

HISTORISK TIDSKRIFT  
(Sweden)

124:3 • 2004

# I marginalen på medeltiden – ett utrymme för kommunikation? Föreställningar om människor, djur och natur i bonaden från Bayeux

*Av Agneta Ney*

## *Marginalutrymme i medeltida handskrifter*

Att döma av den bildkonst som förekommer i medeltida handskrifter ser det ut som om blandväsen och märkligheter i fauna och flora attraherade medeltidens människor. Visserligen är det texten som står i centrum, men handskrifternas illuminationer har också en berättande funktion. Det gäller i synnerhet de bilder som lever sitt liv i marginalen. Som i en skrattpalt återfinns i marginalutrymmet exempelvis fantasiformer av människa och djur i grotesk tappning. Där syns vingburna varelser som flygande ormar, gripur eller drakar, men även gestalter som inte är entydigt djur eller människa. Det som gör marginalen mest intressant är enligt den franske konsthistorikern Michael Camille dess utrymme för konfrontation, där olika former av gränsöverskridanden och tabun möter betraktaren. Där kan bland annat grupper av människor vilkas kulturella koder är i kris uppenbara sig, som exempelvis en riddare som feigt flyr undan en mängd sniglar som kommer krypande. Genom att förknippas med samhällssystemets underordnade djur får han sin ridderlighet tilltufsad. Bilden av kvinnan i handskrifternas marginaler säger också något om medeltidens uppfattning om kön, i synnerhet utifrån ett manligt perspektiv. Visserligen gestaltas kvinnorna i bildmarginalen som aktörer, något som kan förefalla positivt, men i själva verket avslöjar bilderna en medeltida misogyni.<sup>1</sup>

1. Föreliggande artikel ingår i forskningsprojektet Bortom heder och ära. Människor i marginalen i nordisk medeltid, finansierat av Vetenskapsrådet. Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, s 26ff, 31ff, 47, 53, 126f. För att karaktäriseras som marginalbild skall det

Fil dr Agneta Ney (tidigare Breisch) är verksam vid Högskolan i Gävle och vid Språk- och folkminnesinstitutet i Uppsala. Hon har bland annat skrivit "Genus och ideologi i Völsunga saga", i Årman Jakobsson, Annette Lassen & Agneta Ney, *Fornaldarsagornas struktur och ideologi och Drottningar och sköldmör. Gränsöverskridande kvinnor i medeltida myt och verklighet, ca 400–1400* (under utgivning).

Adress: Institutionen för humaniora och samhällsvetenskap, Högskolan i Gävle, 801 76 Gävle

E-post: agneta.ney@sofi.se

I relationen mellan text och marginal finns ett kontrasterande drag som innebär att det centrum som texten kan sägas utgöra blir beroende av marginalen för sin existens.<sup>2</sup> Att marginalen med jämna mellanrum kunde bli centrum och vice versa märks för övrigt utifrån de två slags liv, det officiella och det karnevaliska, som den medeltida människan deltog i. Dessa två sfärer återspeglas bland annat i de medeltida illuminerade handskrifterna: fromma bilder för allvaret och fri design för löjet.<sup>3</sup>

Kontrasten mellan manligt och kvinnligt utgör tillsammans med den mellan lärda och lekmän samt mellan stad och land tydliga dikotomier i uppfattningen om samhällsliv och samhällsordning under medeltiden. Enligt Camille kontrasterades ”säkra” konkreta och symboliska rumsligheter som vid härden, inom gårdens gränser eller i byn mot mer osäkra platser utanför, som skogen, heden eller bergen.<sup>4</sup>

Under medeltiden kunde det okända börja på andra sidan vägen. Skogen var en plats för jakt, nyodling och huggning, men den kunde även vara tillhåll för exempelvis fredlösa, bannlysta eller främlingar. Medeltidens kontrastfyllda symboltänkande medförde att rumsliga mellanlägen uppfattades som osäkra, och det fanns därför en ambivalens i människans förhållande till naturen. Den spelade bland annat en viktig roll för föreställningar om transformation. Att gå över en bro medförde en konkret förflyttning men kunde även innebära en inre förändring, och var någonstans förvandlades en människa till varg om inte utanför gårdens gränser? Andra rumsliga mellanlägen utgjordes av olika slags öppningar/ingångar, zoner som skulle skyddas. Att stå

finnas en dragen linje som markerar ett randutrymme. För marginalbilder i handskrifter, se även Elisabet Mansén, ”Katter som inte finns. Vid den lärda bildens gränser”, i *Lärdomens bilder. Festskrift till Gunnar Broberg*, Stockholm 2002, s 191–204; *Icelandic Sagas, Eddas and Art. Treasures Illustrating the Greatest Medieval Literary Heritage of Northern Europe*, New York 1982, s 7.

2. Om marginalens användning i medeltida isländsk litteratur, se Jürg Glauser, ”Marginalen des Sagatextes”, i Kristinn Jóhannesson, Karl G Johansson & Lars Lönnroth (red), *Den fornordiska texten i filologisk och litteraturvetenskaplig belysning*, Göteborg 2000, jfr Marc Bloc, *Feudal Society*, vol 2, London 1962 (1940); Bronislav Geremek, *The Margins of Society in Late Medieval Paris*, Cambridge m fl 1987 (1976); Jacques LeGoff, *The Medieval Imagination*, Chicago & London 1988 (1985); Agneta Breisch & Åsa Karlsson (red), *Främlingar – ett historiskt perspektiv*, Uppsala 1994; Agneta Ney, ”Människor i marginalen. Sociala definitioner i medeltida lagtexter”, i Anders Florén & Åsa Karlsson (red), *Främlingar – ett historiskt perspektiv*, Uppsala 1998, s 105–118.

3. Camille 1992, s 9, 18ff.

4. Camille 1992, s 9f, 16; Guy R Mermier, ”The Phoenix: Its Nature and Its Place in the Tradition of the Physiologus”, i Willence B Clark & Meradith T McMunn (eds), *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*, Pennsylvania 1989, s 69. Se även Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, San Diego m fl 1959.

på tröskeln innebar att befinna sig mittemellan och kunde vara en osäker plats symboliskt sett.<sup>5</sup>

Vattendrag kunde också utgöra farliga randområden, i synnerhet området mellan två fastland som både symboliskt och konkret var en kritisk punkt för en människa att ta sig över. Vem visste vad som fanns under bron? Handlingen att ta sig över en bro förekommer också inom folketro och folkdiktning, ofta som en övergång till undergång, i såväl konkret som symboliskt/mytologiskt avseende. Att bygga broar var ett sätt att försöka bemästra den hotfulla vildmarken, något som kommer till uttryck bland annat i runinskrifter, på så kallade brostenar, där den som byggt en bro för sin själs välgång omnämns. Det var således inte enbart i syfte att konkret bistå kringresande präster med infrastruktur som broar byggdes.<sup>6</sup>

Kontraster uppfattades som ett användbart grepp i den medeltida handskriftskulturen. Samma sak gäller för den medeltida litteraturen. Bland annat återfinns detta som ett litterärt grepp på nordiskt område.<sup>7</sup> Frågan är om detta kontrastfulla tänkande i första hand hörde den kristnade medeltiden till?

Metodologiskt är det nödvändigt att närma sig medeltiden ämnesöver-skridande, inte minst när forskningen handlar om mentaliteter och folklig kultur. Under senare år har icke-traditionella källor och metoder förvisso använts alltmer inom svensk medeltidsforskning. Ett undantag är dock det berättande bildmaterialet, som hittills nyttjats i alltför liten utsträckning. Bildkällor kan vara ett värdefullt komplement till skriftliga dokument, i synnerhet för perioder och/eller områden med en sparsam tillgång på texter, som till exempel skandinavisk forntid och medeltid.<sup>8</sup>

Marginalutrymmet kan, när det gäller handskriftsilluminationer, ses som en plats för en specifik kommunikation, men kan detta gälla även för andra

5. Jan I Wall, ”Övergången som leder till undergång. Dikt och verklighet i en historisk sägen”, i Birgitta Ernby (red), *Spår av odling. Festskrift till Hugo Karlsson*, Göteborg 1994, s 282; Eliade 1959; Camille 1992, s 9f, 16.

6. Wall 1994, s 278–287; Ingegerd Wachtmeister (red), *Runstenar i Södermanland. Vägvisare till runristningar i Södermanlands län*, Södermanlands museum 1984, s 21.

7. Se t ex ”Völsunga saga”, i *Fornaldar sögur Norðurlanda I–II*, Guðni Jónsson (ed), Reykjavík 1950, Saxonis Gesta Danorum, Tomus I, J Olvik & H Ræder (rec et ed), København 1931. Om kontrastmotiv i bildkonsten, se Henrik Cornell, *Albertus Pictor, Sten Stures och Jacob Ulvssons målare*, Stockholm 1972.

8. Se bl a LeGoff 1985; Thomas Lindkvist, ”Saga, arv och guld i 1000-talets Södermanland”, i Janne Backlund m fl (red), *Historiska etyder. En vänbok till Stellan Dahlgren*, Uppsala 1997, s 139. Jfr Dick Harrison, *Skapelsens geografi. Föreställningar om rymd och rum i medeltidens Europa*, Lund 1998; Peter Burke, *En introduktion till Annaleskolan*, Göteborg 1992; Duby 2000.

spår av bildens betydelse, som exempelvis berättande bonader? Det medeltida berättandet hade ju flera uttrycksformer, och av allt att döma fanns en tradition av ett rikt textilt berättande.

Föreliggande artikel ingår som en del i en större studie som syftar till att utforska föreställningar om marginalitet i ett längre kronologiskt och jämförande perspektiv, men här är det Bayeuxtapetens marginaler som står i centrum, och frågan är om dessa ger uttryck åt liknande symboler och associationer som de medeltida handskrifterna. Ger de utrymme åt groteskier, blandformer av djur och människa, tabun, gränsöverskridanden och misogyni?

Bayeuxtapeten är en drygt 70 meter lång och cirka en halv meter bred bildberättelse som skildrar händelserna som ledde fram till slaget vid Hastings år 1066, ett år som för Nordens vidkommande har satts som en gräns mellan vikingatid och medeltid. Oaktat att den typen av periodisering i sig kan problematiseras, lämnar ett sådant övergångsskede sannolikt spår i bildkonsten – frågan är vilka?

Bayeuxtapeten broderades till invigningen av domkyrkan i Bayeux omkring år 1077. Man har tidigare trott (eller velat tro) att den broderades av Vilhelm Erövrarens maka drottning Matilda. Enligt den franske historikern Lucien Musset finns inte något som tyder på att så skulle vara fallet.<sup>9</sup> Vem som var mönstertecknare är inte heller känt. Det förefaller som om det var en (och samme) man som tecknade alla motiv. Vem som stått bakom beställningen är inte heller klarlagt. Möjligen drottning Matilda, i så fall i en kvinnlig tradition som finns omskriven i de isländska sagorna, något som jag återkommer till längre fram. Beställaren kan vara staden Bayeux biskop, Odo. Att han var en kyrkans man och dessutom halvbror till Vilhelm Erövraren kan i så fall bidra till tolkningen av bonadens motiv.<sup>10</sup> Hur Bayeuxtapeten var tänkt att användas och för vilken publik den var avsedd hänger samman med motivens karaktär och är väsentlig för tolkningen.

### Berättande bildvävar

Att viktiga händelser återberättades i form av bonader omtalas i västeuropeisk och nordisk litteratur från tidig medeltid. Belägg för detta ger bland

9. Lucien Musset, *La tapisserie de Bayeux*, Paris 2002 (1989), s 14. Se även Björn Th Björnsson, *Aldateikn*, Reykjavik 1993, s 49–92.

10. Mogens Rud, *Bayeuxtapeten och slaget vid Hastings 1066*, Stockholm 1992 (1983); David J Bernstein *The Mystery of the Bayeux Tapestry*, London 1986, s 82f; Musset 2002, s 18.

annat det anglosaxiska fornkvädet *Beowulf*, som härrör från 700-talet och finns bevarat i en handskrift från 1000-talet, respektive *Völsunga saga*, som förefaller att utspela sig under samma mytiska forntid som *Beowulf*, men som i skriftlig form dateras till mitten av 1200-talet, det vill säga är samtida med den rika medeltida handskriftsproduktionen. Med tanke på den muntliga traditionens roll kan innehållet i såväl fornkvädet som sagan ändå gälla vid tiden för nedskrivningen. Spridning och förekomst av myter, kulturella impulser, stil och motiv kräver därför en mera utförlig diskussion än vad som ryms här.<sup>11</sup>

Det är ovisst hur vanligt förekommande bonader var under medeltiden. Med ledning av både skriftliga belägg och bevarade textilier kan man dock räkna med att de användes som väggdekorationer i gårdar, kyrkor och vid hov. I sådana miljöer kom de till ett mer eller mindre allmänt beskådande. De bonader som hängdes upp i ett kyrkorum kan i likhet med kyrkornas kalkmålningar förutom att vara utsmyckningar också ha haft en sedelärande funktion.<sup>12</sup>

I *Beowulf* sägs att den danske kungen Hrodgars hall "glänste av guldvävda bonaders bilder – ett under för alla de stridsmän som sågo på dem."<sup>13</sup> *Beowulf* omtalar i likhet med *Völsunga saga* att bonader broderades med guldtråd, något som emellertid inte kan beläggas genom de bevarade bonaderna; det fanns säkert andra anledningar till att de medeltida författarna ville framhålla associationer till guld och rikedom.<sup>14</sup> Att bonaderna kunde ha en ansenlig längd uppges exempelvis i *Gisla saga Súrssonar*, som omnämner en bonad på 60 famnar, vilket motsvarade en längd på omkring 100 meter.<sup>15</sup>

Litterära hjältepos som *Beowulf* tillika de isländska sagorna hade sannolikt manliga nedskrivare eller författare, medan de textila hjälteposen förefaller att ha tillverkats av kvinnor. De som tog initiativ till bonaderna var kanske män, framför allt om bonaderna skulle placeras inom den andliga sfären, men sannolikt kunde också kvinnor ta initiativ till detta allt efter sammanhang. Både i *Völsunga saga* och i *Den poetiska Eddan* anges indirekt att det

11. *Beowulf. Edited with an Introduction, Notes and New Prose*, Michael Swanton (ed), New York 1978; *Beowulf*, Stockholm 1955; *Völsunga saga*, s 166ff, 195.

12. *Gisla saga Súrssonar*; Björn K Þórólfsson & Guðni Jónsson (eds), Íslenzk fornrit 6, Reykjavík 1943, s 51; Anna Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, Stockholm 1986.

13. *Beowulf*, strof 990–995.

14. Att guldtråd saknas i bevarade bonader kan bero på att den togs bort innan bonaderna kasserades.

15. *Völsunga saga*, s 166ff, 24; *Gisla saga Súrssonar*, s 42. Måttenheten en famn motsvarade ca två meter, se "famn", i *Nationalencyklopedin*, bd 6.

var kvinnor vid hovet som tog initiativ till och även broderade bonader. Det berättas exempelvis i *Völsunga saga* att när Sigurd Fafnesbanes änka Gudrun kommit till kung Halfs slott i Danmark, väver kvinnorna vid hovet en bonad till tröst för Gudruns sorg efter Sigurd, och bonaden berättar om de hjälte-dåd, som hans förfäder hade utfört:<sup>16</sup>

[...] sló borða yfir henni ok skrifaði þar á mörg ok stór verk ok fagra leika, er tíðir váru í þann tíma, sverð ok brynjur ok allan konungs búnað, skip Sigmundar konungs, er skriðu fyrir land fram. Ok þat byrðu þær, er þeir börðust Sigarr ok Siggeir á Fjöni suðr. Slikt var þeira gaman, ok huggaðist Guðrún nú nokkut harms sins.

Man vävde en bonad över henne [Gudrun] och vävde in många och storartade gärningar, som var vanliga på den tiden, man avbildade svärd och brynjur och hela konungens rustning, samt kung Sigmunds skepp som gled förbi utanför kusten. Och den händelsen vävde de in, då Sigar och Siggeir kämpade på Fyn i söder. Det var vad de roade sig med, och nu fick Gudrun någon tröst i sin bedrövelse.

Att bonaderna hade kvinnliga brodöser eller väverskor är intressant i sig, i synnerhet med tanke på att detta kan ha påverkat motiven. En intressant formulering i citatet ovan – ”och vävde in många och storartade gärningar, som var vanliga på den tiden” – antyder vad som ansågs som omtyckta motiv. Det som författaren avsåg med ”storartade gärningar”, som var vanliga under folkvandringstiden, var sannolikt berättelser om olika slags hjälte-dåd.

*Völsunga saga* ger ytterligare en förklaring till att en kvinna ägnade sig åt handarbete. När före detta sköldmön Brynhild syr en bonad med motiv hämtade från Sigurd Fafnesbanes hjälte-dåd handlar det om att hennes tillvaro i fosterfaderns kungaborg blivit oförenlig med krigarlivet, och att hon kompenenserar den rumsliga begränsningen med ett textilt berättande:<sup>17</sup>

Hún lagði sinn borða með gulli ok saumaði á þau stórmerki, er Sigurðr hafði gert, dráp ormsins ok upptöku fjárins ok dauða Regins.

[...] hon sydde en bonad med guldtråd och avbildade de stordåd som Sigurd hade utfört: dödanen av ormen och hämtandet av skatten och Regins död.

16. *Völsunga saga*, s 195; ”Odrdrúnar grátur”, *Eddukvæði*, Gisli Sigurðsson (ed), Reykjavík 1998, s 311; Brynhildur í búri borða rakti”, jfr ”Odrdruns grát”, i *Den poetiska Eddan*, Stockholm 1964, s 262: ”Brynhild i bursal bärder vävde”.

17. *Völsunga saga* s 166.

Sagens författare framhåller också att man avbildade vapen, brynjur och skepp, något som för tankarna till Bayeuxtapeten som i stor utsträckning innehåller sådana motiv. Att man använde olika tekniker för bonaderna anges i beläggen från den isländska sagan. Där talas det både om att väva och sy bonader. Bayeux-tapeten är broderad, och skulle därför mer adekvat kunna kallas Bayeux-broderiet, men här används den traditionella benämningen. Tillsammans med bland annat uppgifter från de isländska sagorna kan den ge en indikation på att det vid slutet av 1000-talet fanns en nordisk-germansk tradition med berättande bonader. Den isländske konstvetaren Björn Th Björnsson framhåller exempelvis överensstämmelser mellan Bayeux-tapeten och vikingatida isländska bonader när det gäller sömnadsteknik.<sup>18</sup>

#### *Bayeux-tapetens historiska bakgrund*

Bayeux-tapeten skildrar i ett femtiotal scener de händelser som ledde fram till slaget vid Hastings och Vilhelms av Normandie (senare Vilhelm Erövraren) trontillträde. Upprinnelsen till slaget var tronföljdsfrågan i England. Kung Hardeknut (son till Knut den store) dog barnlös, men han hade före sin död utsett sin engelske halvbror Edvard (senare Edvard Bekännaren) till sin arvinge. I och med att kungens danske kusin Sven Estridsen inte kom i fråga, upphörde för övrigt det danska herraväldet över England. Arvstvisten komplicerades av att Hardeknuts mor, drottning Emma, som var av normandisk härkomst, ville ha en kung med nordiska anor på den engelska tronen. Edvard kröntes dock år 1042 och regerade i drygt 20 år.<sup>19</sup>

Kung Edvards maka Edith var syster till Harald Godwinsson, son till jarl Godwin av Wessex, som vid den tiden var en av Englands mäktigaste män. Mellan jarlen och kung Edvard rådde osämja som bland annat orsakades av att kungen omgav sig med normandiska rådgivare och krigare. Fiendskapen såg ut att leda till strid och jarl Godwin blev tvungen att lämna England. Vid samma tid reste Vilhelm (Erövraren) till kung Edvard, och det förefaller som om det var vid det tillfället som kungen gav ett löfte till Vilhelm om att få arva tronen. Edvard, som enligt uppgift hade ”levt som en munk” i sitt äktenskap, saknade en tronföljare och såg kanske en arvinge i Vilhelm eftersom de var släktingar.<sup>20</sup>

18. Björn Th Björnsson 1993, s 51; fisl *skrifja* betyder ”skildra, skriva, brodera”, Leiv Heggstad m fl, *Norrøn Ordbok*, Oslo 1975, s 387. Jfr Ulla Oscarsson, ”Överhogdalstapeten”, i *Svenska Turistföreningens årsbok* 1977; Anne Marie Franzén & Margareta Nockert, *Bonaderna från Skog och Överhogdal och andra medeltida väggbeklädnader*, Stockholm 1992.

19. Rud 1992, s 19ff.

20. Rud 1992, s 19ff.

Godwin återvände till England, och konflikten mellan honom och kung Edvard blossade upp på nytt, vilket resulterade i att jarlen drog samman en stridsflotta mot kungen. För att undvika ett inbördeskrig gick kungen med på förhandlingar, något som på sikt banade väg för jarlens son. Efter Godwins död var det nämligen Harald Godwinsson som drog i de politiska trådarna, och i praktiken var han dessutom redan Englands kung. Men löften om kronan hade ju utdelats åt flera håll. Harald hade tidigare på Edwards vägnar bekräftat för Vilhelm (Erövraren) att kungen vikt tronen för denne, men då Edvard senare på sin dödsbädd givit Harald makten, ansåg troligen den sistnämnde att löftet till Vilhelm inte längre gällde. Vilhelm å sin sida hade vid tiden för Edwards död makten i Normandie och kunde i kraft av sin ställning föra kampen om Englands tron vidare.<sup>21</sup>

Bayeuxtapetens första scen visar kung Edvard som kallat till sig Harald för att uppmana honom att bege sig till hertig Vilhelm för att bekräfta löftet om Englands tron. Sedan visas i scen för scen hur kampen om makten fortsätter fram till det ödesdigra slaget vid Hastings. I anslutning till huvudscenerna finns broderade texter på latin som kommenterar det som avbildas.

#### *I Bayeuxtapetens marginaler*

Tidigare har det framhållits att det historiska värdet framför allt finns i framställningen av krigsförberedelserna och i skildringen av slaget, men det finns all anledning att skåda bonaden närmare i ett annat perspektiv. Bonaden har nämligen ett stort antal marginalbilder som löper i dess övre och nedre kant och som är åtskilda från huvudhandlingen genom broderade linjer upptill och nertill.<sup>22</sup>

I såväl den övre som den nedre marginalen utgörs de dominerande motiven av fåglar och djur. Däggdjursliknande varelser förekommer i stor utsträckning. Många är mytologiska fabeldjur, andra är hämtade från verklig natur och vardagligt lantliv. För samtiden kända djur finns avbildade, men även exotiska sådana. Fåglar som brukar förknippas med strid förekommer, exempelvis örnar och eventuellt korpar som förefaller att bida sin tid i den övre marginalen.<sup>23</sup> En symbolik som anknyter till huvudhandlingen kan fin-

21. Rud 1992, s 19ff.

22. Några utgåvor som återger Bayeuxtapeten i bilder: David M Wilson, *The Bayeux Tapestry. The Complete Tapestry in Colour with Introduction, Description and Commentary*, London 1985; Bernstein 1986; Rud 1992; Musset 2002.

23. Bernstein 1986, s 84ff, jfr s 208, not 12.

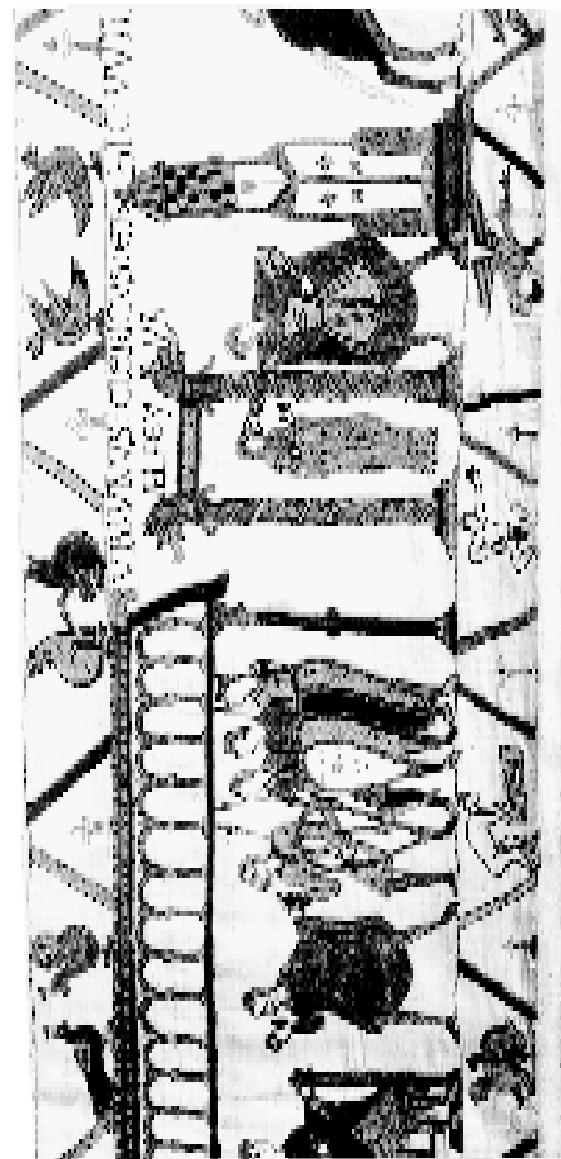


BILD 1. Marginalbilder med anknytning till Bayeuxtapetens huvudscener. (Detalj ur Bayeuxtapeten – 1000-talet. Med tillstånd från Bayeux.)

nas, som när hertig Vilhelms vasall tar Harald till fånga. Marginalbilderna under den scenen innehåller en jaktscen med två jägare som med påkar i händerna jagar en flock djur av olika slag.

Bilder ur vardagsliv förekommer, exempelvis när samtal förs mellan Vilhelms vasall och Harald. Då visar den nedre marginalbilden plöjning, sådd och harvning. Framhåller kanske dessa scener ett samtal om maktanspråk, visat i bilder som rör jordegendom – den huvudsakliga grunden för makt? Mötet männen emellan handlade nämligen om tronföljdsfrågan. Ytterligare ett exempel på att marginalbilden kan anknyta till huvudmotiven erbjuder den scen som visar Vilhelm på tronen. Marginalbilden under innehåller också den en jaktscen med en jägare som blåser i ett horn. Symboliskt tolkat kan det betyda att nu blåses det i hornet, det vill säga nu är det avgörande mötet mellan tronpretendenterna Harald och Vilhelm nära förestående.

När Harald kommit inför Vilhelm i dennes palats, visar den nedre marginalen en naken man som håller en långsmal yxa framför sig (se bild 1). Motivet kan kanske tolkas som att den stundande striden förbereds, men varför mannen saknar kläder är ovisst. Den danske forskaren Mogens Rud menar att mannen slipar en bredeggad arbetsyxa.<sup>24</sup> Yxan har formen av en skäggyxa.<sup>25</sup> Att bilan ligger på ett slags podium för tankarna till en bödelsyxa. Möjligen har konstnären, om det handlar om en skäggyxa, medvetet valt en typ av vapen som varken engelsmän eller normander vanligtvis använde, och som kanske framför allt förknippades med fotfolket; en kontrast till de riddare och deras vapen som förekommer i tapetens huvudscener. Scenen kan möjligen vara en allusion till ett brott som borde medföra dödsstraff, i det här fallet ett edsbrott. Eftersom en liknande yxa förekommer i anslutning till scener som visar avverkning av timmer för båtbygge, kan det också röra sig om en timmerbila. I så fall ligger det närmare till hands att mannen är i färd med att hugga ett stycke timmer för båtbygge till det kommande sjöslaget.

### Förbjuden förbindelse

I den nedre marginalen syns ytterligare en naken man som visar sitt kön (se bild 1). Bilden anspelar på och förgrovar huvudscenen ovanför, där en klerk på samma sätt som den nakne mannen i marginalen håller högra handen i si-

24. Rud 1992, s 48.

25. "Skäggyxa", i *Svensk uppslagsbok*, 2 uppl, bd 26, Malmö 1953, sp 571. Jfr *Nationalencyklopedin*, bd 16, s 596.

dan och den vänstra upplyft; i huvudscenen lyfter mannen sin hand som i en smekning på kinden åt en ung kvinna som står i portöppning. Den nakne mannens kroppsställning med fötterna brett isär, kraftigt böjda knän och gester, i synnerhet vänstra armens upplyfta och svepande gest, kan associera till ett slags rituell dans. Den påklädde mannen befinner sig mittemellan kyrkan och palatset. Med ena foten på kyrktrappan och den andra på palatsportalen sträckandes sig själv in i palatset, befinner han sig i en situation som uttrycker konkret och symbolisk ambivalens och ett rumsligt mellanläge. Klerken står på tröskeln till kvinnan och det världsliga; kvinnan befinner sig i en port, som utgör en symbolisk och konkret gräns för kvinnligt och manligt. Med tanke på den rumsliga begränsning som omgav medeltidens kvinnor uppehåller sig kvinnan i ett hotfullt mellanläge.<sup>26</sup> En text broderad upptill säger om paret: "Där en klerk och Ælfgyva." Vem kvinnan är har diskuterats: möjligen Haralds syster med samma namn eller Vilhelms minderåriga dotter Adelisa, som trolovades med Harald under hans tid i Normandie. Bonadens Ælfgifu (Ælfgyva) är i alla händelser en vuxen kvinna, och det ser snarast ut att röra sig om ett amoröst och otillåtet äventyr som på den tiden var vida känt. Mogens Rud menar att det kan vara svårt att avgöra om mannens gest är en smekning eller en örfil. Han tolkar mannen som varandes "mycket upprörd".<sup>27</sup> Med tanke på mannens gest med handen på höften kan det röra sig om ett maktspråk från klerkens sida. Det skulle tala för örfilen, men den dubbelhet som bilden av klerken i allt annat uttrycker tyder på ett slags ambivalens mellan andligt och världsligt i hans agerande. För övrigt användes "handen-i sidan"-gesten i den medeltida konsten för att ge uttryck åt makt och världslighet.<sup>28</sup>

Vilken funktion fyller motivet med klerken och Ælfgifu? En tolkning handlar om att Harald har försökt komma åt Vilhelm med hjälp av en anglosaxisk trollkvinna, men att en klerk gjort trolldomen överksam genom ett slag mot hennes ansikte. Som förklaring har i sammanhanget anförts att man enligt nordisk folketro oskadliggjorde trollkvinor genom att slå dem blodiga över ansiktet. I enlighet med tolkningen av Ælfgifu som trollkvinna, har porten som hon står i uppfattats som en *seiðhjallr*, ett slags plattform där troll-

26. Barbara Hanawalt, "At the Margin of Women's Space in Medieval Europe", i Robert R Edwards & Vickie Ziegler (eds), *Matrons and Marginal Women in Medieval Society*, Woodbridge 1995, s 3ff.

27. Jfr Rud 1992, s 49, jfr Björn Th Björnsson 1993, s 59–71.

28. Herman Bengtsson, "Fornaldarsagorna och den höviska bilden i Norden", i Årmann Jakobsson, Annette Lassen & Agneta Ney (red), *Fornaldarsagornas struktur och ideologi*, Uppsala 2003, s 233–244.

kvinnor enligt den västnordiska traditionen utövade sin trolldom.<sup>29</sup> Det förefaller dock en aning långsökt att tänka sig Ælfgifu som en trollkvinna. Då har man för det första bortsett från ovan nämnda text ("Där en klerk och Ælfgyva"), som antyder en specifik relation mellan klerken och kvinnan, för det andra från betydelsen av marginalbildens nakne man, som gör motsvarande gest med en utsträckt hand och för det tredje från kvinnans namn. Det senare diskuteras av Björn Th Björnsson, dock inte det faktum att enbart kvinnans namn, inte klerkens, finns broderat på bonaden.<sup>30</sup> Detta kan vara en nyckel. Närmast till hands är Haralds syster Ælfgifu. Scenen talar för att hon varit inblandad i en otillåten förbindelse, något som dock inte kan bekräftas genom andra källor. Ryktet om en sådan förbindelse kunde emellertid vara lika allvarligt. Med tanke på omvittnade starka och lojala band mellan bror och syster under folkvandringstid och medeltid skulle en bild av det här slaget under alla omständigheter ifrågasätta Ælfgifus och därmed också Haralds ära.<sup>31</sup>

### Misogyni?

I de medeltida handskrifternas marginalbilder finns, som framhållits, ett misogynt drag. Förekommer det också i Bayeux-tapetens marginaler? Enligt Camille speglar även dess marginaler en misogyni. Han belägger sin åsikt med endast ett exempel, där huvudscenen föreställer Harald Godwinsson som tillfångatagits av normanderna och skall föras till Vilhelm Erövraren. I den nedre marginalen syns då en naken man med erektion vänd mot en naken kvinna (se bild 2). Att den scenen kan tolkas som ett uttryck för kvinnoförakt beror enligt Camille på att kvinnan försöker dölja sitt kön med ena handen och sitt ansikte med den andra. Han tolkar marginalbilden som antingen en association till Haralds svek eller att det finns en analogi mellan kvinnans kropp och den fälla som Harald är på väg att fastna i hos normanderna. Camille betonar samtidigt att det vore väntat att bilder från äldre medeltid skulle gestalta kvinnan mera positivt.<sup>32</sup> Med tanke på kvinnans återhållsamma gester kan den återopade marginalbilden enligt min mening knappast

29. Vilhelm Kiil, "Hliðskjálf og seiðhjallr", i *Arkiv för nordisk filologi*, bd 75, Lund 1960, s 88. Se även Neil S Price, *The Viking Way. Religion and War in Late Iron Age Scandinavia*, Uppsala 2002, s 162ff.

30. Björn Th Björnsson 1993, s 68ff.

31. Se t ex Agneta Ney, *Drottningar och sköldmör. Gränsöverskridande kvinnor i medeltida myt och verklighet. Ca 400–1400* (under utgivning).

32. Camille 1992, s 126f.



BILD 2. Kvinnligt och manligt i Bayeux-tapetens nedre marginal (Detalj ur Bayeux-tapeten – 1000-talet. Med tillstånd från Bayeux.)

ses som ett uttryck för misogyni. Ett par detaljer komplicerar dock bilden. Mannens utsträckta händer ser ut att brinna när de sträcks ut mot kvinnan. De är broderade med rött till skillnad från den övriga kroppen som broderats med svart. Kvinnans kropp, huvud och hår är också broderade med rött. Däremot är hennes händer broderade med svart (sånär som på vänstra handens pekfinger) och liknar svarta hovar. Scenen kan möjligen gestalta mannens lågande åtrå och kvinnans dubbla natur. I så fall återfinns här en kvinnofientlig tradition, men med tanke på bilden av mannens exploaterade kön förtas ändå det intrycket.

I Bayeux-tapetens huvudscener förekommer endast tre kvinnor, och obetydligt fler är de i dess marginaler. Det är således ett försvinnande litet antal kvinnor i förhållande till alla bilder av män, något som i och för sig inte är anmärkningsvärt med tanke på bonadens huvudmotiv. Kung Edwards maka avbildas som en sörjande kvinna vid sin makes dödsbädd. Ælfgifu är redan nämnd ovan, och den tredje kvinnan är en anonym kvinna som flyr ut ur ett brinnande hus med en liten pojke vid handen. Kvinnorna i huvudscenen förefaller att skildras som maka, mor och jungfru. De har alla håret dolt under dok eller slöja, något som signalerar anständighet.





BILD 3. Kvinnlig centaur i Bayeux-tapetens övre marginal. (Detalj ur Bayeux-tapeten – 1000-talet. Med tillstånd från Bayeux.)

Som en kontrast till huvudscenens påklädda kvinnor är kvinnorna i marginalen nakna och avbildade tillsammans med män som också är nakna. Marginalens kvinnor har dessutom håret långt, fladdrande och utsläppt. Scenerna som de förekommer i ser ut som möten med sexuella anspelningar. Blandvarelser av kvinna/djur förekommer också i Bayeux-tapetens marginaler, bland annat två kvinnliga centaurer med djurunderkropp med klövar och svans, också dessa med långt utsläppt hår (se bild 3). Det är dock inte självklart att framställningen av kvinnorna i marginalen av samtiden uppfattades som misogyna, åtminstone inte med tanke på det sätt på vilket marginalens män också avbildades. Snarare ger både män och kvinnor uttryck åt handlingar som hörde hemma i marginalen och inte inom samhällets reglerade ramar.<sup>33</sup>

#### Djur

Groteskerier i form av odjur finns också avbildade; bland annat syns ett par eldsprutande drakar i den nedre marginalen. Dessa förekommer under scenen där hertig Vilhelm drar ut med sina krigare för att hälsa Harald välkom-

33. Om marginalitet och kön, se Ney 1998.



BILD 4. Män som äter och dricker i huvudscenen och djur som äter i marginalen. (Detalj ur Bayeux-tapeten – 1000-talet. Med tillstånd från Bayeux.)

men till Normandie. Vad detta kan ha för betydelse är inte uppenbart, men drakar associerades ofta med hjältedåd, och Vilhelm som för första gången syns till häst och tillsammans med flera krigare kan här ha introducerats som en hjältemodig gestalt. Kanske symboliserar drakarna hot och ont uppsåt i samband med Haralds besök? De tidigare nämnda hotfulla mellanlägena (trösklar, broar och vattendrag) förekommer i mindre utsträckning, men saknas inte helt. I synnerhet är det i slutet av bonaden uppenbart att en scen med tomma båtar som driver på vågorna kan utgöra ett hotfullt förebud om det kommande slaget.<sup>34</sup>

Ibland tränger sig huvudmotiv också in i marginalutrymmet, som när Vilhelms budbärare anländer till Harald och spjutet når upp över marginalkanten och en bit in i marginalen. Vissa scener i huvudutrymmet är så viktiga att de inte enbart svämmar över i marginalen utan helt ersätter de figurer som vanligtvis hör hemma där. Exempelvis ersätter armadan i samband med stridsscenerna de djur och fåglar som brukar synas i nedre marginalen. När striden pågår är den nedre marginalen inte heller längre hel. Krigarnas spjut

34. Bernstein 1992, s 84; Rud 1992, s 59.

korsar marginallinjen, och så gör även några av de döende krigarna. Där finns även bågskyttar i en lång rad. Tillsammans med scener som visar hur de döda krigarna plundras på sina rustningar anger detta att den nedre marginalen skildras som en rumslighet för svekfulla handlingar och död.

Marginalen kan sägas vara en uttrycksfull del i den totala bildberättelsen och för kompositionen, antingen genom överensstämmelser eller genom kontraster när det gäller ornamentik, stil eller känsla. Djur och fåglar i marginalen kan till exempel återge samma känsla som uttrycks i det huvudutrymme som de omger (se bild 4). En intressant detalj i Bayeuxtapeten är för övrigt de öppna käftarna hos däggdjuren och de vidöppna näbbarna hos rovfågarna, något som ökar i omfattning och intensitet ju närmare stridsscenerna man kommer.<sup>35</sup>

Frågan är varifrån Bayeuxtapetens mönstertecknare hämtade inspiration, och om en studie av dess marginaler kan bekräfta Camilles uppfattning om marginalutrymmet som en plats för en specifik kommunikation. När det gäller inspiration till motiven på Bayeuxtapeten återfinns detaljer bland annat i illuminerade engelska handskrifter från 900–1000-talen. En annan inspirationskälla var uppenbarligen Aisopos fabler, bland andra fabeln om apan som ber lejonet att bli deras kung. Den syns under de skepp som är på väg till Normandie med Harald och hans följe. Det är då som Harald på uppdrag av kung Edvard skall bekräfta löftet till Vilhelm om att denne skall få ärva Englands krona.<sup>36</sup>

Vid tiden för Bayeuxtapetens tillkomst fanns också i Norden och i Väst-europa en gemensam mytologisk världsbild med grunden i en muntlig tradition, och även om religionsskiftet förändrade villkoren, hade den fornnordiska mytvärlden en fortsatt relevans inom det kristna samhällets ramar. Fornnordisk/germansk mytologi och moral kan också ha bidragit till utformningen av bonadens motiv och till tematiska samband mellan Bayeuxtapetens narration och fornnordisk/fornengelsk episk diktning.

Den verkliga vilda naturen, jakten, arbetet med jordbruk och röjning av skog med mera låg kanske också nära till hands som inspiration för broderiet. Men det konkreta kunde också tolkas symboliskt. Djur och fåglar som män-

35. Jfr Nilsén 1986, s 177, 277–284.

36. Rud 1992, s 12.

37. Björn Th Björnsson 1993, s 55, 59f; Margaret Clunies Ross, *Hedniska ekon. Myt och samhälle i fornnordisk litteratur*, Stockholm 1996 (1994), s 20.

niskor vanligtvis hade omkring sig kan ha associerats med en viss magi.<sup>38</sup> Detta visas inte minst när det gäller föreställningar om fåglar i mytologi och folketro.<sup>39</sup> Då djur är det dominerande inslaget i Bayeuxtapetens marginaler ger detta upphov till frågor kring det medeltida tänkandet när det gäller föreställningar om djursymbolik i relation till marginalens utseende och funktion. I vilka sammanhang förekommer djuren och vad symboliserar de?

Om också Bayeuxtapetens marginaler kan ses som ett specifikt utrymme för kommunikation, hur kommer det sig i så fall att i synnerhet det övre utrymmet är fyllt av fåglar? Svan, kråka, struts, pelikan, höns, tupp och olika småfåglar förekommer, men generellt sett är det rovfågarna som dominerar i både den övre och nedre marginalen. Förutom att de i den övre marginalen uppradade fåglarna skulle kunna symbolisera krigarnas själar, ligger det kanske närmare till hands att de själva gestaltas som fåglar i strid, dels som symboler för striden och krigarnas följeslagare, dels i väntan på föda.<sup>40</sup> Föreställningen om stridsfåglar som beledsagar krigaren kommer också till uttryck på de gotländska bildstenarna, som överhuvud taget ger stort utrymme åt fågel-symbolik, och krigaren/hjälten Sigurd Fafnesbane associeras i den fornländska litteraturen med små ödesfåglar (entitor) som siar om hans framtid och därmed räddar honom undan Regins svek.<sup>41</sup>

Korpen förknippas i den fornnordiska diktningen med krigare, strid och död, som exempelvis enligt citatet hämtat från "Reginsmål" ur *Den poetiska Eddan*: "[D]en svarta korpens sällskap syns mig tjänligt för kämpe god", och så är troligen fallet även på Bayeuxtapeten. Korpen och örnen återfinns även i "Slaget vid Maldon", en engelsk hjältedikt från 900-talet: "Då genljöd ett stridsrop, korparna kretsade och örnnarna var hungriga".<sup>42</sup> Som symbol för strid och död förekommer örnen på Bayeuxtapeten, och samma funktion har den även på nordiskt område, exempelvis i texten på den bekanta Gripsholmsstenen,

38. Michael J Curley, "Animal Symbolism in the Prophecies of Merlin", i Willence B Clark & Meradith T McMunn (eds), *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*, Pennsylvania 1989, s 155. Jfr Preben Meulengracht Sørensen, *Norrønt tid. Forestillingen om den umandige mand i de islandske sagaer*, Odense 1980, s 55ff; Breisch 1994, s 93f; Price 2002.

39. Carl-Herman Tillhagen, *Fåglarna i folktron*, Stockholm 1978.

40. Jfr John Bernström, "Fabeldjur och – människor", *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid* (KLNLM), spalt 109–115; John Bernström, "Fenix", KLNLM spalt 218–220; John Bernström, "Grip", KLNLM spalt 470–474.

41. Se t ex Smis-stenen, Erik Nylén, *Bildstenar*, Visby 1978; "Fafnismål", *Eddukvæði*, s 238f; "Fafnesmål", *Den poetiska Eddan*, Stockholm 1964, s 213f.

42. "Reginsmål", *Eddukvæði*, s 227: "hygg eg ins dökkva vera að hrottameiði hrafns"; "Reginsmål", *Den poetiska Eddan*, s 204; *Slaget vid Maldon och sju elegier. Fornengelska dikter*, Gunnar D Hansson (tolkning och kommentarer), Stockholm 1991, s 18, rad 197–199.

vars tillkomsttid kan anses vara endast några decennier före Bayeux-tapetens: "De foro manligen fjärran efter guld och österut gåvo örnen föda."<sup>43</sup>

Förvisso fanns föreställningar om marginalitet även i det förkristna samhället. Exempelvis utgör heroism och ära grundläggande inslag i den fornnordiska litteraturen och kontrasterades ofta på så sätt att passivitet och stillasittande, i synnerhet inomhus, kunde marginalisera och feminisera en man. På ett mytologiskt plan uttrycks en kosmologisk uppfattning med ett tydligt centrum/periferi-tänkande, där balans och kaos (ordning och oordning) ingår som ett kontrastivt drag. Inom den fornnordiska mytologin användes rumslighet eller snarare rumslik hemvist som ett kriterium för kategorisering av olika väsen, som människor i Midgård och jättar i Utgård med flera. Det rumsliga tänkandet medförde att det mytologiska landskapet organiserades utifrån respektive hemvist.<sup>44</sup> Enligt Margaret Clunies Ross finns ytterligare två motsatspar: natur och kultur samt kvinnligt och manligt. Hon framhåller vikten av att fråga sig vad dessa motsatspar innebar för medeltidens människor, det vill säga för den samtid i vilken myterna aktualiserades (i allmänhet 1200-talet, alltså under samma period som handskriftsilluminationerna blomstrade och den tid som Camille refererar till).<sup>45</sup>

För förståelsen av de fornnordiska myterna spelar såväl en horisontell som en vertikal rumsuppfattning en väsentlig roll, något som också gäller Bayeux-tapeten. På ett horisontellt plan ordnas händelserna i kronologisk följd – det gör också Bayeux-tapetens huvudscener. Hur förhåller det då sig med marginalscenerna? Utselas även de tidsmässigt? Skulle marginalen till och med

43. Wachtmeister 1984, s 26, 64, 109f; Tillhagen 1978, s 215ff; "Völuspá", *Eddukvæði*, s 16; "Völvans spådom", *Den poetiska Eddan*, s 50: 59; "Hávamál", *Eddukvæði*, s 31; "Havamál I", *Den poetiska Eddan* s 59: 62; "Helgakviða Hundingsbana I", *Eddukvæði*, s 164: 1, s 173: 45; "Kvædet om Helge Hundingsbane I", *Den poetiska Eddan*, s 168, 173; "Helgakviða Hjörvarðssonar", *Eddukvæði*, s 181; "Kvædet om Helge Hjörvarðsson", *Den poetiska Eddan*, s 177; "Helgakviða Hundingsbana II", *Eddukvæði*, s 194; "Kvædet om Helge Hundingsbane II", *Den poetiska Eddan* s 186; "Reginismál", *Eddukvæði*, s 227; "Reginismál", *Den poetiska Eddan*, s 208; "Sigurdrifumál", i *Eddukvæði*, s 247; "Sången om Sigdriva", *Den poetiska Eddan*, s 219; "Guðrúnarkviða II", *Eddukvæði*, s 294; "Det andra kvædet om Gudrun", *Den poetiska Eddan*, s 253; "Atlamál in grænlenku", *Eddukvæði*, s 232; "Atlamál", *Den poetiska Eddan*, s 273. I *Den poetiska Eddan* är korpen (g) näst efter örnen den fågel (15) som förekommer oftast.

44. Clunies Ross 1996, s 59ff.

45. Aron J Gurevitj (Gurjewitsch), *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München 1986 (1972), s 17, 46ff, 70, 182; Kirsten Hastrup, *Culture and History in Medieval Iceland. An Anthropological Analysis of Structure and Change*, Oxford 1985, s 23; Breisch 1994, s 133ff; Clunies Ross 1996, s 20, 128. Jfr bl a Lotte Hedeager, "Dyr og andre mennesker – mennesker og andre dyr. Dyrornamentikkens transcendentale realitet", s 219–252, och Kristina Jennbert, "Människor och djur. Kroppsmetaforik och kosmologiska perspektiv", i Anders Andrén, Kristina Jennbert & Catharina Raudvere (red), *Vägar till Midgård 4. Ordning mot kaos – studier av nordisk förkristen kosmologi*, Lund 2004, s 183–217.

kunna tolkas oberoende av huvudscenerna, visserligen utan den dynamik som kontrasten mellan centrum och periferi för med sig?

### *Kronologi i marginalen?*

Tidigare har nämnts ett visst inslag av kronologi också i marginalscenerna, som djurens och fåglarnas upprördhet inför den förestående striden och krigarna som ersätter de i den nedre marginalen vanligtvis förekommande motiven. Förutom att den nedre marginalen också innehåller scener och motiv som bryter den kronologiska ordningen, åtminstone för den moderna betraktaren, uttrycks ur en symbolisk aspekt en kronologi som metodiskt kan knytas till ett tema som handlar om en förändring i rörelse och aktivitet, som även den innehåller en stegring: från början parvis stillastående djur som inte rör varandra, som till exempel i bonadens första djurmotiv som föreställer skällande hundar. Sedan följer ett motiv med två manliga centaurer ställda mot varandra. Dessa ger genom sina lyfta och utbredda vingar uttryck åt en ökad rörelse.<sup>46</sup>

Efter motivet med centaurerna förändras djurens och fåglarnas uppträdande generellt sett (några få undantag finns): fåglar biter i varandras näbbar, ett lejon gapar över en struts huvud, djur och fåglar i flock eller i rörelse, en hjort som blir biten i strupen av ett anfallande lejon, eldsprutande drakar, djur som biter sig själva eller som riktar sina vidöppna käftar upp mot huvudscenens krigare, fåglar som ser ut att ha fastnat med sina långa halsar bakom marginalens snedbjälkar och till sist ligger livlösa. Därefter visar den nedre marginalen döda krigare och krigsscener i övrigt. Eftersom slaget gestaltas i båda utrymmena sker, som tidigare nämnts, i samband med slaget en delvis upplösning av gränsen mellan marginal och huvudscener.

Relationen mellan huvudscen och marginal kan vidare liknas vid mytens funktion i den norröna diktningen. I likhet med Michael Camilles syn på förhållandet mellan centrum och marginal, att handskriftsmarginalen kunde ge en extra dimension till huvudtexten i form av en undertext som kunde parodiera och/eller problematisera huvudtextens innehåll, framhåller Margaret Clunies Ross att de fornnordiska myterna bidrar till textens helhet genom att forma ett "narrativt substrat eller narrativa allusioner".<sup>47</sup> För att kunna ge-

46. Centauren ansågs enligt *Physiologus* som en symbol för svek och list, se bl a Halldór Hermannsson (ed), *Icelandic Illuminated Manuscripts of the Middle Ages*, København 1935.

47. Clunies Ross 1996, s 281.

stalta helheten på detta kontrasterande sätt var författarna beroende av att publiken kände till myterna. Att betraktaren var hemmastadd i marginalbildens symbolspråk var sannolikt en väsentlig utgångspunkt för Bayeux-tapetens berättare.

Utnyttjandet av marginalutrymmet har således skett på olika sätt inom bildkonsten i olika perioder. Det var inte något nytt under medeltiden men de medeltida konstnärerna använde marginalutrymmet på ett mer komplext sätt än tidigare, något som i sin tur hänger samman med bland annat övergången från en muntlig till en skriftlig kultur.<sup>48</sup> När det gäller motiven i handskriftsmarginalen har det rått delade meningar om de enbart var avsedda som dekoration. Enligt Camille förefaller det troligast att marginalutrymmet har använts i ett medvetet syfte. Marginalen kunde utgöra en uttrycksfull del av hela bildkompositionen, men även vara bärare av symboler som bidrog till att lyfta fram innehållet i huvudscenerna. Eftersom bilderna i marginalen ger en antydning om vad som ansågs höra hemma i samhällets utkanter och randområden, kan det som förlades dit berätta om grundläggande normer och attityder i det medeltida samhället.

Det medeltida samhället präglades nämligen av fler kontraster än dem som framhållits av Michael Camille. En av de mest grundläggande kontrasterna var den mellan centrum och periferi, det vill säga skillnaden mellan att befinna sig inom samhällslivets ramar till skillnad från den vilda naturen, något som kunde uppfattas både konkret och symboliskt och markera olika slags topografiska gränser. Symboliska och konkreta uttrycksformer kan för den skull inte alltid särskiljas utan går i högsta grad in i varandra.

Föreställningar om marginalitet kommer sammanfattningsvis tydligast till uttryck i den nedre marginalen, något som återknyter till handskrifternas marginaler och *bas de page*, det vill säga att betraktarens blick faller på huvudmotivet, men leds dit via det som händer längst ned på sidan. Detta kan jämföras med den nedåtriktade rörelse som återfinns i den dubbelvärld som enligt Michail Bachtin ingick i medeltidsmänniskans folkliga kultur. I den är "det nedre" delvis av en kroppslig karaktär, men den topografiska innebörden representeras av uppfattningen om den konkreta rumsligheten och om sättet att röra sig i den. Förhållandet mellan det medeltida samhället och dess randområden kan ibland avse en horisontell ordnad kontrast, men här förefaller det som om ett vertikalt tänkande i riktning nedåt gör sig gällande också i Bayeux-tapeten.<sup>49</sup>

48. Camille 1992, s 10ff.

Den nedre marginalen och huvudscenerna kan i förhållande till varandra också läsas socialt och hierarkiskt. Huvudscenerna som utgör kultursfären (eller centrum) representerar kung, kyrka och krigande aristokrati, medan den nedre marginalen, i den mån den skildrar människor, visar både bönder, hantverkare och krigare. Som tidigare nämnts är skillnaden mellan marginaler och huvudscener mest slående när det gäller framställningen av kvinnor: sedesamma kvinnor från ett övre samhällsskikt i de sistnämnda och avklädda med utsläppt hår i marginalen. Till vilket samhällsskikt marginalens kvinnor ansågs höra är oklart, men sannolikt rör det sig inte som i huvudscenerna om aristokrati. Utan att på något sätt vara det utmärkande inslaget i marginalen exemplifieras ont uppsåt, sexuell åtrå och ärelöshet genom olika scener med nakna kvinnor och män. I det sammanhanget skall sägas att det utslag av misogyni, som enligt Camille återfinns såväl i Bayeux-tapeten som i de yngre handskrifternas marginalbilder, enligt min mening snarare lyser med sin frånvaro i den förstnämnda.

#### *Bayeux-tapetens funktion*

Bayeux-tapetens huvudscener ser ut att kommunicera med sina betraktare, men frågan är vilken funktion som stämmer bäst överens med den medeltida konstens funktioner. Den franske historikern Georges Duby, som har studerat medeltidens konst i ljuset av samhällsförändringar, framhåller att konsten under medeltiden hade tre olika funktioner: För det första en sakral funktion, som innebar att merparten av konstverken gjordes till Guds och skyddshelgonens ära samt till avlidnas minne. För det andra fanns en kommunikativ/ pedagogisk funktion som skulle underlätta för individen att komma i kontakt med den andliga världen. Bildkonsten utgjorde i det fallet ett kommunikationsutrymme mellan lärda och lekmän, och bilderna visade vad folk borde känna till. För det tredje fanns en maktdemonstrerande funktion, som handlade om att konsten förvisso hyllade Guds ära och makt, men att den också hyllade makten hos hans tjänare, såväl andliga som världsliga.<sup>50</sup>

Duby framhåller att konstens estetik till en början hade en underordnad betydelse, men att den ökade i samband med att den funktionella innebörden minskade. Förhållandet mellan de olika funktionerna berodde på sociala och

49. Camille 1992, s 107; Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, Stockholm 1986 (1965), s 11ff, 36ff, 395.

50. Georges Duby, *Art and Society in the Middle Ages*, Cambridge m fl 2000 (1995, 1997), s 200f.

kulturella förändringar i det medeltida samhället, vilka i sin tur bidrog till att förändra villkoren för det konstnärliga skapandet.<sup>51</sup>

Bayeuxtapeten kan till viss del sägas ha en sakral funktion eftersom den tillkommit i kristen tid och eventuellt på biskop Odos initiativ. Den broderades till minne av Vilhelm Erövrarens seger vid Hastings, men denne levde fortfarande vid tiden för bonadens tillkomst. Om Odo varit beställaren skulle man förväntat sig att den bildkonst som kom till uttryck i åtminstone huvudscenerna var mer präglad av kristendom och kyrka. Att slaget vid Hastings och Vilhelms trontillträde medförde en ökad världslig makt också för Odo och att han dessutom deltog aktivt i stridsförberedelserna, talar dock för också andra funktioner förutom den sakrala.<sup>52</sup> Den kommunikativa/ pedagogiska funktionen finns, men kanske inte i första hand för att betraktaren lättare skulle komma i kontakt med den andliga världen. Framför allt, med en kvinnlig textil berättartradition i åtanke, är det en kommunikation som handlar om att berätta om en stor världslig tilldragelse. I första hand är det dock den legitimerande funktionen som kan tillskrivas Bayeuxtapeten, eftersom den hyllar Vilhelm Erövraren som segrare och rättmätig innehavare av Englands tron. Vad den också uttrycker är ett slags sensmoral som handlar om att löftesbrott leder till ofärd och död. Detta uttrycks konkret i huvudscenerna som skildrar ett kronologiskt och stegrande händelseförlopp med slaget vid Hastings som kulmination. I framför allt den nedre marginalen konfronteras betraktaren med detta genom en animalisk symbolik som följer händelseförloppet.

Enligt den brittiske arkeologen David Wilson hyllar Bayeuxtapeten ett världsligt heroiskt ideal, där syftet i första hand kan ha varit att gestalta Vilhelm Erövraren som krigare och hjälte.<sup>53</sup> Samma heroiska ideal återfinns i exempelvis forntidens och medeltidens litterära källor, som i *Beowulf* och i "Slaget vid Maldon". Den sistnämnda dikten har för övrigt stora likheter med Bayeuxtapeten i presentationen som en serie vinjetter. Dikten handlar också om ett val mellan att visa mod och få ära genom en heroisk insats eller att fly till skogs som en fegis och därmed i enlighet med medeltidens kontrastfulla tänkande, konkret och symboliskt hamna i marginalen. När krigarna flyr från striden och försvinner mot skogen (läs: till marginalen) begår de en ärelös

51. Duby 2000, s 200f.

52. Bernstein 1986, s 32.

53. Wilson 1985.

handling, som inte heller gagnade det manliga kollektivet, det vill säga hövdingen och hans edsvurna män.<sup>54</sup>

Ett val mellan två möjligheter är ett vanligt motiv i hjältediktningen. Att valet, hur det än görs, i slutändan inte heller blir lyckosamt är ett gemensamt inslag. Bayeuxtapeten skildrar också två valmöjligheter som blir ödesdigra för Harald Godwinsson: att bryta löftet som Edvard gav Vilhelm Erövraren eller göra avsteg från de instruktioner som den döende kung Edvard gav till Harald om att denne skall få ära kronan, ett val som i likhet med hjältediktningens val inte gagnar honom själv.

Enligt min mening har Bayeuxtapeten som helhet ett världsligt syfte med ett heroiskt ideal som huvudinslag och ett edsbrott som det centrala motivet. Betydelsen av eder är inte något nytt för den kristna medeltiden, utan går tillbaka till förkristen tid. Men i och med kristendom och kyrka ges löftesbrottets karaktär även en andlig dimension. Vid tiden för bonadens tillkomst var edsbrott ett av de allvarligaste brotten, och bonaden kan därför karaktäriseras som ett slags rättsligt dokument.<sup>55</sup>

Sammanfattningsvis kan sägas att Bayeuxtapetens marginaler i likhet med högmedeltidens handskriftsmarginaler ser ut att kommunicera med sina betraktare på ett specifikt sätt. En narrspegel hålls upp så att bilderna kan tolkas symboliskt, och det är i förhållande till huvudscenerna som de fyller en viktig funktion på så vis att de i första hand understryker det allvarliga i huvudscenernas karaktär. Marginalbildernas funktion som undertext lyfter också fram vad som egentligen pågår. Groteskerier och vardagsbilder kontrasterar också huvudscenernas aristokratiska inslag. Mest iögonfallande är de dominerande djurmotiven, de kvinnliga centaureorna och de erotiskt laddade bilderna – deras roll och funktion som uttryck för ett kontrastfullt tänkande. De uttrycker en tydlig kontrast mellan samhällsliv och marginal – en gräns mellan balans och kaos.

Bayeuxtapetens innehållsrika marginaler finns närvarande under hela berättandet. Sveket och edsbrotten kan i första hand förknippas med det marginella och symboliseras bland annat av groteskerier och stridsfåglar. De sistnämnda sitter och väntar på att få sin beskärda del av den undergång och död som dessa allvarliga normbrott ledde till. Men det finns även andra normbrott som konstnären vill framhålla för betraktaren och som placeras

54. *Slaget vid Maldon och sju elegier. Fornengelska dikter*, s 23, rad 72–76.

55. Breisch 1994.

företrädesvis i den nedre marginalen. Genom bildmarginalerna lyfts på ett kontrasterande sätt skillnader mellan samhälle och natur fram. Det sker i första hand genom symboler och djurassociationer, men även konkret genom den heldragna linjen som i sig återger en rumslig uppfattning.

## Summary: Medieval Margins – a Site for Communication? Images of Culture and Nature in the Bayeux Tapestry

This article studies the textile narrative of the events leading up to the Norman Conquest of England, which is depicted on the Bayeux Tapestry. The analysis is influenced by the work of art historian Michael Camille on the marginalia of medieval manuscripts. Camille has shown that marginal pictures are intended to correspond to the motives of the main scenes. Animals, misogynists and grotesques frequent the margin, which Camille considers to be a communicative space. Above all, the margin provides a narrative dealing with taboos and the comical.

While the Bayeux Tapestry has been used as a source for the period's clothing, weapons and ships, its margins have not been analysed in their own right before. The tapestry has an upper and a lower margin and the most frequent motif in both are birds and other animals. "Birds-in-battle" are depicted in the upper margin, and real and fantastic animals in the lower one. The artisans who produced the tapestry were influenced by illuminations of medieval manuscripts and of Aesop's fables, as well as real-life birds and animals, hunts and work in forests and fields. Above all, early medieval conceptions of nature, man and behaviour played an important role. As in manuscript marginalia, there is a correspondence between marginal and main scenes. For instance, animals in the margin express feelings similar to those depicted in the main scenes. Thus a dog is seen howling under a funeral scene, while close above the major battle scenes the appearance of birds and animals signal anxiety and threat. Animal symbolism, expressed as increased activity, aggression and finally death, along the lower margin correspond to the sequence of the narrative of the main scenes.

In the margins of the Bayeux Tapestry men are represented in ways that separate them from the main scenes. In contrast to the marginalia of medieval manuscript there is no misogyny. However, there is a difference between the way women are depicted in the margin and in the main scenes. While the former are naked with flowing hair, the latter wear elaborate dress and hide their hair beneath veils.

According to Camille, medieval marginal pictures are linked to a change from oral culture to literacy and to an increasing use of written documents as a form of social control. These factors may be of importance in considering the differences between medieval manuscript marginalia and the margin of the Bayeux Tapestry.

It appears that the Bayeux Tapestry has a secular message, with a heroic ideal as the main feature and the violation of oaths as the central motif. In the Viking and early medieval era, the violation of oaths was a very serious crime. For this reason, the tapestry can be interpreted as an expression of contrastive thinking on the law similar to that found in early law codes. Since the tapestry portrays William the Conqueror as rightful heir to the English crown, it also serves an important legitimating function.