



FATABUREN

Nordiska museets och Skansens årsbok



FATABUREN

NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK

1964

Redaktion:

GÖSTA BERG · SAM OWEN JANSSON

MARSHALL LAGERQUIST

Redaktör: Marshall Lagerquist

Omslagets färgbild visar det halländska julbordet, som traditionellt står dukat under helgen i Oktorpsgårdens ryggåstuga på Skansen. Se Kerstin Sjöqvists uppsats Kulturbistorisk jul på Skansen i denna årsbok.

Das Umschlagbild zeigt eine rekonstruierte alte Weihnachtstafel aus der Provinz Halland in Südwestschweden. Zu jedem Weihnachtsfest wird diese Tafel in dem Rauchstubenhaus des halländischen Oktorpshofes, welcher im Jahre 1896 im Freilichtmuseum Skansen wiedererrichtet wurde, gedeckt. Siehe den Aufsatz Kulturgeschichtliches Weihnachtsfest auf Skansen von Kerstin Sjöqvist in diesem Jahrbuch.

Tryckt hos Boktryckeri Aktiebolaget Thule, Stockholm 1964
Klichéerna från Grohmann & Eichelberg AB, Stockholm

NÅGRA NORSKA FLAMSKVÄVNADER I NORDISKA MUSEET

av Ernst Fischer

Framlidne direktören för Kunstindustrimuseet i Oslo Thor B. Kielland har i sitt verk om de norska bildvävnaderna publicerat en stor del av det mycket rika material i Nordiska museet av vävnader i gobelängteknik — flamskvävnader — som finnes från Norge. Liksom sina föregångare på området har han ägnat sitt huvudsakliga intresse åt behandlingen av de större vävnaderna, vilka ju ger upphov till vida intressantare konsthistoriska problemställningar än bruksvävnaderna. En del av dessa har han dock ägnat uppmärksamhet i sitt verk, varvid han särskilt studerat de många olika mönsterbilderna och deras ursprung, i den mån han kunnat leda dem tillbaka till deras urkälla genom århundraden och kontinenter. De slutsatser, som han ur dessa premisser vill dra, synes mig leda honom på avvägar, så att vissa resultat, som han kommer fram till, ibland kan verka långsökta. Jag skall i det följande diskutera några enskilda vävnader och grupper ur Nordiska museets samlingar, framför allt sådana, som har släktingar i den övriga Norden. Jag utgår från en annan utgångspunkt än Kielland, som gärna vill härleda medeltida eller till synes medeltida motiv från en aldrig utdöd tradition, som skulle gå tillbaka till den avlägsna period, om vars flamskvävnader i Norden vi icke vet något och från vilken inga spår bevarats. Då jag icke funnit några bindande bevis på en dylik fortlevande tradition inom flamskväveriet framförda i den vetenskapliga litteraturen, avsluter jag mig helt till senare kritiker av denna teori (M. Hoffmann, R. Hauglid m. fl.), vilka anser flamskvävnaden i Norden vara en renässansens importvara, överförd hit genom vandrande

väware, vävnader och vävstolar. Allting tyder nämligen också på att det är en ny teknik som från Nederländerna vid olika tidpunkter under 1500-talet antingen direkt eller via Nordtyskland införts till Norden.

Inom den mångfacetterade danska 1500-talsstaten nämnes flamskvävnader redan i början av århundradet. I Sverige anser Böttiger med arkivaliskt bevismaterial från de kungliga räkenskaperna, att flamskvävningen börjat på 1540-talet i samband med bildandet av de kungliga verkstäderna under ledning först av inkallade nederländare, sedermera även av upplärd svensk arbetskraft. Vad Norge beträffar har tyvärr icke bevarats något bouppteckningsmaterial från 1500-talet av samma art som i Sverige och Danmark. I allmänhet börjar detta flyta rikligare först från mitten av 1600-talet. Därför måste de norska vävnaderna själva berätta, och då åtskilliga är försedda med årtal — de tidigaste 1575 och 1579 — har man en utgångspunkt för en datering av flamskvävnadskonstens införande i Norge eller av flamskväwares invandring i landet. Nu har emellertid med en viss rätt åtskilliga årtal betvivlats som betecknande tillverkningsåret — framför allt när det gäller allmogevävnaderna, men i fråga om de båda nyssnämnda tapeterna från 1570-talet synes det icke föreligga någon anledning att draga i tvivelsmål de åsatta dateringarna. Att däremot avgöra om de vävts i Norge av en inflyttad nederländare eller på någon annan plats och sedan införts, kan icke med säkerhet avgöras på forskningens nuvarande standpunkt. Att någon mera betydande invandring av främmande väware skett, är mindre troligt. Det förmögna borgerskapet och de danska ämbetsmännen i Norge begagnade sig av den livliga sjöfarten på Nederländerna och importerade vävnader för eget bruk. Ett bevis härför har vi i den brevväxling, som finnes i Esge Billes arkiv i Rigsarkivet i Köpenhamn och på vilken fil. dr Einar Bager fäst min uppmärksamhet. Billes skrivare Jens Lauritszön fullgör vissa uppdrag för Billes hustru Sofia Krummedige, som satt på sin fäderneärvda gård Vallen i Halland. Det var mängder av ting som skrivaren skulle ombesörja för sin herres fru, såsom tyg till svennernas och pigornas dräkter, lakansväv, broderade halskläden. Bland det önskade var även "guldväv", som

skulle anskaffas från utlandet och båtledes komma till Bergen, där Esge Bille då satt som lensmand. Guldväv var vid denna tid benämningen på vävnader i gobelängteknik. Gustav Vasas tapetvävare kallades ju allmänt i handlingarna för guldvävare. Den 4 juli 1537 klagar Jens skrivare över att guldväven som han skrivit efter icke anlänt. Den 9 september samma år återkommer han till saken och omtalar, att Effuert Garritsz beträffande guldväven "haffuer endnu loffuit thett endeligen att offuerkomme, thij han wor icke selff mett schibet thenne tillfforne Reigse". Den 26 oktober heter det: "Kiere frue. Sende Jeg ether nu mett thenne breffuiser Jens Scriffuere twennde weffue, som effuertt nu hiid förde for thenn guldweff, som jeg paa ethers wegne forschreff mett hannom, oc siger hann att huer weff wor icke Lengre: men huert stocke er enn heel weff wdj seg selff." Det framgår alltså tydligt av ovanstående, att försändelsen icke gällde metervara utan avpassade stycken, som därför bör ha varit avsedda som överdrag till dynor e. dyl. Att det på Vallen vid denna tid fanns flamskvävnader visar ett inventarium från 1541, två år efter fru Sofias död, i vilket upptages fem flamska sängkläden, ett bänkkläde och ett åkdynvar. Av dessa kallas de två sistnämnda gamla, varför de torde ha funnits på gården långt innan vävnaderna från Bergen ankommit dit. Importen har alltså skett på det sätt, som antytts i breven, genom en resande agent. Något senare uppgifter från Malmö synes peka åt samma håll. En diversehandlare, som avlider 1606, hade enligt bouppteckningen i sitt lager textilier av skilda slag, såsom holländskt lärfv och linne i olika kvaliteter, sammet och sammetsbårder, posamentier, silke och flandergarn, men där förekommer icke någon flamskvävnad. Jag har överhuvud taget icke i någon bouppteckning efter en handelsman bland det förtecknade lagret funnit någon eller några flamskvävnader. Importen genom agenter kan dock icke ha varit så omfattande, varför man har att räkna med en inflyttning av vävare och personer, som lärt under dessa.

Robert Kloster har varit inne på samma tankegång i efterskriften till katalogen över utställningen "Nordsjökulturen" på Kunstindustrimuseet i Oslo 1956. Han påpekar, att importen från Bergen huvudsakligen var lagd på nyttighetsvaror — "mot disse

representerte luksusvarene bare et meget beskjedent volum av returlasten", säger han. Och fortsätter: "Arkivene forteller også at denne del av importen nærmest skjedde i form av specialkommissioner fra rederen til kjøpmanden, til kaptejnen eller de britiske forretningsforbindelser. Sakene ble tatt hjem på egne båter og sikkert ofte smuglet i land. Storparten var til personlig bruk og gikk direkte fra skutene til hjemmene... Følgelig må det være riktig og opfatte importen som et begrenset fenomen." Dette uttalande, som syftar huvudsakligen på import från England, äger som vi sett samma tillämpning, när det gäller Nederländerna.

Denna importerade flamskvävnadskonst nationaliserades så småningom, men när skedde detta? Kan man ur vävnaderna själva pressa fram något, som kan kasta ytterligare ljus över den process, som ledde från yrkesvävaren till den hemslöjdande kvinnan på landsbygden?

Man har ju kunnat konstatera, att de s.k. brukstextilierna, dvs. dynor, bänklängder och stolklädsor i sin dekoration såväl i Nederländerna som i det därifrån influerade Nordtyskland kan uppdelas i tre grupper efter mönsterfördelningen. Den första har en figurscen inom fyrsidig ram — i mindre format en efterbildning av väggtapeterna. Den andra har scenen infälld i en medaljong, omgiven av en krans av blommor eller lager. Den tredje har figurer insprängda bland blommor eller saknar figural framställning. Man har också kunnat datera de två första av dessa grupper till 1600-talets förra hälft respektive 1600-talets mitt och senare hälft samt den tredje gruppen till en ännu senare tid. Detta är dock endast en helt schematisk datering, som icke tar hänsyn till ett omodernt mönsters kvardröjande i en konservativ miljö. En dylik uppdelning ger likväl en viss möjlighet för datering.

Kan man nu härav draga några slutsatser beträffande den nordiska flamskvävningen, sådan den framträder i de tre stora betydande distrikten Slesvig-Holsten, Skåne och Norge? En undersökning visar, att man i Slesvig-Holsten noga följer förebilderna från Nederländerna och det därifrån influerade, närbelägna Hamburg, så att alla tre utvecklingsskedena strikt följer på varandra. I Skånes allmogevävnader saknar man den äldsta gruppen, me-

dan den andra och tredje är rikligt företrädda. Detta skulle tyda på att inflytandet kommit till Skånes allmogehem senare, vilket också bevarade daterade vävnader och arkivaliska uppgifter synes bekräfta.

Vad så till slut Norge beträffar, visar det stora flertalet flamskvävnader tillkomna i allmogemiljö, att de tillhör den första gruppen med dekor inom fyrkantig ram. Detta framgår av material i Nordiska museets och Norsk Folkemuseums samlingar och det som Kielland publicerat. Däremot saknas den andra gruppen på ett undantag när (se bild 4). De bruksvävnader, som har blom- eller lagerkrans, tillhör en helt annan miljö. De är antingen utförda av yrkesvävare eller en sådan närstående vävare eller väverska.

Av detta förhållande skulle man alltså kunna dra den slutsatsen, att när yrkesvävnaden övergick att bli folkkonst, detta bör ha skett innan den nya strömningen med annan fördelning av ytans mönsterbilder, dvs. med införande av blom- eller lagerkransarna, började uppträda i Norge. Enligt daterade eller på annat sätt säkert daterbara vävnader bör detta ha skett efter mitten av 1600-talet. En stolsits med en papegoja inom en tät lagerkrans är daterad 1664 och en bänklängd med ett liknande mönster har initialer, som hänvisar till en präst med verksamhet känd mellan åren 1620 och 1670. Flamskvävnadsmönster med firsidig ram bör alltså ha slagit igenom inom folkkonsten innan de nya strömningarna trängt in i Norge kring mitten av 1600-talet.

Med denna utgångspunkt skall jag i det följande söka behandla några grupper av Nordiska museets rika material av norska flamskvävnader.

Hundar och hjortar bland blomster

Den vävnad (bild 1) det här gäller har ursprungligen varit en bänklängd¹. Den är nu i två delar och mittstycket saknas. Bredden är 64 cm och nuvarande längd 369 cm. Inom en bård av W-formade ornament, ställda i sicksack, ett mönster av fyra uppväxande stänglar med blommor av olika slag, dels klockliknande, dels med utbredda kronblad. Upptill mellan stänglarna fem

papegojor eller kanske snarare jaktfalkar, vävda efter samma förlaga. I mitten endast delvis bevarad ännu en fågel med framåtböjt huvud. Fågeln längst till vänster sitter under en baldakin, vilken förvandlas till ett ornament över de övriga. Nedtill längst till vänster och till höger bakom stänglarna en springande hund med uppåtriktat huvud. Under falkarna 2 och 3 från vänster en liggande hjort och en hind samt under den fjärde falken ännu en hjort, vagare i utformningen än den första. Mellan de båda sistnämnda framdelen av ännu en hund(?), som biter över en liggande hare. Dessutom förekommer i nedre högra hörnet en falk, som har en mera förenklad form än de övriga. — De fyra i mönstret hela blomstänglarna är av tre olika typer. Den yttersta till vänster och till höger — framför de springande hundarna — har stora blommor med många kalkblad och är vävda efter samma teckning. Stängeln med de nedhängande klockformiga blommorna har även förekommit på den bortklippta delen av bänklängden samt delvis även längst till höger, där längden avslutats utan att växten fullbordats i väven. Den återstående stängeln, som förekommer på den bevarade högra hälften av längden, med öppna fembladiga blommor har också en gång ingått i mönstret längst till höger på den bevarade vänstra delen. Sannolikt har vävaren haft de olika mönstren med de uppväxande stänglarna i sitt förråd och satt dem samman samt sedan plockat in även andra mönster som han hade, fåglarna upptill samt hjorten och hinden nedtill. Att de icke är samhörande med hundarna visar otvetydigt de varierande proportionerna på djuren. Hjortarna är betydligt mindre i förhållande till hundarna samt är dessutom så diffust tecknade och illa återgivna, att de icke kan jämföras med de övriga väl utförda detaljerna. Även fåglarna synes vara inplockade som fyllnadsgods, då de icke har något organiskt sammanhang med den omgivande växtligheten. Samma förhållande råder beträffande raderna av tulpaner.

Med denna ingående dissekering av vävnadens mönsteruppbyggnad har jag velat framhålla, hur enligt min mening kompositionen av vävnader tillgick i verkstäderna. Man hade mönster till sitt förfogande — de kan ha varit tecknade i mönsterböcker, som vävarna haft med sig på sina vandringar, eller tryckta för-



1 Bänklängd från Sigdal, Buskerud fylke. 1600-talet. Nordiska museet.

lagor — och med dessas hjälp har de efter förmåga satt samman den komposition, som skulle återges i väven. Detta förklarar disproportionen i detaljerna sinsemellan. Det förklarar också den olika kvaliteten på mönsterteckningen. Säkertligen har också vävaren under arbetets gång utfyllt tomma ytor med ornamentala figurer.

Mönstret verkar närmast som om det vore hämtat från en bård till en större nederländsk tapet, där jagande och jagade djur förekommer bland vegetation. Någon direkt förebild har jag icke kunnat finna, och en dylik har med säkerhet passerat flera verkstäder, innan den nått vävaren i Norge. Säkertligen är det här man har att finna den till namnet okände mästaren. Han var skicklig i sitt yrke och har haft tillgång till en mönsterskatt, som stammar från Nederländerna. Av dessa anledningar har man allt skäl att på något sätt ställa honom i förbindelse med den emigration av vävare, som ägde rum härifrån under 1500- och



2 Dyna från Gudbrandsdalen. 1600-talet. Historisk Museum, Bergen.

1600-talen. Samtidigt företer emellertid hans arbete med missförstådda och förvandlade mönsterbilder ett visst avstånd från en ateljé i Bruxelles. Sannolikt har han fått sin utbildning i en utflyttad nederländares verkstad och kommit till Norge för att verka där. Bänklängden har noga angiven fyndort, nämligen Sigdal i Buskerud fylke — alltså ej långt från Oslo, där vår mästare torde varit verksam, om han icke rent av varit en vandrande vävare, vilken liksom de skånska arbetade på beställning i gårdarna. Att bänklängden är vävd i Norge och icke importerad framgår av det

förhållandet, att den fått en viss betydelse för utvecklingen här. Sålunda finns i Bergens museum en dyna (bild 2), som helt byggt på samma motiv som bänklängden i Nordiska museet, men den har avlägsnat sig ytterligare ett steg från urbilden. Den som vävt den senare dynan har icke stått på samma höga nivå som den, från vars vävstol längden i Nordiska museet utgått.

Vävnaden bör ha tillkommit vid tiden för det importerade flamskväveriets begynnande nationalisering, dvs. när det gått två generationer sedan den nederländska ateljén verkade i hemlandet. Vi skulle alltså komma fram till början av 1600-talet. Till samma resultat har också Thor Kielland kommit, när han säger: "Både farveholdningen og kvaliteten for øvrig gjør at vi må sette disse arbeider om ikke inn i 1500-årene, så iallfall like omkring 1600."²

Byggnader och springande lejon

Från Rollags herred i Numedal har kommit ett fragment av en vävnad (bild 3), som troligen har utgjort en del av en bänklängd. Dess nuvarande storlek är 52 cm i höjd och 61 cm i bredd. Det är möjligt att motivet i sin helhet en gång utgjort en jaktsvit. På det bevarade fragmentet framställs till höger en borgbyggnad mellan träd och till vänster en annan borg med fyra torn, försedda med olika formade spiror. I förgrunden kuperad mark med strödda blommor och ett mot vänster springande lejon. Upp till en rad bulliga moln.

Vävnaden är skickligt och omsorgsfullt vävd av gott material av en vävare, som fått sin utbildning i en yrkesvävares verkstad. Han har dock icke haft dennes resurser, varför återgivandet av förlagan blivit något valhänt och naivt. Man kan icke av det bevarade fragmentet avgöra den ursprungliga vävnadens bredd, då den är beskuren på alla sidor. Om motivet icke utgjorts av en jaktframställning, kan det ha varit en del av en Simsonsvit, som visar hur lejonet rusar emot Simson, på sätt som förekommer i illustrationen till händelsen i Frederik II:s bibel och på ett skånskt dynvar. Detta är dock endast gissningar.



3 *Fragment av bänklängd från Numedal, Buskerud fylke. 1600-talet. Nordiska museet.*

Kielland har icke publicerat någon norsk vävnad med likartat mönster. Däremot har Tora Bøhn funnit en i Norwegian-American Historical Museum, Decorah, Iowa, vilken till alla delar överensstämmer med vävnaden i Nordiska museet³. Även den är fragmentarisk och återger endast borgen till höger, men är beskuren så att terrängen framför med lejonet icke är bevarad. Vävnaden har emellertid en smal list längst till vänster, som visar att vävnaden börjar här. Över byggnaderna finns en sköld med initialerna AMS ATD 1646, som alltså ger en tidsbestämning även för vårt fragment. Denna blir så mycket säkrare som inte endast mönstret är det samma utan även stora överensstämmelser förekommer i fråga om material och vävnadssätt. Härmed har man fått ännu ett belägg på tidpunkten för yrkesvävnadens begynnande övergång till folklig konst.

Flygande duva i lagerkrans

Från Vang i Valdres, Opland fylke, förvärvade Nordiska museet 1879 en dyna med en egendomlig ornamentik (bild 4). Inom ett rombiskt mittfält, med en ram, fylld av ornament i form av små kluvna romber, ett starkt stiliserat djur med taggiga konturer. Mittfältet, vars svicklar fylls av ett kamliknande ornament, omramas av en bård med en stiliserad, i sicksack löpande vinranka med en druva i form av motställda trianglar i olika färger i varannan svickel av rankan, i varannan en bladformation.

Thor Kielland, som publicerat dynan⁴, har under sitt sökande efter urformerna till de olika mönster som förekommer på de norska bruksvävnaderna i flamskväv, på grund av en viss likhet med en matta i Kaiser Friedrichmuseum i Berlin (inv. nr 86.603) som anses återge en drake — Mingdynastiens i Kina vapenbild — under avbildningen av den norska dynan satt: "Putetrekk med Mingvåbnet". Han anför som ytterligare ett skäl till detta antagande förekomsten av en med Berlinmattan besläktad matta, som påträffats i Marby kyrka i det förutvarande norska Jämtland. Dessa båda mattor stammar från Främre Orienten och dateras till tiden omkring 1400.

Kielland anser sig med hänvisning till medeltida textilier i Norden, utförda i olika tekniker, kunna bevisa "en levende mønstertradisjon i senmiddelalderens nordiske tekstilkunst". Jag har tidigare diskuterat sannolikheten av en dylik levande tradition, som icke lämnat några spår efter sig. Här skall jag endast söka ge en annan förklaring till själva mönsterbilden, som Kielland anser vara en kinesisk drake. Enligt min mening är detta att gå över ån efter vatten. Jag finner förklaringen ligga mycket närmare till. Av de fyra exemplar, som Kielland känner till, uppger han tre vara starkt degenererade. Men även dynan i Nordiska museets samlingar är om icke degenererad så dock mycket strängt stiliserad. Den är utan tvivel tillkommen i en bondkvinns vävstol och är ett typiskt exempel på hur man inom folkkonsten helt diktar om ett motiv från annan miljö med en mera naturalistisk utformning till en helt dekorativ geometrisk formgivning. Figuren inom det rombiska mittfältet synes mig icke



4 Dynvar från Valdres, Opland fylke. 1700-talet. Nordiska museet.

vara en drake utan en fågel med utbredda vingar och huvudet vänt mot vänster. Ramen kring det rombiska fältet med sina klavna kvadrater har helt förlorat sambandet med som jag tror en ursprunglig lagerkrans. Den ursprungliga förlagan bör man alltså söka i en yrkesvävares mönsterförråd. I Kulturhistoriska museet i Lund finns en dyna (bild 5), som 1895 förvärvades av den kände antikvitetshandlaren Nachemsohn i Köpenhamn, genom vilken så många norska och svenska vävnader kommit att byta ägare, och uppgavs då stamma från Norge. Jämför man de båda dynornas centralmotiv, den flygande fågeln, framstår att båda ha samma ställning med utbredda vingar och huvudet vänt mot



5 Dynvar av norsket ursprung. Kulturhistoriska museet, Lund.

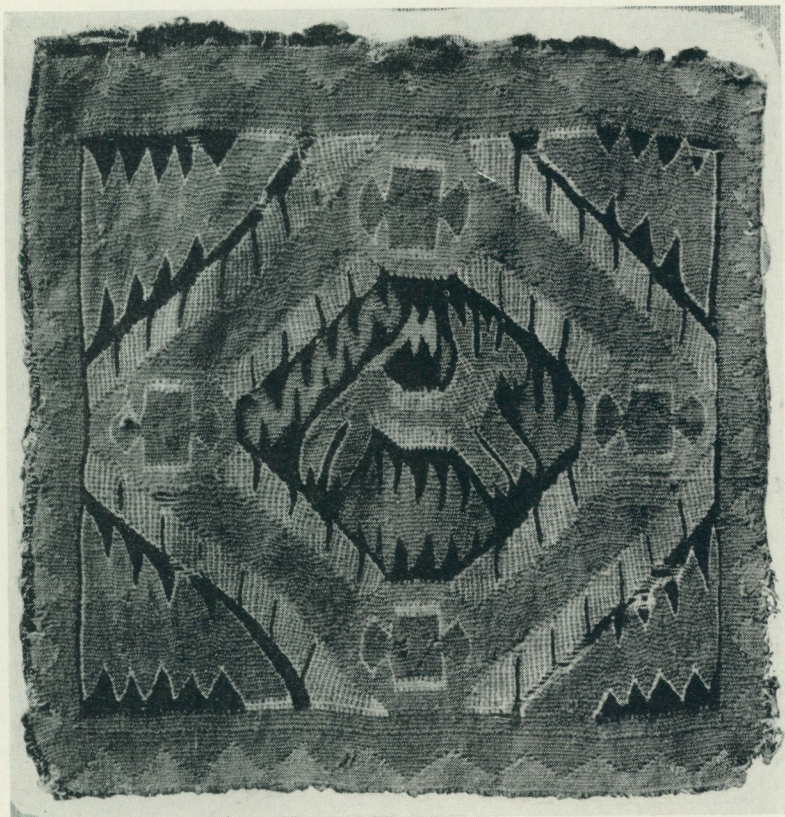
vänster. Kvisten, som fågeln håller i klorna, kan man också spåra. Den runda lagerkransen har i enlighet med folkkonstens textila regler blivit en romb och kanske återfinner man de runda bären i de kluvna kvadraterna i ramen. Överensstämmelserna finner jag så slående, att det för mig är uppenbart att en dyna av det slag som Kulturhistoriska museet i Lund äger har varit ursprunget till den i Nordiska museet.

Som jämförelse kan jag nämna en liknande utveckling från ett



6 Dyna från Västbo härad, Småland. I privat ägo.

flamskvävnadsdistrikt i Sverige — nordvästra delen av Småland. Här har vi ett motiv med en springande hjort inom en tät lagerkrans. På denna dyna (bild 6), som kan anses tillhöra urbilderna till en allmogevävnad, ser vi den springande hjorten relativt naturalistiskt tecknad, medan den omdiktats nästan till oigenkännlighet av den småländska bondkvinna, som vävt den andra dynan (bild 7). Liksom i Norge har lagerkransen omvandlats till ett rombiskt fält. Men att det i detta fall otvivelaktigt är en ur-



7 Dynvar från Småland. 1700-talet. Nordiska museet.

sprunglig lagerkrans framgår av att lagerkransens fyra rosor bevarats på sina ursprungliga platser.

Jag tror mig alltså i den norska dynan se ett typiskt exempel på en synnerligen intressant mönsterutveckling från naturalistiskt återgivande till dekorativ stilisering — en utveckling som pågått och pågår i alla länder och alla tider. Jag finner också denna förklaring till den deformerade mönsterbilden på den norska dynan mera trolig än att den kinesiske Mingdraken uppträtt bakom en vävstol i en bondstuga i Valdres.



8 Dynvar från Lesja, Gudbrandsdalen. 1700-talet. Nordiska museet.

Uppväxande stängel

Under rubriken "Blomstervase i ramme" sammanför Kielland en grupp dynor, vilka som centralmotiv har en ur en urna uppväxande stängel med blad och blommor. Till gruppen hänför han också en vävnad i Kunstindustrimuseets i Oslo samlingar, där stängeln uppväxer icke ur en urna utan ur, som han själv sä-



9 Dynvar från Norge utan närmare fyndort. 1700-talet. Kunstindustrimuseet, Oslo.

ger, "en liten rotklump"⁵. Till denna mönstertyp kan man hänföra två vävnader som tillhör Nordiska museet.

Att jag här tar upp dem till behandling, beror därpå att jag icke anser att samma förlaga legat till grund för de olika grupperna. Blommorna i vas återkommer i flera varianter i mönsterböckerna och på märkdukarna, medan den uppväxande stängeln kommit från persiska sidenstoffer över i europeisk, framför allt

östeuropeisk textilkonst. Vi finner dem på persiskt vis uppradade bredvid och över varandra på de i gobelängteknik vävda täckena från Ukraina och Bessarabien. Stängeln kan då antingen som i Norge växa upp ur en rotklump eller ha en sammanhållande rosett nedtill.

Av de tre dynor, det här är fråga om, stammar Nordiska museets två från Lesja i N. Gudbrandsdalen, medan Kunstindustrimuseets saknar fyndort. De tre dynvaren är vid första ögonkastet mycket nära överensstämmande, men en närmare granskning ger vid handen, att mönstret förvandlats, när det vandrat från en väverska till en annan. Två av dynorna har mönstret på traditionellt sätt insatt i ett fyrkantigt fält med en ram av strängt stilerade blommor — i hörnen rosor. Som Kielland påpekat är denna ram en utveckling från blomsterramar via slesvig-holstenska vävnader. I mitten en uppväxande stängel med nederst två nedhängande vinblad med väl tecknade nerver. Däröver blad och två rosor, därefter druvklasar och i toppen en blomma. Ytan utfylles av blad och blommor. Nordiska museets ena dyna (bild 8) och Kunstindustrimuseets (bild 9) har ännu en viss återglans kvar från den ursprungliga förlagans naturalistiska teckning, bl. a. i rosorna på sidan om stängeln, men även här har förvandlingen trätt in. Båda dynorna är varandra så närstående i uppfattningen, att man har svårt att tro på annat än ett nära samband dem emellan, trots förekommande olikheter. Nordiska museets dyna har t. ex. icke en skarpt avgränsad bård som de övriga, men alla stilerade detaljer finns kvar kring centralmönstret. Utmed långsidorna har en flätbård tillkommit. Vid en jämförelse mellan de båda dynorna framgår att den ena är en spegelvänd bild av den andra. Observera teckningen på rosorna, druvklasarna, mönsterbildningen på sidostyckena m. m.

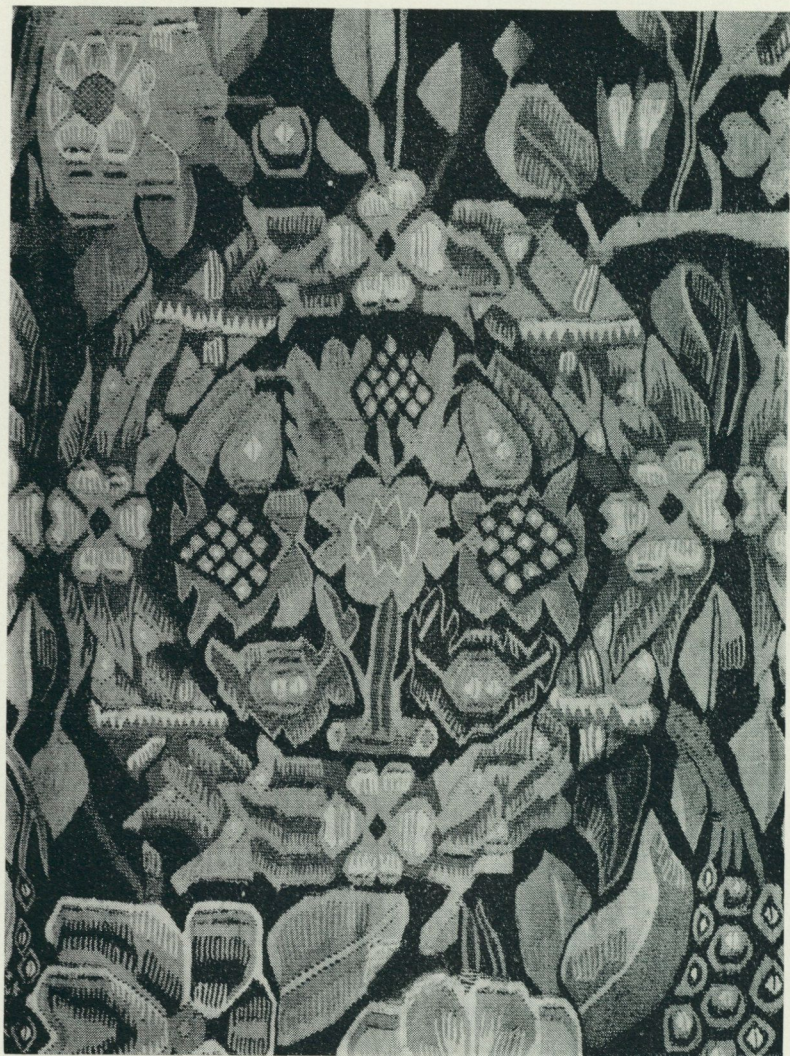
Den tredje dynan (bild 10) har alla mönsterdetaljer som finns på de båda andra, men ändå är skillnaden iögonenfallande. Mönstret har undergått en avsiktlig stilisering. Rosorna, som utgår från stängeln, har exempelvis förlorat varje kvardröjande drag av naturalism. Druvklasarna är om möjligt än mer kantiga och de utfyllande blommorna har förvandlats helt till ornament. Ramverkets virrvarr av missförstådda former har fått en säker för-



10 Dynvar från Lesja, Gudbrandsdalen. 1700-talet. Nordiska museet.

delning, där detaljerna väger jämnt mot varandra. Överhuvudtaget karakteriseras denna dyna av en klarhet i teckningen och en balans i kompositionen, som är ett karakteristikum för den folkliga textilkonsten, när en konstnärligt begåvad väverska stått bakom förvandlingen.

Den ursprungliga förlagan, från vilken de tre norska vävnaderna kan leda sitt ursprung, har jag icke kunnat finna i de samlingar eller den litteratur, som jag haft tillfälle studera. Däremot förekommer mönstret på en duk, som från en privat samling



11 Del av täcke från Småland. 1600-talet. I privat ägo.

var exponerad på en utställning i Växjö 1911 (bild 11). Även här är mönstret förvandlat, men det står ursprunget närmare än de norska dynvaren. Mönstret förekommer tre gånger upprepat

inom en tät lagerkrans och har genom att det icke fått den fyrsidiga omramningen med naturnödvändighet måst ändras. Där förekommer dock den uppväxande stängeln med två nedåthängande blad med en teckning, som i den vidare utvecklingen på de norska vävnaderna skulle bli till de nedre blommorna. De övre rosorna med druvklasar har säkerligen liksom på det småländska täcket ursprungligen varit spruckna granatäpplen med synliga kärnor. Det översta granatäpplet på täcket har i Norge blivit en blomma, men bladen på sidorna är kvar. Ursprungsmönstrets granatäpplen har den norska väverskan icke känt till, utan hon har låtit kärnorna bli druvor, ty sådana har hon säkerligen sett på otaliga mönsterbilder tecknade på detta sätt, och frukten har förvandlats till en ros.

Det kan kanske synas långsökt att på detta sätt härleda ett mönster och följa dess utveckling, men när man hört och sett, hur de skånska väverskorna lekt med sina mönster, blir den förklaring, som skisserats här ovan till mönsterbildens vandring och förvandling, helt naturlig.

¹ Kielland, Thor, Norsk billedvev 1550—1800, 1 (1953) fig. 2.

² Kielland, a. a., 1, pl. XII.

³ Bøhn, Tora, Sølvkammer og billedtepper av norsk opprinnelse i U.S.A., i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum Årbok 1950.

⁴ Kielland, a. a., 3 (1955), fig. 16.

⁵ Kielland, a. a., 3, fig. 156.

Summary

Some Norwegian Tapestries in the Nordiska museet.

In his great work on Norwegian tapestries 1550—1800 Thor B. Kielland († 1963), the late director of the Kunstindustrimuseet in Oslo, based his study on the theory that the 16th century so-called "Flemish" tapestry weaving in Norway derived from indigenous Middle Age traditions. The author, on the other hand, agrees with the critics of this theory, and regards Flemish tapestry

weaving as having been brought into the country from the Continent during the 16th century. A study of patterns of known date shows that this weaving technique was assimilated into folk art during the 17th century, earlier in Norway than in Scania (Skåne), whose Flemish tapestry weaving the author has dealt with in a separate treatise published in 1962 in the series "Nordiska museets Handlingar".

In this article, the author examines a few pattern types found in the Norwegian collection in the Nordiska museet: "Dogs and stags among flowers" (fig. 1—2), "Buildings and leaping lions" (fig. 3), "Flying dove in a laurel wreath" (fig. 4), and "Growing stem" (fig. 8). He shows how the patterns are changed and stylized as they are adopted by the native art. Kielland has compared the "flying dove" to the dragon of the Ming dynasty, but the author considers the pattern shown in fig. 8 to be the original. The peasant weavers often combined details from many different patterns.