermaleriet (Hauglid 1973 s.367). Forfatterens fokus er å trekke frem hvordan det må ha sett ut den gang sidealtrene og koret fantes. Dommedagsmaleriet, som er tema for denne oppgaven, er tydelig i bildet til Hauglid, nærmest et midtpunkt på fotografiet, men det nevnes overhodet ikke. Hauglid sier bare at «korveggen er nå dekket med en panelvegg» (ibid s. 367). Boken til Hauglid er gitt ut av Riksantikvaren som et «ledd i det lenge påtenkte nasjonalverk om de norske stavkirker» (ibid. forord). Videre er den, som nevnt, dedikert kong Olav V. Boken har fokus på middelalderens kunstskatter i Norge i form av stavkirkekunsten. Den etterreformatoriske utviklingen som fant sted i stavkirkene fra 1500 – tallet i form av prekestoler og til dels mye og nyere utsmykning er utelatt i boken. Det er nok et helt bevisst grep hos forfatteren, fordi det er de opprinnelige stavkirkenes særpreg slik de fremsto på 1100 -1300 tallet som er i fokus. Forfatteren tar valg og velger dermed bort den senere historien. Dette er nokså likt den tendensen vi har sett helt fra de første verkene ble publisert om stavkirker, jamfør Fortidsminneforeningens rapporter og Dietrichsons bøker fra 1800 - tallet.

I topografisk register til alle årbøkene til Fortidsminneforeningen om Torpo stavkirke fra perioden 1845 til 2005 er det faktisk rundt seksti henvisninger til artikler eller rapporter der Torpo stavkirke nevnes. Men ingen av disse nevner dommedagsmaleriet på østveggen fra 1649. Jeg leter forgjeves etter omtale av når Fortidsminneforeningen fikk bildet tilbake, eller hvor det ble funnet. Likeledes søker jeg etter informasjon om hva som skjedde med etterreformatorisk interiør som forsvant samtidig med at koret i Torpo stavkirke ble revet i 1880. Jeg kan ikke finne at dette nevnes i årbøkene. Det som nevnes er særlig interiør fra middelalderen som fantes i kirken, slik som maleriet i lektoriehvelvet, treskurd, runeinskripsjoner og gjenstander fra middelalderen, samt at det rapporteres om behov for reparasjon og utbedringer og budsjett (Pharo 1963 /Bugge & Balto 2005). Det kan late til at Fortidsminneforeningen, i likhet med de nevnte stavkirkeforskerne, hele veien har hatt hovedfokus på å bevare middelaldergjenstander og monumenter fra Torpo stavkirke, fremfor dem fra tiden etter reformasjonen. Mens middelalderartefakter fra stavkirken får bred dekning og oppmerksomhet, nevnes ikke det etterreformatoriske maleriet på østveggen med et ord.

6.4 Debatten om å ha en nasjonal kanon: et brennhett tema i dag

Nå i januar 2017 går debatten i norske medier om hvorvidt Norge skal lage en liste over kunstobjekter til en kulturkanon, noe Høyres programkomité har tatt til orde for, og der det foreslås at kulturdepartementet skal utforme en slik oversikt. Leder for programkommisjonen, kunnskapsminister Torbjørn Røe Isaksen, sier at «den norske kulturarven må vitaliseres og aktualiseres for hver generasjon» (Borud & Aldridge, 2017, s.2). Han påpeker viktigheten av å ha en kulturarv i en fragmentert tid. Dette bringer assosiasjoner til Pettersenutvalgets rapport: *Identitet og dialog* fra 1995, der det blant annet står skrevet at: «I vår tid gir raske endringer, fragmentering, pluralisme og et vell av mediainntrykk spesielle vilkår for identitetsdannelsen» (NOU 1995:9, 1995 s. 36). Rapporten påpeker viktigheten av å bevare de kristne og humanistiske tradisjonene i et identitetsforankrende arbeid og som en motvekt til de raske samfunnsendringene og vell av pluralistiske inntrykk dagens mennesker erfarer. Dette ligner, med andre ord, de argumentene Røe Isaksen bruker når han ser behovet for en kulturkanon. Han kommer selv med forslag til hva han tenker er selvsikre på en norsk kulturkanonliste og nevner Tidemann og Gudes: *Brudeferden i Hardanger* (fig. 32) sammen med enkelte tekster av Wergeland som «åpenbare verk» som bør ha sin klare plass (Borud & Aldridge 2017, s.2). Som nevnt tidligere i kapittel 6.1, er altså det som bevisst løftes som en kulturkanon nøye utvalgt og sier mest om samtidens verdiskala og behov. Og det er, som nevnt, på bakgrunn av faren for manglende forankring i det pluralistiske samfunn, forslaget om en kulturkanon fremmes i dagens debatt. Det er interessant å merke seg at førstevalget på en slik liste er et nasjonalromantisk verk, der motivet speiler den idealiserte bondekulturen og elementer fra den norske middelalder i form av både stavkirke og staslig nordlandsjekte-inspirert robåt. Ett av dagens forslag til en kulturkanon griper altså enda en gang tilbake til bondekulturen og middelalderen, for å sette på spissen. Forslaget til Høyre om å sette sammen en nasjonal kanon nevner flere andre kandidater i tillegg til dette maleriet, men jeg trekker likevel dette maleriet frem her, fordi det ble nevnt først på Røe Isaksens forslag til liste.

Det skal også nevnes at forslaget til kunnskapsministeren om å lage en kulturkanon har blitt møtt med kritikk fra flere hold. Noe av kritikken går på at det vi kaller norsk kultur faktisk er blitt til under påvirkning av internasjonale inntrykk (Elan, s. 4, 2017). For eksempel er den

norske middelalderkunsten dominert av europeiske impulser (Stang 1997). Som eksempel kan jeg trekke frem det vakre lektoriehvelvet i Torpo stavkirke som beskriver den hellige Margaretas martyrium og som bærer preg av å være utført i en utenlands håndverkstradisjon. (Weisser- Svendsen, 2007). Det blir derfor et kunstig grep å isolere dette som del av en rent norsk kulturkanon, fordi vi da ikke tar høyde for den internasjonale sammenhengen kunsten er oppstått i.



Figur 32: *Brudeferden i Hardanger*, av Tidemann og Gude (1848), (*Brudeferden*, 2006)

Temaet for denne oppgaven; det lite påaktede maleriet på østveggen i Torpo stavkirke har også, som nevnt, vist seg å ha sine røtter i en europeisk kunsttradisjon.

Dessuten, i det øyeblikk det gjøres en utvelgelse av bestemte kunst- og kulturinnslag på en slik kanonisert liste, mister vi lett av syne det som ikke nevnes. En slik liste vil ikke kunne gjenspeile mangfoldet og kompleksiteten i samfunnet (Aldridge, s.4, 2017). Utviklingen på slutten av 1800- tallet er et relevant eksempel på at noen kunstuttrykk nedprioriteres når fokuset er på en annen stilart. Utvelgelsen av middelalderartefakter som uttrykk for

nasjonalarven gikk da på bekostning av den etterreformatoriske kunsten, som for eksempel maleriet på østveggen i Torpo stavkirke, som dermed ble nedvurdert og skjøvet bort i aktiv, muligens passiv, glemsel. Motivet for å fokusere på middelalderkunsten var for å bygge nasjonsfølelsen etter dansketiden. I dag er motivet for en nasjonal kulturkanon å skape bevisstgjøring om en felles nasjonal forankring som motvekt til faren for rotløsheten i en fragmentarisk og pluralistisk tid. Som vi ser, nevnes her som kandidat nummer en til en kulturkanon et nasjonalromantisk maleri med elementer fra middelalderen. Dette fører direkte tilbake til siste halvdel av 1800-tallets fremheving av den norske middelalder. Det later til at følelsen nasjonalromantikken inngir er «god medisin» for dansketid så vel som postmodernismens identitetskrise. Mye tyder altså på at det mange i dag trekker frem som «typisk norsk» og norsk kulturarv er relativt uforandret siden slutten av 1800-tallet; nemlig nasjonalromantisk kunst og middelaldermonumenter.

KAPITTEL 7 Sammenfatning og konklusjon

Denne oppgaven handler om et maleri som henger i Torpo stavkirke på en panelt vegg mot øst der koret i sin tid sto. Maleriet er gammelt, senest fra 1649, og bærer preg av alderen. Motivet er så slitt og utvisket at det er så vidt vi greier å se hva det forestiller. Men motivet føyer seg inn i en etablert ikonografisk tradisjon i sin gjengivelse av dommedag.

Min undersøkelse har vist at motivet er inspirert av Dürers tresnitt fra serien «*Kleine Passion*» og Solis tresnitt av dommedag, slik det er gjengitt i Reravius pasjonal. Det er tydelig at kunstneren må ha kjent til ett, fortrinnsvis Dürer sitt snitt, eller begge disse arbeidene. Kunstneren som har malt dette bildet har kanskje også utsmykket stavkirken på Gol og de i Nore og Uvdal. Det kan være snakk om en lokal mann, muligens en golving. Om dette maleriet kunne snakke, hadde det vært interessant å høre historien om dets skjebne. For slik det er i dag kan vi bare trekke noen antagelser basert på det vi ellers vet om stavkirken og hva som skjedde ellers i samfunnet gjennom århundrene.

Dernest har jeg kommet frem til at maleriet mest sannsynlig er et epitafium, selv om det i dag er hengt opp på en slik måte at folk lett tenker det er en altertavle. Men til å være en

altertavle er maleriet særs uvanlig både med tanke på motivvalget og på størrelsen. Det er et beskjedent og enkelt bilde, lite typisk for de altertavlene vi ellers ser i andre stavkirker. Men at det kan ha vært en minnetavle over en, for oss, ukjent stormann er mulig. Både motivet, som gir oss trøst om evig liv i saligheten, og skriften der en navngitt person, *Anderson*, og en dato, *novembris 1649*, nevnes, gir indikasjon på at dette kan være et epitafium.

I følge undersøkelsene mine tyder mye på at maleriet må ha hengt i stavkirken, sannsynligvis i koret eller på korveggen, rundt den tiden da Fortidsminneforeningen kjøpte kirken i 1880. Som Sigrid Christie nevner, var det fra middelalderen av en tradisjon at bilder med dommedagsmotiv hang på østveggen i kirker. Men koret i Torpo stavkirke ble, som kjent, revet i 1880. Dermed ble dette bildet antagelig tatt ned fra veggen, der det sammen med alt annet etterreformatorisk inventar ble gitt bort eller auksjonert bort. Dette skjedde mest sannsynlig i forbindelse med at Fortidsminneforeningen uttrykkelig ønsket å fjerne alt inventar som var til hinder for et middelalderuttrykk av kirken. Hva som skjedde med dette etterreformatoriske inventaret vet vi ikke, selv om det nevnes i rapporter at enkelte saker fra kirken har blitt funnet på gårder i nærheten. Lokale mennesker fra disse gårdene vet ikke noe særlig om dette, selv om noen mener å huske å ha hørt noe. Maleriet på østveggen skal, ifølge folkloren, ha endt på en gård der det i en kort periode ble brukt som bakstefjel. Dette er ikke noe vi sikkert vet, selv om det kan godt hende at det var slik. Maleriet har slitasjeskader som kan samsvare med dette. Dessuten har denne merkelige historien blitt bevart, og forskerparet Sigrid og Håkon Christie bekrefter den i sin tekst om kirken.

Men helt sikkert er det at bildet kom opp på kirkeveggen igjen senest 1905. Fotograf C. Christensen Thomhavs bilde bekrefter dette. Hvorfor det kom tilbake, eller akkurat når, vites ikke. Det er likevel en mulighet for at et nytt syn på kulturvern under påvirkning av Harry Fett og hans krets banet seg frem på begynnelsen av 1900-tallet. Dette gikk på at en gammel struktur skulle bære preg av hele sin lange historiske utvikling, ikke bare en utvalgt periode. I tråd med dette bevaringsvernet er det en mulig hypotese at maleriet ble tilbakeført til kirkerommet. Det er en mulighet.

I alle fall, i dag henger maleriet på østveggen, og guidene forteller fortsatt historien om at det ble brukt som bakstefjel før det ble gjeninnsatt på veggen. Bildet har nesten hele veggen for seg selv, med kun et lite krusifiks over. Likevel får bildet en underordnet plass i dagens stavkirkelitteratur. I de verkene om stavkirkene jeg har hatt til gjennomsyn har de alle det til felles at de har hovedfokus på stavkirkenes middelalderhistorie. Det dreier seg om illustrerte verk om stavkirkene av forfatterne Leif Anker, Peter Anker, Roar Hauglid og Ola Storsletten. Maleriet blir omtrent ikke nevnt i disse bøkene til tross for at flere av dem har fotografier av østveggen i Torpo stavkirke der dette maleriet er omtrent i sentrum.

Som man på siste halvdel av 1800-tallet fant sin kulturkanon i den norske middelalder, ser vi at partiet Høyre i dag plasserer maleriet *Brudeferden i Hardanger* øverst på listen over forslag til kandidater på en kulturkanonliste. Assmann hevder at det vi fremholder som aktivt kulturelt minne er nøye utvalgt ut fra de rådende behov og verdier i samtiden. På 1800-tallet var det fokus på å bygge den norske frie nasjonen, og den antatt autentisk norske middelalderkunsten ble løftet frem. I dag er begrunnelsen for en kulturkanon den at vi trenger en identitetsforankring i en pluralistisk tid, og Høyres programkomité trekker igjen frem på første plass et nasjonalromantisk monument fra 1880-tallet.

Det kan faktisk late til at lite har endret seg i synet på den etterreformatoriske kirkekunsten siden 1880-tallet, der Fortidsminneforeningen hadde middelalderkunsten for øye. Til tross for Sigrid Christies innsats for å løfte frem kunsten i kirkene fra tiden etter reformasjonen frem til slutten av 1800-tallet, eller Harry Fetts vekt på ekvivalensprinsippet i bevaringsvernet, er det nok bare å konstatere at frem til i dag har ikke dommedagsmaleriet i Torpo stavkirke, eller etterreformatorisk kirkekunst overhode, ennå hatt den store gjennomslagskraften i Norge.

Informanter fra Torpo:

Gunvor Haugen

Magnhild Hagen

Gudrun Grøthe

Thea Sato Grønstad

Arkivalia

Brønne, Jon og Mette Havrevold. *A 58 Torpo stavkirke, Ål kommune, befaring 21.5.84 vedr. middelalderdekor på baldakinen*. Oslo, 1984, Riksantikvaren,

Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring. *brev til sogneprest Monrad 20.oktober 1880*. brev, Kristiania : Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, Oslo, Riksantikvaren.

Kaland, Bjørn. *Torpo stavkirke, den hellige Margaretas martyrium, restaureringsrapport*. Restaureringsrapport, Oslo, 1957, Riksantikvaren

Riksantikvaren. *TORPO STAVKIRKE, Arbeider i fortidsminnesmerkeforeningens regi i 1880-årene, Riksantikvarens arkiv*. Riksantikvarens arkiv , Oslo: Riksantikvaren , 1976

Bibliografi

Aldridge, Øystein (04.01.2017) Aftenposten del 2, s. 4

Almås, Reidar. (2012). *Bjørn Tolleivson Frøysåk* i *Store norske leksikon*. Hentet 8.november 2016 fra https://snl.no/Bj%C3%B8rn_Tolleivson_Fr%C3%B8ys%C3%A5k.

Alsvik, Henning. (2014). *Anders Lauritzen Smith* i *Norsk kunstner leksikon*. Hentet 8. november 2016 fra https://nkl.snl.no/Anders_Lauritzen_Smith.

Anker, Leif, Jiri Havrand. (2005). *Kirker i Norge, bind 4, Middelalder i tre, Stavkirker*. Oslo: ARFO forlag for arkitektur og kunst.

Anker, Peter. (1997). *Stavkirkene, deres egenart og historie*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s.

- Assmann, Aleida (2010). «*Canon and Archive*». I Erll, Astrid (Red.) *A Companion to Cultural Memory Studies*, (s. 97- 107). De Gruyter, Berlin
- Assmann, Aleida. (2013). *Cultural Memory and Western Civilization* . Munchen : Cambridge University Press.
- Arkivverket, riksarkivet og statsarkivene (2017). Hentet 21. februar 2017 i <https://www.arkivverket.no/arkivverket/Tema/Middelalder>
- Berg Knut, Signe Horn Fuglesang, Håkon Christie, Erla Bergendahl Hohler, Egill Reimers, Peter Anker. (1981). *Norges kunsthistorie bind 1 Fra Oseberg til Borgund*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag .
- Bibelen* . (2011). Oslo: Bibelselskapet.
- Borud, Heidi, Øystein Aldridge (2017, 04.01) Aftenposten del 2, side 2
- Borgund stavkirke [bilde] (2006). Hentet 20. februar 2016 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Borgund_stavkirke#/media/File:Borgund_stavkirke_2.jpg
- Bratsberg, Terje, Stephan Tschudi -Madsen. (2016) *Slottet i Store norske leksikon*. Hentet 15. februar 2017 fra <https://snl.no/Slottet>
- Brudeferden [bilde] (2006). Hentet 20. februar 2017 fra <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brudeferden.jpg?uselang=nb>
- Bugge, Kirsten, John Arne Balto (redaktør) Register for Fortidsminneforeningens årbøker 1961-2000. Hentet 02.01.2017 fra <http://asp.bibliotekservice.no/ftm/web/index.htm>
- Burgunds Kyrka 1830-37 [bilde] (2005). Hentet 20. februar 2017, fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael_G._Anckarsv%C3%A4rd-Burgunds_Kyrka_1830-37.jpg?uselang=nb
- Christie Sigrid Marie, Håkon Christie. *Torpo gamle kirke, Norges kirker, Norsk institutt for kulturminneforskning (NIKU)*. Hentet 20.07.2016 fra http://www.norgeskirker.no/wiki/Torpo_gamle_kirke. internettartikkel fra www.norgeskirker.no .
- Christie, Håkon. (1977). *Nore stavkirke*. Oslo: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers forening, trykket hos Emil Mostue A/S .
- Christie, Sigrid Marie. (1973). *Den lutherske ikonografi inntil 1800, bind I*. Oslo: Riksantikvaren, Forlaget land og kirke.
- Christie, Sigrid Marie. (1973). *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800, bind II*. Oslo: Riksantikvaren, Forlaget land og kirke.

Christie, Sigrid Marie , Håkon Christie. (1981). *Norges minnemerker, Norges kirker, Buskerud, bind I*. Oslo: Gyldendal norsk forlag A/S.

Christie, Sigrid Marie, Håkon Christie. (1999). *Torpo stavkyrkje Fortidsminneforeningen*, 32.

Coppo di Marcovaldo. [Bilde] (?). Hentet 3.mars 2017 fra
https://commons.wikimedia.org/wiki/Battistero_di_San_Giovanni#/media/File:Coppo_di_Marcovaldo,_Hell.JPG

Den norske kirke. *Den apostolske trosbekjenneslen*. Hentet 14. februar 2017 fra
<https://kirken.no/nb-NO/kristen-tro/kristen-tro/trosbekjennelser/>

De Madonna met de sluiet.[Bilde] (2017). Hentet 3. mars 2017 fra
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Gossaert_-_the_virgin_and_child_with_white_lily_and_cherries.jpg?uselang=nb

Det Kongelige Slott by night. [Bilde] (2006). Hentet 30. januar 2017 fra
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Det_Kongelige_Slott_by_night.jpg?uselang=nb

Dietrichson, Lorentz. (1892). *De norske stavkriker*. Kristiania og Kjøbenhavn: ALB. Calmeyers forlag

Dietrichson, Lorentz. (1993). *Norges kunsts historie*. Oslo: Messel forlag A/S.

Ellingsgard, Nils. (1978). *Rosemåling i Hallingdal*. Oslo: Riksantikvaren Dreyer forlag.

Elnan, Thea Storøy. (2017. 05.01). Aftenposten del 2, side 4

Elstad, Hallgeir. (2016). Helgen. *Store norske leksikon*. Hentet 18.januar 2017 fra
<https://snl.no/helgen>

Epitafiet til Matias Tausan og hans to hustruer. [Bilde] (2010). Hentet 15. februar 2017 fra
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matias_Tausan_epitaf.JPG?uselang=nb

FINN.no. (2016). *Torpoåsen, Fantasisk eiendom*. Hentet 4.september 2016 fra
<http://m.finn.no/realestate/leisuresale/gallery.html?finnkode=80986162#image0>.

Fjermedal, Anne Berit. (1987-88). *Nore stavkirke Særpreg og dekorasjoner*. TFF SLFO.

Frederik IV af Danmark og Islands og Norges monogram. [Bilde] (2013). Hentet 3.mars 2017 fra
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederik_IV_\(monogram\).JPG?uselang=nb](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederik_IV_(monogram).JPG?uselang=nb)

Fonnum, Helge, Kristin Svarteberg. (1952). *Aal bygdesoge* . Oslo: Aal sparebank ved Fabritius og sønners trykkeri .

Foreningen til norske fortidsminde-mærkers bevaring. (1870). *Aarvog 1870*. Kristiania: Carl C Werner & Komp's bogtrykkeri .

Fugmann Ursula. (2013). Alois Riegl. *Den Store Danske*. Hentet 17. januar 2017 fra <https://denstoredanske.dk/index.php?sideId=151465>

Gol-farmer-1699. [Bilde] (2009). Hentet 15. februar 2017 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gol_stavkirke#/media/File:Gol-farmer-1699.jpg

Granzow, Frederik Carl Herman. (1884). *Vort aarhundre en Skildring af de vigtigste Begivenheder paa den politiske Historie, Kunstens, Litteraturens, Videnskabens og Industriens Område Første Bind (1789 -1830)*. København: P. G. Phiipsens Forlag.

Granzow. (1915). *Salomonsens konversationsleksikon, anden udgave*. Hentet 21. januar 2017 fra <http://runeberg.org/salmosen/2/10/0057.html>

Gule sider. *Kinneberg*. (2016). Hentet 15. august 2016 fra <http://www.gulesider.no/f/kinneberg+bygg+&+brannsikring+as:84279061?consumer=suggest>.

Guleng, Mai Britt. (2009). Lorentz Dietrichson. *Store norske leksikon - Norsk biografisk leksikon*. Hentet 20. august 2016 fra https://nbl.snl.no/Lorentz_Dietrichson .

Gule sider, kart over Torpo. Hentet 20. oktober 2016 fra <https://kart.gulesider.no/?q=torpovegen,+torpo>

Gylseth Selnes, Olav M. (u.d.). *Å spare på skillingen og la daleren gå*. Lurøy lokalhistorie og fotoarkiv. Hentet 12.juli 2016 fra http://www.luroy.folkebibl.no/artikkel_25_lokalhist.htm.

Hagen, Erik Bjerck. (u.d.). Henrik Ibsen. *Store norske leksikon*. Hentet 25.07.2016 fra https://snl.no/Henrik_Ibsen.

Halbwachs, Maurice. (1950). *La mémoire collective*. Hentet 10. Juli 2016 fra http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html

Halvorsen, Jens Brage. (1901) *Norge i det 19. Aarhundrede* i Julius Clausen (red) *Illustrert Verdens -litteraturhistorie* (s.709 – 781). København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn).

Hannevik, Arne.(2015). Bjørnstjerne Bjørnson. *Store norske leksikon*. Hentet 25.07. 2016 fra https://nbl.snl.no/Bj%C3%B8rnstjerne_Bj%C3%B8rnson.

- Hauglid, Roar. (1973). *Norske Stavkirker, dekor og utstyr*. Oslo: Riksantikvaren, Dreyers forlag.
- Het Laatste Oordeel. [Bilde], (2009). Hentet 15. februar, 2017 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_The_Last_Judgment_circa_1510.jpg?uselang=nb
- Hoffmann, Marta . (2015). Folkekunst. *Store norske leksikon*. Hentet 30.november 2016 fra <https://snl.no/folkekunst>.
- Holager, Helen. (2014). Peter Reimers. *Norsk kunstnerleksikon*. Hentet 8. november 2016 fra https://nkl.snl.no/Peter_Reimers.
- Ibsen, Henrik. (1867). *Peer Gynt*. Hentet 25. juli 2016 fra http://ibsen.uio.no/DRVIT_PG%7CPGht.xhtml.
- Jeffrey Olick, V. V.-S. (2011). *The Collective Memory Reader* . New York: Oxford university Press.
- Kaland, Bjørn. (1957). *Torpo stavkirke, den hellige Margaretas martyrium, restaureringsrapport*. oslo: Riksantikvaren, RAKV-S-6224-D-D-Da06-0026-0007-0001.pdf.
- Last Judgement. [Bilde] (2002). Hentet 2.mars 2017 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/Battistero_di_San_Giovanni#/media/File:Florentinischer_Meister_um_1300_001.jpg
- Lie Christensen, Arne. (2011). *Kunsten å bevare* . Oslo: Pax.
- Lilium candidum. [Bilde] (2002). Hentet 3.februar 2017 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/Lilium_candidum#/media/File:Lilium_candidum.jpg
- Lyster, Jens. (1979-1984). Rasmus Hansen Reravius. *Den store danske, dansk biografisk leksikon*. Hentet 8.november 2016 fra http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kirke_og_tro/Pr%C3%A6st/Rasmus_Hansen_Reravius.
- Mykland, Knut. (1986, 1 -2). *Firehundreeearig natten* . Historisk Tidsskrift, bind 15, række 1 , s. 12.
- Nordbø, Børge. (2009). Barbarisk. *Store norske leksikon*. Hentet 9. november 2016 fra <https://snl.no/barbarisk>.

- Norges Bank. (u.d.). *Pengeeiningar i Noreg frå 1514*. Hentet 9. juli 2016 fra <http://www.norges-bank.no/Statistikk/Priskalkulator/Pengeeiningar-i-Noreg-fra-1514/>.
- NOU 1995:9 (1995). *Identitet og dialog* Oslo. Statens forvaltningstjeneste: Statens trykking
- Odden, Per Einar (2006) *Den hellige Margareta av Antiokia (275-290)*. Hentet 30. november 2016 fra <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/margrete>
- Pharo Alf Lowum, (1963) *Topografisk register*. Sarpsborg: Sverre Johansens trykkeri
- Reisegg, Øyvind. (2013). Adam Van Breen. *Store norske leksikon, Norsk kunstnerleksikon*. Hentet 20.. august 2016 fra https://nkl.snl.no/Adam_Van_Breen.
- Riegl, Alois (1928). *Gesammelte Aufsätze*. Oversatt til engelsk av Karin Bruckner og Karen Williams. Hentet 19.januar 2017 fra http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic822683.files/Riegl_The%20Modern%20Cult%20of%20Monuments_sm.pdf
- Riksantikvaren. (1976). *Torpo stavkirke, Arbeider i fortidsminnesmerkeforeningens regi i 1880-årene*, Riksantikvarens arkiv. Oslo: Riksantikvaren .
- Roede, Lars . (2015). Foreningen til norske fortidsminners bevaring. *Store norske leksikon*, Hentet 30. november 2016 fra https://snl.no/Foreningen_til_norske_Fortidsminnesmerkers_Bevaring.
- Ruhaven, Ingvild. (2012). *Minnesmerker som vår tids avtrykk i historien . Fedrelandsvennen (2. 11. 2012)*. Lest på nett 4. oktober 2016
- Salvesen, Helge, Per G. Norseng, Erik Opsahl (2016) Kalmarunionen. *Store norske leksikon*. Hentet 21. februar 2016 i <https://snl.no/Kalmarunionen>
- Semmingsen, Ingrid, Nina Karin Monsen, Stephan Tschudi- Madsen, Yngvar Ustvedt (Red.). (1980). *Norges Kulturhistorie*, Bind 5, *Brytningsår – blomstringstid*. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard)
- Sokneråda i Ål . (1980). *Kyrkjene i Ål prestegjeld Ål - Torpo - Leveld 1880 -1980*. Ål: Hallingprent A.S .
- Solberg, Bergljot (2015). Nicolay Nicolaysen. *Norsk biografisk leksikon*, del av *Store norske Leksikon*. Hentet 18. januar 2017 fra https://nbl.snl.no/Nicolay_Nicolaysen
- Stang, Margrethe Cecilia (1997) *Olavskulpturer i tre 1200-1350*. (Hovedfagsoppgave ved Universitetet i Oslo) gjengitt i tidskriftet Kult nr. 84, utgitt av Norsk forskningsråd, Oslo .Hentet 24. januar 2017 fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/854c8401bc15f7f05ecd79b0afa49b1a.nbdigital?lang=no#3>

- Statistisk sentralbyrå. (2015). *Navnestatistikk 2015*. Hentet 10.oktober 2016 fra <https://statbank.ssb.no/befolkning/statistikker/navn>. Statistisk sentralbyrå.
- Storsletten, Ola. (1997). *En arv i tre - de norske stavkirkene*. Oslo: Aschehoug.
- Storsletten, Ola. (2013). Urnesstil. *Store norske leksikon*. Hentet 14.februar 2017 fra <https://snl.no/Urnesstil>.
- Strand historielag. (u.d.). *Glimt fra strand, 1850 -1900*. Hentet 15.juli 2016 fra <http://www.strandhistorie.no/index.php/glimtfracstrand/1850190017>.
- The Pushkin State Museum of fine Arts. (2016). *German prints, Albrecht Dürer and his teachers*. Hentet 8.november 2016 fra http://germanprints.ru/reference/series/small_passions_durer/index.php?show=all&page=3&lang=en
- Thorsnæs, Geir. (2012). Sognekommune. *Store norske leksikon*. Hentet 30. november 2016 fra <https://snl.no/sognekommune>. Store norske leksikon.
- Thømt, Torill . (2009). Bjørn Frøyså. *Norsk biografisk leksikon*, del av *Store norske leksikon*. Hentet 8.november 2016 fra https://nbl.snl.no/Bj%C3%B8rn_Fr%C3%B8ys%C3%A5k.
- Tormodsgard Oppsato , Olav, Sigmund Tormodsgard Oppsato (2007). *Gamle Aal i tekst og bilder, bind I*. Valdres: Valdres trykkeri .
- Torp, Olaf Chr. (2009). Jens Braage Halvorsen. *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 14. februar 2017 fra https://nbl.snl.no/Jens_Braage_Halvorsen.
- Torpo stavkyrkje. [Bilde] (2015). Hentet 15.januar 2017 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torpo_stavkirke_57403_E29.jpg
- Torpo Stave Church main portal or west portal. [Bilde] (2006). Hentet 15.januar 2017 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Torpo_stavkirke#/media/File:Torpo_stavkirke_03040024.jpg
- Torpo stavkyrkje. [Bilde] (2005). Hentet 20.februar 2017 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torpo_stavkyrkje.jpeg?uselang=nb
- Warbergh, Thor. (redaktør) (2010). *Aal bygdebok*. Hentet 20.juli 2016 fra <http://www.aal-bygdebok.no/010001-.htm>.
- Weisser- Svendsen, Eva (2007) *Middelaldermaleriet i Torpo stavkirke, en studie* (Hovedoppgave i kunsthistorie ved Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitet i Oslo) Weisser-Svendsen, Oslo.

Østby, Leif, Frode Ernsts Haverkamp. (2009). Lorentz Henrik Segelcke Dietrichson. *Store norske Leksikon*. Hentet 16. juli 2016 fra https://snl.no/Lorentz_Henrik_Segelcke_Dietrichson

Aavitsland, Kristin Bliksrud. (2014). *Harry Fett, Historien er lengst* . Oslo: Pax.