

AXEL BOLVIG

Dragt, magt og afmagt i danske kalkmalerier 'Dragt og magt', 2003

Sammen med arkitekturen er dragten noget af det mest betydnings- og ideologibærende i vores indbyrdes kommunikation. Begge dele har deres oprindelse i en praktisk funktion: at give husly og beskytte mod vind og vejr. Derfor bliver alle de aspekter ved arkitekturen og beklædningen, som går ud over disse funktioner, betydningsbærende. Modsat eksempelvis mange brugsgenstande som værktøj og husgeråd, hvor funktionaliteten som regel er bestemmende for formen, har dragten til alle tider været en blanding af nødvendig påklædning og personlig tegnfunktion. Dragten sidder på personen, tilhyller personen men fremhæver også personen. Dragten personificerer og afpersonificerer på én og samme tid.

Hvis vi indlægger dragten i et semiotisk tegnsystem, kan vi sige, at den i sin primære betydning er et tegn for en beskyttelsesgenstand¹. Den kan værne mod kulde, regn eller sol.

Dragten er udformet og bæres på forskellig måde, der er mere eller mindre relevant for dens oprindelige funktion. Den kan være designet af Diesel, Armani eller af Bilka. Den har dog i sin primære tegnfunktion samme betydning. Men uvægerligt bevæger vi os over i et udvidet tegnsystem hvor Armani- eller Bilka-*designet* bliver afgørende, men ikke udelukkende, fordi bæreren og hans/hendes *anvendelse* af dragten også er betydningsbærende².

Når vi tager tøj på, ifører vi os automatisk et udvidet tegnsystem, hvormed vi afsender signaler til omverden. Selv den mest fodformede er i sin 'mangel' på bevidsthed omkring sin påklædning en semiotisk tegnbærer. Han eller hun afsender signaler, der knyttes til ham/hende som person. En diskussion inden for semiotikken har været det problem, som forholdet mellem producent, marketing og bruger afspejler. Repræsenterer tøjets udvidede tegnfunktion producenten og dennes markedsføring eller brugeren? Opstår nye betydninger ved tøjet hos forbrugerne eller producenterne³? Spørgsmålene er relevante til en forståelse af dragten som symbolbærer, men mindre relevante i forhold til denne afhandling, der drejer sig om billeder af dragter – in casu middelalderens kalkmalerier.

¹ Semiotik er læren om betydningsbærende tegn og bygger på den antagelse, at alle kulturforekomster, al kommunikation er kodede systemer. De forskellige koder indgår altid i andre koder i udvidede tegnsystemer.

² Roland Barthes, *Mythologies*, 1957.

³ For middelalderens vedkommende se *Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: das Beispiel der Kleidung*, 1988. Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterlicher Realienkunde Österreichs, Nr. 10.

Når man som her tager udgangspunkt i de danske kalkmaleriers gengivelser af menneskers påklædning, indgår dragten i endnu et udvidet tegnsystem, nemlig *billedet af dragten*. Det er værd at understrege, at der er en afgørende forskel mellem billede og afbildet, som skyldes overgangen fra et tegnsystem, nemlig den materielle fysiske dragt, til et andet, nemlig det materielle og fysiske billede af en dragt.

Principielt bør man bemærke, at vi alle tankeløst taler om eksempelvis kalkmaleriernes gengivelser, selvom vi som regel beskæftiger os med fotografiske optagelser af kalkmalerier, dvs. billeder af billeder af billeder, hvilket jo ikke er identiske størrelser. Alle henvisningerne i denne artikel retter sig imod digitaliserede repræsentationer af fotografiske optagelser af kalkmalede gengivelser af nogle grafiske konfigurationer, som jeg - og andre - opfatter og definerer som dragt, påklædning eller hvilken betegnelse vi nu anvender⁴. Det er vigtigt at understrege dette problem, for vi benytter alle, arkæologer, historikere og kunsthistorikere uden de store refleksioner fotos af det materiale, der rent faktisk er emnet for vores forskning. Rask væk tilslutter vi os Roland Barthes, når han lidt naivt hævder, at i fotografiet er forholdet mellem indhold og udtryk ikke transformerende men registrerende. Fotografiets informationer er meddelelser uden koder, skriver Barthes⁵. Jeg skal ikke her komme ind på den hidsige semiotiske debat om den fotografiske meddelelse, men blot nævne, at vi i vores arbejde som regel ligger under for det 'naturlige' sammenfald mellem indhold og udtryk i fotografiet.

Vi arbejder således med et tegnbegreb, som er udvidet i mangedobbelt forstand. Der må derfor tages en række forbehold, når der i det efterfølgende skal tages stilling til *kalkmalede gengivelser af dragt som udtryk for magt*.

Situationen kræver yderligere teoretiske bemærkninger. Den historiske metode arbejder med henholdsvis beretnings- og levnsudnyttelse. Over for samtlige historiske efterladenskaber kan vi foretage en levnsudnyttelse. Nogle levn er berettende og følgelig kan vi over for dem foretage en beretningsudnyttelse, naturligvis med inddragelse af de relevante kildekritiske og metodiske undersøgelser.

Oprindelig er det denne materielle kildedefinition, som har skabt en opdeling af vores discipliner: arkæologien, som beskæftiger sig med levn, historien, som beskæftiger sig med det verbale berettende kildemateriale, og kunsthistorien, der omfatter en del af det visuelle materiale. Hvor skal vi placere billederne? Hos arkæologerne, historikerne, kunsthistorikerne, hos andre eller hos os alle?

Historikerne har hidtil forsømt det enorme potentiale, som ligger i de visuelle kilder. Metodebøgerne dokumenterer det ved en absolut ureflekteret holdning til billeder. Fra Kr. Erslevs 'Historisk Teknik' til i

⁴ I databasen *Danmarks kalkmalerier*, som findes på Internettet på adressen: www.kalkmalerier.dk/ giver en søgning på 'beklædning' 2596 henvisninger.

⁵ Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications* 4, 1964, pp. 40-51. Dansk oversættelse i Bent Fausing & Peter Larsen, *Visuel kommunikation I*, 1980.

dag gælder det, at de fleste historikere, hvis de overhovedet inddrager billeder i deres undersøgelser, betragter dem parallelt med de skriftlige kilder⁶.

Lad mig slå fast: billeder kan *ikke* berette, hvilket ellers tages for givet i alle metode- og kildekritiske bøger. Beretningen er et lineært, diskursivt, arbitrært verbalt fænomen. Billedet er et ikke-lineært, ikke-diskursivt, analogt materielt fænomen. Vi kan følgelig ikke lave beretningsudnyttelse på billeder⁷. I denne sammenhæng kan vi konstatere, at billeder ikke beretter om dragter og om anvendelsen af dragter. Men modsat de typiske arkæologiske levn rummer billeder et væld af informationer og betydninger, som eksplicit ligger uden for selve levnet⁸ – for eksempel gengivelser af dragt og dragtanvendelse. Blot fremlægges disse betydninger inden for én og samme syntaks modsat de verbale informationer. Derfor er billeder heller ikke naturligt hjemmehørende under arkæologien. Kunsthistorien yder naturligvis en række relevante redskaber til analyse og fortolkning af kunstværker, men det har hidtil ligget i kunsthistoriens periferi at beskæftige sig med de afbildede konfigurationers tegnfunktioner. Forskningen i billeder må tage sit udgangspunkt i relevante aspekter fra forskellige forskningstraditioner. Den sidste snes år har vist en lang række tværfaglige og –metodiske resultater⁹.

⁶ Kr. Erslev, *Historisk Teknik*, 1911; H. P. Clausen, *Hvad er historie*, 1963; Ottar Dahl, *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, 1967; Sivert Langholm, *Historisk rekonstruksjon og begrunnelse*, (1967) 1973; Rolf Torstendahl, *Introduktion till historieforskningen. Historia som vetenskap*, 1971. En anden men uklar indfaldsvinkel har Jacob Pasternak & Niels Skyum-Nielsen, *Fundamental kildekritik*, 1973. En gennemgang af de nævnte metodebøgers behandling af billeder findes i Axel Bolvig, “Med passende ændringer”, *Sølv og salte*, 1990, pp. 225-237. Ed. Tove Hansen.

⁷ Axel Bolvig, “Med passende ændringer”, *Sølv og salte*, 1990, pp. 225-237. Ed. Tove Hansen.

⁸ Axel Bolvig, *Billeder - sådan set*, 1974.

⁹ Blandt andet kan nævnes: Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, 1981; & *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990; Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, 1983; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, (1972) 1974; & *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, (1985) 1992; Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, 1989; & *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, 1992; Jean Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI-XV siècle)*, 1989; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fin d'une histoire de l'art*, 1990; Jean-Claude Schmitt, *La raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, 1990; & *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiéval*, 1994; Staale Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, 1984; Mieke Bal, *Reading "Rembrandt"*, 1991; Gerhard, Jaritz, “Scratched Images”, *Image Processing in History: towards Open Systems*, 1993; Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, 1994.

I forbindelse med denne artikels tema er det nødvendigt at spørge: Hvis magt? Svaret er, at det drejer sig om manges magt og manges magtkoncept: malerens, bestillerens, betragterens og/eller billedsprogets.

Middelalderens mennesker bar forskellige dragter, som kalkmalerierne aldrig har haft til hensigt at kopiere. Den personlige dragt vedrører i kalkmalerierne kun dragtgengivelser i stifterbilleder, som repræsenterer bestemte eksisterende personer, der har finansieret udsmykningen og/eller kirkebyggeriet¹⁰. Da der i middelalderens billeder aldrig er tale om mimetisk dokumentation og følgelig ikke om en realistisk gengivelse af stifterne i deres personlige dragter, må man formode, at de enkelte stiftere har bestemt, hvorledes de ville karakteriseres via deres dragt. Dragtgengivelserne er følgelig indikatorer for en social position hos dem, der er repræsenteret i stifterbillederne. Når eksempelvis Asser Rig i stifterbilledet fra 1120'erne i Fjenneslev kirke optræder med kalot på hovedet og knælang kjortel, behøver det ikke at være en afspejling af denne bondehøvdings personlige dragt. Kjortelens længde og kalotten minder meget om den dragt, som De hellige tre Konger bærer i billedet lige oven over Asser Rig. Motivopbygning og -placering viser tydeligt, at hr. Asser og fru Inge vil skabe en visuel parallel mellem dem selv og de konger, der hylder Jesusbarnet¹¹. Den mægtige adelsdame Barbara Brahe lod sig 1476 afbilde som stifter af kalkmalerierne i Bollerup kirke. Hendes dragt er elegant men meget enkel som en nonnes. Hun har et klæde viklet om håret som den gifte kone. Tilsyneladende benytter hun ikke dragten som magtsymbol. En analyse af hele kirkens udsmykning peger snarere på, at hun ønsker at understrege moderrollen for sin søn, der også er afbildet i kirken¹².

Bæreren af kalkmaleriernes dragt som historisk person er ud over stifterbillederne underordnet, fordi det stort set kun er i denne motivgruppe, at konkrete samtidige personer er repræsenteret. Bæreren i billederne er blot den skikkelse, som er iført en dragt, der i det visuelle sprog formidler et udvidet tegnbegreb, eksempelvis magt. Bærerens funktion i billederne defineres i vid udstrækning gennem hans eller hendes dragt, gestikulation og adfærd. Det er ofte gennem dragten, at vi kan bestemme om en afbildet skikkelse kan defineres som mand eller kvinde, konge eller bonde, hellig eller verdslig osv.

Billedsproget har en enorm magt i sig selv, fordi det fremlægger alle sine informationer eller betydninger her og nu i én og samme syntaks. Det skaber ikke en rationel beskrivelse eller forklaring men derimod en emotionel påvirkning. Dragtens billeder bliver en fremvisning af, forførelse til eller reaktion imod magten. Ikke en forklaring på magtens udøvelse og udøvere og ikke en objektiv beskrivelse af dragterne.

¹⁰ www.kalkmalerier.dk/ 15/ 114; 18/ 181; 32-3/ 52; 28-1/ 80; 30-2/ 48; sh/ 148; 25/ 61.

¹¹ www.kalkmalerier.dk/ sh/ 148; sh/ 37; Axel Bolvig, *Kalkmalerier i Danmark*, 1999, pp. 67-69.

¹² Axel Bolvig, *Kalkmalerier omkring Øresund*, 2000, pp. 42-27.

Billedbetragterens magt er altid negligeret i forskningen. Vi arbejder med billeder som udtryk for bestillerne men sjældent med billeders oplevelse og påvirkning af betragterne. Og faktisk er det uhyre vigtigt i historisk sammenhæng. Hvem så billederne? Hvorledes blev de opfattet? Hvordan virkede de? Hvilken langtidsvirkning havde de? Hvordan fungerede dragtgengivelsernes tegnfunktioner? Vi ved af gode grunde meget lidt om perceptionen og receptionen af historiske billeder, men vi er sikre på at de har haft en effekt. Effekten har som i dag naturligvis ikke kun været en positiv accept af billedernes mange budskaber, det vil sige af afsenderens opfattelser. Effekten kan også have forårsaget en modreaktion, en alternativ magtdemonstration.

Vi ved fra vores nutidserfaring, at billeder ikke påvirker alle modtagere ens. Betragterskaren i en middelalderlig kirke har aldrig været en homogen størrelse med et homogent perceptionssæt. Kalkmaleriernes magtbetydninger har været opfattet vidt forskelligt af forskellige befolkningsgrupper til forskellige tider¹³.

Bestillerne eller initiativtagerne til kalkmalerierne har også haft forestillinger om billedernes visuelle indhold. Et indhold der altid gik ud over den rene religiøse ikonografi og dermed også indbefattede dragtgengivelser. Valg af motiv og motivudformning, og i denne sammenhæng af dragtgengivelse, kan have været afgørende for bestillerne. Gennem middelalderens fem hundrede år har gruppen af bestillere af og initiativtagere til udsmykninger udviklet og udvidet sig fra en elitær overklasse i 11-1200-tallet til også - og vel især - at omfatte fæstebønder og borgere i senmiddelalderen. Sørøveren eller kaperkaptajnen Hans Pothorst stod utvivlsomt bag udsmykningen af kalkmalerierne i Skt. Marie kirke i Helsingør. Han er gengivet siddende i en blomsterkalk med hjelm på hovedet og en ellers ret anonym dragt¹⁴. Hjelmen signalerer hans militære tilknytning, men placeringen i helhedskompositionen anbringer ham som vidne i Jesu Lidelseshistorie¹⁵. I Lyng kirke i Nordsjælland er der to nu ret utydelige billeder af en far og søn, 'Johannes patri' og 'Jakobus søn'¹⁶. Billederne er placeret i korbuen, hvor især tidligere stormænd lod sig gengive som stiftere. Far og søn er givetvis stiftere af billederne, måske som sognefolkets repræsentanter i form af kirkeværger, måske som kalkmalerne selv. Placeringen giver dem betydning og magt, men hvad med deres enkle dragt? Gengivelsen af sønnens dragt giver associationer til pilgrimmenes helgen, apostelen Jacob. Faderen derimod sidder på en stærkt provokerende måde nærmest på hug og med kjortelen løftet op over knæene. I lokalsamfundet har disse billeder utvivlsomt udstrålet en magt, der gik langt ud over den almindelige bondes. Set fra eventuelle herskabers side kan fremstillingerne have været stærkt provokerende¹⁷. Disse forskellige

¹³ Francis Klingender: *Animals in art and thought*, 1971, p. 328.

¹⁴ www.kalkmalerier.dk/ 19/ 140.

¹⁵ Axel Bolvig, *Kalkmalerier omkring Øresund*, 2000, pp. 108-13.

¹⁶ www.kalkmalerier.dk/ 12/ 168; 12/ 169.

¹⁷ Axel Bolvig, *Kalkmalerier omkring Øresund*, 2000, pp. 146-50.

bestillerformationer og initiativgrupper har haft vidt forskellige koncepter om magt og magtens udseende.

Malerne er i sidste ende dem, som fysisk formulerer det visuelle sprog på basis af det visuelle 'langué', der har hersket til en given tid i et givent socialt miljø¹⁸. Bestillerne kan nok så meget specificere deres ønsker. Det er dog malerne, som må formulere det visuelle sprog¹⁹, et sprog, 'parole', der er fyldt med konventioner og som derfor ikke er vilkårligt. Det er dette konventionelle billedsprog og vores afkodning af dets visuelle tegn, som er relevant for emnet magt og dragt i kalkmalerierne. Det er ikke en eventuel korrekt dokumentarisk dragtgengivelse, som kun kan give os ringe historisk information. Det er ikke på kalkmaleriernes analoge plan, vi skal finde de store nyheder. Men på det konventionelle plan. Det er magtens – eller afmagtens - konvention som den kanaliseres i billederne via dragtgengivelser. Alle billeder og alle detaljer i billederne indgår i et kodet tegnsystem, der er socialt og historisk betinget²⁰.

Det er os som senere historikere, der har det magtens privilegium at kunne trænge ind i en visuel forestillingsverden, såvel den bevidste, der ytrer sig gennem konventionelle tegn, som den ubevidste, der manifesterer sig gennem det på den pågældende tid fremherskende visuelle 'parole'. Det vil sige, vi bør se på kalkmaleriernes retorik, for at benytte en terminologi fra Roland Barthes²¹, og dermed finde frem til billedernes ideologi vel vidende, at den ikke er en ensartet størrelse men kan variere alt efter om det er malerens, bestillerens, betragterens eller historikerens synspunkt vi indtager.

Jeg vil afgrænse emnet til senmiddelalderens kalkmalerier, der som bestillere som nævnt har såvel herremænd, gejstlige som især bønder og borgere. Jeg har tidligere argumenteret for at senmiddelalderens billedsprog i vidt omfang tilhører den relativt velstillede gruppe af fæstebønder²².

Det magtsprog, som kommer frem i deres billeder, er naturligvis bundet af billedsprogets lange historie, men det udtrykker også nye aspekter. Magten i dragten kommer til syne på alle niveauer af gengivelser i kalkmalerierne. Ja, ofte er det via dragtgengivelserne, at betragterne styres ind på visse sociale relationer. Vi genkender kongen, ridderen, bonden, hyrden eller narren blandt andet på deres dragt, som ikke kun er et karakteristikum men også et visuelt tegn. Et tegn, der fra malerens side kan være en henvisning til en socialgruppe men som i billedfortællingen

¹⁸ Axel Bolvig, "Images of Daily Life", *Medium aevum quotidianum*, nr. 38, 1998, pp. 20ff. Ed. Gerhard Jaritz.

¹⁹ Axel Bolvig, *Billeder sådan set*, 1974, pp. 52ff.

²⁰ Norman Bryson, "Semiology and Visual Interpretation", *Visual Theory*, (1991) 1992, pp. 61ff. Eds. Bryson, Holly & Moxey.

²¹ Barthes, Roland, "Rhétorique de l'image", *Communications* 4, 1964, pp. 40-51. Dansk oversættelse i Bent Fausing & Peter Larsen, *Visuel kommunikation I*, 1980.

²² Axel Bolvig: *Bøndens billeder*, 1994.

udtrykker en magt eller afmagt i forhold til andre socialgrupper. Det er vigtigt at understrege, at magtdemonstrationen ikke altid kun går nedad i samfundspyramiden. Den kan også rettes fra samfundets bund mod dets magthavere. Vi kan inddele kalkmaleriernes social- og persongrupper i følgende²³:

- konger og fyrster
- magtudøvere
- rigmænd
- bønder
- hyrder
- bødler

Alle grupper er repræsenteret via bestemte ikonografiske tegn, hvilket er en nødvendighed for en visuel klassifikation. Disse tegn tager ofte et analogt afsæt i samfundets magtudstilling: kongerne kender vi på deres krone og scepter, soldaterne på deres rustning osv. Det svarer til en billedtekst, der siger konge, kriger osv., og det er uinteressant i en analytisk undersøgelse af magtens og dragtens ideologi i billederne.

I Kongsted kirke er kong Herodes gengivet med alle kongeembedets værdighedstegn²⁴. Han sidder på en trone, med scepter i hånden og krone på hovedet. Han bærer en lang folderig dragt. Isoleret set er det et billede af en konge, hvilket Herodes også var. Han sidder og udøver sin magt, idet han med en bydende bevægelse forhører Jesus og ifølge billedets udsagn dømmes ham til døden. Men Kongstedmaleren viser også Herodes' afmagt. Det er to professionelle soldater, der som magtens lydige udøvere fører Jesus bort, men mellem Herodes og Jesus står en repræsentant for pøbelen. Hans grove og grimme profil karakteriserer ham som en ond person. Normalt er sådanne onde personer med for at håne Jesus, hvilket naturligvis også er billedets konventionelle hensigt. Men faktisk vender han sin bare ende mod kongen og ikke imod Jesus. Den dag i dag er det en provokation fuld af ringeagt at vise sin bare bagdel mod en person, og personen i Kongsted kirke er selve kongen. På en måde kan man sige, at Herodes er udstyret med den ikonografiske magt, mens repræsentanten for pøbelen viser sin magt via konventioner, der tager direkte afsæt i de former for gestikulation, som til alle tider har været væsentlige betydningsbærere.

Soldaterne optræder som magtens loyale redskab. I Reerslev kirke ser vi dem adlyde Herodes' bud. De er i færd med at dræbe spædbørnene²⁵. Herodes har magt til at befale og han er iført kongemagtens symboler. De rustningsklædte soldater har den rå magt til at myrde. De er udstyret med

²³ Denne inddeling efter socialgrupper er traditionel. Man vil også kunne anskue dragt-magt spørgsmålet ud fra for eksempel køn, alder, handlekraft og religiøs funktion.

²⁴ www.kalkmalerier.dk/sh/66.

²⁵ www.kalkmalerier.dk/14/43.

krigerens symboler på magt. Men også her optræder en anden magt, ulydighedens eller måske oprørets. I mange gengivelser ser vi som i Reerslev mødrene sætte sig til modværge. De kæmper imod soldaterne med deres spinderejskaber. Selvfølgelig taber de, men deres handling sætter den rå magt i relief. De viser en alternativ kvindemagt²⁶.

Motivet med Den rige mands Gæstebud lægger ikonografisk op til en udstilling af rigdom. I Danmarks måske rigeste by i 1400-tallet, Helsingør. ser vi i karmeliterklosteret den rige mand fra omkring år 1500²⁷. Billedet viser en mand mellem to kvinder ved et bord med opdækning. Til højre står fire unge mænd, hvoraf den ene hælder vin op i et krus. Han har en pelsforet kappe og baret over det lange bølgende hår. Hovedbeklædningen kender vi fra bl.a. Holbeins portrætter af hanseatiske og andre af tidens rigeste købmænd. Det lange hår giver ham høj social status²⁸. Foran bordet ses fire mindre personer, der bærer fade (eller er det bolde?) og spiller musik. Billedet denoterer desuden en mængde detaljer som påklædning, bordudstyr, gestus osv. På det analoge plan kan vi få en mængde oplysninger om dragt, borddækning, rumindretning osv.

Motivet konnoterer desuden en række forestillinger om velstand. Det kan være forestillinger, som maleren bevidst har lagt ind i billedkompositionen og som datidens betragtere vel ofte har delt. Men det kan også være forestillinger som vi - på afstand - kan finde i billedet og som datiden ikke kunne se, fordi de var selvfølgelige.

Maleren har bevidst placeret den rige mand mellem to ugifte kvinder (da man kan se deres hår, kan de konventionelt bestemmes som ugifte). Rigmanden råder over en meget stor tjenerstab og har råd til musikalsk underholdning. Hvor langt vi kan gå med hensyn til at føle os sikre på, hvad kunstneren bevidst har udformet i sit billede, er umuligt at sige. På et tidspunkt i vores billedanalyse glider vi over i opfattelser, som er vores egne. Rigmanden har den økonomiske magt til Wein, Weib und Gesang. Således visualiseres forestillingen om en rig mand levned i landets mest velstillede by i et rigt kloster.

I landsbykirken i Fanefjord finder vi også en fremstilling af 'Den rige mands Gæstebud'²⁹. Dette gæstebud er yderst beskedent. En mand og hans kone har aflagt rigmanden visit. Alle tre sidder ved et bord uden dug. Der er hverken angivelse af rum eller omgivelser. Der er ikke tale om anden velstand end den, som rummes i det bibelske forlæg. Rigmandens dragt signalerer måske nok velstand, men den dementeres af omgivelserne. Sandsynligvis skal Elmelundemesterens udformning i

²⁶ Axel Bolvig, "Images of Late Medieval 'Daily Life': A History of Mentalities", *Medium aevum quotidianum*, nr. 39, 1998, pp. 109ff.

²⁷ www.kalkmalerier.dk/ 19/ 149.

²⁸ Gerhard Jaritz, "Serra ex ferro – serra ex vitro. Medieval History – Computers – Image Messages Reconsidered", *History and Images. Towards a New Iconology*. Eds. Axel Bolvig og Phillip Lindley. Udkommer 2002.

²⁹ www.kalkmalerier.dk/ 12/ 40.

Fanefjord kirke ses som et udtryk for bøndernes 'velstand'³⁰, men billedet kan også opfattes som en visualisering af rigmandens afmagt. For så vidt kalkmalerierne i landsbykirkerne repræsenterer fæstebøndernes forestillingsverden er begge udlægninger relevante. Motivet i Fanefjord kirke er således en indirekte magtdemonstration, nemlig afmonteringen af de riges velstand.

Som flere gange nævnt kan der argumenteres for, at de senmiddelalderlige kalkmalerier i det store og hele repræsenterer de velstillede fæstebønderes visuelle forestillingsverden³¹. Derfor er det naturligt, at billeder af bønder viser en bondemagt. Motivgrupperne 'Jordelivet' med Adam og Eva i arbejde efter 'Uddrivelsen af Paradis' og 'Det hastigt voksende Sædekorn' er aktionsfelterne for bøndernes selvpromovering. I Elmelunde kirke er Adam i gang med sit arbejde³². Bonden Adam pløjer med to heste. Ploven var et dyrt produktionsredskab, hvortil der knyttede sig ophøjede symbolske associationer. Ploven tjente som symbol på bondens produktivitet i 'det ordnede gode samfund'. "Uanset om ploven blev trukket af okser eller heste repræsenterede den en særdeles dyr investering, som kun bønder af middelstore eller meget store gårde havde råd til"³³. Adam selv er velklædt med hovedbeklædning, kofte, hoser og sko. Det er ikke en snavset og slidt arbejdsdragt men scenen er heller ikke et billede på det hårde arbejde, som Gud havde truet Adam og Eva med³⁴. På trods af at Gud gav de to mennesker skindkjortler til at dække sig med³⁵ går Adam rundt i godt 1400-tals tøj³⁶. Gengivelsen af hans dragt skal selvfølgelig ses i sammenhæng med skildringen af hans funktion. Dette samt adskillige andre billeder er udtryk for bøndernes lokale magtposition i et samfund med mangel på arbejdskraft for herremændene til at dyrke jorden³⁷.

³⁰ Axel Bolvig, "Images of Late Medieval 'Daily Life': A History of Mentalities", *Medium aevum quotidianum*, nr. 39, 1998, pp. 94ff. Ed. Gerhard Jaritz.

³¹ Axel Bolvig: *Bøndens billeder*, 1994; Axel Bolvig, "Images of Late Medieval 'Daily Life': A History of Mentalities", *Medium aevum quotidianum*, nr. 39, 1998, pp. 109ff. Ed. Gerhard Jaritz.

³² www.kalkmalerier.dk/ 32-3/ 70.

³³ Werner Rösener, (*Bauern im Mittelalter* 1985) *Peasants in the Middle Ages*, (oversat af Alexander Stützer), 1996, pp. 138f.

³⁴ Til Eva sagde Gud: "Jeg vil meget mangfoldiggøre dit svangerskabs møje; men til din mand skal din attrå være, og han skal herske over dig". Adam fik følgende besked: "Fordi du lyttede til din hustrus tale og spiste af træet, som jeg sagde, du ikke måtte spise af, skal jorden være forbandet for din skyld; med møje skal du skaffe dig føde af den alle dit livs dage; torn og tidsel skal den bære dig, og markens urter skal være din føde; i dit ansigts sved skal du spise dit brød, indtil du vender tilbage til jorden" (Første Mosebog kap. 3, vers 16-19).

³⁵ Første Mosebog kap. 3, vers 21.

³⁶ Axel Bolvig, *Kalkmalerier i danske kirker på Internettet*, 1997, pp. 14f.

³⁷ Se eksempelvis www.kalkmalerier.dk/ 12/ 150, 14/ 141, 14/ 112, 30-3/ 62, 17/ 57, 14/ 44, sh/ 319 og sh/ 316.

Gengivelsen af hyrderne er i senmiddelalderen udtryk for deres afmagt set i relation til de etablerede fæstebønder. Det kan forekomme som et paradoks, at mens jordens dyrkere i kalkmalerierne gennemgår en forvandling fra usle tingliggjorte arbejdsredskaber i 1100-tallet til en harmonisk kærnefamilie i senmiddelalderen, der ikke er tynget af hårdt arbejde, er udviklingen gået i den stik modsatte retning for hyrdernes vedkommende i motivet med 'Forkyndelsen for Hyrderne'³⁸. I Hvorslevs udsmykning fra 1100-tallets første halvdel sidder tre velklædte hyrder med olifantlignende blæsehorn på marken mens engelen forkynnder det glade budskab³⁹. I begyndelsen af 1300-tallet er de i Keldby kirke stadig velklædte med strudhætte. Mens den ene hyrde knæler i bøn blæser den anden i et horn af Hvorslevtypen⁴⁰. I Højby er det i århundredets slutning en tilsvarende elegant strudhættebærende hyrde, som englen direkte henvender sig til⁴¹. I den senmiddelalderlige Tuse kirke er de to hyrder gengivet som grove underklasseindivider med grimme profilvendte hoveder og med strømperne hængende nede om benene. Den ene hyrde vender sin bare bag mod den hellige fødselsscene⁴², som nævnt en ringeagtende handling, der kendes fra bødlernes opførsel over for Jesus i passionsscener. Denne degradering af hyrderne står i modsætning til bøndernes opstigning på den sociale rangstige. Da fæstebønderne i senmiddelalderen overtager den daglige styring af dyrkning og drift kommer de tæt på hyrderne, der blev betragtet stående uden for bøndernes fælles lag.

Michel Mollat skriver, at nok var hyrderne forherliget i forkyndelses- og tilbedelsesikonografien, men i virkelighedens verden var hyrderne ikke hellige personer. På samme måde som med skovarbejderne var deres tilstedeværelse foruroligende. De arbejdede alene og kunne kun kommunikere med kreaturerne, hvis dyriskhed de delte. I det almindelige omdømme var de besat af onde magter. Mange hyrder var mentalt retarderede og følgelig genstand for foragt. Folk betragtede dem som dovne, fordi deres arbejde kun krævede ringe fysisk anstrengelse. De var dårligt aflønnet. Hyrderne var fattige mentalt, socialt og økonomisk og deres smudsige ydre bekræftede denne almindelige opfattelse⁴³. En klassemodsatning manifesterer sig i kalkmaleriernes billedverden. Gengivelsen af hyrderne i senmiddelalderen kan tolkes som et udtryk for fæstebøndernes magt.

³⁸ Axel Bolvig, "Bondens hverdag i det senmiddelalderlige kalkmaleri", *Billeder i middelalderen. Kalkmalerier og altertavler*, pp. 217-241. Red. Bisgaard, Nyberg og Søndergaard; idem 'Contrasts in Time and Space. The Use of the Image-Database: Danish Wall Paintings'. *Kontraste im Alltag des Mittelalters*, pp. 229-245. Ed. Gerhard Jaritz

³⁹ www.kalkmaleier.dk 29-2/ 28.

⁴⁰ www.kalkmaleier.dk 17/ 45.

⁴¹ www.kalkmalerier.dk 32-1/ 3.

⁴² www.kalkmalerier.dk 30-3/ 53.

⁴³ Michel Mollat, *Les pauvres au Moyen Age*, (1978) 1992, pp. 289f.

Endelig viser kalkmalerierne eksempler på underklassens rå magt. Det er de beskidte, grove og grimme, usselt klædte repræsentanter for underklassen, som håner og øver vold imod Jesus og helgenerne eller, som vi har set, imod forhadte magtudøvere som kongen (Herodes), måske imod betragterne inde i kirken. Det er sjældent de professionelle soldater, som bliver sat til det beskidte arbejde⁴⁴. Som bøddler er de naturligvis usympatiske, men de udviser magt over for de svage (Jesus og helgenerne) og de forhadte (Herodes). Disse gengivelser hviler som alle de andre på konventioner og traditioner, men konventionerne og traditionerne har et udspring i samfundets opfattelse af magt. Den ukontrollerede rå magtudøvelse har været dagligdag i middelalderens samfund. For samfundets 'middelklasse', der ofte stod bag kalkmalerierne i kirkerne har pøbelen repræsenteret en farlig og magtfuld gruppe. De er kendetegnet ved fantasifulde dragter, der hyppigt fremhæver kroppen og undertiden kønsdelene. Som regel er deres sko forsynet med en meget spids snude, hvilket i sig selv konnoterer det anstødelige og det farlige⁴⁵.

Løsrevne beklædningsdele kan også signalere en betydning langt ud over den analoge gengivelse. I en gruppe sydøstfynske kirker er der malet spidssnudedede træsko, tilsyneladende løsrevet fra en overordnet sammenhæng. Forskere har navngivet værkstedsgruppen som træskomaleren og fremført flere forskellige tolkninger af hans specielle usystematiske dekorationsmåde. Disse tolkninger kan suppleres med en henvisning til, at det franske ord for træsko er sabot, som vi bedst kender fra ordet sabotage. I middelalderen betød sabotage at slå, skubbe, myrde. Samtlige træsko, som vi finder gengivet i kalkmalerierne overalt i Danmark, bæres af personer eller skikkelser, der er farlige eller provokerende. Det drejer sig om djævle, karikerede landsknægte, bøddler, der torturerer Jesus, og i den pæneste ende af rækken den yngste af De hellige tre Konger, Balthasar, som altid er gengivet provokerende påklædt. Vi kender således kun anvendelsen af træsko i malerierne fra farlige og truende sammenhænge. Derfor er det værd at pege på, at træskomaleren udsmykkede disse mange kirker på samme tid som et af Europas allerstørste sociale oprør fandt sted, nemlig de tyske bondeoprør, der gennem årtier før og efter 1500 hærgede store dele af Tyskland. Den oprørske bondebevægelse havde som sit samlingsmærke en såkaldt Bundschuh, en snøresko, som bønderne anvendte, deraf navnet på bevægelsen. Måske skal vi se Træskomalerens udsmykninger og specielt gengivelsen af de spidse træsko - der kun anvendes af farlige og oprørske personer - som symbol på lokalt oprør eller modstand imod kirken og/eller herremændene. Uroligheder og sociale oprør kendte vi også til i

⁴⁴ www.kalkmalerier.dk/ bøddel.

⁴⁵ Gerhard Jaritz, "Serra ex ferro – serra ex vitro. Medieval History – Computers – Image Messages Reconsidered", *History and Images. Towards a New Iconology*. Red. Axel Bolvig og Phillip Lindley. Udkommer 2002.

Danmark – ja få år senere oplevede vi det af Skipper Klement ledede oprør, borgerkrig og endelig Reformationen af den katolske kirke⁴⁶.

Magten som den repræsenteres i kalkmalerierne er et mangefacetteret fænomen. Den repræsenteres i dragtgengivelserne. Den defineres ofte sammen med sin modsætning, afmagten. Det viser, at de sociale modsætninger i samfundet finder utallige udtryk i billedernes udvidede tegnfunktion. En del af disse udtryk afspejler en bevidst ideologisk holdning. Andre kan vi som historikere 'par position' fortolke os frem til, fordi dragten er et af de tegnsystemer, der taler det tydeligste sprog.

⁴⁶ Axel Bolvig, *Kalkmalerier i Danmark*, 1999, p. 88: Axel Bolvig, 'Quantitative Image Analysis. The Painter of Wooden Shoes' *History and Images. Towards a New Iconology*. Red. Axel Bolvig og Phillip Lindley. Udkommer 2002.