

## **Olav Haraldsson i Vigelands bilde?**

Forfatter: Karl Christian Alvestad, Førsteamanuensis i Samfunnsfag, Universitetet i Sør-øst Norge, [Karl.c.alvestad@usn.no](mailto:Karl.c.alvestad@usn.no)

Abstrakt:

Arven etter Gustav Vigeland er mangfoldig og betydningsfull i både en nasjonal og internasjonal sammenheng. Men blant de mindre kjente elementene i produksjonen hans er arbeidene han utførte mens han var tilknyttet Nidarosdomens Restaureringsarbeider i perioden 1898-1902 og senere. I løpet av denne tiden produserte Vigeland en rekke statuer til Domen som var inspirert av middelalderens skulpturer og uttrykksform. Blant disse statuene er en forholdsvis anonym statue av Hellig Olav som i dag står på ytterveggen av Oktogonen, men som i stil har vært betydningsfull for ettertiden. De ikonografiske elementer brukt i Vigelands Olavsstatue legger grunnlaget for uttrykksformen for det moderne Olavsbilde i Norge og internasjonalt. Samtidig må dette uttrykket sees i sammenheng med hans andre arbeider ved Nidarosdomen og inspirasjonen han fikk fra studieturen til Frankrike og Storbritannia i 1900-01. Denne artikkelen vil redegjøre for Vigelands forhold til og bruken av middelalderkunsten og hovedsakelig dets Olavsbilder i sine arbeider. Artikkelen vil se dette i sammenheng med forholdet mellom Vigeland og arkitekt Christie, samt påvirkningen av samtidens kontinentale medievalisme på Gustav Vigelands tilnærming til Hellig Olav og de andre arbeidene til Domen. Igjennom dette vil artikkelen sette søkelys på Vigelands medievalisme og dens arv i moderne tid.

### **Introduksjon: Vigeland og Nidarosdomen.**

På ytterveggen av Nidarosdomens oktagon står en forholdsvis liten statue laget av Gustav Vigeland i en nisje. Nisjen er innrammet av en baldakin, dvs. et prydtak som vanligvis er båret av søyler, eller som her festet til en bakvegg, i sten med gotiske spissbuer og vindrueblader. Under statuen ser vi en lav sirkelformet sokkel omgitt av ranker med løv. Statuen er laget i sten og viser en mannlig skikkelse ikledd en kjortel som rekker ned til kneet, over et par hoser, og over det hele bærer mannen en fotsid kappe. Skikkelsen har skjegg og halvlangt hår, og bærer en krone på hodet. I statuens høyre hånd holder han rundt det som ser ut til å være en stett på en gjenstand bestående av en større og en mindre kule, mens statuens venstre hånd griper over ryggen på en øks mellom eggen og øksehammeren. Øksens skaft følger kanten av kappen på statuens venstre side, og slutter like ved kneet til statuen. Under føttene på statuen ligger et vesen som har kroppen til en øgle eller drage og hodet til et menneske. Dragehodets ansiktstrekk har klare likheter med han som står på dragen. Ved å observere statuens ulike elementer, dvs. mannskikkelse med krone, øks og dragelignende underligger, trekker jeg den slutningen at statuen er en fremstilling av Olav den Hellige. På samme måte som man leser en tekst kan man også «lese» kunstverk som denne statuen på utsiden av Nidarosdomen.

I det moderne Norge er det få gjenstander eller bygninger som er så knyttet til middelalderen som Nidarosdomen. Domens historie og erkebispedømmet i Nidaros er en viktig innfallsvinkel til middelalderen i Norge, og bygningen er i moderne tid et viktig symbol på norsk politisk og kulturell uavhengighet. Derfor er det kanskje ikke så overraskende at man bestemte seg for å restaurere bygget som en del av nasjonsbyggingsprosjektet på 1800-tallet. Denne beslutningen resulterte i et lengre arbeid med å gjenreise katedralen slik at den kunne brukes som kroningskirke for Norges konger slik det ble spesifisert i Grunnlovens paragraf 12 i 1814. Restaureringen tok utgangspunkt i de eksisterende bygningsmassene som hadde overlevd tidens tann, og hadde i utgangspunktet som mål å bevare så mye som mulig og tilbakeføre bygget til dets originale form. Med andre ord, restaureringen da den startet satset på å gjøre kirken så lik som den må ha vært i middelalderen, på basis av bevarte spor i bygningen.<sup>1</sup>

Slike handlinger eller ideer, og de resulterende gjenstandene de produserer som tar utgangspunkt i og eller er inspirert av middelalderen, blir ofte betegnet som historiebruk eller medievalisme.<sup>2</sup> Fenomenet medievalisme omfatter både restaurering og tilbakeføring til

original stand av overlevende gjenstander og bygg fra middelalderen, men også bruken av referanser til middelalderen eller fortellinger fra middelalderen i kultur og kunst, som for eksempel i tv seriene *Game of Thrones* og *Vikings*. Ordet medievalisme blir i dag mest brukt blant akademikere som forsker på bruken av middelalderen i nåtiden. Som fagområde og begrep oppsto medievalisme på 1970-tallet, og brukes nesten eksklusivt i engelskspråklige fagmiljøer som er interessert i bruken av middelalderen i kulturell og politisk sammenhenger.<sup>3</sup> Begrepet medievalisme brukes både for å snakke om bruken av middelalderen i fortiden, men også for å analysere bruken av middelalderen i populærkultur, som filmer og bøker, og i politikk eller offentlig meningsutveksling i vår egen samtid.

En viktig del nasjonsbyggingen i Norge på 1800-tallet var å definere Norge som en nasjon med uavhengige historiske og kulturell røtter. Slike røtter fant man i den norrøn litteraturen og dens fortellinger om Norge i Vikingtiden. Resultatet var at norsk kulturell og politisk medievalisme fra slutten av 1800-tallet frem mot andre verdenskrig var gjennomsyret med referanser til vikingtiden og Norges norrøne fortid. Den norrøne kulturarven kan sees i blant annet utviklingen av dragestilen som arkitektonisk og kunstnerisk stil, i populariteten av norrøne egennavn i befolkningen deriblant den norske kongefamiliens valg av navn fra middelalderen som en del av prosessen med å bli Norske, i fornorskingen av norske bynavn og ikke minst den litterære spredningen av vikingtidens historie igjennom trykkingen av nasjonalutgaven av Snorres Kongesagaer i 1899 og gjenfortellingene av eldre norsk historie i skolebøker i perioden.<sup>4</sup> I løpet av denne perioden ble fortellingen om Norges vikingtid aktivt integrert inn i den nasjonale kulturen og forestillingen om det nasjonale fellesskapet Norge. Denne historiebruken er spesielt tydelig i Norge i perioden 1880-1930, og det derfor ikke unaturlig at Vigeland i sin oppvekst og i løpet av sine voksne år ble eksponert for denne Norrøne kulturarven i samtiden.

En viktig manifestasjon av norsk historiebruk var arbeidet med å redde og pusse opp et kunstverk eller bygning fra middelalderen slik som Nidarosdomen, Håkonshallen eller Akershus Festning. Ofte omtales denne perioden og tankegodset som er fundamentet for den norske bruken av middelalderen som Romantikken eller Nasjonalromantikken. Men disse tankene er også en del av med andre europeiske bevegelser som igjennom sin politisk nasjonalisme hadde som mål å gjenopprette 'tapte' nasjoner slik som Tyskland og Italia, som gjenoppsto på slutten av 1800-tallet. Og i likhet med Norge, valgte styresmaktene i disse landene å restaurere historisk viktige bygg som kunne være nasjonalt samlende symboler, og dette ble en viktig del av nasjonsbyggingsprosjekter Europa over.

I slike restaureringer er det ofte ønskelig å presentere et ferdig restaurert produkt som gir følelsen av middelalderen og som kan presenteres til besøkende som autentiske bygg med bilder og statuer som kunne passet i en middelaldersk sammenheng og føles middelalderske. En autentisk middelaldersk gjenskapning betød at man tilbakestilte bygget til dets originale stil, et uttrykk for denne filosofien finner vi i middelalderbyen og borgen Carcassonne. Byen og borgen Carcassonne var i middelalderen åsted for deler av et korstog mot katarrene på 1200-tallet, og var en senter sør i det Franske kongedømmet i sen-middelalderen. Byen ble mellom 1853 og 1960 restaurert på basis av arkitekten Viollet-Le-Ducs tegninger og notatet om hvordan byen ville ha sett ut en gang i middelalderen. Resultatet ble en by som er helhetlig designet og gir en helhetlig opplevelse av middelalderens sør-Franske borger. I likhet med Le-Ducs mest kjente restaureringsprosjekt katedralen Notre Dame i Paris i Frankrike, finner besøkende i Carcassonne en by og borg hvor man ønsker å representere hva bygget har gjennomlevd, men hvor man samtidig ønsker å gi besøkende en overbevisende og autentisk følelse av hvordan bygget var på et tidspunkt i middelalderen, denne filosofien finner vi igjen i det tidligste arbeidet med restaureringen av blant annet Nidarosdomen og Akershus festning er i Norge.

Ønsket om en autentisk rekonstruksjon og restaurering påvirker direkte arkitektenes og kunstnerens filosofi rundt arbeidene sine og stilvalgene som kom av dette. Stilmessig trekker norske middelalder bygg enten på Normannisk-romansk stil (fra slutten av 1000-tallet til ca. 1200) eller Gotisk stil (ca 1200-1350) og til en mindre grad sengotisk (1350-ca.1500),<sup>5</sup> mens noen bygg som Nidarosdomen har spor etter alle disse hovedstilene, og i perioden etter grunnleggingen av Nidarosdomens Restaurerings Arbeider i 1869 ble det tidvis gjort sammenligninger med andre gotiske og normanniske bygg andre steder i Europa for å få inspirasjon og finne løsninger for arbeidet med blant annet utsmykningen av kirken. En av de kunstnerne som ble engasjert i restaureringen av Nidarosdomen og som søkte inspirasjon fra middelalderens gotiske kunstuttrykk i Frankrike var Gustav Vigeland som jobbet med verker til domkirken først mellom 1898 og 1902, og senere mellom 1906-1910.<sup>6</sup>

Vigeland ble involvert i arbeidet ved Nidarosdomen på anbefaling av Professor Dietrichson som overtalte domkirkearkitekt Chr. Christie til å bestille verker fra Vigeland som skulle smykke Domen. Christies, og hans forgjengeres, arbeider ved Nidarosdomen var preget av en filosofi som vektla stilistisk renhet i arkitekturen som innebar at katedralen skulle tilbakestilles til en romansk-gotisk stil. Det var denne arkitektoniske filosofien Vigelands verker skulle passe inne med, og det ser ut til at han til en stor grad tilpasset seg denne

filosofien med entusiasme. Den tidlige entusiasmen er synlig i Vigelands kunstuttrykk, for når Tone Wikborg i 1992 beskrev Vigelands arbeider ved Domen konkluderte hun med at Vigelands mange arbeider var det tydelig at han var inspirert av senmiddelalderens gotiske arkitektur og kunst.<sup>7</sup> Hun argumenterer også for at Vigeland, etter han var ferdig med arbeidene i Nidarosdomen, tok med seg elementer av den gotiske stilen inn i sine senere verk, men at han selv ikke følte at verkene han laget til Domen var gotiske selv om han tok utgangspunkt i gotikken.<sup>8</sup> Kjernen her, som er synlig både i Vigelands egne ord, Wikborgs analyse og den kulturelle historiebruken som var Vigelands kontekst, er at selv om vi som mennesker er inspirert av fortiden så blir ikke verkene våre ekte representasjoner av fortiden, men kunstverkene representerer istedenfor den samtiden som produserer dem.<sup>9</sup>

Denne artikkelen setter fokus på forholdet mellom Vigeland og samtidens historiebruk – medievalisme – og hvordan dette kommer til uttrykk i hans arbeider ved Nidarosdomen. Som tidligere nevnt reflekterte Vigelands arbeider i Nidarosdomen en større samtidig trend hvor middelalderen var inspirasjonskilde for kunst og kultur. På bakgrunn av dette vil artikkelens diskusjon fokusere på hvordan dette er synlig i Vigelands arbeider og tankegang.

Artikkelen vil fokusere på Vigelands Olavsstatue som en av de mange bidragene Vigeland utførte, men også se denne statuen i en mer helhetlig sammenheng med resten av Vigelands arbeider, som blant annet også består av korbuen og vannspylerne, ved katedralen og hans tanker rundt det å jobbe med den gotiske stilen. Årsaken til fokuset på Olavsstatuen er todelt, for det første har Tone Wikborg i 1992 vist hvordan ordskifte mellom Vigeland og Christie påvirket statuens utforming og dermed fremhevet hvordan denne statuen er et utgangspunkt for å diskutere Vigelands egen forståelse av hans arbeider og den gotiske kunsten. Og for det andre er Vigelands statuen av St Olav fra 1898/1906 formgivende for det moderne Olavsbildet slik vi kjenner det i dag. Etter statuens installasjon i 1906 har den vært med på å forme det moderne Olavsbildet ved å bidra til en standardisering av symbolene som vi knytter til Olav i dag, slik som øksen, dragen, kronen og rikseple (til tross for Vigelands Olav er utstyrt med en Hanap). Tidligere har jeg argumentert for at Vigelands Olavsstatue er fundamentet for den moderne norske olavsikonografien, og at vi kan finne igjen symboler og trender som Vigeland starter i senere avbildninger av Olav.<sup>10</sup> Nå vil jeg heller si at Vigelands utforming av Olav er et formgivende og kritisk øyeblikk i den moderne gjenoppdagelsen av hellig Olav som får betydning for senere Olavsbilder i det at det bidrar til å avgjøre hvilke kjennetegn vi bruker på å fremstille Olav i moderne kunst.

## Vigelands Olav: ikonografi og inspirasjon.

I sin eneste fullførte Olavsstatue<sup>1</sup> valgte Vigeland å fremstille Hellig Olav med en ikonografi bestående av en kronet voksen mann som holder en hanap eller et ciborium, som er et drikkebeleg eller en alterkalk med lokk, og en øks, mens han står på en dragelignende underligger med et kronet menneskehode. Ikonografi som fenomen kan forklares som merkevarer eller symboler som blir brukt for å identifisere et individ eller et bestemt subjekt. I for eksempel en statue så er disse symbolene ment til å fortelle publikummet som ser statuen hvem statuen er av, og hva dette individet er kjent for, eventuelt hva personen har gjort i sitt liv. En helgens ikonografiske symboler er ment for å lede et religiøst publikum i deres bønn til helgenen. Men for et sekulært publikum kan de fortelle dem om helgenens liv og arv. I Olavssammenheng så er øksen symbol på Olav Haraldssons martyrdød mens underliggeren med dragekropp, som ofte betegnes som en drage eller djevelen, er et symbol som har blitt tydet på mange måter, deriblant at Olav den representerer de indre djevlene som Olav må overkomme for å bli hellig.<sup>11</sup> Andre symboler slik som hanapen, kronen, et rikseple eller annet har forskjellig symbolikk i forskjellige sammenhenger.

De ikonografiske elementene vi finner i Vigelands Olavstatue er alle hentet fra middelalderens Olavsikonografi, og er som Fredrik Wallem i 1930 identifiserte, standard elementer innen middelalderens Olavsikonografi.<sup>12</sup> Men ifølge Wallems, og senere Margrethe C. Stangs, analyse av de overlevende Olavsbildene fra middelalderen, som dateres til ca. 1200-1530, så er de forskjellige elementene i Vigelands Olav hentet fra forskjellige perioder og stilkontekster i middelalderen.<sup>13</sup> Øksen er et av de tidligste og lengst vedvarende symbolene vi kjenner i Olavsikonografien, og bruken av disse symbolene kan dateres til høymiddelalderens normannisk-romanske kirkekunst.<sup>14</sup> Mens hanapen eller ciboriumet, en kopp på stett med lokk, som Vigeland lar Olav holde, blir først tatt i bruk i den sengotiske kunsten etter svartedauden ifølge Wallem.<sup>15</sup> Vigelands Olav er også utstyrt med en underligger, en drage med menneskehode som ligger under føttene til helgenen, denne figuren tilhører også ifølge Stang og Wallem senmiddelalderens Olavsikonografi og kommer først inn etter 1350.<sup>16</sup> Dette betyr at Vigeland bruker symboler hentet fra forskjellige stadier i middelalderens Olavskult, og at dette uttrykket lar seg inspirere av ikonografiske elementer

---

<sup>1</sup> Tone Wikbø refererer i sin 1986 bok *Gustav Vigeland Mennesket og Kunstneren* til en modell av en ridende Olavsstatue fra 1910, denne statuen ser ikke ut til å ha blitt realisert. T. Wikbø, *Gustav Vigeland Mennesket og Kunstneren* (1986) 126

som mest gjenkjennelige for det moderne publikum, og derfor gir en autentisk middelaldersk følelse. Skulle Vigeland ha fulgt et strengt stilrent regime for at Olav skulle passe med resten av restaureringsprogrammet ved Nidarosdomen, med sitt fokus på gotisk og normannisk-romansk stil måtte han ha gjort andre valg. Om Vigeland ønsket å hugge en Olavsstatue basert på den romanske stilen ville den hatt enten bare en øks, en bok, en verdenskule eller et rikseple den ene hånden, eller så har han en kombinasjon av to av disse med en i hver hånd, men hvis Olav skulle vært gotisk så ville det vært mer naturlig at han hadde hatt en hellebard, et rikseple eller en hanap og en underligger med et menneske eller dyrehode. De to eneste fellesnevnerne for utformingen av Olav i både gotisk og normannisk-romansk stil er at i begge periodene bærer han en krone og er kledd i rikt utsmykkede klær, men kongekronens, og bekledningens stil varierer fra periode til periode og fra bilde til bilde. Disse variasjonene kommer særskilt til syne i studier av ikonografiens utvikling i løpet av middelalderen. Margrete Stang viste i 2016 hvordan svartedauden fikk store følger for produksjonen av kirkekunst i Norge, noe som resulterte i at majoriteten av Olavsstatuer etter 1350 ble importert fra kontinentet. Men som Stang også har vist, ble enkelte Olavsbilder også produsert i Norge etter svartedauden, blant disse finner vi en statue fra Bø i Vesterålen og en fra Ekne i Trøndelag.<sup>17</sup> Hvilken Olavsstatue om er den siste til å bli produsert før reformasjonen er vanskelig å si ettersom en Wallems prosjekt med å katalogisere alle de overlevende middelalder statuene av Olav aldri har blitt fullført, men trolig var disse allerede innlemmet i kirkekunst samlingene hos museene i Trondheim, Bergen eller Oslo allerede på slutten av 1800-tallet. Samlingen i Trondheim eksisterte allerede når Vigeland begynte sine arbeider ved katedralen, så det er ikke utenkelig at han har hatt tilgang til disse skattene i løpet av sin tid i Trondheim.

Det er derfor ikke unaturlig påstås at Vigelands hybrid Olav trakk veksler på forskjellige impulser for å danne grunnlaget for et nytt og moderne mønster i Olavsikonografien. Men i likhet med andre kunstnere som fremstiller kunst i inspirert av middelalderen, slik som Erik Werenskiold og Gerhard Munthe, så lot Vigeland seg inspirere av det som til han følte autentisk. Vi vet at denne autentisiteten ble stimulert av avstøpningen av middelalder statue Vigeland fikk til sent av Christie. Gjennom studier av disse figurene og skisser av europeiske katedraler i Nidarosdomens bibliotek hentet Vigeland inspirasjon for sine arbeider og det første utkastet til Olavsstatuen. Wikborg fremholder at det nok av Vigeland selv som valgte tematikken og symbolikken i statuene han skapte til domkirken. Dette kan bidra til å forklare hvorfor Vigeland valgte ikonografiske elementer som ikke hører til samme periode. Denne

kunstneriske friheten hos Vigeland kan også være med på å forklare hvorfor Christie var misfornøyd med statuen da han først så utkastet. Konflikten mellom Vigeland og Christie hadde også andre dimensjoner, men i kjerne av det hele kretset konflikten rundt kunstnerens integritet og frihet til å skape gotisk kunst som han, Vigeland, ville vedkjenne seg. Som vi skal se senere førte Christies misnøye med Vigelands skisse til enkelte endringer, men sammensetningen av statuen forble den samme.

Det Vigeland gjør i sin utforming er at han lar seg inspirere av fortidens olavsbilder og dets emosjonelle betydning, og danner sin egen forståelse av ikonografien og Olavs attributter. I nasjonal sammenheng er denne stilistiske tolkningen av Olav litt annerledes enn andre moderne figurer, for eksempel velger Gustav Lærum i 1916 å avbilde Olav med en øks og kledd til strid i sin statue i Sarpsborg, mens i to senere statue i London utstyrer Lærum Olav kun med et sverd som også danner et kors. Lærums Olavsstatuer vektlegger kristnings kongen Olav ikke helgenen Olav, men Lærum forholder seg fremdeles til våpen og våpenutforminger som tidligere har vært avbildet i sammenheng med Olav den Hellige i middelalderen. Andre eksempler på en moderne tilpassing av Olav finner vi i forbindelse med Olavsjubileet i 1930 finner vi igjen litt andre tolkninger av Olav, denne gangen blir helgenkongen vektlagt, og Olav blir både på Frøydis Haavardsholms design til en bispekåpe, og på et veggmaleri av Ole Mæhle, samt på en antagelig samtidig souvenir skje solgt i Trondheim, avbildet sittende med en langskaftet øks som han holder rundt skaftet, med et rikseple og med en underligger med menneskehode. Dette designet er sterkt ser ut til å være nært beslektet med mange av de sittende Olavsstatuene som ble utstilt i Trondheim i sammenheng med jubileet. Disse Olavsbildene er heller ikke ulike designet Oluf Kolsrud valgte til utsmykking av fremsiden og tittelbladet på 1930 utgaven av *Norvegia Sacra*, som Kolsrud selv var redaktør for. Vigelands tolkning er derfor med på å lage en presedens for at å ta utgangspunkt i middelalder bildet for utformingen av det moderne Olavsbildet.

Til tross for de stilistiske forskjellene i utformingen og valg av ikonografiske symboler er Vigelands Olav en av de første i en trend som bevist bygger på middelalderens ikonografi for å identifisere Olav. Dermed er Vigeland med i en større bevegelse som gjenoppretter en definisjon på hva som er det ikonografiske uttrykket for hellig Olav, og i samarbeid med arkitekt Christian Christie er han med på å utforme den moderne gotikken i Norge. Vigelands rolle i denne utviklingen er at han forsoner samtidens stilistiske forståelse av Olav og middelalderens arkitektoniske stiler, med den eksisterende Olavstradisjonens symbolikk og med publikums mulighet for emosjonell interaksjon med statuen og den gotiske stilen. På



mange måter er Vigelands statue en brobygger mellom autentisitetens kravene og forventningene til Christie og samtidens forståelse for middelalderen på den ene siden, og kunstnerens frihet og Olavstradisjonens uttrykksform på den andre. Som brobygger ble Vigelands rolle å knytte sammen forskjellige tradisjoner og produsere en statue og et Olavs-bilde som bidro til å løfte Olav frem i kunsten lyset på ny.

I løpet av arbeidstiden ved Nidarosdomen betegnet Vigeland arbeidene sine for domkirken som gotiske skulpturer, men hans tolkninger av gotikk var annerledes enn det hans oppdragsgiver Christie hadde. Resultatene av denne tolkningskampen sees, som fremhevet av Tone Wikborg, i Vigelands brev hvor vi får innblikk i hvordan Vigeland opplevde arbeidsforholdene ved Nidarosdomen og hvordan han oppfattet middelalderens gotikk. I 1906 skrev Vigeland «... som om en Stil kunne laves bevidst ... da jeg modellerte ‘Gothiske’ Figurer for Trondhjems domkirke ... dette blev ikke Gothisk for jeg er ikke Gothiker.»<sup>18</sup> Wikborg hevder at Vigeland i dette brevet innrømmer at han ikke fant seg til rette med å arbeide med den gotiske kunsten, samtidig vil jeg fremheve at han som kunstner her gjør det klart at han ser sin egen som inspirert av gotikken samtidig som den også skildrer hans egen samtid og dens forming av han. Konsekvensene av dette utsagnet er at Vigelands gotikk er konstruert og bevisst laget og er dermed ikke et uttrykk for middelalderens gotikk men istedenfor et uttrykk for Vigelands faglige forståelse av gotikken som stilart og hans bruk av den som inspirasjon for sitt eget uttrykk. En av kanskje mange årsaker til at Vigeland har rett i sin påstand om at hans verker ikke er gotiske, er at man ikke nødvendigvis har det samme emosjonelle forholdet til og forståelse av stilen og stilens uttrykksform som en original gotisk kunstner ville ha hatt. Denne manglende følelsen av å være komfortabel med gotikken hos Vigeland viser også hans selvinnsikt som kunstner og forståelsen for hans egen plass i samtiden. Hvis vi oversetter dette til Olavs-bildet, så er det klart at Vigeland lot seg inspirere, men at hans Olavsstatue inneholdt elementer hentet fra middelalderen og ikke minst elementer i stil og form fra kunstnerens egen tid og utvikling. Men disse utsagnene står til en viss grad i kontrast med Vigelands opplevelser og emosjonelle forhold til gotikken under studieturen i Frankrike og Storbritannia.

Perioden 1900-1901 førte Vigeland på en lengre reise i Nord-Frankrike og Storbritannia for å studere gotiske katedraler og statuer, dette innebar at han tilbrakte lengre tid i både Paris og London, samt besøkte Chartres, Laon, Amiens, Lincoln, York, Wells og Salisbury med flere.<sup>19</sup> Reisens mål var å bli mer fortrolig med gotikken og dens kunst og i løpet av denne rundreisen anskaffet Vigeland fotografier av katedralene for inspirasjon og supplement til

hans utmerkede visuelle hukommelse i det videre arbeidet med gotikken.<sup>20</sup> Samtidig skrev han en mengde brev til kjente i Norge, Vigelands brev gir et innblikk i hans tanker om sine egne arbeider til Nidarosdomen og forholdet han hadde til sin oppdragsgiver arkitekt Christie, og hans tanker om den gotiske stilen. På den ene siden forteller brevene om Vigelands fasinasjon for gotikken, samtidig som de også gir innsikt inn i kunstnerens ambivalente forhold til statuene og katedralene i stilen. Ifølge Wikborg uttrykker Vigeland at han misliker stivheten til middelalder statuene,<sup>21</sup> men samtidig hevdet Vigeland at gotikken tidvis vekket dype følelser i han som gresk og annen kunst ikke kunne.<sup>22</sup> Vigelands forhold til gotikken kan best illustreres i hans opphold ved Chartres, hvor han gikk mellom å prise katedralens madonnastatue og å erklære at kirken i Chartres ikke stimulerte han til å lage gotikk. Vigelands ambivalens mot gotikken og dens kunst bidro blant annet til at han erkjente at hans gotikk kun var inspirert av fortiden og ikke et produkt av fortiden.

Reisene i Frankrike og Storbritannia påvirket ikke bare Vigelands eget forhold til gotikken og de senere skulpturene til Nidarosdomen, men også hans forhold til utformingen av Olavsstatuen. Allerede fra det første utkastet i 1898 hadde han og Christie vært uenige om utformingen, og i brevene Vigeland skriver under reisen omtaler han forholdet mellom sin egen statue og den tradisjonelle gotikken, hvor han gjør det tydelig at de gotiske elementene han har sett i hans øyne gir kunstneren belegg for sitt design av Olavstatuen. I et brev fra Amiens til vennen og velgjøreren Larpent skriver Vigeland: «Olavsfiguren ... er god, den. Det er jeg beviser for nu...». Brevet viser til Vigelands mening at hans eksisterende design er godt nok, men det viser også til forholdet mellom Vigeland og Christie, og deres langvarige diskusjon om figuren. Det original utkastet fra 1898 finnes i dag i en gipsfigur hos Nidarosdomens Restaureringsarbeider, utformingen av denne skissen har enkelte forskjeller fra den endelige statuen som ble montert i 1906. Disse endringene kan spores i Vigelands korrespondanse med arkitekten. En av de største endringene mellom de to er måten Olav holder øksen, i 1898 har øksen et forlenget skaft som går igjennom øksehodet, og Olav holder om det øvre skaftet. Men et brev fra Christie datert 5 Januar 1906 ber arkitekten kunstneren om å endre utformingen på figuren slik at øksen får et mer normalt utseende. Christies forslag til endring foreslår også en endring i forhold til hvordan Olav holder øksen, istedenfor å holde skaftet over øksebladet slik Vigeland først hadde skissert Olav, så foreslår Christie at Olav skal holde øksen ved å gripe over øksebladet ettersom det vil se mer naturlig ut enn å holde rundt en del av økseskaftet som stakk ut over øksebladet. Dessverre finnes det så vidt meg bekjent ikke historisk belegg for noen av disse måtene å holde øksen på i middelalderens

Olavsbilder, for blant de som overlever med øksen intakt så holder Olav øksen konsekvent i skaftet under øksebladet. Den nåværende utformingen må dermed være et resultat av Christies brev fra 1906. Til tross for at mange av Vigelands Nidaros-arbeider ble produsert før 1900-01 så kan det sies at hans studietur for å studere de gotiske katedralene i Frankrike og Storbritannia bidro til å forme Vigelands gotiske uttrykk og forme hans forhold til fortiden.

Dette forholdet til det historiske finner vi igjen i Vigelands senere sagainspirerte statuer – særlig statuen av Egil Skallagrimsson (1922) og Snorre Sturlasson (1939) tok Vigeland med tilbake til middelalderen. Ikonografien i disse statuene trekker direkte inspirasjon fra Egil og Snorres liv slik vi kjenner dem, og Vigeland ser ut til å vektlegge viktige elementer ved begge skikkelsenes personlighet for å bygge opp om gjenkjennelsesgrunnet for et publikum. For eksempel Egils skikkelse oser av følelser og raseri, mens Snorre er mer stoisk og følelseløs hvor han som skikkelse oser myndighet og makt. Wikborg vektlegger at for statuen av Egil gikk Vigeland grundig til verks, og konsulterte eksperter på runer, bekledning og våpen for statuen noe som skulle gi et mer detaljert og realistisk bilde av Egil.<sup>23</sup> Gjenskapelsen og interaksjonen med fortiden i prosessen med å skape Egil ligner på mange måter Vigelands metode for hans gotiske verker, inkludert Olavsbildet, i det at han søkte i fortiden for inspirasjon for sitt uttrykk. I arbeidene til Nidarosdomen ble denne søken oppfordret og oppmuntret av Christies tilbakemeldinger. Resultatet ble som kjent en Olavsstatue som på den ene siden blander ikonografiske elementer fra forskjellige perioder, men som på den andre siden fornyer olavstradisjonene og gir den en grunntanke: at Olav i form og natur må være gjenkjennelig til de som møter han og hans form er derfor avhengig av å gjenspeile middelalderens Olavsuttrykk.

### **Oppsummering: Vigelands gotiske arbeider og arven etter Vigeland.**

Da Gustav Vigeland i 1898 begynte arbeidene ved Nidarosdomen, og påtok seg ansvaret for å hugge en Olavsstatue til utsiden av Oktogonen påtok han seg også ansvaret for å lage antagelig den første olavsstatuen i Norge siden reformasjonen. Vigeland sto derfor uten en direkte mal eller en kontinuerlig tradisjon han kunne støtte seg på i utformingen, men til gjengjeld hadde han med Christies hjelp tilgang til fragmenter av Nidarosdomens middelalder statuer, og til Europas overlevende gotiske monumenter. I likhet med andre samtidige kunstnere over hele Europa vendte derfor Vigeland seg mot middelalderen for inspirasjon og plukket de elementene som passet han best. Som medievalisme og historiebruk må utformingen av Olavsfiguren sees i sammenheng med det nasjonale prosjektet som gjenreisningen av Nidarosdomen var. Vigelands arbeider til domkirken er dermed både

uttrykk for en større sammenheng, og et uttrykk for hand egen forståelse for middelalderen og dets kunstuttrykk. Hans Olav bidrar til å gjenreise Olavsikonografien og dets uttrykksform i Norge. Men vi må ikke glemme at i Gustav Vigelands samtid ble den norrøne kulturarven høyt verdsatt som en del av den politiske og kulturell gjenreisning av Norge. Dette gjør at det ikke er overraskende at vi finner en aktiv interaksjon med gotikken og sagatiden hos Vigeland, og at den norrøne kulturnasjonalismen som gjennomsyrrer Norge på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet danner konteksten for Vigelands karriere og hans verker frem til hans død. Sett i denne konteksten er Vigelands Olavsilde både en representasjon av samtidens kulturelle medievalisme og en faset i arven etter Vigeland, en arv som er en del av den snart tusenårige Olavstradisjonen i Trondheim hvor Vigelands Olav gir legitimitet og kunstnerisk fundament for fremtidige Olavsilders bruk av middelalderens ikonografi.

Litteraturliste:

- Alvestad, K.C.: 'Den Nasjonale Olav: Bruk og Misbruk av helgenkongens bilde mellom 1920 og 1945', i Ø Ekroll (red.) *Helgenkongen St. Olav i kunsten*. Trondheim: Museumsforlaget, 2016a, s. 191-214.
- Alvestad, K.C.: *Kings, Heroes and Ships: the use of historical characters in nineteenth- and twentieth-Century perceptions of the Early Medieval Scandinavian Past*. PhD Thesis. Winchester 2016b.
- Lidén, H.E.: 'Middelalderens steinarkitektur I Norge', i K. Berg (red.) *Norges kunsthistorie. Bind 2: Høymiddelalder og Hansa-tid*. Oslo: Gyldendal Forlag, 1981, s. 7-125.
- Matthews, D.: *Medievalism: A Critical History*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2015.
- Norderva, Ø.: "'Et sindbillede paa nationens indre liv". Nidarosdomen som nasjonalt symbol i det nittende århundre', i I. Brohed (red.) *Kyrkan och nationalism i Norden: Nationalism och skandinavism i de nordiska folkkyrkorna under 1800-talet*. Lund: Lund University Press, 1998, s. 157-205.
- Pugh, T. & Weisl, A.J.: *Medievalisms: Making the Past in the Present*. Abingdon: Routledge, 2013.
- Stang, M.C.: 'Helgenkongen og alterbildet' i Ø Ekroll (red.) *Helgenkongen St. Olav i kunsten*. Trondheim: Museumsforlaget, 2016, s. 27-53.
- Wallem, F.: *Iconographia Sancti Olavi: Olavsfremstillinger i middelaldersk kunst: del 1A: Billedfremstillinger*. Nidaros: I kommission hos F. Bruuns bokhandel, 1930.
- Wikborg, T.: *Gustav Vigeland i Nidarosdomen*. Trondheim: Nidaros domkirkes restaureringsarbeiders forlag, 1992.
- Wikborg, T.: *Gustav Vigeland*. Oslo: Gyldendal, 2001.
- Wikborg, T.: *Gustav Vigeland: mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug, 1983.
- Aavitsland, K.B.: Middelalder og norsk identitet. Litterære og visuelle eksempler på norsk medievalisme, *Kunsthistorisk tidsskrift*, 75:1. bd. Oslo, 2006.

---

<sup>1</sup> Norderval, 1998, 179.

<sup>2</sup> Pugh og Weisl 2013: 1; Aavitsland 2006: 38.

<sup>3</sup> Matthews 2015: 6.

<sup>4</sup> Alvestad 2016b.

<sup>5</sup> Lidén 1981: 10.

<sup>6</sup> Wikborg 1992: 4, 17; Alvestad 2016a: 195.

<sup>7</sup> Wikbord 1992: 19.

<sup>8</sup> Wikbord 1992: 20.

<sup>9</sup> Pugh og Weisl, 2013: 1; Aavitsland 2006: 38; Alvestad 2016b: 18.

<sup>10</sup> Alvestad 2016a:196.

<sup>11</sup> Stang 2016: 45.

<sup>12</sup> Wallem 1930.

<sup>13</sup> Wallem 1930; Stang 2016: 27-53.

<sup>14</sup> Stang 2016: 31-34.

<sup>15</sup> Wallem 1930: 34; Stang 2016: 43.

<sup>16</sup> Wallem 1930: 81, 88; Stang 2016: 45.

<sup>17</sup> Stang 2016: 46.

<sup>18</sup> Wikborg 2001: 267

<sup>19</sup> Wikborg 2001: 157-8, 164

<sup>20</sup> Wikborg 2001: 148; Wikborg 1983: 72.

<sup>21</sup> Wikborg 2001: 164.

<sup>22</sup> Wikborg 2001: 152.

<sup>23</sup> Wikborg 2001: 367-368.