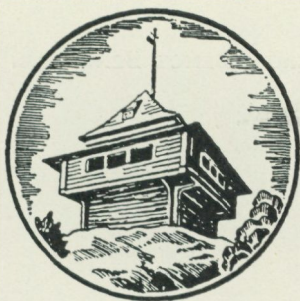




Årsavgift till Nordiska Museet.

**NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK 1955**



FATABUREN

NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK

1955

Redaktion:

ANDREAS LINDBLOM · GÖSTA BERG · BENGT BENGTTSSON

Redaktör: Bengt Bengtsson

Omslagsbilden: "Årsavgiften till Nordiska Museum."

Efter en akvarell av Fritz von Dardel (d. 1901). Ägare friherrinnan Martha Barnekow, Sinclairsholm.

En av Hazelius' kanslikullor kommer på besök till en medlem av Samfundet för Nordiska museets främjande (den nuvarande Skansenföreningen) för att inkassera årsavgiften. Beloppets storlek kan lämpligen — med tanke på det förändrade penningvärdet — jämföras med nuvarande avgift; se härom omslagets sista sida!

FAMILJEALBUMET

av Anna-Maja Nylén

I en samling radiokåserier, utgivna under titeln "Daguerreotypier" har den danska författarinnan Karen Blixen spirituellt och träffsäkert belyst seder, bruk och tankegångar, som hon minns dem från sin barndom och ungdom. De reaktioner som dagerrotypien, fotots föregångare, uppväckte skildrar hon bl. a. på följande sätt: "— det var vistnok kun sjælden nogen egentlig glædelig Overraskelse for Folk, som var vokset op med Portrætmalernes Menneskefortolkning, at se sig selv i Fotografens Gengivelse. Prinsesse Caroline, Prins Ferdinands Gemalinde, havde faaet sit Portræt malet mange Gange i sit Liv, — da hun fik det første Daguerreotypie af sig selv overrakt, betragtede hun det længe i Taushed, og sagde tilsidst: Ja, saa er jeg mine Venner majet taknemlig, fordi de har holdt fast ved mig." Denna skildring ger en blyxtbelysning åt fotografiets dilemma, då det stod i början av sin utveckling. Fotot har alltid hävdats sin egenskap av sannfärdig verklighetsåtergivare. "Kameran ljuger aldrig", har varit dess gärna höjda stridsrop, vilket ju till en viss grad äger sin riktighet. Men när det gäller porträttfotot, är det inte alltid just denna förmåga, som väckt objektets odelade glädje, utan snarare skapat en reaktion av samma slag som prinsessan Carolines. Det måste i själva verket för personer av hennes samhällsställning ha varit en chock att konfronteras med ett porträtt, som framställde sitt objekt utan den idealisering, som utmärkte det konventionella och representativa porträttet då som nu. Den realistiska porträttkonsten har ju aldrig i den funktionen njutit någon större uppskattning.

Trots detta och trots att kameran under fotografikonstens första tid krävde långa exponeringstider knöts fotots kommersiella ut-

nyttjande framför allt till porträttfotograferingen. Den ofullkomliga apparaturen och det svårbemästrade fototekniska materialet hindrade inte kamerans pionjärer att på personfotografiets område utföra lysande porträttstudier, vibrerande av liv och individuell karaktär, men det var inte på grund av dessa förtjänster som porträttfotot snabbt blev en oundgänglig detalj i umgänget människor emellan. Med en lätt travestering av slagordet: "Verkligheten härmar konsten" skulle man kunna säga att porträttfotografiets väg till framgång skedde enligt samma recept, nämligen genom att efterhärma konsten och porträttmåleriets idealisering av sitt föremål.

En reaktion mot denna uppfattning av porträttfotot gjorde sig märkbar omkring sekelskiftet, men ännu i en tysk bok från 1895 kan man läsa att fotografi, som inte avser vetenskapliga ändamål, skall göra intryck av en reproduktion efter ett äkta konstverk, t. ex. efter en tavla. Redan fotots pionjärer utförde många av sina porträtt i anslutning till porträttmåleriet under 1800-talets mitt och förra del. I komposition och arrangemang finner man så stor anpassning till förebilden, att det många gånger skulle vara svårt avgöra, om det var en reproduktion efter en målad tavla eller ett fotografi man hade framför sig. Det är t. ex. fallet med Adam Salomons porträtt av danserskan Lola Montez från omkring 1860, bild på motstående sida.

Anslutningen till porträttmåleriet blev avgörande för utformningen av det enklare kommersiella porträttfotot, som utvecklades med lavinartad hastighet under senare delen av 1850-talet och de närmast följande årtiondena. I synnerhet det ljusstarka objektivet, konstruerat av Joseph Petzval i Wien och tillverkat genom Friedrich Voigtländer, gav porträttfotograferingen dess utvecklingsmöjlighet. Ännu 1841 behövde Daguerre $3\frac{1}{2}$ minuters exponeringstid för sina porträttstudier. Genom det förbättrade objektivet kunde denna avsevärt nedbringas, men en tagning krävde i alla fall ännu långt in på 1900-talet någon sekunds absolut stillhet av objektet.

Yrkesfotografen har mycket ofta råkat illa ut för tecknaren — karikatyristen — kanske anade denne en medtävlare om arbetstillfällena. Honoré Daumier hör till de första som hedrat porträtt-



T. v.: Skämtbild av Albert Engström. Fotografen: — Om fröken sitter kvar, så tar vi en plåt till för säkerhets skull. Fröken von Fasansvärd: — Gör sej inget besvär, snälla fotografen. Då ä inte så noga, att det blir likt. — T. h.: Danserskan Lola Montez omkring 1860. Foto Adam Salomon, Paris. Efter C. Recht: Die alte Photographie.

fotografen med karikatyrartade framställningar av proceduren vid fotografering, och ännu i början av 1900-talet har samma situation inspirerat Albert Engström till skämtbilden härovan, som på ett drastiskt sätt klarlägger både fotografens och kundens besvärigheter. Den förre kunde på grund av att han använde sådana ogemytliga apparater som nackklämman ådra sig jämförelser med tandläkaren, och för ett barn kunde det t. o. m. te sig ännu värre. Frans G. Bengtsson har i sin essay "Min debut hos fotografen" skildrat sina skräckfyllda upplevelser, då han som liten pojke vid ett besök i Kristianstad skulle fotograferas: "— en vacker dag kungjordes att jag och systern skulle klädas fina och fotograferas. Detta kändes oroande från början, och värre sedan jag fått veta att föräldrarna inte skulle fotograferas utan endast vi

barn. Obehagliga ting voro alltid reserverade för barn — att ta ricinolja, att förtära ölost, att skickas tidigt i säng —, aldrig för föräldrar. Vad fotografering innebar visste jag inte närmare; man blev en bild på papper, och mycket tydde på att detta skedde under ohyggliga former.” Även om så fantasifulla föreställningar om fotograferingen hört till undantagen, har proceduren i alla fall inneburit ett betydelsefullt steg, som man tog med en viss spänning och förväntan — en förväntan, som för fotografens del betydde att kunden skulle konfronteras med en så fördelaktig bild som möjligt.

Behovet att fixera en person i en orörlig ställning gav anledning till att arrangera en pose och därmed kommer ett moment in, som ger utrymme för en beräknad insats från fotografens och i viss mån också från kundens sida. Tillsammans ger deras ansträngningar en attityd, som avspeglar bådats uppfattning om hur den fotograferade bör framträda för beskådaren. För alla som haft tillfälle att se en rad porträttfoton från olika tider faller det ganska snart i ögonen, hur likartad posen är för porträtt från samma tid, och samtidigt att det finns tydliga skillnader i dess utformning vid olika tider. Det har funnits ett bestämt mode, när det gäller porträtteringsattityder likaväl som i dräkten eller i det målade porträttet. Varje tid har haft sitt ideal av ställning, hållning, min, miljö och bildkomposition. Det gällde för fotografen inte bara att behärska sin apparatur utan också att ”iscensätta” bilden. Han skulle vara något av en regissör, som hade att sköta både personinstruktion och scenbild. I yrkesfotografens ateljé fanns för detta ändamål en hel del rekvisita.

Den förnäma världen var van att avporträtteras värdigt, representativt, i hela glansen av sin samhällsställning. Så har på bilden s. 173 greve Béla Széchényi fotograferats år 1865 av den franske fotografen Adolph Disderi, skaparen av ”visitformatet”. En palatsmiljö antydes genom en mäktig kolonn på postament och ett ymnigt fallande sidendraperi. Greven står själv i en elegant kontraposto med sin cylinderhatt i höger hand. Bismarck har porträtterats i en ledigt betydelsefull pose stödd på en skulpterad stol, på vilken den oundgängliga cylinderhatten vilar och Edvard VII,

T. h.: Bröllopskort från Leksands sn av Stenback Lars och Peters Karin, taget 1881.







T.v.: Bonden Lars Larsson och hans hustru Kjerstin Larsdotter, V. Vingåker, målade av Johanna Holmlund år 1858 och sedermera fotograferade omkring 1880. — Kvinna från Leksand, fotograferad av Gustaf Retzius på 1870-talet.





T.v.: Gammal Gagnefkevinna. Foto P. Östling 1912. — Laggar Olov Andersson med hustru och barn, Boda, Dalarna. Foto Jones E. Eriksson. 1880—90-talen.



Bond® och hans hustru från Älvdals hd, Värmland. 1870-talet. — T.h.:
Jämtländsk brudstass fotograferad på 1890-talet.





Måns Svensson, Ingelstorps sn, Skåne. Foto R. Sjöman, Stockholm. — Måns Svenssons hustru Ingar från Ingelstorp, Skåne. Foto E. Agerbundsén, Ystad. — Skolklass, Sollerö, Dalarna. Foto 1870-talet.



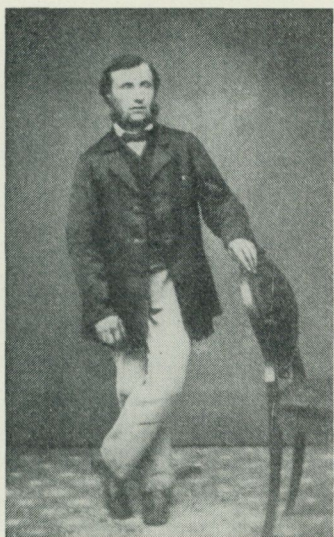
T. v.: Bondpojken Anders, f. 1850, Allerum, Skåne. — T. h.: Greve Béla Széchényi, omkring 1865. Foto Adolph Disderi, Paris. Efter C. Recht: Die alte Photographie.

bild s. 175, lutar sig lätt med ena handen mot en balustrad och den andra på sin käpp med benen i en vårdslöst korsad ställning. I dampporträttet har draperiet, stolen, balustraden, en fond med ett yppigt parklandskap, en interiör med kolonner eller några andra extravaganta detaljer samma uppgift att ge en antydning om den pompösa och mondäna miljö, som kameraobjektet hör hemma i. Denna idealiserande rekvisita kompletteras av ett lika konventionellt mönster för posen, som varieras med hjälp av balustraden, bordet eller stolen.

Detta mönster som skapats för den franska aristokratien och bourgeoisien i konkurrens om kundkretsen med det konventionella porträttmåleriet blev en mall för alla fotoateljéer, som likt svampar växte upp överallt. Med anmärkningsvärd seghet har det överlevat förändringar i tid, rum och social miljö. Vilket familjealbum man än öppnar, vare sig det kommer från en högborgerlig familj eller ett välbeställt bondehem, återfinner man farfäder, mor-

mödrar, deras föräldrar och barn i samma klassiska poser. Att fotografen haft lättare att förverkliga sina yrkesambitioner, när det gällt att ge militären, ämbetsmannen eller den förmögne borgaren den rätta posen av världsmannamässig värdighet eller nonchalant elegans än när det gällt bonden från Viken i Skåne, kan man snart se. Den lediga ställningen med korsade ben och greppet i stolen ser lika onaturlig ut som den helt säkert tedde sig för det motsträviga objektet. Bondhustrun Sissa Persson från Allerum i Skåne, bild s. 177, i sin fina svarta klänning ser inte ut att känna sig riktigt väl till mods vid sitt balustradstykke. En annan skånsk bondhustru ser rörande tafatt ut mot det sydländskt yppiga parklandskap, som fonden upprullar bakom henne och låter hennes bondskt grova drag framstå i en nästan patetisk kontrastverkan. Bondpojken Anders faller ohjälpligt ur sin bakgrund av bladvirade kolonner, balustrad och urna på postament, som han till synes motvilligt övertalats att stöda armbågen mot. Till en meningslös formel har den lilla ynkliga resten av en räfflad kolonn blivit på bilden av ingelstadsbonden, s. 172, som i sin helgdagsstass förenats med denna klassicismens symbol, två produkter av europeisk kulturmiljö, som står så långt ifrån varandra, att det lilla bleknade fotot man håller i handen får ett kulturhistoriskt sett nästan svindlande perspektiv.

I en bildsvit presenteras här en rad sådana foton, där den moderna tekniken i kamerans gestalt mött och för nutiden "format bilden av den svunna tid", av människotyper, dräkter och kulturföreteelser som inte längre kan påträffas. Vi har konstnärer, som med sina ögon sett samma syner och med pensel eller penna återgivit dem, men kameran har på ett annat sätt utan romantikens glasögon gett oss en mera direkt skildring. Konstnären har valt sitt motiv, men till fotografen har människorna själva kommit för att få en bild som motsvarat deras egen uppfattning om hur de vill framträda. På bilderna s. 166 har vi av en märklig tillfällighet fått chansen att kollationera konstnärens och fotografens version av samma människor. Vingåker var vid 1800-talets mitt ett efter sökt mål för de romantiska folklivsmålarna med skolning i Düsseldorf. Målarinnan Johanna Holmlund har på en tavla, daterad 1858, målat en förtjusande familjebild av den unge ving-



T. v.: Man från Viken, Skåne, 1860—70-talen. — T. h.: Konung Edward VII, som prins av Wales, 1860. Foto Mayall, London. Efter C. Recht: Die alte Photographie.

åkersbonden Lars Larsson, hans hustru Kjerstin Larsdotter och deras två barn. Det står ett romantiskt skimmer av förfinad bonde-lycka över mannens virila drag och hustruns fina och väna ansikte.

I det porträtt som fotografen tagit ca 20 år senare ser vi en myndig bondgubbe i en borgerlig dräkt utan något folkligt drag annat än det jäms med öronen klippta, mittbenade håret och en bondmora med ännu vackra drag och vänliga ögon. Hon har också övergått till borgerlig dräkt men behållit den gamla "vingåkerskullan" som huvudbonad.

Bröllopet är ett av de tillfällen i livet då besöket hos fotografen varit obligatoriskt. Få bilder är så givande som kulturdokument. På bilden s. 165 framträder för oss ett ungt par från Leksand, hon i den gamla bruddräkten med grön kjol, blått, bandprytt raskförkläde, brudbälte med sidband och sidenlivstykke. Den granna brud-utsmäckningen täcker bröst och skuldror, varv på varv av de

färgstarkaste glaspärlor och längst ned pingelvarvet med förgyllda glaskors och ovanpå detta girlander av konstgjorda och levande blommor. Brudgummen har en vanlig svart kostym — männen hade då redan i regel lagt bort att bära den gamla sockendräkten. Båda framträder här på det sätt som då ansågs vara det riktiga för brud och brudgum i Leksand på 1880-talet. Fotografen har ställt dem mot en festlig fond, som på ett märkligt sätt förenar rokokointeriör och något slags romantisk bladomslingrad kolonnarkitektur. Ett djupt allvar präglar deras unga, vackra ansikten på denna deras högtidligaste dag. Ännu hade inte det regigrepp, som är så karakteristiskt för arrangemang av dubbelporträtt och gruppbilder vid sekelskiftet, slagit igenom, vilket går ut på att de avporträtterade ställs i någon sorts relation till den eller de andra i gest, ställning eller minspel. Frånsett armkroken kunde de här varit fullständigt ovetande om varandras existens.

Den livskraftiga bodafamiljen är framställd enligt den pyramidala kompositionsprincipen, som under hela 1800-talet spelade en mycket framträdande roll i alla grupporträtt. Här har fotografen fått ett väl utnyttjat tillfälle att ytterligare betona denna figur med den lilla flickans toppiga mössa, som bildar ett anslående krön på grupperingen. Som dräktbild ger detta foto en god illustration till barnens och de vuxnas klädvanor och belyser på ett intressant sätt den glidning mot ett modeinfluerat dräktskick, som börjar vinna insteg även i Dalarnas konservativaste områden under 1880- och 1890-talen. Den överkliga och affekterade vinterträdgårdsinteriören på fonden utgör en slående kontrast till familjens robusta påtaglighet.

På bilderna s. 167 och 170 har fotografen utom dräkthistoriskt värdefullt källmaterial gett oss sällsynt inträngande och levande studier av individer. I leksandskvinnans karaktärsfulla porträtt har fotografen fångat ett ansikte vars kraftiga drag och ovanliga intensitet i uttrycket kommer betraktaren att fångas i första hand av bilden som människoskildring. Dubbelporträttet av de båda åldringarna fånglar på samma sätt lika mycket som karaktärsstudie av två kloka och vänliga gamla människor, som sitter där samtidigt värdiga och ödmjuka. Som dräktbild från 1800-talets sista årtionden från Älvdals härad i Värmland hör den till sällsyntheterna.



T. v.: Kvinna från Viken, Skåne. Foto Hanna Forthmeier, Hälsingborg, 1860—70-talen. — T. h.: Sissa Persson, Dösbult, Skåne. 1860—70-talen.

På bilden s. 172 känner säkerligen alla igen sin barndoms klasskort med läraren eller lärarinnan i kretsen av sina elever. Här har vi ett ovanligt tidigt exempel från Sollerön, Dalarna. Kortet är inte daterat, men sannolikt är det taget någon gång på 1880-talet. Alla flickorna bär ännu dräkt, medan alla pojkarna har kavajer. I allmogemiljö var det förr kvinnorna, som var det konservativa elementet. Läraren längst till vänster representerar den typ som var starkt förankrad i allmogemiljön både i dräkt och levnadsvanor.

Ett par bilder visar en annan sida av fotografens verksamhet, den nämligen, där han själv uppsökt sitt motiv i fullt medvetande om dess kulturhistoriska intresse. I denna funktion har ju kameran sedan länge varit ett av forskningens bästa redskap. Att enstaka fotografer ute i landet tidigt haft blick för etnologiskt intressanta företeelser visar bilden av en jämtländsk brud i full stass (s. 171), ett ateljéarrangemang från 1890-talet, men värdefullt på grund av

att bruden klätts av en gammal brudkläderska med den stass hon brukat hyra ut. Gagnefsgumman (s. 168) i sin vinterdräkt mot bakgrunden av den präktigt uppbäddade sängen är en bild som man är glad att ha både som kulturhistoriskt dokument och som mänskligt.

Porträttfotografens gärning sådan vi ser den i familjealbumet är en ovärderlig källa för kulturhistorisk forskning och kommer i framtiden med all säkerhet att studeras med ökat intresse. Det är till sin omfattning — varje familj torde ha minst ett — ett fantastiskt bildgalleri över svenska folket från 1800-talets mitt och framåt. För dem som har sina album kvar skulle man vilja ytterligare understryka vikten av att behålla och vårda dem och förse med påskrift allt fotografier, som man vet vem de föreställer, till glädje för sig själv och sina efterkommande.