



**NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK 1953**



FATABUREN

NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK

1953

Redaktion:

ANDREAS LINDBLOM · GÖSTA BERG · ERIK ANDRÉN

Redaktör: Erik Andrén

Omslagsbilden visar en statyett av Gustav II Adolf, utförd i silver och emaljarbete (höjd 245 mm). Kompletterad med ett servisglas bildar den en dryckespokal av en för 1600-talet typisk art. Statyetten, som närmare behandlas på sid. 189, är en gåva av Nordiska museets vänner (inv.-nr 245 487).

Tryckt hos Tryckeri Aktiebolaget Thule, Stockholm 1953

Djuptrycksplanser från Nordisk Rotogravyr

BIBEL PÅ VÄV OCH MUR

EN NORRLÄNSK MÅLARSKOLA UNDER
STORMAKTSTIDEN

av Svante Svärdström

”Med gott maner kan man få ett ägg i en humlesäck” är ett gammalt uttryck, vars innebörd numera är fördold för de flesta, ty blott få känner till att humlen, denna för bryggerinäringen viktiga artikel, tidigare importerades i så hårt packade säckar, att dessa var nära att sprängas av innehållet. Förfarandet motiverades icke enbart av utrymmesskäl. Genom sammanpressningen bibehöll man aromen.

Ett mera ovanligt sätt att använda humlesäckar lärde författaren känna sommaren 1936 under en resa för att spåra upp dalmålningar i olika delar av Dalarna. I Ullvi, en av leksandsmåleriets huvudorter, framvisades ett vävfält med kurbitsmålning från 1830-talet, utförd på ett underlag av humlesäckar. Man hade sprättat upp två dylika säckar i sömmarna och sytt samman de fyra styckena till ett rektangulärt sjok av 173 cm höjd och 218 cm bredd. På de ursprungliga framstyckena fanns i svart färg säckarnas nummer jämte olika märkbokstäver, allt omgivet av två rundovala stämplor av 23 cm bredd. De senare upptog såsom motiv en humleranka jämte ursprungsbeteckningen BRAUN-SCHWEIG och årtalet 1825, bild 1. Sannolikt hade säckarna använts för import av humle till något svenskt bryggeri. Om deras närvaro i en typisk dalaby är föga att säga, men det kan erinras om att dalfolk, såväl män som kvinnor, ofta anlidades för arbete i bryggerier, när de för utkomstens skull sökte sig från hembygden till städerna under sitt säsongbetonade ”herrarbete”.

På andra sidan av det tillpassade vävstycket hade leksandsmålaren Kers Erik Jönsson (1802—1851) målat två av sina karakteristiska kurbitser, var och en inom sin ram. Ytterligare

fanns i Ullvi bevarade några vävstycken av samma härkomst och med målning av samma hand.

Det textila underlaget för allmogemålarnas dekorationer är som regel av enklaste slag, vanligen juteväv eller grovt linne, det senare i lärft eller kypert. Olika textilsorter förekommer ofta i samma inredning. Det är ingen metervara som legat och väntat på målaren, när denne varit tillstädes för att dekorera hos den som hade råd till sådan lyx. Stundom vill man tro att husmodern ur sina förråd letat fram de enklaste trasor eller "slarvor" och att målaren fått nöja sig med vad hon från sin utgångspunkt bedömt såsom odugligt.

Tillpassningen av vävunderlaget med nål och tråd var även målarens sak. På baksidan av ett väggfält ur samma svit som de nyss nämnda satt nålen ännu kvar med sin dubbla tråd i öglan. Kastsömmen som nålen lämnat efter sig var ojämn och — låt oss säga — typiskt maskulin, bild 2.

Hål på duken lagades blott nödortfigt. Ej sällan nöjde man sig med pappersförlappningar före grundningen, då vävstycket redan var uppsatt och spänt på väggen. Vid fastsättandet kunde spetsiga små träpluggar av en eller gran komma till användning, bild 3.

De från 1800-talets förra hälft anförda exemplen är visserligen valda från ett begränsat område för det svenska allmogemåleriet, men liknande företeelser ifråga om materialets tillfällighet uppträder även i andra delar av Sverige, där rumskonsten haft tillfälle att breda ut sig och komma till uttryck i ett mera samlat grepp på större väggytor. Ett undantag kan de sydsvenska bonads-målningarna sägas utgöra. De kännetecknas av större omsorg beträffande vävunderlaget och visar även därigenom, att den textila traditionen varit särskilt starkt levande i de södra delarna av landet.

Ytterst sällan anträffas emellertid äldre vävmålningar, från 1600-talet och tidigare, ute i bygderna. När detta någon gång sker, brukar det vara i samband med rivning av timmerbyggnader, vilka själva sällan når upp till motsvarande ålder. Att vävmålningar från 1600-talets förra hälft på enahanda sätt upp-dagas är något av en sensation.

Vid rivning 1950 av manbyggnaden till gården Madeln i Hammarsvalls by, Delsbo socken, Hälsingland, anträffades med bildsidan mot väggen en serie vävmålningar, vilka i detta läge tjänade såsom underlag för en sentida, med schablon åstadkommen tapet. Målningarna befann sig självfallet i miserabelt skick och utgjordes till största delen av fragment. Man har använt dem utan minsta förståelse för deras egenvärde, mindre trasor och klutar enbart till fyllnad mellan stockarna.

En genomgång av de till ett 80-tal uppgående vävstyckena och fragmenten från Hammarsvall visar att de största och bäst bevarade delarna återger bibliska scener hämtade ur Susannas historia, den apokryfiska berättelsen och tillägget till Daniels bok. Här är det verkligen en hel svit av målningar som åstadkommit med upptakt i bildhänseende från texten i Sus. 14—23. Men på vävstyckena med sina bleknade färger i tegelrött, grått, oliv, brunt och svart rör sig, sirligt och avmätt, ett sällskap förnäma människor, vilka alla synes höra hemma i det tidiga 1600-talet. De uppbär sina kostbara dräkter med så världslik magnificens, att det bibliska sammanhanget kanske ej genast står klart för åskådaren. Man kunde tro sig förflyttad till Gustav II Adolfs eller Kristinas hov.

På det första vävstycket är det bibliska inslaget som mest utpräglat, bild 4. Flera episoder har utan avseende på tidsföljd här ställts samman. Upp till till vänster framträder de båda äldste, avslöjande sina skumma avsikter för varandra, och innanför trädgårdsstaketet, som nedtill avgränsar bilden, har de redan fattat posto på ömse sidor om Susanna, där hon lögar sig i trädgården och sedesamt håller en lövruska framför sköten. Tjänarinnorna med vattenämbar i sina händer är, tvärt emot bibelns ord, åsyna vittne till männens försök att förföra deras matmor. Den ena håller den andra i armen, men av uppsynen att döma tycks händelsen icke göra djupare intryck.

Samma stela agerande utmärker även Susanna, där hon står upprätt i sitt högkantade badkar. Ingenting antyder de båda domarnas höga ålder. En av männen är visserligen bärare av ett elegant spetsskägg men utan att fördenskull synas tyngd av år,

och hans skägglösa kumpan bringar i erinran Samuel von Triewalds frågesuck i samma delikata ämne:

”Men om en hurtig sven, käck, i sin bästa gröda,
Till älskog född, enträgen, dristig, tyst,
Använt en lika kärlig möda
Att över henne segra få —
Männ’ tro hon hade ropat då?”

Över bilden löper en kort text: ”EN HISTORIA OM SUSANNA.” Det framgår emellertid av ett bevarat stycke bildframställning, som på samma vävstycke föregår denna, att åtminstone ännu en scen — dock med motiv hämtat från annan källa — ursprungligen ingått i räckan.

De båda följande scenerna i sviten är av mera sorgesamt slag. Åtskilliga av kvinnorna håller sina spetsprydda näsdukar för ögonen, och en allvarlig värdighet präglar anletsdragen på samtliga de uppträdande. Men med hjälp av delvis förstörda texter på språkbandet ovanför bildscenerna är det lätt att identifiera dem. På det ena vävstycket framträder en synnerligen välklädd Susanna — enligt inskriptionen ”... [KELKIAS’] DOTTER, JOAKIMS HUSTRU OCH THE TVÅ FALS [KA DOMARNA]”, bild 5. Vi ser henne i centrum av framställningen, företrädd av de båda orättfärdiga domarna. Den gråtande kvinnan mitt på det andra och bredare vävstycket är sannolikt också att fatta såsom Susanna, bild 6. Här omges hon av sina båda falska angivare, den skägglöse domaren och den med spetsskägget, samt hela skaran av bestörta och gråtande släktingar. Ett flickebarn i följet, en miniatyrupplaga av de fullvuxna kvinnorna, gråter med samma rörelse som de.

I fönsteröppningen uppenbarar sig Gud Fader, där han sänker sig ner från skyn. Mannen som i bröstbild fyller fönsteröppningen till vänster är sannolikt Daniel. Scenen skildrar alltså Susanna-historiens peripeti. Det är ögonblicket då Daniel får den gudomliga kallelsen att uppträda såsom Susannas försvarsadvokat: ”... MEN GUDH UPVÄCKTE EN ONGH M[AN].”

Av särskilt intresse för frågan om Hammarsvallsmålningarnas

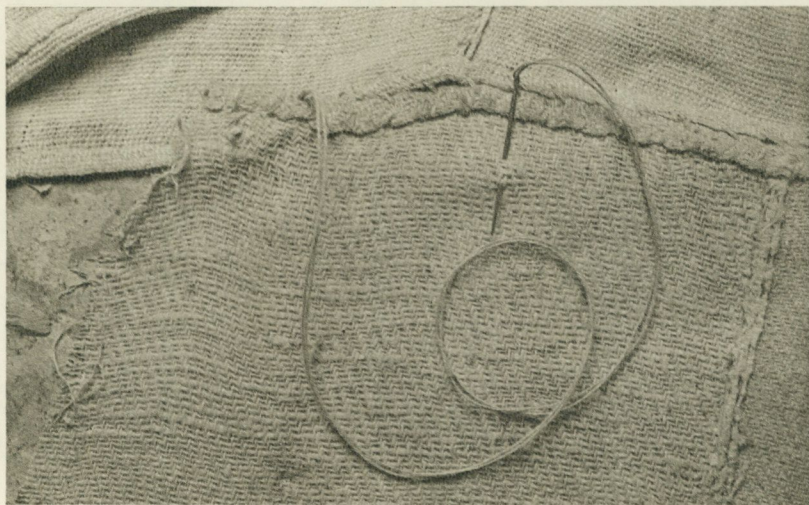
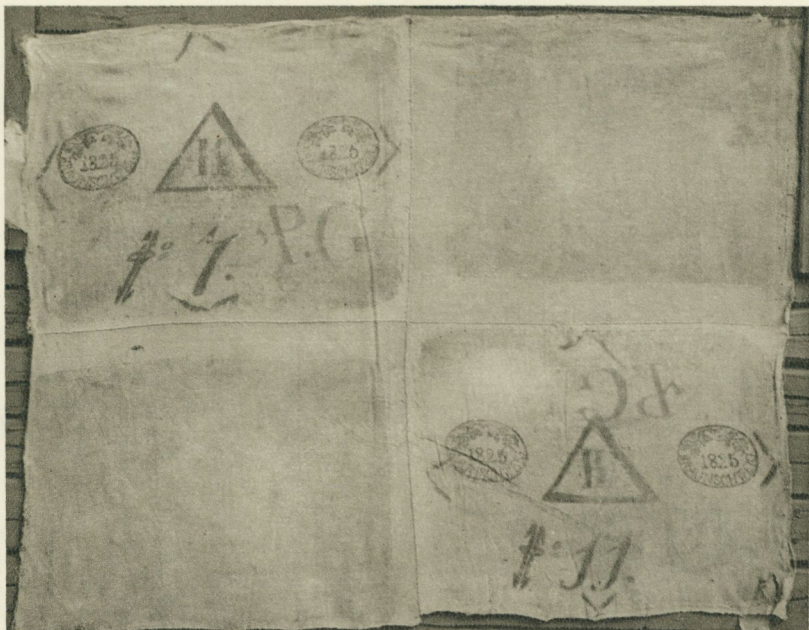


Bild 1 och 2. Humlesäckar från 1825 som underlag för dalmålning; baksidan av en leksandsmålares inredning från 1830-talet. — Nål och tråd kevarsittande på baksidan av dalmålning från 1830-talet.



Bild 3. Pluggar av en eller gran användes när vävunderlaget till dalmålningen fästes på timmerväggen.



Bild 4. Susanna i badet. Ur målningarna från Hammarsvalls by, Delsbo socken i Hälsingland. Nordiska museet, inv.-nr 244.829.



Bild 5 och 6. Susanna föres inför domarna. — Gud kallar Daniel till Susannas försvarare. Ur målningarna från Hammarssvall.

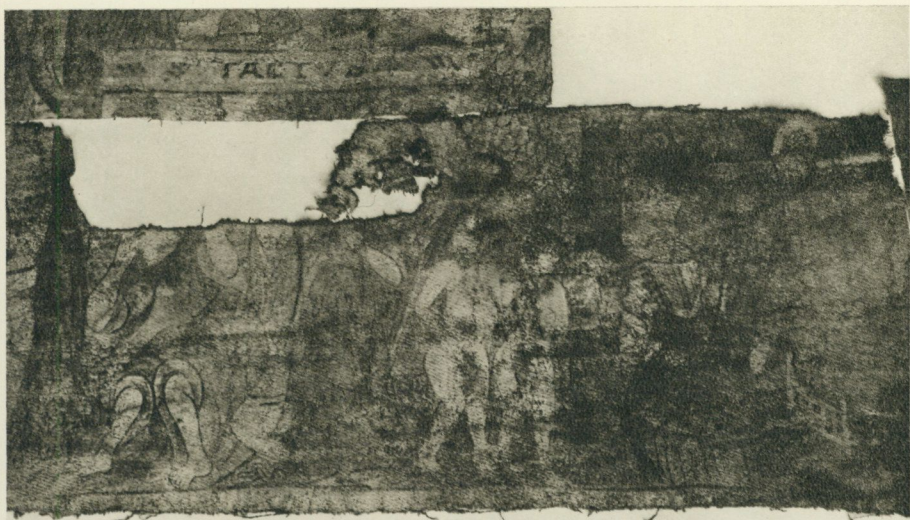


Bild 7. Fragment ur målningarna från Hammarsvall. — Bild 8. Hässjåbonaden, daterad 1645, med närbesläktad framställning av de fem sinnena. Nordiska museet, inv.-nr 199.675.



Bild 9 och 10. Livets brunn ur målningarna från Hammarvall.

ålder och ursprung är fyra vävremсор, vilka tillsammans utgör allt som återstår av en med den övriga väggdekorationen sammanhängande vävbonad med bildframställning i två räckor. Denna är liksom övriga partier målad på ett underlag av grovt linne med mönstring i lärft och kypert av flera slag. Tyvärr är även färgen ytterst sparsamt bevarad, men resterna gör det dock i viss utsträckning möjligt att i stora drag fastställa bildinnehållet. Bonaden har, med utgång från en skildring av Paradiset och Syndafallet, givit en allegorisk framställning av de fem sinnena, bild 7. För den vertikala uppdelningen av bonaden i olika bildfält svarar dekorativt utformade träd, vilkas stammar sträcker sig genom båda bildräckorna. Trädens kronor är starkt stiliserade med bladen trängda samman i koncentrisk anhopningar såsom fjällen på en tallkotte.

Av de nedre bildfälten är det mesta bevarat. Till vänster dyker Gud Fader i strålkran och böljande mantel ner mellan träden i lustgården, där Adams och Evas nakna gestalter nätt och jämnt urskiljas. Invid stammen på motsatta sidan sitter en man i veckrik klädnad, som han dragit upp över de nakna fötterna. Hans ansikte är tecknat i profil, han lyfter båda händerna mot det i en avvärjande gest och vänder blicken från ängeln Gabriel som högst står vid hans sida. Ängels vingor är mossgröna och försedda med ett karakteristiskt, mångflikigt ytterparti i rött. Till höger skrider Adam och Eva, utdrivna ur lustgården, fram mot en avslutande, genremässig scen som upptager nästa fält. Här ser man Eva i färd med någon hemsyssa. En vagga står vid hennes sida. I bakgrunden avtecknar sig Adams kraftiga gestalt med ok över axlarna och en lustig röd häst, stående på ett stycke upplöjd mark längst ut till höger. De båda överställda scenerna är endast bevarade till sina nedre partier, jämnt så mycket att några nakna människofötter framträder över textbandet, där "TACTUS" (känslan) är det enda läsbara ordet.

Denna del av målningssviten har en motsvarighet i de tidigare anträffade målningarna från Hässja i Hälsingland med De fem sinnena, bild 8. Kvinnan med fågeln på handen och sin nära anslutning till textordet TACTUS tyder på reminiscenser från renässansen. En italiensk auktoritet såsom Cesare Ripa föreskriver i sin

"Iconologia" från 1625 att nämnda sinne skall framställas i kvinnogestalt med bl. a. en falk på den blottade vänstra armen.

En kvinna med fågel på handen återgives icke sällan i det hälsingländska allmogemåleriet, där hon är känd såsom "Caritas" (1756) eller "S. Katrina" (1775). Det latinska ordet *caritas* betecknar den osinnliga kärleken i motsats till *amor*, och det andra kvinnonamnet synes äga samband med S:ta Katarina av Alexandria. Detta helgon betraktades under medeltiden såsom en av de fyra "huvudjungfrurna". I den sena folkliga omgestaltningen av de båda kvinnliga personligheterna har naturligt nog trohetsmomentet kommit att spela en avgörande roll, och fågeln har uppfattats såsom symbol för äktenskaplig trohet. Mest känd är väl sammanställningen i den drastiska tolkningen av Bergströmskans porträtt som Bellman levererar i Fredmans epistel 39:

Men säj mig reson:
varför sitter hon
med en fågel uti näven?
"Jo, reson är den
att dess äkta vän
fader Bergström lever än."

En bred vertikalbård med mörkbrun blomslinga skiljer bonaden från ett fält med innehåll av annat slag på samma vävstycke. Det är fragment av motivet Kopparormen, skildrat i enlighet med 4 Mos. 21: 6—9. Ormen slingrar sig på sin stång och Moses pekar med staven på honom. Nedtill ligger människor på marken, vridande sig i sina plågor, några med ögonen slutna och huvudet stött mot handens insida. Tvärs över bröstet på en av de ormstungna israeliterna ringlar sig en liten röd, fjällig reptil. I bakgrunden har folkmassans närvaro antytts med karakteristisk stilisering; huvudskallarna framstår i rött, grönt, brunt och blått såsom en anhopning av små halvrundlar, den ena på den andra.

Såsom en kärv nordisk motsvarighet till kontinentens, särskilt de romanska ländernas, Kristi blods-allegorier ter sig bland Hammarvallsmålningarna det egenartade motivet Livets brunn (La Fontaine de Vie) på sitt ursprungligen cirka 3 m breda gavelfält, bild 9, 10. Dess övre parti är förlorat, men de bevarade delarna —

två längre vävremсор och två lösa lappar — gör det möjligt att fastställa bildinnehållet.

Émile Mâle har ägnat uppkomsten och utvecklingen av motivet åtskilliga sidor i sitt stora arbete *L'Art religieux de la fin du moyen age en France*. Man får enligt honom gå tillbaka till kors-tågstiden och Graal-legenden för att finna ursprunget till de många tolkningarna, vilka alla tjäna samma syfte: att förhärlika det heliga blodet och dess gudomliga kraft sådan den framträder i nattvarden. Under 1300- och 1400-talen flödar detta Kristi blod som ymnigast och materialiseras i konstens värld, litterärt förmedlat av religiösa personligheter, bland vilka vi för Sveriges vidkommande har särskild anledning att erinra oss Birgitta och hennes revelationer.

De fem sårn på Kristi kropp utgör grunden för den ikonografiska uppbyggnaden. Korset med Frälsarens kropp är placerad i ett kar som samlar upp allt blodet, där det strömmar från hans sår. Detta är huvudtemat. Men runt omkring spinner variationerna ett allt rikare mönster, som under loppet av 1500-talet synes nå sin största omfattning på katedralernas glasmålade fönster. Här återges springbrunnsanläggningar med kar och bas-sänger ställda över varandra, såsom vi ännu kan se renässans-brunnarna i gamla tyska och schweiziska städer, alla dock till skillnad från dem försedda med en Kristi kors-framställning i toppen, från vilken blodet står i kaskader. Dygder i kvinnogestalt och enstaka helgon är grupperade kring brunnskaren, där Adam och Eva och de från dem härstammande syndiga människorna trängas för att komma i åtnjutande av nådens sakrament och syndaförlåtelse. Blodet ledes på mångahanda sätt från de olika behållarna. Konstnärerna tycks överbjuda varandra i överraskande arrangemang. Vissa tolkningar visar hela gemensamhetsbad med ett myller av nakna människor som avtvår sin synd i korsets blod.

Den svenska tolkningen av motivet Livets brunn utmärker sig genom ett kärvare handlag, men grundmeningen är densamma som på de kontinentala framställningarna. I mitten är brunnen, ett egenartat byggnadsverk, liksom en kur med pumpstockar i hörnen. Ur dem faller blodet i strålar ner i stora, dopfuntslik-

nande kalkar, en på vardera sidan. Mitt i denna anordning står Kristus själv, inklämd som i ett ångskåp, med den nakna överkroppen synlig i brösthöjd. Endast bröstet och delar av armarna framträder; den övre delen av kompositionen är tyvärr ej anträffad. På båda sidor om brunnen märks ett ståtligt par, man och kvinna. Männen är avskurna i brösthöjd, men deras förhåvanden är lätt att konstatera. I en framsträckt pokal har de försett sig med det heliga blodet, där det strömmar ur såren på Frälsarens händer. I ytterändarna av gavelstycket bereder sig grupper av människor att smaka samma under. Detaljscenen till vänster utmärker sig för sin enkla och naiva charm — en man i kragstövlar och spetskrage räcker sin pokal med Kristi blod åt en kvinna som nigande tar emot. I bakgrunden till vänster tecknar sig med tinnar och torn ett stadsmotiv, lika fromt och byggklossförenklat som på dalmålningar, tvåhundra år senare. Inslaget finns även på andra av målningarna från Hammarsvall.

Bland de återstående, sällsynt illa åtgångna målningsfragmenten ingår ännu ett gavelfält, där man skönjer en Justitia med balansvåg och svärd, vidare delar av en Elie himmelsfärd och Lot (sistnämnda motiv endast markerat genom närvaron av en flik med rester av ett språkband), samt delar av ytterligare fyra eller fem odechiffrerbara bildscener. Härtill slutligen några remсор med enbart ornamental dekoration, sannolikt avsedd för tak eller bröstning.

I en uppsats i denna årsbok 1936 hade författaren tillfälle att redogöra för en svit målningar från Hässja i Alfta socken, Hälsingland, förvärvade till Nordiska museet 1934—35. De återgav bl. a. motiven Den stora nattvarden (Luk. 14: 17—23) och De fem sinnena; sistnämnda framställning var daterad 1645, bild 8. Dessa "Hälsingemålningar från drottning Kristinas tid" hade skurits ner från sin ursprungliga plats på väggarna i en rumsinredning på samma sätt som Hammarsvallsmålningarna. En jämförelse mellan de båda målningsgrupperna visar att de utgör rester av en gemensam inredning från 1645. Överensstämmelser såväl i stort som beträffande enskilda detaljer bevisar detta. Samma varierande vävunderlag, samma sobra färgskala i brunt, grått, gult och rött, samma karakteristiska detaljer med vågliknande

mönster i mörkare brunt mot den ljusare grunden, samma blinderingar, genomblickar och arkadmotiv.

De båda framställningarna av "Sinnena" är motiviskt uppbyggda på enahanda sätt, och detaljöverensstämmelser är lätta att påvisa, t. ex. ängeln med dess både i teckning och färg starkt originella vingar. Platserna där målningarna använts såsom tapetunderlag ligger på ett avstånd från varandra av blott cirka fem mil.

Ytterligare ett fragment ur denna svit från 1645 har Sigurd Erixon i sammanhanget uppmärksammat och avbildat 1937. Han betecknar emellertid huvudscenen på detta vävstycke såsom en framställning ur Noaks liv. Den visar en man liggande under ett pälsbrämat täcke i färd med att ge upp andan. Momentet är på äkta medeltidssätt framställt genom en diminutiv naken människogestalt, som lämnar den döendes förgängliga kropp genom munnen. Men det är en osäll man som på detta sätt skiljes hädan, ty "andan" störtar på huvudet ner i helvetet, framställt såsom ett odjurs väldiga svalg. Djävulen själv i gestalt av en lurvig best sitter vid sängkanten och har redan lagt sina kloförsedda tassar över täcket. Denna detalj är av stort intresse men utskuren ur en större framställning, som möjligen återgivit liknelsen om Den rike mannen och Lasarus. Fragmentet härstammar från södra delen av Delsbo socken, Bobbygden.

Den ursprungliga lokalen för all denna ståtliga utsmyckning bör ha varit en ryggåsstuga eller möjligen en stuga med tredings-tak. Motivvalet och det exklusiva utförandet tyder på att vi i beställaren har att se en kyrkans man. Det är också från den kyrkliga konsten, som en jämförelse med Hässja-Hammarsvalls-målningarna närmast erbjuder sig. Såsom för Hässjamålningarnas vidkommande redan framhållits av Sigurd Erixon, är kalkmålningarna i Hackås och Rödön besläktade med dem. I den förstnämnda av dessa jämtländska kyrkor, båda belägna vid Storsjön, är sakristia och långhus rikt sirade med målningar, utförda av mästarna Jonas Olai och Olaus Erics, vilka signerat sitt gemensamhetsverk 1601. Målningar av samma ursprung upptäcktes vid Rödöns kyrkas brand 1923 och dateras av Eric Festin efter Hackås' till 1600-talets första decennium. En jämförelse mellan



Bild 11. I Hackås kyrka vid Storsjön i Jämtland finns en märkelig målningssvit från 1601 av Jonas Olai och Olaus Erics. — Foto Festin.



Bild 12. Framställningen av Livets brunn med dess egenartade Kristi blods-symbolik är ett av motiven i Hackåsmålningarna.

de båda tolkningarna av motivet Livets brunn från 1601 och 1645, bild 9—12, visar flera beröringspunkter. De inbördes olikheterna i stil, liksom avståndet i tid, gör det dock sannolikt att flera konstnärer varit verksamma men att de i sitt arbete utgått från samma förlagor.

Källor: Antikvarisk-topografiska arkivet. — Ordbok över svenska språket utg. av Svenska akademien (ordet humlesäck), bd 11, Lund 1932. — Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen age en France*, Paris 1922. — Förf., *Hälsingemålningar från drottning Kristinas dagar*, i *Fataburen* 1936. — Sigurd Erixon, *Hälsinglands bygdemåleri under äldre skeden*, i *Svenska kulturbilder*, Ny följd, 8, Stockholm 1937. — Eric Festin, *Rödöns kyrkas brand*, i *Jämten* 1923. — Dens., *Hackås kyrka*, i *Jämten* 1923. — Dens., *De gamla målningarna i Rödöns kyrka*, i *Jämten* 1924.

Uppgifter i samband med nedtagningen av målningarna från Hammarsvall har lämnats av herr Henry Näsmark, Delsbo, och förmedlats av förste intendenten Albert Eskeröd. Amanuensen Björn Hallerdt har biträtt vid puzzlet med de många vävfragmenten. Till dessa sina medhjälpare framför förf. ett varmt tack.