

Romanskt och Gotiskt

Av Aron Andersson

Det är två stilbegrepp med europeisk räckvidd och giltighet, och i de nordiska länderna rymmer de hela vår medeltida konst, vår medeltid räknad som vår första kristna, katolska tid (jfr konstartiklarna i Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid). I det övriga Europa är beteckningen romansk, som präglades i Frankrike på 1800-talet och vann burspråk genom Arcisse de Caumont, *Abécédaire d'archéologie* (1850-62), inte fullt lika adekvat, ty sambandet med Rom, integreringen i en romersk-katolsk kristenhet, var där av äldre datum än den konst, som man givit epitetet romansk, och vars blomstringstid infaller under 1000-talet och 1100-talet.

Djupare sett och framför allt i motsättning till det följande gotiska skedet är det dock berättigat att ge den konstutveckling, som inleder andra årtusendet, beteckningen romansk, ty i allt väsentligt, i ikonografiskt och stilistiskt avseende, bär den på arvet från den kristna konst, som formats i Rom under kyrkans första sekler.

Det är en avgörande vändpunkt i medeltidens konstnärliga och kulturella utveckling, som markeras av övergången från romansk till gotisk stil, en förändring i tänkesätt, samhällsformer och livsuppfattning.

Termen gotisk, lanserad av chauvinistiska italienare på 1500-talet i bemärkelsen transalpinsk, barbarisk, låter knappast ana det gotiska begreppets fulla inne-

börd: en frigörelse från antikens konstnärliga arv av kristna tecken och skönhetsformler, en andlig och konstnärlig mognadsprocess, som leder till en kristen humanism och ett konstnärligt program med nya vägar och mål för självförverkligande i naturstudium och högsjälsidealiserings.

Det synliga uttrycket för den nya universella eran, dess symbol, är den gotiska katedralen, det mest ursprungliga monumentala byggnadsverk den europeiska kulturen frambragt och ett värdigt motstycke till det grekiska templet. Den gotiska katedralens tillkomst under loppet av 1100-1200-talen symboliserar den moderna europeiska civilisationens födelse. Renässansen med dess antikvariskt-arkeologiskt inriktade antikdyrkan vid den s.k. nya tidens början kan däremot snarast uppfattas som upprepning av äldre perioders tidvis aktiverade intresse för den klassiska kulturen, under karolingerna men också i initialskedet för den gotiska utvecklingen under 1100-talets senare del.

Den kristna gudsuppenbarelsen har en judisk-orientalistisk bakgrund av närmast bildfientlig art, men dess lokalisering i tid och rum till romersk medelhavskultur gav den äldsta kristna konsten dess klassiska dräkt. Kyrkans ställning som officiell statsreligion påskyndade assimileringen av förkristna symboler för makt och herradöme som bildmässiga uttryck för sanningar av översinnlig natur. Men av utomordentlig vikt för

förståelsen av den medeltida konstutvecklingen i väster är romarrikets – och sedermera kyrkans – uppspaltning i en västlig och en östlig del. I den östliga, bysantinska rikshälften levde kyrkan och staten vidare i obruten symbios: det sakrala kejsardömet fann sin legitimering i kyrkan och kyrkan sin frihet att syssla med andliga ting i kejsardörets skydd. Det konservativa draget i Bysans representativa konst är både religiöst och historiskt förankrat.

I den västra rikshälften störtade statsmakten tidigt samman under barbarernas anlopp, och kyrkan levde tidvis i konstnärligt och kulturellt armod. Klosterväsendet formade här de bastioner, där andligt liv kunde spira under de svåraste förhållanden. I klostrens hägn fann det klassiska arvet av vetande, filosofi och konst en tillflyktsort och kunde leva vidare i reducerad form och övervintra.

Karl den stores bemödanden att återupprätta ett romerskt imperium i väster innebar en kulturell satsning av stora mått, en renovatio och en nyskapelse, eftersom det i väster inte fanns en klassisk tradition i bysantinsk mening att falla tillbaka på.

Den bysantinska kulturen, grekisk-orientalisk och starkt traditionell, blev det en trossats att acceptera för de slaviska folk, som kom under det bysantinska väldets inflytande. I Västerlandet var bilden mer splitrad, etniskt och kulturellt. Kristningsverket bland barbarstammarna norr om Alpena genomfördes under medverkan av iriska och anglosachsiska munkar, och missionärerna förde med sig ett karakteristiskt ornamentalt konstspråk, som motsvarade och befruktade abstrakta konstyttringar hos de germanfolk de missionerade bland. Redan tidigt hade en primitiv kristen bildkonst från sydöstra Medelhavet vunnit insteg i Gallien, och inflytandet från Orienten befordrades kontinuerligt genom pilgrimsresornas kontak-

ter med det Heliga Landet. Slutligen öppnade den moriska framryckningen i Sydeuropa nya möjligheter till kännedom om islamsk arkitektur och dekorativ konst.

Karl den stores kejsarrike syftade till pånyttfödelsen av ett latinskt Väst-Rom i medveten parallellitet till det grekiska Öst-Rom-Bysans, som i klassiska traditioner och konstnärlig praktutveckling förblev en Västerlandets ouppnåeliga förebild. Det karolingiska rikets sönderfall och nedgång syntes innebära en katastrof för den fortsatta utvecklingen i Västerlandet. Det mörka århundrade, som följde, präglades av nordmännens och muselmanernas härjningar, som med eld och plundring trängde djupt in i det forna karolingiska rikets hjärtland. Än en gång skulle klostrens förmåga sättas på prov, att av det skövlade förgångna rädda och värna en sådd, som kunde gå i ny blom, när ljusare tider randades.

Karolingernas feodala system realiserade Augustinus ideal om den kristna Gudsstaten och innebar en rikt differentierad samhällsform, som skänkte individen trygghet och ansvar i en värld med bibliskt perspektiv. Feodalismen överlevde det karolingiska rikets sönderfall och blev den grundläggande politiska ordningen i det nya Europa som växte fram efter det mörka århundradets fasor.

I Tyskland följde ottonerna upp det karolingiska mönstret och knöt ännu direktare förbindelse med Bysans. Men det var inte »det romerska riket av tysk nation« utan kapetingernas Frankrike, som kom att utveckla och förverkliga en politisk och religiös enhetsstat av augustinsk och karolingisk modell. Häri och i latiniteten ligger ett par av de väsentligaste förklaringarna till de dominerande franska bidragen i den kultur, som bär namnen romansk och gotisk.

Vid övergången till det nya årtusendet hade ett

slutgiltigt kristnat Europa tagit form i nuvarande omfattning och en begynnande uppdelning i nationalstater skett. Kyrkan var nu den förnämsta förvaltaren av en europeisk enhetstanke, som i mindre grad hade politisk innebörd än en andlig, religiös och konstnärlig. Inom kyrkan låg initiativet hos de stora klosterstiftelserna – med det benediktinska och franska Cluny som främsta namn – som sedan generationer, ja århundraden samlat Västerlandets intellektuella elit, kulturhärdar och förvaltare av det klassiska arvet och samtidigt andliga kraftkällor, som bevarat sin strålkraft också i tider av politiskt förfall. Fullföljandet av Europas kristnande hade framför allt varit en klostrens angelägenhet, och nu – i början av andra årtusendet – var det åter från klostren fältropet ljöd, när det gällde att rensa de nordspanska pilgrimsvägarna från moriskt intrång och befria det Heliga Landet från saraceniskt övervåld.

Den expansion i 1000-talets konst, som ger oss rätt att tala om början av ett nytt skede, det romanska, har sin bakgrund i ett stort materiellt uppsving i Västerlandet, kraftig befolkningsökning, odling av ny mark och öppnandet av nya handelsvägar, samtidigt som tekniska nyvinningar påskyndade förändringar i samhällets ekonomiska struktur. Det var en tid helt präglad av det kristna gudsbegreppet och samtidigt fylld av optimism och dådkraft. Både politiskt och kulturellt låg ledningen till större delen i händerna på andans män: från klosterskolor och katedralskolor rekryterades de förnämsta krafterna i den statliga administrationen, och både den romerska rätten och den grekiska visheten förmedlades som ett kyrkans arv och en demonstration av Guds makt och härlighet.

Den romanska konsten har en universalitet, en monumental kraft och självklarhet, som synes svara mot en tid av orubblig gudsförtröstan och framstegs-

tro. Det är en ny värld, som växer fram i konsten, med djärvhet och kraft, med en skaparglädje, som spränger gränserna för det dittills kända. Ingenting är för lågt eller för högt, för främmande eller för välkänt för att inte kunna växa fram under den romanska konstnärens händer, i skulptural form, i färg och teckning i glas- och muralmålning, i textil, emalj och guldsmede. Men allt talar samma stränga språk, uttrycker en andlig realitet, förkunnar Guds ordning i evighetens ljus. Arkitekturen själv, kyrkorummet är både himmelskt och jordiskt Jerusalem.

Konsten är gudstjänst, och den fyller varje hörn av Europa med byggnader, smäckade med skulptur och målning, funtar, altaren, krucifix och helgonbilder, som vittnesbörd, som jubel och lovsång och till tjänst för en kristen liturgi, som utbildats under ett årtusende av kyrkligt liv. Entusiasmen för denna nya kristna konst måste ha varit utomordentlig att döma av den fabulösa rikedom på ännu bevarade monument, en bråkdel av det en gång existerande. Den upplevdes som ny, ty den präglades av en ny monumentalitet och medvetenhet.

Det romerska arv, som utgör den romanska konstens förnämsta inspirationskälla, fanns företrätt i rikt varierad form. Med de heliga texterna, de litterära och de vetenskapliga, följde ett illustrationsmaterial av målade bilder och reliefer i elfenben och metall, som representerade praktiskt taget varje århundrade av kyrkans historia, men som givetvis var särskilt talrika från den yngsta konstnärliga högkonjunkturen i Europa, den karolingiska och dess förtroende den ottonska. Men inspirationen från det romerska imperiets efterlämnade byggnadsverk och skulpturer, mosaiker och glyptik har också varit betydande, framför allt i Sydfrankrike, i Languedoc och Provence, och i Italien. Den bysantinska konsten utövade en allt star-

kare fascination, företrädd genom exportkonst och vandrande konstnärer, framför allt i Medelhavsområdet och i de östeuropeiska länder, som omedelbart gränsade till den bysantinska inflytelsesfären. Vid sidan av det romerska arvet i denna vidsträckta mening spelade äldre germanska och iriska stilbilder och impulserna från den muslimska Orienten en mer underordnad roll.

Med denna inspiration som bakgrund skapades i Västerlandet en monumental, sakral konst som tecken och symbol för Guds rike, som uttryck för teologiska sanningar, en konst för troende och formad av troende. Guds mysterium är den romanska konstens budskap och innehåll.

Jämlikt sin rika grogrund och vidsträckta spridning, visar den romanska konsten en starkt växlande stilbild, kanske också eftersom den prövade dittills obaknade vägar i sina monumentala yttringar och tillkom under trycket av ett starkt andligt behov. Den romanska konsten har ett mångfaldigt ansikte, som i Frankrike kan växla från provins till provins, och dess starkast profilerade ytterlighetsriktningar representeras av den lombardiska och den normandiska stilen.

Den gotiska konsten är i sina förutsättningar och sin tillkomsthistoria helt väsensskild från den romanska. Dess mest utmärkande drag är dess uniformitet. Nordfranska katedralbyggen under 1100- och 1200-talen är den gotiska stilens födelseplats, dess utveckling kan följas steg för steg, väl dokumenterad både till sin andliga och materiella bakgrund, och stilen når i sin fullt utbildade form europeisk hegemoni med radierande utstrålning från Paris som en konstens och lärdomens »lysande lykta i kristenheten«.

Två franska personligheter kan räknas som den gotiska stilens faddrar framför andra: den konstälskande abbot Suger, som formulerade kyrkobyggnadens

gotiska program som gudsuppenbarelse, och Bernard av Clairvaux, renlevnads mannen och förkunnaren, som ställde Jesus och hans moder i centrum för Västerlandets meditation.

Den romerska basilikan som samlingssal för en stor menighet var den givna förebilden för den kristna kultbyggnaden sedan romersk tid, eftersom församlingen är Kristi Kyrka. Den bysantinska centralbyggnaden, täckt av kupoler, slöt sig mot omvärlden som en gång antikens tempel, men till skillnad från dessa lämnade den tillträde för de troende, och den som överskred dess tröskel omslöt av konstnärliga visioner av Guds uppenbarelser och tillkommande härlighet. Hela kyrkorummet var klätt i marmor och gyllene mosaiker, och den kristna frälsningslärans eviga sanningar strålade i bild i en strängt slutet, logiskt uppbyggd komposition.

Den bysantinska kyrkotypen efterbildades i enskilda fall i Västerlandet, framför allt i karolingisk och ottonsk tid och i stiftelser knutna till den kejsarliga familjen, men i övrigt förblev basilikan den vedertagna formen för kyrkorummet i väster. Den dyrbara mosaiken kunde endast utnyttjas i undantagsfall, och kalkmålningen blev dess naturliga ersättning. Det klassiska romanska kyrkorummet domineras av bilden av Gud Fader i majestät i absidvalvet bakom och ovan kyrkans högaltare.

Abbot Sugers geniala tanke vid ombyggnaden av klosterkyrkan i St. Denis är nu att låta glasmålningen intaga den bysantinska mosaikens plats, att fylla kyrkorummet med det solljus som är ett symboliskt uttryck för det eviga ljuset – kyrkorummet blir ett ljusfyllt kosmos som omsluter besökaren, och var han blickar, ser han skimrande bilder, som lever i detta ljus och förkunnar Guds sätt att handla med människorna och hans eviga vilja.

Det mest fulländade förverkligandet av Sugers tanke om kyrkobyggnaden som en lykta, som lånar sitt ljus av själva det stora himmelsljuset, som ett rymdskepp som förflyttar oss in i det eviga ljusets översinnliga värld, är det ungefär hundra år yngre Sainte Chapelle, som byggdes i Paris som relikvarium för Kristi törnekrona och invigdes 1248. Mellan dessa båda byggnadsverk, från 1100-talets mitt till 1200-talets mitt, faller hela den gotiska katedralens utveckling, alltjämt

möjlig att följa i en makalöst bevarad räckla av monument i de gamla franska kronlanden i norr.

Det materiella underlaget för den himmelska visionens förverkligande är icke minst en betydande teknisk utveckling i byggnadskonsten, som ibland räknats som det väsentliga innehållet i den gotiska katedralens fenomen. Komplicerade matematiska beräkningar, som vi i dag i huvudsak endast har kännedom om genom att deducera fram dem ur de bevarade byggnadsverken, ligger till grund för den gotiska arkitekturens snabba utveckling, som i hög grad är tekniskt betingad med hållfasthet som ett av de primära problemen. Men spetsbågen, ribbvalvet, strävbågen, som är viktiga förutsättningar för denna utveckling mot allt högre boningar för Guds härlighet, är också i sig själva symbolbärande element: den gotiska strukturen uttrycker och förklarar i rytmiskt kraftspel och förfining de harmoniskt sammanhållande krafterna i den värld, som är människans villkor och Guds skapelse. Katedralen är en mikrokosm. Den redovisar och undervisar om Guds skapelse från den första dagen till den yttersta. Det sker i en bildvärld med encyklopediskt innehåll – människan formar i färgat glas och sten, men det är Guds solljus som kommer bilderna att lysa som av ädelsten i de svindlande höga fönstren och leker skuggor och dagar i fasadernas och portalernas myllrande rika bildvärld i sten, i relief och i fullrund skulptur.

Den gotiska katedralen blir kanske till sist till en utmaning till Skaparen. Den ger en sublimerad, konstnärligt förklarad bild av en verklighet, som människorna i sin dagliga ävlan upplevde på annat sätt. Konstverket var i sig självt en hyllning och lovsång till Skaparen, och den medeltida konstnären ger många uttryck för sin ödmjukhet och sin medvetenhet om källan till all kraft och konstnärlig inspiration. Men



Fig. 1. Domen i Cefalu, Sicilien, interiorbild med apsis med Majestasbild.

själva den tävlan mot ständigt högre mål, som ligger innesluten i den gotiska katedralens snabba utveckling, vittnar om en skaparglädje, som präglas mer av mänsklig rastlöshet och oro, ja kanske av äregirighet och självförhåvelse, än av stilla meditation kring eviga ting.

Den gotiska katedralens miljö var en annan än de preromanska och romanska klostrens lantliga avskildhet, och inte ens de äldre stiftshelgedomarna hade omgivits av tillnärmelsevis lika urbaniserade samhällen som de gotiska, även om det medeltida stadsväsendets första utveckling just ägt rum i skuggan av deras murar. Klostrens roll som kulturella och ekonomiska centra gled över till de nya stadsbildningarna som säten för en ekonomisk makt, som med tiden satte det feodala samhällets lagar ur spel. Universiteten övertog klostrens roll som utbildningsanstalter och lärdomssäten, med en friare ställning och starkare publik dragningskraft. Universitetet i Paris var det förnämsta i teologi och filosofi och innehade därmed en ledarställning bland medeltidens lärosäten. Dess framväxt ur den forna katedralskolan vid Notre Dame ägde rum kring sekelskiftet år 1200. De nya klosterordnar, som stiftades i 1200-talets begynnelse, hade sin verksamhet förlagd till städerna, och denna var framför allt socialt och humanitärt inriktad, svarande mot de nya stadsbildningarnas behov.

Den gotiska katedralens gudsbild är en annan än den mäktiga Pantokrator, som strängt fixerar församlingen från bysantinska och romanska kupolvalv och korabsider. I den gotiska katedralen är Guds närvaro uttryckt på ett både subtilare och mer realistiskt vis: i ljuset som strömmar in genom koromgångens bågar och fönster och i mässans heliga sakrament.

Den gotiska katedralens koromgång är i sista hand inspirerad av den Heliga Gravens kyrka i Jerusalem.

Det Heliga Landets erövring, upprättandet av kungariket Jerusalem 1099-1187 som ett Frankrike »på andra sidan havet«, gav ny aktualitet åt de heliga platserna och stimulerade till 1100-talets talrika efterbildningar i Västerlandet, mer eller mindre fria, av kristenhetens förnämsta sanktuarium, Konstantins



Fig 2. Gotisk katedral i Coutances i Frankrika, interiörbild med kor med koromgång.

rotunda kring Kristi grav, förnyad på 1000-talet och ytterligare förskönad på korsfararnas tid. Modellen hade funnit en magnifik efterbildning i koret i Cluny, och via Cluny blev den ett förpliktande arv för den gotiska katedralen i dess klassiska, franska form.

Den omedelbara kontakten med evangeliets fysiska värld, med den orientaliska miljö där Kristus människosonen levat och verkat, har bidragit till en innerligare gudsuppfattning. Gotikens Kristusideal formas av en allt intensivare meditation kring Jesu mänskliga villkor, hans födelse, hans lidande och död, en väg som redan Bernard av Clairvaux anvisat och som lever till dess yttersta konsekvens av den Kristusinkarnerade människan i San Franciscus gestalt, som bär Frälsarens sårmärken på sin egen kropp.

Omkr. år 1200 introducerades bruket med nattvardselementens upphöjande, förevisande i samband med mässan, ett annat uttryck för människornas längtan efter innerlig förening med Frälsaren också i fysisk mening. På fjärde Laterankonciliet 1215 bekräftades den s.k. transsubstantiationsläran, som garanterar nattvardselementens förvandling och Kristi reala närvaro i sakramentet. De talrika hostieundren förde slutligen till kulten av Kristi lekamen, den invigda hostians tillbedjan, och 1264 instiftades som en av Kyrkans stora högtider Corpus Christi eller Helga Lekamens fest.

Det är i detta andliga klimat den gotiska bildkonsten blir till. Den romanska tidens nedärvda, kosmiska och apokalyptiska Gudsbild, allestädes närvarande i skapelsens under och samtidigt fjärran och abstrakt som ett heligt tecken, får vika för den historiskt dokumenterade Kristusgestalten. En antropocentrisk världsbild, en humanism på den klassiska bildningens grund finner sin yttersta legitimering i gudomens inkarnering i människan Jesus Kristus. Sinnevärlden och det klassi-

ska arvet blir medel, som leder oss till större kunskap om Kristus Guds Son – och om vår egen situation. Med gotiken föds den nya tiden i vetenskap och konst.

De skaror av franska korsfarare, som strömmade ned i Medelhavsområdet, till Italien, Grekland och det bysantinska rikets östliga delar, konfronterades med det klassiska arvet på ett nytt och omtumlande sätt, ett klassiskt arv som var så mycket rikare än den romerska provinskonst de kände från det forna Gallien. Den bysantinska bildkonsten hade redan i generationer inspirerat Västeuropa, och den bysantinska influensen nådde sin kulmen under 1100-talets senare del, när grekiska konstnärer anlätades av Siciliens normandiska härskare för de berömda mosaikutsmyckningarna i öns katedraler. En konstnär som Nikolaus av Verdun lärde sig att behärska den komnenska klassicismens mönsterbilder till fulländning. Den gotiska figurstilen räknar den bysantinska bildkonsten som en av sina förnämsta källor, men den är framför allt en skulpturstil, och som sådan har den förmodligen ännu starkare inspirerats av den klassiska antikens efterlämnade skulpturskatter.

Den gotiska figurstilens födelse kan följas dramatiskt, etapp för etapp, i de nordfranska katedralernas skulpterade portaler kring sekelskiftet år 1200 och under 1200-talets förre del. Ett skede av antikimitation föregår och löper samtidigt med en frigörelse från de antika formerna, och även imitationerna representerar trots allt en kristnad antik – den antika formen är fylld med nytt andligt innehåll. Till de förnämsta och tidigaste monumenten i denna utveckling hör västfasaderna i katedralerna i Sens och Laon och i Notre Dame i Paris, tätt följda av utsmyckningen av de helt nyuppförda katedralerna i Reims och Amiens och av tvärskeppsportalerna i katedralen i Chartres. Kanske är det i Paris, som den nya stilen först får sin internatio-

nella stilprägel av hövisk elegans och gudabenådad grace, under Ludvig den Heliges upplysta regim. Den klassiska konsten var en vägledare för den gotiska stilen i dess naturstudium, som inte bara omfattade människogestalten utan hela den skapade världen, exemplifierat i en rik flora av dekorativt bladverk, som framför allt kan studeras i portalerna i Notre Dame i Paris och på den berömda västväggen i interiören av katedralen i Reims.

Jämförd med den bysantinska stilen representerar den gotiska ett verkligt genombrott i sin frigörelse från antikens nedärvda formschema. I Bysans var den monumentala skulpturen sedan antiken praktiskt taget utdöd, men det var just experimenterandet med den tredimensionella formen, som ledde till den gotiska figurstilens födelse, dess rörelseschema, dess pondera-

tion, dess ögonskenliga realism i dräktdrapering och kärleksfullt studerade fysionomiska detaljer. En kroppslighet, en sinnlighet, en ny estetisk känsla utmärker den gotiska stilen, och dess förnämsta källsprång var ett nytt sinne för den organiska världens liv, dess föränderlighet i födelse, växande, förgängelse och död. Även Guds bilden i sin idealisering, Kristus själv, kan och bör enligt denna nya uppfattning i sin jordiska existens skildras enligt samma fysiska lagar som gäller för oss alla. Detta är den gotiska konstens stora upptäckt och kärnan i dess budskap.

Det är utomordentligt lärorikt att studera framställningen av Kristus Världshärskaren i dess två versioner i katedralen i Chartres. I västfasadens skulptur från 1140-talet svävar Pantokrator, omsluten av en mandorla, Hesekiels vision av det himmelska majestätet,

Fig. 3. Tympanon i Chartres' västfaad med Kristus i majestät.



Fig. 4. Tympanon i Chartres' södra tvärskeppsportal med Kristus domaren omgiven av Jungfru Maria och Johannes.



apokalypsens härskare omgiven av de fyra väsen, som utan början och slut sjunger hans ära och lov.

Skulpturen är i sin slutenhet ett underverk av grafisk fulländning och harmoni. – I södra transeptportalen från 1210-talet en bredbent sittande, barbent Kristus, som lyfter händerna och blottar sin högra sida för att visa de sår, ur vilka blodet strömmar till vår frälsning, och i samma format i ömse sidor Jungfru Maria och lärjungen Johannes, de två som enligt kyrkans lära haft förmånen att liksom Kristus upptagas till himlen också till kroppen, i bön och tillbedjan som representanter för mänskligheten, medan änglaskaran runt omkring bär fram pinoredskap som en erinran om offerdöden på korset.

Klyftan mellan den sinnliga och den osinnliga, eviga världen är i transeptportalens framställning i det närmaste utplånad. Det är bara placeringen ovanför portalen som gör de heliga personerna oåtkomliga för oss.

Den bysantinska konsten ger uttryck åt det sakrala, eviga, i en klassisk imperialstil, nedärvd, förnyad och förfinad med en traditionsbundenhet, som i sig själv i detta sammanhang var en tillgång och ett värde.

När utvecklingen i väster kommit i full besittning av det klassiska arvet och konstnärerna, vägledda av dess realism, dess naturalism, söker skapa nya uttryck för det sakrala, sker detta med logisk konsekvens genom ett naturstudium, som i sig självt är en glorifiering av skapelsens Herre. Men skapelsen är på gott och ont, och konstnären ger då uttryck för sin uppfattning av det sakrala genom idealisering av den värld, som omger honom, genom ett utväljande av det ädla, det förnåma och det upphöjda. Den gotiska stilen i dess första mogna fas, från mitten av 1200-talet och fram till digerdöden i mitten av det följande seklet, har också kallats den höviska, ty den speglar det feodala samhällets ideal av grace och förfining, av gudomligt

inspirerad harmoni. I sina mest outrerade yttringar kan stilbilden i sin världslighet få en så tillfällig karaktär att den verkar modebetonad.

Den gotiske konstnären ger den himmelska kärleken och dess personifikationer ett uttryck av älskvärdhet och behag, som egentligen tillhör den jordiska kärleken och eliten av en väluppfostrad mänsklighet. Den triumferande Gudsmodern och den till döds sargade och plågade Frälsaren på korset skildrar ytterligheterna i det mänskliga livets villkor.

I gotikens religiösa konst överbryggas klyftan mellan den sinnliga och den osinnliga världen. Med samma intellektuella klarhet och formella elegans, som utmärker Parisuniversitetets skolastiska tankebyggnader, gav den gotiske konstnären sina skapelser det heliga tecknets abstrakta stilisering. Men liksom trosuppfattningen ändrat karaktär genom skolastikens landvinningar i mänsklig spekulation, blev konsten nu ett led i människans strävan att formulera och definiera sig själv och sin jordiska värld. Det kosmiska perspektivet, som var ett orientalistiskt och klassiskt arv, utplånades allt mera, och det himmelska blev i konsten en spegling av det jordiska.

Så länge Paris var den gotiska stilens brännpunkt och internationella spridningscentrum – i stort sett fram till 1300-talets mitt – bevarade den gotiska stilen ett drag av abstraktion, ett omisskännligt tecken på dess franska ursprung.

Den franska gotiken inspirerade nya stilriktningar, som oegentligt brukar kallas sengotik eller renässans beroende på företeelsernas lokalisering norr eller söder om Alperna. Redan på 1200-talet hade f.ö. den franska stilvägen givit upphov till konstyttringar, som i verklighetsnära illusion överträffar de franska förebilderna, i skulpturen som i stiftarbilderna i det tyska Naumburg och i måleriet som i Giottos freskokonst i

Italien. Giotto's märkliga nydaning av bildkonsten är knappast tänkbar utan bakgrunden av den franska katedralen och dess plastiska bildverk. Den nya italienska realismen, dess sammansmältning av klassiskt och bysantinskt arv under gotikens stimulerande vårvind, blev inledningen till den rika utveckling, som med tiden skulle låta Italien efterträda Frankrike i den konstnärliga hegemonien i Europa. Redan i början av 1300-talet trängde de första italienska impulserna in i den franska konsten, framför allt via Avignon men också i Paris, modifierande den gotiska stilen.

I slutet av 1300-talet är den franska konstutvecklingen framför allt knuten till furstehoven – en retrospektiv gotisk stil, nostalgiskt återblickande, som söker sina ideal i Ludvig den Heliges gloriösa franska 1200-tal, ser dagen. Men det utvecklingsdugliga i den »sköna stilen« var inte dess preciösa drag av hovkonst och återblickande förfining utan en växande realism, i bildrummet, i människoframställningen, i den kärleksfullt studerade detaljen. De stora mästarna i de franska furstarnas tjänst var i hög grad rekryterade från de flandriska handelsstäderna, och det är till dessa kommersiella centra ledningen i konsten norr om Alperna skulle knytas under 1400-talets lopp. Icke kyrkan eller furstarna utan de stora handelsstäderna i Flandern och Italien skapade förutsättningarna för den nya tidens konst, som framför allt har till uppgift att tjusa och behaga, att spegla människans värld och glorifiera hennes bedrifter och att i någon mån locka till from betraktelse.

Noter

1. Enligt Grand Larousse uppfanns beteckningen »roman« av två normandiska arkeologer år 1818, men det var genom publikationer av Arcisse de Caumont, som termen fick sin internationella genomslagskraft. I Danmark använder N. L. Høyen ordet romansk i en artikel om Vestervig redan 1842, se *Annaler for nordisk Oldkyndighed* 1841-42.
 2. I sitt arbete »*Métamorphose des dieux*« har André Malraux i briljanta formuleringar uttryckt den sakrala konstens särställning, dess mål och medel. Den sakrala konsten ställs i motsättning till en humanistisk, mot den religiösa sanningens värld ställs det yttre skenets värld. Med vissa reservationer kan detta motsatsförhållande sägas karakterisera den romanska konsten vis-à-vis den gotiska. Den sakrala konsten är »teologisk bekräftelse av Kristi natur och antyder den värld där sakrala händelser ägt rum, icke det yttre skenets värld utan Sanningens «. En sakral konst kan icke blott och bart vara illustration av Jesu liv – en sådan konst är en konst utan trons innehåll och sanning. Den sakrala konsten är framför allt tecken och symbol.
- Dessa tankegångar har tagits upp till behandling av Dom Angélico Surchamp, utgivaren av den berömda serien *L'Art Roman* (*La Nuit des Temps*) på förlaget *Zodiaque*, knutet till det franska benediktinklostret *La Pierre-qui-Vire*. Ett nummer av tidskriften med samma namn (*Zodiaque*, 52, april 1962) är ägnat André Malraux och hans bok »*Métamorphose des dieux*«. Det är uppfattningen av den romanska konsten som en i eminent grad sakral konst, med ett andligt innehåll och en utsago som också riktar sig till vår tid, som ligger bakom den stora satsningen på serien *L'Art Roman*, som f.n. spänner över Frankrike, Spanien, Italien, Irland, Skandinavien och det Heliga Landet. För många givande samtal i detta ämne tackar författaren Dom Angélico Surchamp.