

»Byzantios» stenhöjstärverkstad och dess stilistiska ömvärld

Av Svetlana Svensson

Svensson, S., 2016. »Byzantios» stenhöjstärverkstad och dess stilistiska ömvärld. (The sculpture workshop "Byzantios" and its international stylistic affinities.) *Förnvännern* 111. Stockholm.

This article deals with a sculpture workshop on the Swedish island of Gotland, referred to as "Byzantios" (second half of the 12th century). Special attention is paid to issues concerning the sources of the master's style. Comparative analysis with stone carvings in Russia, Italy and Germany shows a development of Byzantios' style that begins with classical forms which then gradually deviates from the source material.

*Svetlana Svensson f.d. Vasilyeva, Inst. f. kultur och estetik, Stockholms universitet, SE-106 91 Stockholm
svetlana.svensson@arthistory.su.se*

Problematiken angående de processer som uppstår när importerade konstnärliga traditioner blandas med lokala seder har under långt tid bildat underlag för ingående diskussioner. De företeelser som hamnat i »gränzonerna» mellan olika kulturer har tilldragit sig många forskares uppmärksamhet. Under 1100- och 1200-talen – korstågens epok – var den svenska ön Gotland en sådan »gränzon». Här hade mötet mellan Öst och Väst inträffat och de östeuropeiska, bysantinska traditionerna kom att spela en viktig roll inom öns kulturella liv. Detta bevisas av Gotlands medeltida konst, närmare bestämt måleri, stenhöjstärkonst och glasmåleri från 1100- och 1200-talen. I denna artikel riktar jag min uppmärksamhet mot den figurativa stenhöjstärkonsten på Gotland, som visar på ett inflytande av den bysantinska konsten.¹

I början av 1900-talet genomförde professor Johnny Roosval ett försök att klassificera den gotländska medeltida stenhöjstärkonsten (Roosval 1916; Roosval 1918). Han sammanför här olika stenhöjstärverk i grupper efter en noggrann bedöm-

ning av deras stil. Verk i samma stil knyts till en stenhöjstär eller till en verkstad, som tilldelas ett namn. Den stenhöjstärkonst – huvudsakligen dopfuntar och reliefer – som innehåller klassiska drag och äger likheter med den bysantinska konsten, förs till en egen grupp där huvudmästaren fick anonymnamnet »Byzantios» (Roosval 1916).²

Till Byzantios »mejsel» för Roosval dopfuntarna i Atlingbo, Eskelhem, Garda, Guldrupe, Hejde, Höggrän, Källunge, Mästerby, Sanda, Träkumla, Vamlingbo, Väte och Öja kyrkor samt en relieffris på södra väggen i Vänge kyrka på Gotland (frågan om relieferna i Vänge kyrka och deras anknytning till Byzantios verkstad är mycket omöjstärutrad. Se Lagerlöf 1999, s. 157–170; Gustafsson 1967; Cutler 2000). Dopfuntarna är tillverkade av sandsten och består av cuppa och fot (fig. 1). Cuppan är kantig, oftast åttkantig, och har bilder på dopskålens vertikala sidor. Bilderna är placerade i en arkadfris som sträcker sig runt hela cuppan. Undantagen är dopfunten i Atlingbo, där cuppan har nio sidor, och funten från Vamlingbo för att kantigheten där inte är markera på



Fig. 1. Dopfunt i Atlingbo kyrka. Foto E. Lindkvist.
—Baptismal font in Atlingbo Church, Gotland.

samma sätt. Dopfuntarnas fot är också likartat utformad med fyra utskjutande huvuden som markerar fotens hörn.

När Roosval konstruerade stilgruppen analyserade han huvudsakligen formerna i arkadarkitekturen och djurbilderna på dopfuntarnas nedre del. Denna analys utgjorde grunden för beskrivningen av gruppens stilistiska utveckling samt för dateringen av utvecklingsstadierna. Roosval urskiljer sju stadier inom Byzantios verkstad. Genom att jämföra Byzantios stil med verk i Skåne, främst funten i Dalby och vissa skulpturer i Lunds domkyrka, daterar han Byzsantios verk till tiden mellan 1150–1185.

Johnny Roosval var även den första som försökte besvara frågan »varifrån kom mästaren/na?». Han påpekar att Byzantios reliefer uppvisar vissa skillnader jämfört med stenskulpturen i Södra Sverige. Dessa olikheter förklarar han med att mästarna var inspirerade av de »rysk-bysantinska» konstnärer som samtidigt utförde den målade dekoren i de gotländska kyrkorna i Garde och Källunge. Professorn väljer dock att låta frågan om stenmästarens stilistiska rötter vara öppen. Han skriver: »Det nyvunna resultatet: »Byzan-

tios utgår ur en byzantiniserande målarskola på Gotland», och det förut vunna: »Byzantios utgår ur den lundensiska domkyrkohyttan» motsäga icke, utan komplettera varandra. De båda utländska elementen ligga ju i alla mästarens funtar oblandade bredvid varandra» (Roosval 1916, s. 235).

Roosvals uppfattning kan man kalla för »konceptet av indirekt påverkan», där bysantinska impulser nådde Gotland och dess stenkunst, inte direkt från öst, utan från länderna i Västeuropa. Därmed fick följaktligen de östliga inslagen även en air av västlig romanik. Detta koncept utvecklades vidare av Gunnar Svahnström, Elisabeth Piltz och Antony Cutler (Roosval 1916, 1918; Svahnström 1981, 1993; Piltz 1981; Cutler 2000. Se också Tuulse 1971; Eriksson 1969; Fåhræus 1974).³ Framförallt gjordes stilistiska och ikonografiska jämförelser med reliefer i kyrkorna i Vladimir-Suzdal-området i Ryssland (dåvarande Rus') från 1100-talets andra hälft (fig. 2). De nämnda forskarna anser dock inte att Byzantiosverkstadens mästare hade någon direkt kännedom om de ryska konstverken. De antar istället att dessa utbildade sig i en verkstad som leddes av en skulptör från Tyskland eller Lombardiet (se särskilt

Fig. 2. Fasadrelief på Dmitrij-katedralen i Vladimir, Ryssland, 1194–96. Foto A. Komech.
—Reliefs on the façade of the Cathedral of St. Demetrius, Vladimir, Russia.



Piltz 1981, s. 23–24), det vill säga från de länder där blandningen av de bysantinska och de romanska traditionerna var som störst. Sådana verkstäder skall också ha funnits i det nuvarande södra Sverige där de byggde och utsmyckade Lunds domkyrka (Roosval 1916; Svahnström 1981, 1993; Cutler 2000).

Företrädare för den andra hypotesen – »ett koncept av direkt påverkan» – kan sägas vara Erland Lagerlöf (Lagerlöf 1999, s. 89–127). De gotländska dopfuntarna utfördes, enligt hans uppfattning, av inbjudna ryska mästare som arbetat med dekorationerna i kyrkorna i Vladimir och Suzdal.

Frågeställningar

Idag har de flesta forskare bestämt sig för att Byzantios verksamhet skall förläggas till andra delen av 1100-talet, precis som Roosval. De viktigaste stilistiska parallellerna till hans verk skulle då vara stenkonssten i södra Sverige, först och främst i Lunds domkyrka, och bland utländska verk relieferna i kyrkor från andra hälften av 1100-talet i nordöstra Ryssland, och då först och främst i Uspenskij-katedralen i Vladimir (1158–60), Pokrov-

kyrkan vid Nerl (1164) och Dmitrij-katedralen i Vladimir (1194–96).⁴ Svenska forskare betraktar dock alla dessa kyrkors reliefer som en enhet, medan de i verkligheten uppvisar olika företeelser i utvecklingen av stenkonssten i det medeltida furstendömet Vladimir-Suzdal. Vilken av dessa tillhör i så fall Byzantios dopfuntar? Vilken konstnärlig tradition hör mästaren till? Vad hade han för stilistiska källor? Vilket samband har Byzantios funtar till konstverk av andra gotländska stenmästare som arbetade under 1100- och 1200-talen? Dessa frågor har än så länge inte besvarats på ett tillfredsställande sätt, åtminstone inte i litteraturen.

Det finns inte ens något grundligt försök att föra in Byzantios verksamhet i den allmänna konsthistoriska kontexten vad beträffar 1100- och 1200-talets Öst- och Västeuropa. Just detta förklarar de ständiga motsättningarna när det gäller konsthistorikernas resonemang kring Byzantios stilistiska rötter. Det är också nödvändigt att påpeka att stenrelieferna från Vladimir-Suzdalområdet, alltså de som anses vara närmast besläktade med Byzantios dopfuntar, knappast har några rötter eller paralleller i den ryska konsten från 1000-talet eller första hälften av 1100-talet. De flesta



Fig. 3. Domkyrkan i Modena, Italien, detalj av predikstolen, slutet av 1100-talet. Foto förf. — Modena Cathedral, Italy, detail of the pulpit, late 12th century.

som forskar kring den stenkunst som finns i det medeltida Rysslands nordöstra del, konstaterar idag med utgångspunkt inte minst från krönikornas berättelser, att de mästare som utförde de ryska furstarnas beställningar kom från den romanska konstens värld. Som läringar och lärjungar skulle även lokala hantverkare ha anställts, precis som brukligt var (om detta, se Vagner 1969; Nickel 1997, s. 81–92; Ioannisjan 2007, s. 277–314; Lifshits 2015).

En allmän genomgång av den europeiska monumentala stenkunsten från 1100-talet ger oss all anledning att betrakta de italienska och tyska konstnärliga traditionerna som allra mest troliga för konstens utveckling i det nordöstra medeltida Ryssland vid denna tid (Lifshits 2015 s. 356 – 431). I så fall kan man fråga sig vilken tradition Byzantios tillhörde: den ryska, den tyska, den italienska eller någon helt annan? Med denna artikel försöker jag utreda denna fråga och börjar med att beteckna varje traditions karaktäristiska drag.

Från början är det dock viktigt att peka på att arbeten av italienska mästare, särskilt lombardiska, utgör prototyper och bokstavligen blir förebilder för arkitekter och skulptörer från andra länder under 1100- och 1200-talen. Kejsare och kungar bjöd ofta in konstnärer för de viktigaste arbetena. Därför är det inte alltid så lätt att klart skilja traditionerna åt, särskilt gäller det för den tyska och den italienska (om italiensk plastikk, se t.ex. Buschhausen 1978; Chierici 1991; Bernardoni 1994; Poeschke 1998. Om den tyska stenkunsten, se bl.a. Feist 1960; Busch 1963; Budde 1979). Men i varje fall finns det några mycket allmänna särdrag hos varje riktning som bör nämnas.

Den italienska stenkunsten

För att karaktärisera den italienska stenkunsten ska jag ta utsmyckningarna i kyrkor i norra Italien, först och främst i Modena som exempel (fig. 3), eftersom dessa ofta betraktas som en god jämförelse till det som finns i ryska kyrkor (Ioannisjan 2007, s. 277–314).

Fig. 4. Relieffris i Münstern i Freiburg, Tyskland, början av 1200-talet. Foto efter L. Lifschitz. — Freiburg Münster, Germany, early 13th century.



Denna italienska tradition har sin upprinnelse i den antika romerska skulpturen och kan definieras som »plastisk realism» (Lifshits 2015, s. 374). Det betyder inte att mästarna negligerar den medeltida konstens symbolik. Skulptörens innersta mål är att omvandla stenen. Man döljer stenens råa material och förvandlar den till en plastisk form. Det skapas en bild, likt en staty, vars dynamik inte dikteras av stenens yta, utan helt utgår från motivets ikonografi.

Det är viktigt att påpeka att för att utvinna stenens naturliga egenskap fyller de italienska skulptörerna visserligen bakgrundens yta med bild- och ornamentala motiv, men de blir aldrig så många, att man upplever någon sorts *horror vacui*. Figurer och arkitektoniska element betraktas vanligen som tredimensionella element på väggens släta yta eller som ett slags teaterkuliss. Varje detalj i framställningen kan ses tydligt. Det finns dock klara regler vad beträffar motivens helhet, dessa tillåter aldrig att detaljerna blir för uttrycksfulla.

Den tyska stenkunsten

Inom den tyska stenhuggerkonsten kan man finna andra tendenser (fig. 4). Dess skapare känner sig mer som stenhuggare än som skulptörer. De har inte målet att förvandla materialets egenhet till något annat än vad det är.

Detta framkommer först och främst genom kompositionernas diskreta ton och tydlighet. Figurernas gester är pregnant artikulera med stela och bestämda poser. Hur realistisk man än såg formen, framställs ändå avbildningen som tvådimensionell. Mästarna använde sig huvudsakligen av två metoder för att få fram en symbios mel-

lan figur och bakgrund. I den första blir bilderna mer platta, i den andra skiljer sig figurerna och bakgrunden mycket klart åt. Den senare kan då ses som en platt yta som har sin egen roll i kompositionen, men som samtidigt inte har något samspel med bilderna.

Men i båda fallen döljer de tyska mästarna inte bakgrundens enhet respektive materialets hårdhet och detta till skillnad mot italienska skulptörer som försöker bearbeta bakgrunden i motiven. Det är inte en tillfällighet att man hos tyska mästare kan iaktta en tendens till att fylla ytan med ornamentala motiv när de försöker jämna ut bakgrundens konstruktiva roll och göra ytan mer dekorativ.

Ett av de viktigaste särdragen i den tyska stenkunsten finns i dess »inre» värld. Här urskiljs ett klart intresse för gestalter fördjupade i tankar, figurer vilkas uppmärksamhet är riktade mot det hemlighetsfulla och mystiska. I detta sammanhang liknar de tyska mästarnas verk bysantinskt måleri och mosaiker i högre grad än konstverk gjorda av italienska konstnärer. I tyska reliefer finns inte någon som helst antydning till strävan att teckna sambandet mellan avbildningen och omvärlden genom att framställa rymden i kompositionen som teaterkulisser som är så karaktäristiskt för italienska skapare. När italienska mästare, på beställarens uppdrag, imiterade de bysantinska förebilderna visade de sig vara mer realistiska.

Den ryska stenkunsten

Relieferna i nordöstra Ryssland, om man karaktäriserar dem enligt de nyss nämnda kriterierna, står mycket nära den romanska stenhuggerkonsten, till och med närmare den tyska än den italienska, men



Fig. 5. Fasadreliefer på Dmitrij-katedralen i Vladimir, Ryssland, 1194–96. Foto A. Komech.—Reliefs on the façade of the Cathedral of St. Demetrius, Vladimir, Russia.

ändå har rysk stenkonst sina egna särdrag. Ryska forskare har all anledning att tala om att det under andra fjärdedelen av 1100-talet existerade ett särskilt utslag av den »bysantinsk-romanska» stilen i Vladimir-Suzdalområdet. Det bäst bevarade exemplet på detta utgör relieferna från Dmitrij-katedralen i Vladimir, utförda 1194–1196 (Lifshits 2015, s. 356–431; fig. 5). Därför ska jag använda just dessa för att visa på de viktigaste särdragen hos den ryska stenkonst som är väsentlig i detta sammanhang.

När det gäller det ikonografiska programmet i Dmitrij-katedralens reliefer skiljer det sig en del från de romanska relieferna från 1100- och 1200-talen. Den viktigaste skillnaden är att det finns ytterst få scener där karaktärerna är expressiva, det vill säga som innehåller motiv av mötet mellan motstående krafter eller scener där varelser slukar varandra. Dessa motiv, som påträffas i mängder i de romanska relieferna och på Bysantios dopfontscuppor, dominerar verkligen inte i Vladimir.

I relieferna från Vladimir måste man också notera att antalet är ungefär lika fördelat mellan figur- och ornamentala motiv, medan den italienska stenkonsten domineras av figurativa framställningar och den tyska av ornamentala.

Skillnader ses även i metoderna att utföra reliefer på en platt yta. I västeuropeiska konstverk

har bakgrunden först och främst en dekorativ och konstruktiv roll. Även om reliefen inte är så hög görs dess kanter mer runda för att skapa intrycket av att formen växer fram ur stenens yta. I de ryska relieferna är kanterna mer vassa och klart avgränsade. Det känns som om mästarna imiterar de metoder som använts i bysantinska mosaiker och målningar genom att de runt avbildningen skapar en kontur som ibland framträder skarpt och ibland som en svag skugga. Därför förekommer det även skillnader i sättet att avgränsa scenerna från varandra. I de romanska verken används olika typer av arkadbågar. I Vladimir-relieferna ses bakgrunden som en fri yta för avbildningen. Ytan spelar samma roll som guldgrunden gör i mosaiker och den blåa bakgrunden i kalkmålningar. Framställningarna ligger inte nära varandra, utan de placeras tvärtom så pass glest att bakgrundens yta betonas.

Än mer karaktäriseras den romanska skulpturen – vilken andemening den nu än har – av en tydlighet i framställningen av känslor och i synnerhet de som är knutna till det fysiska lidandet. I relieferna från Dmitrij-katedralen avbildas känslorna inte så konkret, utan mer abstrakt. Scenen har enbart en symbolisk betydelse och väcker som regel inte några konkreta associationer.

Vi ser följaktligen att de relieferna i Ryssland, även om de står mycket nära den romanska kon-

sten, knappast kan hänföras direkt till de italienska eller de tyska traditionerna. Tack vare de ryska krönikorna vet vi att dekorationsarbeten utfördes under ledning av mästare från Västeuropa, men samtidigt kan vi inte förneka att den ryska stenkonsten under 1100-talet hade sina egna särdrag som i sin tur gör att vi ändå bör karaktärisera denna som en egen riktning inom den internationella konstens utveckling (om detta, se Lifshits 2015).

Vad har Byzantios för särdrag? Idag förnekar ingen forskare den ledande betydelse som den romanska konsten stilmässigt har i Byzantios reliefer. Även Lagerlöf jämför dopfuntarnas scener med utsmyckningar på kyrkor i nordöstra Ryssland, vilka var utförda av verkstäder som hade utifrån kommande mästare från Västeuropa (Lagerlöf 1999, s. 89–127). Men vilken av dessa traditioner tillhör Byzantios? Är det överhuvudtaget möjligt att föra hans verk till någon riktning?

»Byzantios» stenmästarsverkstad

Låt oss betrakta de viktigaste ikonografiska och stilistiska särdragen hos Byzantios. Hans ikonografi har noggrant studerats av Cutler (2000) och Lindkvist (2015). Cutler pekar på det viktigaste särdraget hos Byzantios – frånvaron av ett enhetligt bildprogram. Han förklarar dock denna egenhet med stenmästarens svaga ikonografiska kunskap och den låga nivån på konstnärens kunskaper. Cutler (2000, s. 452 f) anser att reliefernas skapare knappast kan ha använt sig av några böcker med förebilder, ritningar eller ikonografiska regler. Sådana samlingar hade dock en mycket vid spridning, särskilt på 1100-talet.

Här måste infogas några preciseringar. Idag anser de flesta forskare att en uppsplittring av både enskilda scener och den ikonografiska helheten utgör det viktigaste särdraget för de västeuropeiska mästarnas konstnärliga medvetande. Detta berör dock inte alls frågan om professionalism. Denna egenskap utformades långt före 1100-talet (Om detta, se Scheller 1963; Swarzenski 1963, s. 7–18; Kitzinger 1966, s. 139–141; Alexander 1992; Scheller 1995; Pojidaeva 2008, s. 41–90).

I det här sammanhanget är Byzantios verk helt motsatta de från Ryssland. Den ryska kyrkliga dekorationen har en tydlig röd tråd i det ikonografiska programmet. I relieferna från Vladimir-

Suzdal är programmet bestämt knutet till att uppvisa de ryska furstarnas makt och överlägsenhet (Gladskaja 2005).

Det finns inte heller några analogier till Byzantios bland de skulpturala monumentala verken i Västeuropa. Till skillnad från de ryska monumentala relieferna, där ikonografin är fast knuten till den politiska kontexten, styrs de västeuropeiska utsmyckningarna av allmänna idéer som huvudsakligen berättar om den kristna läran. Därför har det västeuropeiska programmet mer möjligheter till variationer i tolkningen.

I Öst- och Västeuropa har mindre stenplastik som reliefer bevarats i begränsad omfattning. De hade kunnat vara oss behjälpliga vid tolkning. Samma ikonografiska drag påträffas dock i medeltida, västeuropeiska manuskript och då i synnerhet i samlingar av förebilder. Ett av de tydligaste exemplen på »den ikonografiska helhetens uppsplittring» utgör ett bokfragment från kring år 1000 av Adémar de Chabannes (Pojidaeva 2008, s. 62–64). Det bevarade fragmentet innehåller på ett enda blad, delar av olika scener, tydligen hämtade från den östliga ikonografin. Scenernas detaljer är utförda i olika skalor. Det finns en central del föreställande korsfästelsen och fragment av en födelsescen. De befinner sig som sagt på samma blad, men utan inbördes ordning. Denna »uppsplittring» bekräftas ännu mer i senare böcker (om detta, se Pojidaeva 2008, s. 63–65).

Manuskript från slutet av 1100-talet till början av 1200-talet har i regel i form av enskilda blad, exempelvis den s.k. Wolfenbütteler Musterbuch (Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., sidor i en sammelhandskrift, Cod. Guelf. 61.2 Aug.80) med bilder av bl.a. evangelister och apostlar. En sida med fragment av scener föreställande intåget i Jerusalem och två krigarhelgon finns bevarade i Augustinermuseum i Freiburg im Breisgau (Inv.Nr.G.23/1a). Det pågår fortfarande livliga diskussioner bland forskare om bladen ursprungligen var enskildheter eller om de utgjorde de första delarna i någon sammanställning. I vilket fall känner vi till det faktum att omkring sekelskiftet 1200 började man sätta ihop bladen i särskilda kompendier (Weitzmann 1961; Ross 1962, s. 119–128; Pojidaeva 2008, s. 63).

Det är sålunda inte möjligt att bedöma dopfuntarnas skapares kunskapsnivå bara genom det



Fig. 6. Dopfont i Vamlingbo kyrka, detalj. Foto L. Karlsson. —Detail of baptismal font in Vamlingbo Church, Gotland.

ikonografiska programmets »uppsplittring». Detta särdrag ger oss klar hänvisning till den konstnärliga traditionen i vilken mästaren var upplärd. Det var den västeuropeiska traditionen och mästaren hade till och med bra kunskap om de tendenser som existerade i det västeuropeiska konstnärliga livet.

Låt oss nu betrakta tekniken och de stilistiska egenheterna i Byzantios reliefer. Först analyserar vi den teknik som mästaren använder för att bygga upp den plastiska formen. Vi ser att bakgrunden först och främst spelar en konstruktiv roll (fig. 6). Mästaren försöker uppenbarligen skapa illusionen att formen växer fram ur stenens platta yta. Bakgrunden kan betraktas som ett arkitektoniskt element. Denna effekt förstärks även genom att använda arkadbågar för att avgränsa scenerna från varandra. Metoden motsvarar helt den västeuropeiska traditionen och då särskilt den tyska, där skulptörerna brukade betona materialets hårdhet samtidigt som de aldrig försökte dölja bakgrundens enhet.

Även de gotländska verkens »inre» värld ger en direkt hänvisning till den tyska konsten. Byzantios funtar innehåller ett relativt stort antal kampscener. Bilderna visar inte så uttrycksfulla känslor, men de tjänar inte heller som en symbol för dessa som de gör i de ryska relieferna. Sådana drag visar vilken tradition som är bestämmande i Byzantios verk. Vår analys visar klart att det är den västeuropeiska och då närmare bestämt den tyska romaniken.

Samtidigt kan man hos Byzantios inte finna de drag som gör att vi skulle kunna hitta direkta analogier till hans verk inom den tyska konsten. Byzantios framställningar är t.ex. inte lika grova

och stela som de brukar vara i de tyska exemplen. Dessa skillnader är mycket svåra att upptäcka, samtidigt som det inte är lätt att hitta rätt ord för att kunna beskriva dem. Det är de små konstnärliga graderingar som gör ett praktverk av ett ordinärt hantverk. De dragen uppfattas av människans inre öga och därefter skapas en ståndpunkt. Vid försök att beskriva detta sägs det att Byzantios gestalter inte är så kraftiga som de tyska och inte heller så spända, eftersom de är finare huggna. Dessa drag hänvisar oss verkligen till reliefer i Dmitrij-katedralen i Vladimir. Det är ingen tillfällighet att bland de första parallellerna till de gotländska relieferna nämns just utsmyckningar i kyrkorna i Vladimir-Suzdal. Som jämförelsematerial kan vi också lägga till graverade avbildningar på ryska silverarmband från 1100-talet fram till första tredjedelen av 1200-talet (om rysk metallkonst, se Makarova 1986). Dessutom kan linjernas mjukhet och plasticitet i vissa av Byzantios reliefer associeras med ornamentala ristningar i stavkyrkorna. Detta är ett fint, men samtidigt mycket egendomligt sätt att utföra konturer, där två linjer förenas i en enda. Denna typ av dekoration hade en bred spridning i hela Norden under 1000-talet (Ekhoﬀ 1914–16).

Forskare har ofta noterat ändringar i Byzantios stil, vilket satts i samband med slutsatser om dateringen av hans verk (Roosval 1916, s. 220–236; Roosval 1918; Lindkvist 2015, s. 105–106). Min undersökning visade att vi verkligen kan iaktta en utveckling hos honom från en mer statisk form till en mer dynamisk. Denna utveckling har först noterats av Roosval (Roosval 1916, s. 223–225). Frågan kräver vidare forskning. För denna artikel är det mer väsentligt att diskutera vår andra iakttagelse. Vi kan notera att formen mer och mer

Fig. 7. Dopfunt i Mästerby kyrka. Foto E. Lindkvist.
—Baptismal font in Mästerby Church, Gotland.



förlorar sin plasticitet, ju mer den utvecklas. När man skapar dynamiken i framställningen har stenhuggaren nästan inga övergångar från skugga till ljus eller från ljus till skugga. Tvärtom blir reliefen grundare och illusionen av dynamik nås istället genom att anlägga överlappande bildplan. Det kan vi t.ex. tydligt se i scenerna på Mästerbyfunten (fig. 7). Vi ser klart att riddarens mantelfäll läggs direkt på arkadbågen. Arkaderna påminner inte längre om arkitektoniska element utan börjar likna teaterkulisser. Liknande tendenser finner vi i västeuropeiska konstverk från början av 1200-talet. Dessa drag ger oss anledning att konstatera det faktum att ju mer dynamisk kompositionen blir, desto mer romansk eller snarare förgotisk blir stilen.

Denna skrift har inte målet att göra några precisa dateringar av Byzantios verk. Problemet behöver grundliga studier som måste genomföras efter att en klar argumentation av vilken konstnärlig tradition Byzantios tillhör läggs fram. Jag ska istället följa i Roosvals fotspår beträffande hypotesen om att de reliefer som har mer statiska former tycks vara gjorda tidigare än de som inne-

håller en strävan efter en dynamisk effekt (Roosval 1916).

I vilket fall så kan vi enkelt nämna många allmänna jämförelser som kan hjälpa oss att precisera dateringen av Byzantios verk, men de kan knappast ge oss några lösningar på vad skulptören använde för stilistiska förebilder. Det kan låta en aning underligt, men de närmaste analogierna till mästarens stil – då menar jag först och främst de verk som tycks tillhöra den »dynamiska stadiet» – hittar vi inte i stenskulpturen utan i måleriet. Det är en »stil med vassa veck» (»Zackenstil») som spred sig i Västeuropa under början av 1200-talet (Demus 1970b, s. 50–52). På Gotland finns det också exempel på en liknande företeelse, bland de allra tidigaste verken kan nämnas målningarna från sekelskiftet 1200 i Mästerby kyrka (Fontell 1993, s. 31–46). Här ska påminnas om att det inte gäller exakta likheter. Det är knappast möjligt att söka direkta likheter mellan reliefer och måleri (om möjligheten att jämföra skulptur med måleri vid sekelskiftet 1200, se Demus 1970b, s. 50–52). Det handlar istället om stilistiska tendenser som kan iakttas i konst-

verk av olika typer. Till exempel uppstår en viss lätthet och rörlighet när Byzantios gör reliefen grundare och plattare. För att uppnå samma drag i måleriet används limfärger. Därför upplevs inte måleriet som ett måleri i flera lager, utan mer som genomskinligt. Samma sak gäller dräktbehandlingen. Linjerna blir friare, tunnare. Det finns inte några täta skuggor eller breda svarta konturer, maneriet kan betecknas som en »akvarellstil». Liknande tendenser iakttar vi hos Byzantios senare reliefer. Några analogier till denna stil finner vi dock knappast bland östkristna konstverk.

Vi kan sålunda konstatera att Byzantios stil inte enbart förändrades från statiska former till dynamiska. Om man kan finna paralleller till verkstadens förmodade äldre konstverk bland relieferna i Dmitrij-katedralen i Vladimir och från den ryska metallkonsten från 1100-talet så måste vi vid sökandet av paralleller till Byzantios senare verk vända tillbaka till konsten på Gotland och i de nordtyska områdena. Med andra ord kan vi grovt säga att vi ser en utveckling som börjar med klassiska former, vilka sedan avtar mer och mer (se not 3).

Slutsatser

De stilistiska särdrag som vi iakttagit i Byzantios reliefer vittnar om en syntes av flera traditioner: tyska, nordiska och tendenser inom den så kallade ryska romaniken. En sådan konkret blandning av olika traditioner kan inte ha skapats på så kort tid och av inbjudna mästare från olika delar av Europa. Det går inte heller att förneka att de ledande mästarna hade högt uppdrivna professionella färdigheter och att de följde allmänna principer gällande formuppbyggnaden. Principerna tillåter oss att föra formerna direkt till en utpräglad konstnärlig tradition, i detta fall till den västeuropeiska. Detta lade dock inte några hinder i vägen för att mästarna skulle kunna anpassa sig till beställarnas krav. Dessutom utförde konstnärer som var inbjudna från den östkristna världen kalkmålningar på ön vid samma tid. Till våra dagar har huvudsakligen kalkmålningar i två gotländska kyrkor bevarats. Vid mitten av 1100-talet tillkom målningarna i Garde kyrka och på slutet av 1100-talet de i Källunge kyrka (om kalk-

målningarnas datering, se Vasilyeva 2005, s. 27–36). Uppenbarligen formades reliefernas stil under några år eller decennier.

Frågan gällande mästarnas stilistiska källa är mycket svårare att lösa. Problemet kan formuleras på följande sätt: kom traditionen att utformas och utvecklas av lokala mästare eller kom den att utvecklas tack vare de främmande stenhuggarnas ankomst? Det blir komplicerat när vi talar om en tradition som stöddes av lokala mästare, för hur kunde den i så fall ha uppstått? Byzantios dopfuntar är bland de äldsta på Gotland. De skiljer sig till och med betydligt från andra reliefer på Gotland och för den delen i hela Sverige. Det är enbart relieferna på Byzantios dopfuntar som uppvisar en så intensiv syntes av bysantinsk och västeuropeisk tradition.

Det enklaste vore att säga att mästarna var inbjudna från områden där det pågick en sådan blandning av olika traditioner. Så har också de flesta forskare löst problemet, t.ex. Roosval (Roosval 1916). Men hur förklarar man då Byzantios ikonografiska egenheter och särdrag när det gäller reliefernas stilistiska utveckling?

När man svara på den frågan måste det än en gång påpekas att konstverken tillkom under kors-tågstiden, en tid då stora folkflyttningar skedde. Under 1100- och 1200-talen kan man också se ett utvecklat ideologiskt intresse för kulturen och konsten i Bysans. Genom en anknytning till det bysantinska imperiet kunde en beställare av konstverk demonstrera sin politiska och ekonomiska betydelse. Detta faktum illustreras särskilt bra av konstverk från Västeuropa. I detta sammanhang är det logiskt att tänka sig att det på många platser tillkom verkstäder som leddes av främmande, inbjudna mästare. En sådan verkstad kunde t.ex. bestå av stenhuggare som gjorde föremål beställda av västeuropeer bosatta i det heliga landet (Demus 1970a; Folda 1982, 1995). På detta sätt uppstod en särskild stil som i sig förenade traditioner från den östkristna världen och från den romanska. Detta i sin tur tillåter oss att tala om en komplicerad syntes bestående av olika traditioner.

De av Byzantios verk som bevarats till våra dagar utgör i själva verket en variant av tolkningen av detta internationella formspråk, som användes i verkstäder i alla länder i Väst- och Syd-

europa, Baltikum, Främre Orienten och i det heliga landet. Denna variant skulle snarare skapats av lokala gotländska mästare. Med tanke på de förändringar i Byzantios stilutveckling från mer bysantiniserade drag till äkta romanska kan man föreslå att huvudmästaren var inbjuden och hade sina rötter i Västeuropa men att verkstadens dominerande del utgjordes av lokala stenmästare som ledde utvecklingen vidare.

I vilket fall så råder det inte längre några tvivel om att stenmästarna som skapade utsmyckningen på dopfuntarna – oavsett nationalitet – använde »det internationella formspråk», som var lika naturligt för den östkristna som för den västeuropeiska världen. De arbetade dock inom det stilistiska idiom som redan utformats på Gotland, dels genom lokala konstnärliga traditioner – ornamentala ristningar i träkyrkor – dels med ett ihållande intresse för den bysantinska konsten.

Referenser

- Alexander, J.J.G., 1992. *Medieval illuminators and their methods of works*. London.
- Bernardoni, G., 1994. *Duomo di Modena e romanico Europeo*. Modena.
- Budde, R., 1979. *Deutsche romanische Skulptur 1050–1250*. München.
- Busch, H., 1963. *Germania Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche im mittleren Europa*. Wien & München.
- Buschhausen, H., 1978. *Die Südtalientische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II bis Kaiser Friedrich II*. Wien.
- Chierici, S., 1991. *La Lombardia (Italia Romanica)*. Milano.
- Cutler, A., 2000. The Sculpture and Sources of "Byzantios". *Byzantium, Italy and the North*. London.
- de Torrens, H. M. S., 2003. *De fontibus salvatoris: a liturgical and ecclesiological reading of the representation of the childhood of Christ on the medieval fonts from Scandinavia*. Vol. 1–2. Köpenhamn.
- Demus, O., 1970a. *Byzantine Art and the West*. London.
- 1970b. *Romanesque mural painting. Italy, France, Spain, England, Germany, Austria*. London.
- Ekhoff, E., 1914–1916. *Svenska stavkyrkor jämte iakttagelser över de norska samt redogörelse för i Danmark och England kända lämningar av stavkonstruktioner*. Stockholm.
- Eriksson, T., 1969. Romansk konst i Skandinavien. *Svenska dagbladet snällposten*, 02 10. Stockholm.
- Feist, P.H., 1960. *Plastiken der Deutschen Romanik*. Dresden.
- Folda, Jaroslav, 1982. *Crusader art in the twelfth century*. Oxford.
- 1995. *The art of the crusaders in the Holy Land 1098–1187*. New York.
- Fontell, Y., 1993. Västromanska målningar i Mästerby kyrka. *Gotländskt Arkiv* 65. Visby.
- Fähræus, F., 1974. *Gotlands medeltida dopfuntar. Dopfuntarna, deras tillbehör och placering på Gotland under medeltiden. En Inventering*. Stockholm.
- Gladskaja, M.S., 2005. *Rel'efy Dmitrievskogo sobora vo Vladimire: Vporosy ikonograficheskoy programmy*. Vladimir.
- Gustafsson, E., 1967. Yttersta domen i Vänge. *Nordisk medeltid. Konsthistoriska studier tillägnade Armin Tuulsee*. Karling S. et al. (red.). Stockholm.
- Ioannisjan, O.M., 2007. K voprosy o proishozhdenii masterov Dmitrievskogo sobora vo Vladimire. *Trudy po rysskoj istorii. Sbornik statej v pamjat' o 60-letii I.V. Dyrova*. Moskva.
- Kitzinger, E., 1966. Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the Twelfth Century. *Byzantine art – an European art*. Athens.
- Lagerlöf, E., 1999. *Gotland och Bysans*. Visby.
- Lifshits, L.I., 2015. Belokamennaya rez'ba Severo-Vostochnoi Rusi. *Istoriya russkogo iskusstva* 2:2. Moskva.
- Lindkvist, E., 2015. *Gotlands romanska stensulptur. Visuella budskap i sten*. Visby.
- Makarova, T.I., 1986. *Chernevoe delo Drevnej Rysi*. Moskva.
- Nickel, H.L., 1997. Bezugsmotive der sächsischen romanischen Bauornamentik zu den Schmuckmotiven der Vladimir-Suzdaler Architektur. *Dmitrievskij sobor vo Vladimire: k 800-letiu sozdanija*. Moskva.
- Piltz, E., 1981. Schwedisches Mittelalter und die Byzantinische Frage. *Konsthistorisk tidskrift L/1981*. Stockholm.
- Poeschke, J., 1998. *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd 1. Romanik*. München.
- Pojidaeva, A.V., 2008. *Tsikl Tvorenija v zapadnoevropejskom iskusstve XI – nachala XIII veka: opyt ikonograficheskoy genealogii. Dissertatsija na soiskanie ychenogij stepeni kandidata iskusstvovedenija*. Moskva.
- Roosval, J., 1916. Byzantios eller en gotländsk stenmästare på 1100-talet. *Fornvännen* 11.
- 1918. *Die Steinmeister Gotlands*. Stockholm.
- Ross, D.J.A., 1962. A Late 12-Century Artists Pattern-Sheet. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. N 25. London.
- Scheller, R.W., 1963. *A Survey of Medieval Model Books*. Haarlem.
- 1995. *Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*. Amsterdam.
- Svahnström, G. 1981. Gotland zwischen Ost und West. *Les Pays du Nord et Byzance*. Uppsala.
- 1993. *Rysk konst från Vladimir den helige till Ivan den förskräcklige 1000–1550*. Uddevalla.

- Swarzenski, H., 1963. The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century. *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art*. Princeton.
- The Visual Culture of Baptism in the Middle Ages. Essays on Medieval Fonts, Settings and Beliefs.*, 2013. H. M. Sonne de Torrens & M. A. Torrens (eds.). Toronto.
- Tuulse, A., 1971. Väst och öst i Gotlands romanik. *Fornvännen* 66.
- Vagner, G.K., 1969. *Skul'ptura Drevnej Rysi. XII vek. Vladimir. Bogolubovo*. Moskva.
- Vasilyeva, S. JA., 2010. *Tradicii vizantijsko-russkogo iskusstva v zhivopisi ostrova Gotland XII – nachala XIII v. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Gosudarstvennyj institut iskusstvovedenija Ministerstva kul'tury Rossijskoj Federacii*. Moskva.
- 2005. Den bysantinska konsten på Gotland. *Gotländskt arkiv*. Visby.
 - 2009. Bysantinska traditioner i Gotlands konst under 1100-talet. *Fornvännen* 104.
- Weitzmann, K., 1961. Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbütteler Musterbuches. *Festschrift H. R. Hahnloser*. Stuttgart.

Noter

- ¹ Varmt tack till Wenner-Gren Stiftelserna som under åren 2012–14 sponsrade min forskning kring den gotländska romanska stenkonsten. Tack också till Kungl. Vitterhetsakademien för bidrag till mina resor till Tyskland och Italien. Ett hjärtligt tack slutligen till min man, Jacob Svensson, för ovärderlig hjälp med det svenska språket.
- ² Roosval 1918 behandlar även en annan sten-

mästare som han kallar »Semibyzantios». Den senaste forskningen kring »Semibyzantios» visar att konstverken från denna verkstad domineras av romanska stilistiska och ikonografiska drag (se bl.a. Lindkvist 2015, s. 115–119). Därför tar jag inte upp dopfuntar tillhörande Semibyzantiosgruppen i denna artikel.

- ³ Denna artikel har inte som mål att presentera en genomgång av hela historiografin kring denna fråga. För en översikt, se Torrens 2003; *Visual Culture of Baptism in the Middle Ages* 2013; Lindkvist 2015. Angående frågan om mästarnas förebilder är det viktigt att rätt bedöma den metodologiska situation när det gäller bysantinsk påverkan på den nordiska konsten som fortfarande råder inom konstvetenskapen. I den svenska litteraturen uppstod redan från början en tendens att nästan automatiskt förknippa konstverk med s.k. »klassiska» drag, sådant som inte fullkomligt kan inordnas i den lokala eller den romanska konsten, med bysantinsk konst (Vasilyeva 2010, s. 49–59). För att göra det hela klarare har jag ersatt ordet »bysantinsk» vid beskrivningen av särdragen i den gotländska mästarens med »klassisk».
- ⁴ Cutler (2000, s. 434–453) behandlar först och främst Byzantios ikonografiska särdrag. Men han hittar även stilistiska paralleller i brukskonst från och med den fornkristna eran till och med 1200-talet, både i Bysans och i Västeuropa. Piltz (1981, s. 23 f) pekade också på tysk metallkonst från årtiondena kring 1200, främst verk av Nikolaus från Verdun.

Summary

This paper treats a sculpture workshop on the Swedish island of Gotland, referred to as “Byzantios”. Special attention is paid to problems concerning the sources of the style of the master. Comparative analysis of Byzantios’ stone reliefs with stone art in Russia, Italy and Germany show a development of the Gotlandic master’s style that begins with Classical forms and then gradually deviates from the source material.

The stylistic features of Byzantios’ reliefs bear witness to a synthesis of several artistic traditions: German, Scandinavian, and tendencies within the so-called Russian Romanesque. This specific mixture of traditions cannot have been created in a short period of time and by invited masters from different parts of Europe. Moreover, the leading masters must have had high professional

skills and followed general principles regarding the forms of construction, principles that allow us to assign the stone masters directly to a distinctive artistic tradition – in this case the Western European tradition, which did not hinder the masters from executing the requests of their clients.

Most of Byzantios’ works were, in fact, an interpretation of this international artistic design idiom, which was used in workshops all over Western and Eastern Europe. The masters who created the font decorations, however, worked in the context of another stylistic idiom that was already established on Gotland, partly by local artistic traditions: ornamental carvings in the wooden churches and a continued interest in Byzantine art.