

KULTUREN 1994



KULTUREN 1994

KULTUREN 1994

världskulturen

OMSLAGSBILDER

Masken på omslagets framsida är en drottning, *Ngady Mwaash a Mbooy*, från bushoongfolket i Zaire. Hon är syster och hustru till den mytiske anfadern Woot som också representerar kungen. KM 51.467:246.

Masken på baksidan är från Sri Lanka, KM 51.467:95.

Båda maskerna ingår i skådespelaren Benkt-Åke Benktssons samling av masker från hela världen som 1957 inköptes av Kulturen

VINJETTBLID (sid 6)

Buddhabild av brons från Thailand. 1300–1500. KM 21.555

KULTUREN 1994 En årsbok till medlemmarna av Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige

Boken redigerades av Claes Wahlöö

I redaktionen ingick Margareta Alin, Gunilla Eriksson, Britta Hammar, Anna Landberg, Anders W Mårtensson och Karin Schönberg.

Fotograferade gjorde, om ej annat anges, Lars Westrup

Upplagan är 25 000

Papper: 115 g matt Arctic

Typsnittet är Berling antiqua samt, på titelsidorna, Futura

Tryckt av BTJ Tryck AB, Lund 1994

ISSN 0454-5915

7	DEKLARATION	Redaktionen
9	VISIONER OM KULTUREN	Margareta Alin
23	KULTUREN OCH VÄRLDSKULTUREN	Anna Landberg
54	MASKEN OCH DEN LEKANDE MÄNNISKAN	Anna Landberg
68	MASKEN I AFRIKA...	Karin Schönberg
96	MASKER I DET JAPANSKE NŌ-TEATER	Willie Flindt
108	KIMONO, KARIGINU OCH HANGIRE	Britta Hammar
114	SAMURAIEN FRÅN VANADIS	Claes Wahlöö
123	KOSMOPOLITISKT – KONSTINDUSTRIELLT	Gunilla Eriksson
150	VISKNINGAR OCH ROP	Ellika Frisell
158	MIRAKLERNAS HUS	Jan Mark
166	DEN KLASSISKA KINESISKA VÄRLDSBILDEN...	Lars Berglund
181	JOSEF OCH MAMLUKSULTANEN	Marianne Erikson
196	VARFÖR ANVÄNDER MUSLIMERNA BÖNEMATTOR?	Gösta Vitestam
202	SVENSK-TURKISKA KULTURMÖTEN	Gunnar Jarring
206	GRETA KJELLBERG, KULTUREN OCH KRIGET	Sverker Oredsson
214	KULTURENS VERKSAMHET 1993	
223	DONATORER 1993	



Deklaration

Med »Masker – andra världar» lyfter Kulturen 1994, i en stor utställning, fram en viktig del av sitt utomeuropeiska material. Satsningen möjliggörs av skådespelaren Benkt-Åke Benktssons stora samling av masker från hela världen. Tack vare fru Karin Benktssons övertygelse att den måste bevaras i sin helhet kunde samlingen 1957 förvärvas av Kulturen. Vi kan idag också skatta oss lyckliga över framsyntheten hos dåvarande museichefen Sven T Kjellberg som såg det stora värdet i denna unika samling

Det utomeuropeiska och för den delen också det utomnordiska har i det mångkulturella Sverige aktualiserats och fått nya innebörder. Årsboken ägnas världskulturen som var ett centralt begrepp redan för det unga museet. Boken försöker ta ett brett grepp på sitt ämne, men Kulturen är som bekant ett rikt museum och världskulturen på Kulturen kan inom den begränsade ramen naturligtvis inte få någon uttömmande skildring. Den flitige årsboksläsaren vet naturligtvis redan, att världskulturen alltid varit närvarande i Sveriges mest spridda kulturhistoriska publikation.

Även i denna årsbok kommer läsaren att åtskilliga gånger möta namnet Georg Karlin. Denne pionjär insåg vikten av att samla andra kulturers föremål för att kunna jämföra den egna kulturen med de andras. Det inhemska var för honom en del i en större helhet. Med en aktuell term stod han i vissa avseenden för ett holistiskt synsätt. Kulturens extensiva samlande, som för inte länge sedan betraktades med stor trångsyn av bl a museiutredare, får idag ett förnyat värde. Kulturens spegel kan nu hållas upp för »nya svenskar» som i den ser sig själva – och därbakom, sina egna himlar.

Människan har behov av det hon kallar historia. I det förgångna söker vi mening i och perspektiv på det egna livet. Detta gäller

också intresset för det som är fjärran – det som ligger utanför vår svenska horisont. Museerna har idag central betydelse för att förmedla olika förklaringar och bilder av världen. Till detta kommer nyfikenheten på andra kulturer och inkännandet med andras sätt att leva. Maskerna och andra föremål påminner om att vi alla inom oss bär den lekande människan, hon som skapar och utforskar livets mysterier. Liksom den kinesiska bronsspegeln rymmer en hel världsbild så är tankar om tillvaron invävda i en turkisk bönematta och en japansk no-teaterdräkt.

Årsbokens artiklar ger en god antydan om det breda världskulturella spektrum som Kulturen står för. Idag då det mångkulturella Sverige är ett faktum kan Kulturen som få museer ge några av de bilder av världen som det nya globala perspektivet kräver. Från översikter om Kulturen och världskulturen tas läsaren i denna bok med på en färd till ganska nära och till fjärran, från Schweiz till Japan. Från exotism till förståelse av det främmande. Och från det främmande till insikt om det egna exotiska, detta som måste göras begripligt för den nykomne och som ger oss förutsättningar att ta till oss nya frågeställningar.

Redaktionen

Visioner om Kulturen

Det nödvändiga förhållandet till traditionen

Det finns teser om hundraårscyklar i utvecklingen. På 1880-talet hade vi oro i samhället, landsbygdens folk vandrade till industrierna i städerna. Emigrationsvågen var stark. Självklart drev den utvecklingen fram många av våra museer. I en tid av uppbrott klarar man sig bara om man har ett förhållande till traditionen.

Vi har ett mänskligt arv att förvalta. För att kunna göra det måste man veta vad man bär med sig, vem man är. Så när jag planerar för framtida inriktning för Kulturen går jag först och främst tillbaka till starten 1892. Det är här jag finner tankar som appellerar till 1900-talsmänniskan. 90-talsmänniskan som åter står inför ett systemskifte – nu från industrialismen till informationssamhället. 90-talsmänniskan som åter står inför arbetsbrist och ökad geografisk rörlighet.

Det nya föds ur det gamla

Kulturens grundare, Georg Karlin, myntade valspråket »Forntid – Framtid». Han flyttade byggnader och föremål till museiområdet mitt i Lund. I skarp konkurrens med Hazelius' Skansen växte ett friluftsmuseum fram. Innehållsmässigt var de fyra stånden utgångspunkt – adel, präster, borgare och bönder.

Insamling av föremål var emellertid inte enda huvudsyftet. Förvärven gjordes ofta som rena räddningsaktioner. Man insåg även då att vi måste ha tillgång till kulturarvet för att kunna gå in i framtiden. Mycket medvetet startades därför Konstslöjdanstalten. Utifrån de gamla tingens skapades nya.

Museet skulle också fungera som bildningsanstalt. Huvudsakligt insamlingsområde skulle vara södra Sverige, men för att få jämfö-

relsematerial samlades också t ex krukor från Peru och kinesiskt porslin. För att man skulle kunna belysa kulturella skillnader och likheter gjordes i insamlingen inga begränsningar i tid eller rum.

Särskilt prioriterades dock de danska kontakterna. Karlin skänkte t o m 200 föremål till Dansk Folkemuseum »eftersom ert museum saknar medel till att värja de gammaldanska provinserna mot Hazelius' febrila inköp».

Förbindelsen med kontinenten kändes också självklar, såväl genom Lunds geografiska läge som mängden av nya konstindustrimuseer i framförallt Tyskland.

Föremålen ställdes ut i ett sk paviljongsystem. Det skulle synas utvändigt vad husen innehöll. Likaså innehöll konceptet anvisningar om växtligheten. Husen skulle få sin riktiga inramning. De blommor som »spelat en roll i saga och sägen», liksom häckar och träd vid Herrehuset och granar och ängsmark vid husen från landet, skulle bidra till att göra det förflutna levande. Årets gång följdes av folkfester. Stjärngossetågen från skånska landsbygden återupplivades, liksom att »slå katten ur tunnan» och »bära maj i by».

I Kulturens årsbok 1992, »Karlin och Kulturen», redogör Nils-Arvid Bringéus utförligt för museikonceptet. Själv vill jag därför nöja mig med att konstatera att om man idag utvecklar ursprungstankarna, når man långt in i 1900-talets kulturpolitik; museet som bas för ekologiska och globala frågor, museet som bildningsanstalt och källa till nyskapande, museet som byggnadshytta.

Nu gäller det att formulera färdriktningen mot 2000-talet. Vad ska museernas kunskapsskatter användas till? Ska museet vara en plats för verklighetsflykt – en nostalgins legitimerade hemvist – eller utgöra spjutspets i samhällsdebatten?

Jag tror att just inom Kulturen finns skatter att använda i arbetet för ett mänskligt samhälle.

Regional samordning

Till en omstrukturering av museiväsendet behövs självklart resurser. Men i budgetunderskottets Sverige får också vi söka nya vägar. En av nycklarna heter samordning – samarbete. Att knyta regionala och tvärkulturella kontakter kan dessutom leda till utveckling.

Karlins Kulturen var sydsvenskt – gränserna luddiga. Denna södra landsända är idag känd för sin mångfald av stora, väl utbyggda kommunala museer. För den yttre kulturmiljövården svarar lands- och länsantikvarierna.

År 1993 – det svenska historieåret – fann vi delvis nya samarbetsformer. Samtliga museer lyfte fram utsnitt ur den skånska historien. Den gemensamma satsningen »Skåne mellan Danmark och Sverige» producerades i turnéversion på Kulturen.

År 1993 var också de regionalpolitiska utredningarnas år. Lunds Universitet kallade till »hearing» och Länsstyrelsen till temadag, »Skånsk identitet – verklighet eller utopi?». Undertecknad fick lämna sin syn tillsammans med Bengt Ankarloo, professor i historia, Louise Vinge, professor i litteraturvetenskap, samt Orvar Löfgren, professor i etnologi. Föredragningarna genomsyrades av att regionerna alltid varit konstruerade, att någon skånsk enhetlig kulturgräns ej kan fastställas, samt att skilda socialgrupper har olika mentala kartor.

Jag tror därför att vi är på rätt väg i det samarbete som inleddes under året. I det Skånska Museichefskollegiet har vi suddat ut länsgränsen. Vi koncentrerar oss på gemensamma frågor. Kulturen har åtagit sig att vara motor i pedagogiskt utvecklingsarbete, invandrarprojekt samt ekologisk kunskapsspridning. Landskrona museum har kallat till samordningsmöte kring ADB-frågor. Mellan Kulturen och Kristianstads länsmuseum förs samtal om ansvarsuppdelning. Kulturen har insamlingsansvar medan vissa utställningar produceras gemensamt. Kristianstads länsmuseum kan åta sig turnéansvar.

Under 1994 måste Malmö museum in i bilden. Olika modeller är tänkbara: att bestämma innehållsmässiga uppdelningar respektive geografiska. Det viktigaste är att komma överens om hur man når ut regionalt. Inom Kulturen har ett redovisningssystem för regional service utarbetats under året. Likaså har det kallats till möten med de skånska kultursekreterarna och bildningsförbunden, föredrag har hållits inom hela regionen. Ett tidskrävande men ytterst givande arbete. Det är i mötet med brukarna framtiden formas.

Kulturen som byggnadshyttta

Byggnaderna på Kulturen har alltid betraktats som museiföremål. De utgör en skatt i skilda material och tekniker, omfattande en tidsrymd av 600 år. Man kan också betrakta dem som en resurs för framtiden. Det finns mycket att lära av hur man förr utnyttjade materialet från trakten, hade hela produktionen under kontroll, kunde reparera sektorsvis. Grästack lär idag ha återuppstått på höghus i Berlin såsom effektiva mot luftföroreningar.

Under våren har delar av byggnadsbeståndet genomgått av byggnadstekniker. Kulturens analyslaboratorium har parallellt undersökt svamp och mögelangrepp. Resultatet visade att en åtgärdsplan är akut. En lösning har arbetats fram mellan intresserade parter: Lunds Tekniska högskola, Länsarbetsnämnden, fristående arkitekter och byggföretag samt generösa donatorer. Lösningen går ut på att – med hjälp av sakkunnig projektering och med anlitan­de av de bästa restaureringsarkitekterna – starta en egen AMS-arbetsplats tillsammans med byggföretag, samt erbjuda donatorer att stå för material och inköp till de enskilda husen.

Byggstart våren 1994 blir det för Lunds bäst bevarade 1700-talshus – Locus Peccatorum. Här inreds en funktionell kontorsmiljö för Kulturhistoriska enhetens personal, eftersom deras nuvarande arbetsplats, Weibullska huset, måste evakueras. Lagning och återställande kompletteras med modern teknik. T ex går bottenplatta ej att undvika p g a dåliga grundförhållanden. Mekanisk ventilation införes via skorstenen – men ej kraftigare än ett ursprungligt självdrag. Isoleringen döljs bakom mellanbjälklag och takstolar. Karlin var en byggnadsförstörare av rang. Nu borttages den järnvägsräls som gjort alla mellanväggar överflödiga, men fått ytterväggarna att bågna.

Projektörer för detta utvecklingsarbete är ingenjörerna Hans Holmström och K G Tapper, arkitekter är Hegelund och Marsvik. Som donator av en miljon kronor står Margit och Lennart Carlssons stiftelse.

På samma genomgripande sätt har Berlingska huset projekterats av arkitekten Nisse Norling. Här är det bröderna Per-Håkan och Sven-Håkan Ohlsson som finansierar såväl material som inredning



1. Arkitektelevernas nybygge på Kulturen, vid lekplatsen.

till bok- och tryckerihistoriskt museum. Hittills har 1,2 miljoner kronor utlovats.

Medan ombyggnaderna pågår projekteras nästa två gatuhus, den s k Rustmästarebostaden samt Lindforska huset. Här pågår förhandlingar med intressenter.

Tillsammans med Lunds Tekniska högskola har ett idéforum bildats. Flera av trähusen måste för att överleva helt demonteras innan de återuppföres. Tanken är att i samband med detta, inte bara studera tekniska lösningar, utan också andra sammanhang. Såväl omgivande trädgårdar som möbleringsplaner och – så gott det går – sättet att leva och bo.

Tanken är att Blekingegården skall bli försöksprojekt våren 1994. Lunds Tekniska högskola har anslagit medel till lärararvoden. Ansvarig blir arkitekt Kerstin Barup. Idéerna påminner mycket om dem bak Konstslöjdanstalten och passar därför väl för den nys beslutade Designhögskolan.

Våren 1994 färdigställer också Lunds Tekniska högskola ett nytt hus på Kulturen. Under ledning av arkitekten och snickaren Pål Dunér har höstens projekt för Åk 3 och 4 på Arkitektskolan varit

»Framtida byggande». Utifrån ett antal frågor har man uppfört ett tegelhus vid lekplatsen. Efter inredning och anpassning till miljön kommer huset att vara ett »fönster» för Lunds Tekniska högskola på Kulturen. Här skall det senaste i byggnadsutveckling presenteras.

Eleverna byggde med egna händer för att få sina frågor besvarade. Hur vill vi att det framtida byggandet skall te sig? Vilka krav skall vi ställa? Kan vi undvika sjuka hus? Vilken byggnadsteknik skall vi använda? Hur skall vi förhålla oss till teknik? Hur skall vi förhålla oss till byggnadsteknikhistoria?

Man hämtade inspiration från Karlin som 1893 företog en tre veckor lång propagandaresa genom södra Sverige, med föredrag i nästan alla städer. Karlin talade sig varm för en fackskola med förebild i medeltidens skråväsende. Genom praktiskt arbete under en mästars ledning skulle hantverkaren uppnå den individuella estetik som saknades i maskinernas massproduktion.

Vita huset – centrum för ekologisk kunskap

Störst omdaning kommer Vita huset att genomgå under de närmaste åren. Månsson Dahlbäck Arkitekter AB har projekterat en total ombyggnad. Målet har varit att skapa såväl en ny inbjudande entré för hela området som utställnings- och samlingslokaler, där tillgänglighets- och säkerhetskrav uppfylles. Utgångspunkten har varit Vita husets ursprungliga arkitektur. De ursprungliga entréerna återställs medan det sekundära trapphuset rives. På baksidan föreslås en tillbyggnad mellan flygeln och restaurangköket, med ny hörsal i ett övre plan och med en förstorad entré- och informationszon i bottenvåningen. Kostnaderna är beräknade till 20 miljoner kronor. Anslag har sökts från Boverket liksom hos privata donatorer. Grundplåten om en miljon kronor, utan vilket projektet ej kommit igång, har lämnats av Crafoordska stiftelsen.

Ombyggnaden möjliggör ett nytt sätt att nå ut. Centrum blir »trädgårdsrummet» som beskriver friluftsmuseets idé. Härifrån förs besökarna ut i parken och friluftsmuseet. Tack vare Lions 10-öresinsamling har Kulturen kunnat anlita landskapsarkitekt för skötsel- och anläggningsarbete. Under professor Sven Ingvar Anderssons sakkunniga ledning har studeranden vid Alnarp, Clara

Lundqvist, gått igenom grundtanken med samtliga anläggningar. Här kommer »nytt» historiskt material att visas. Likaså tar Kulturen tillsammans med Jamtli och andra friluftsmuseer på sig ett genbanksansvar.

Inne i »trädgårdsrummet» får besökaren via interaktiva multimediaprogram kunskap om andra besökscentra och naturområden i Skåne – Östarp, Hörjel, Fredriksdal o s v. Resor utarbetas, typ »I Linnés fotspår».

Bottenplanet reserveras för en av museets specialiteter. De medeltidsarkeologiska samlingarna på Kulturen är de mest omfattande i norra Europa. Inför Kulturby -96 borde Lund lanseras som Metropolis Daniae – en kulturstad med medeltida förtecken. Här lyftes den under 1000–1200-talen ytmässigt och befolkningsmässigt största staden i Norden fram. En ny era i naturresursnyttjandet inleddes med urbaniseringen. Kopplingen till kontinenten är en viktig infallsvinkel. Till Lund rekryterades slaviska köpmän och hantverkare, samt präster, myntare och administratörer från Tyskland och England.

Utifrån detta material är det lätt att införa såväl det ekologiska temat som invandrarfrågan. Det regionala samarbetet samt kontakterna med Danmark känns självklara.

Förhållandet till tingen

Ekologi är också förhållandet till tingen. Att producera väl genomtänkta föremål med nytänkande utifrån traditionens material och form. Där färgen har en mening, blir symbolbärare. Där det individuella självförverkligandet inom folkkonsten värderas, liksom formgivarens alster. Där skönheten är ett resultat av det funktionella. Uppnår vi en sådan relation till tingen kan vi minska vår masskonsumtion.

Kulturen har de näst största föremålssamlingarna i landet. Tack vare Birgitta Crafoords och hennes söners donation om 20 miljoner kronor förvaras tre fjärdedelar av föremålen i Europas modernaste magasin. Under -94 flyttas, tack vare landstingsbidrag, de sista föremålen från S:t Lars-området.

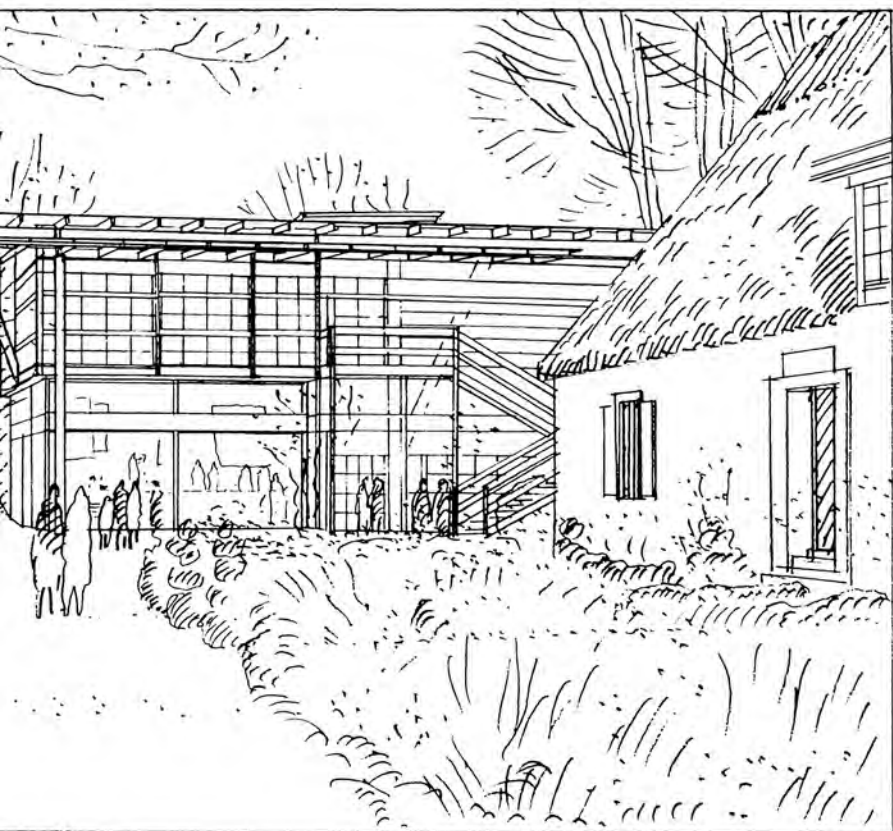
Utlåningen är omfattande. Kulturen har medverkat bl a i senare



2. Vita Huset med projekterad tillbyggnad som bl a skall innehålla en ny hörsal. Sett från öster.

års folkkonstutställningar i Stockholm samt regelbundet visat de textila skatterna på Läckö. Under 1994–96 deltar Kulturen i Svenska Institutets stora folkkonstsatsning i USA med början i Santa Fe.

Nu är det dags att lyfta fram skatterna i Lund. Att i nyrenoverade lokaler visa den sydsvenska textilsamlingen med globala utblickar. Göra textilhallen till det smyckeskrin arkitektur och samlingar ger förutsättningar för. Också här vävs den ekologiska aspekten in. I inget material kan samhällsutvecklingen avläsas så snabbt och tydligt som i det textila.



Teckning: Månsson Dahlbäck arkitektkontor.

Tingen ska inte bara sättas in i sammanhang. De ska också vara utgångspunkt vid nyproduktion. Långsiktigt finns, tack vare Designhögskolan, möjlighet att i ny tappning återuppliva Konstslöjdanstalten. Under den närmaste tiden framarbetas ett nytt koncept för museibutiken omfattande kvalitativa varor samt postorderförsäljning.

Som kortsiktig kan den påbörjade interna utredningen om samordning av museets resurser då det gäller vård och konservering betraktas. Kunde detta ske skulle ett regionalt samarbete bli nästa

steg. Så stora nyförvärv kommer nog inte att ske framöver med undantag möjligen för de lundaarkeologiska samlingarna. Intressant är därför Nordiska museets förslag om samordning.

Museum för bildning

»Det har tagit och tager mycken tid och arbete dels under museets ordinarie föreläsningstider genom det ständiga ingripandet av museets fåtaliga personal ej blott vid större gruppbesök såsom ledande, förklarande och undervisande, dels genom den i stor skala bedrivna kostnadsfria populära föreläsningssamheten, vilken på museets folksöndagar såväl som vid andra tillfällen och utom Lund bedrivits i första hand av intendenten själv.

Ty det är folkbildningsarbetet som för mig står som den största av våra museala uppgifter, mer än nog kompensande den hittills svagare vetenskapliga produktionen».

Så skrev Georg Karlin 1933, efter ett halvt sekels erfarenhet. Så skulle jag själv kunna skriva 60 år senare.

Idag är det läge att vidareutveckla det Kunskapens träd som planterades på 1800-talet. Låta det behålla stam och rötter, beskära vissa grenar. Låta vissa andra växa. Många träd kan växa till en skog där växtligheten ger och tar näring.

Skåne har en rik museipedagogisk tradition. För första gången har som service till lärarna en Museihandbok sammanställts. Landstinget som bekostat satsningen har gett det fortsatta uppdraget till Kulturen. Med uppdraget följer en museilektor vars uppgift inte bara är att samordna, utan också svara för idéutveckling. Den periodiska kontakt som finns med lärarutbildningen måste regleras. Redan nu arbetar etnolog Pia Sander på projektbasis med utvärdering av den skånska museipedagogiken. Forskningsbidrag från Statens Kulturråd har möjliggjort deltagandeobservationer av skolklassers museibesök. Vi vet att museernas besöksiffror ökat tack vare skolbesöken. Men vad minns barnen? Och vad är målsättningen? Våren -94 får vi ta del av rapporten om Kulturens guidade visningar, Landskronas och Trelleborgs museers verkstäder, Kris-



3. Att gå på museum. I ett publikprojekt 1993 fick skolbarn beskriva sitt besök på Kulturen och teckna till. Här skildras museilärarens arbete med en sjätteklass i prästgården.

tianstads läns museums museilådor och Tomelilla museums bildskola.

Utifrån erfarenheterna formas framtidens pedagogik. En möjlig ny utveckling kan öppen förskola för pappor bli. Lunds kommun har beaktat de resurser som finns inom Kulturen. Här finns i samma hörn – kring Lekloftet – miljöer från skilda kulturer. Onsjöstugan från landsbygden och arbetarbostaden som ligger på ursprunglig plats. Här finns matsal för fika och miljö med getter, blommehöns och möjlighet till odling.

En annan utvecklingsidé är ett nytt skyltprogram. Länsmuseumernas Samarbetsråd har tillsammans med Riksantikvarieämbetet tillsatt en arbetsgrupp för Levandegörande av kulturmiljöer. För Kulturen planeras 60-talet informationstavlor. Journalisten Jan af Geijerstam skriver korta spännande historier utifrån fakta om byggnader och trädgårdar. Formgivaren Gösta Hillfon ska ta fram en prototyp som är så diskret att miljön ej slås sönder och upplevs som ett skyltmuseum. I framtiden ska man få tillgång till kunskapen även utan den tryckta vägledningen.

Museiforum

Den stora styrkan då det gäller den pedagogiska utvecklingen är samarbetet med Lunds Universitet. I en formell arbetsgrupp ingår representanter för Kulturen, universitetet, landstinget och kommunen. Museiforum har sin rumsliga bas på Kulturen. Där ska tvärvetenskapliga temaautställningar produceras, i vilka universitetet får möjlighet att i populär form föra ut forskning. Så gott som varje projekt inom Kulturen kommer på så sätt att ha arbetsgrupper vari universitetsfolk ingår. En nyhet är de sydsvenska museikonferenser universitetet och Kulturen samarbetar om. I år var temat ekologi. Nästa år blir temat »Det mångkulturella samhället». Kulturen har också medverkat i uppläggningsen av det nya ämnet Museikunskap.

En särskild satsning är samarbetet med Universitetshistoriska Sällskapet. Förhandlingar pågår om att åter göra Lindforska huset till ett idé- och lärdomshistoriskt centrum. Just nu hänger förslaget på universitetets möjligheter till finansiering.

Inom Museiforum finns ett särskilt ADB-projekt. Ska kunskap gå att få ut snabbt i tillgänglig form måste teknik utvecklas så att museerna själva kan producera interaktiva multimedieprogram. En försöksverksamhet bedrivs mellan Lund och Östersund, där Kulturen står för fakta. Tanken är att få ekologiprogrammet i Vita huset utformat genom detta försök. Under tiden startar Kulturen själv en egen ADB-utveckling. Tack vare 1,2 miljoner från Nordenstedtska stiftelsen kommer installationer och utbildning igång under 1994. All nyregistrering av föremål skall datoriseras. Nästa steg är att ge publiken möjlighet att nå samlingarna via bildskärm.

Det mångkulturella samhället

Den stora skillnaden mellan Kulturen och landets läns museer är samlingarnas uppbyggnad. Karlin samlade också på »Världskulturen». Man skulle ha jämförelsematerial för att hitta skillnader och likheter. I dagens samhälle måste dessa samlingar ses som en ovärderlig resurs. Därför ägnas också hela denna årsbok åt världskulturen, som får sin utställning i »Masker – andra världar» då Benkt-Åke Benktssons samling av masker från hela världen ställs ut

på ett helt nytt sätt. Scenografen Peter Holm har engagerats för att omvandla Vita Husets andra våning till en spännande och lockande miljö. Utifrån denna årslånga satsning kommer såväl existensiella som globala frågor att belysas.

»Masker – andra världar» finansieras helt med sponsorsmedel. Från stat, länsstyrelse och landsting har medel sökts till »Det mångkulturella samhället». Tanken är att med hjälp av etnologiska institutionen vara motor i en regional dokumentation. Att våren 1995, 50 år efter krigsslutet, samtidigt på olika skånska museer öppna utställningar om olika folkgrupper. Kulturen har valt den judiska befolkningen, medan Helsingborgs museum vill samarbeta med palestinier. I Trelleborg satsar man på invandrarkvinnorna och Landskrona museum följer upp tidigare undersökningar bland f d jugoslaviska invandragrupper.

Urvalet har gjorts med tanke på att såväl gamla, sedan länge etablerade invandragrupper, som nyanlända flyktingar skall finnas med. De flesta av dagens asylsökande och flyktingar är tydliga i bemärkelsen fysiskt och kulturellt annorlunda. Med gårdagens invandrare förhåller det sig snarast tvärtom. De flesta passerar som »svenskar» i umgänget med majoritetssamhället. Utövandets av det kulturspecifika sker innanför hemmets fyra väggar. Ytligt sett verkar de väl integrerade, men under ytan döljer sig en rik kulturell mångfald. Den judiska grupp som sedan länge bott i Malmö/Lundregionen, kommer att i detta sammanhang bli ytterst intressant att arbeta med. Kulturen har också traditioner från andra världskriget att leva upp till. I årsboken presenteras detta i en intervju med Greta Kjellberg.

Målet är att på längre sikt påverka attityder, normer och förhållningssätt hos ungdomar.

Ett pilotprojekt har genomförts 1993 då Kulturen erhöll medel för »Kulturen och invandrarna». En rapport om de pedagogiska modeller man fann brukbara har publicerats.

Medlemmar – publik?

Till skillnad från landets övriga regionala museer ägs Kulturen av sin medlemsförening. Hittills har också föreningen genom affärsdri-

vande verksamhet samt donationer dragit in nära hälften av omslutningen.

För att kunna vårda de knappt 20 000 befintliga medlemmarna, samt förhoppningsvis kunna värva nya, har kontrakt skrivits med Institutionen för företagsekonomi vid Lunds universitet om samarbete. Hur ska vi anpassa Kulturen till den nya tiden? Flera marknadsundersökningar kommer att göras – varför har medlemskapet upphört, vad tycker man om årsboken o s v. Kanske blir resultatet valfrihet mellan alternativa medlemsformer.

För att lättare nå publiken i regionen har Kulturen framgent kvällsöppet torsdagar. I gengäld hålles måndagarna stängda. Det har visat sig att en ny typ av samarbete börjat växa fram. Universitetsinstitutionerna liksom företagen som stöder Kulturen önskar specialvisningar för gäster och anställda kvällstid. Det betyder i sin tur att Kulturen måste skaffa sig organisation och kompetens för att kunna leva upp till detta.

Till sist den kanske allra viktigaste frågan. Hur ska verksamheten formas så att den blir viktig för publiken? Vilka frågor är det man vill ha belysta idag? Jag tror att den största uppgiften är att hitta representanter för olika målgrupper som får vara med och påverka museet.

Marknadsföring i form av annonser, affischer och guidade buss-turer är nog bra, men det är delaktigheten i verksamheten och innehållet som betyder något i längden.

Kulturen och Världskulturen

På museer världen över är vi idag vana vid att uppleva vackra och sällsamma ting från jordens alla hörn. Också på Kulturen finns idag tusentals föremål med utomeuropeiskt ursprung. Deras ålder sträcker sig från tidig medeltid till nutid. Vi finner dem i de arkeologiska samlingarna, i samlingarna av bl.a. vapen, konsthantverk, konst och textil. Vissa av dem talar vi enbart om som »etnografika» eller »etnografiska föremål». Museets neutrala ordning i magasin och montrar döljer frågor som deras blotta närvaro ställer. Man kan fråga sig vad afrikanska tumpianon och indianska fjäderprydnader, kinesiskt porslin och egyptiska mumier gör bland korsvirkeshus och getter på ett friluftsmuseum i Skåne? Svaret ligger i delvis i visionen hos den man som skapade museet – Georg Karlin. Hans museum skulle belysa »Lands- och Världskulturen i slott och koja, från förhistorisk till modern tid». ¹ Men lika mycket handlar det om de exotiska föremålen vägar in i vår kultur. Deras närvaro hos oss har sin egen långa historia, liksom samlandet av ting.

En del av den historien är de drömmar och visioner som en hel epok var delaktig i under årtiondena runt sekelskiftet. Genom Karlins idoga arbete etablerade sig under denna tid Kulturhistoriska museet som en institution med digra samlingar och nydanande utställningar. Under Kulturens uppbyggnadsskede 1882–1918 sker samtidigt omvälvande förändringar av världsordningen. Både på hemmaplan och i avlägsna delar av världen känner man de traditionella samhällenas existens hotade av industrialism och imperialism. De stora museibyggena ute i Europa blev mer storslagna manifestationer av insamlingsiver och räddningsaktioner än Kulturen någonsin kunde bli. Men Karlins Lund andades samma ideal som i London, Paris och Berlin. Som alla skapelser av sin tid bär



1. Pokal av strutsägg och elfenben. Tillverkad omkring 1700. Till liknande prakt-pokaler användes ibland skal av kokosnöt. KM 8.883



2. »Amerika». Porslinsfigurin föreställande sydamerikansk indian med apa. Tillverkad i Berlin 1769. KM 9.841


också Kulturen arvet från museibyggnadens och kolonialismens epok vidare. Karlins förvärv av exotiska föremål och hans tankar på att skapa »en universell kulturhistorisk bildningsanstalt» måste förstås i detta sammanhang.

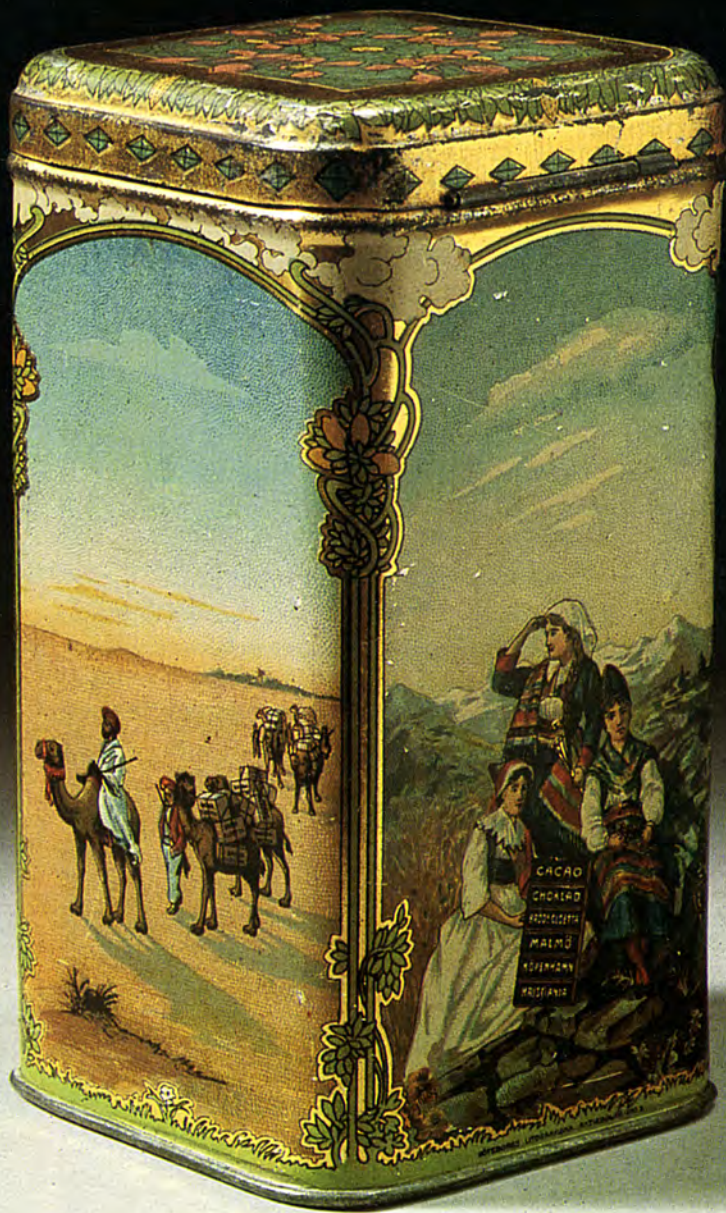
I sin rikedom kan Kulturens samlingar öppna oss för tingens vittnesbörder om långvariga kontakter med såväl utomnordiska som utomeuropeiska kulturområden. Det sena 1800-talets idéer präglade förvärven av de utomeuropeiska föremålen och dess roll i uppbyggnaden av museet. Det kan därför vara värt att fundera över hur idéer om det främmande kommer till tals på Kulturen idag. Har vi på 1990-talet något gemensamt med de tankar om människan och kulturen som var vägledande för hundra år sedan?

Det exotiskas lockelse

Intresset för det främmande och det exotiska har en gammal historia. Redan före den s.k. upptäckten av Nya Världen hade andra folk upptäckt oss. På båda håll frodades fantasierna om vanskapta varelser på andra sidan jorden med märkliga seder och bruk. Gamla handelsvägar var transportleder också för idéer, fantastier och föreställningar om världen och dess invånare. Arabiska handelsmän kunde t.ex. berätta härresande historier om vikingarna och deras underliga vanor. Intresset för märkvärdiga ting var stort. Sjöfarare och handelsmän, pilgrimer och korstågsriddare tog med sig souvenirer på färden hem.

Med tiden strömmade mängder av föremål till Europa. Portugiser, spanjorer och holländare kunde med vapenmakt etablera handelsstationer i allt avlägsnare världsdelar. Exotiska material som t ex sköldpadd, pärlemor och elfenben blev dyrbara och begärliga handelsvaror. Kuriosakabinett och naturaliesamlingar fylldes med otaliga bevis på att Guds skapelse var långt mer fantastisk och outgrundlig än man tidigare anat. Det märkvärdiga och annorlunda gavs en plats i samlingens eget universum. I principerna för att

3. Förpackning för kakao av märket Cloetta från omkring 1910. Flickor med nordiska folkliga dräkter i ett snöklätt bergslandskap var lika säljande och exotiska som en kamelkaravan under öknens sol. 



ordna och klassificera i samlingarna kan man idag utläsa hur man betraktat de främmande föremålen, från 1500-talets kuriosakabinett, 1700-talets naturaliesamlingar till 1800-talets museiinstitutioner.

Kontakterna med andra kulturer har genom historien starkt präglats av fenomenet exotism. Exotismen ger det som kommer utifrån en ny innebörd, vare sig det är fråga om original eller imitationer av en stil. Förutom att föremålen med utomeuropeiskt ursprung i sig själva speglar fascinationen för det exotiska kan vi också se en tydlig påverkan av smak och preferenser i materialval, formspråk och dekorelement hos föremål tillverkade i Europa. Här fick också den folkliga kulturen efter 1800-talets mitt en exotisk karaktär för borgerligheten. I Lund kunde i en och samma borgerliga eller grevliga salong rymmas åkdynor från Veberöd och tedosor från Kina. Tidigare århundraden hade det exotiska varit de fås och rikas exklusiva lyx. 1800-talet gjorde exotismen till en vardagsangelägenhet för de många genom en veritabel explosion av industrivaror och en större medvetenhet om världen utanför.

Innanför museets väggar är det lätt att studera hur våra föreställningar om främmande folk avspeglar sig i de ting vi samlat runt oss. De blir till en del av vår smak, våra moden och preferenser. Vi kan skönja exotismens budskap från 1500-talets praktpokaler till dagens förpackningsreklam. Det exotiska har sin lockelse i att det är fyllt av möjligheter för våra egna tolkningar. Just för att vi vet så lite om de verkliga förhållandena bakom främmande föremål finns det så stort utrymme för våra fantasier kring dem. I exotiska föremål projiceras drömmar om en annorlunda tillvaro utanför vår egen, i tid och rum. Men de speglar också de maktförhållanden som ligger bakom en exploatering av andra länder och deras kulturella kapital. Exotismen formar en symbolvärld som låter sig användas för många slags budskap.

Högekulturer och primitiva folk

De exotiska världarna har haft avgörande betydelse för vårt sätt att tänka på mänskliga likheter och olikheter. Såväl rasismen som humanismen har sina historiska rötter i två olika sätt att hantera

dem. Båda skulle vara omöjliga utan det universella begreppet »människa». Idag är det för oss ett högst vardagligt och självklart ord som också rymmer en dimension av alla människors lika värde, vare sig man väljer att bejaka eller förneka det. På samma sätt är det självklart att alla människor har del i det vi idag kallar »kultur». Idag liksom för hundra år sedan är idéerna om kulturen själva grunden för museets existens. När Karlin talade om »den mänskliga kulturen» var det ännu inte en allmän uppfattning att alla folk ägde en kultur.

Under Västerlandets tidiga kristna tid definierades en människa enligt sin trostillhörighet. I förhållande till den kristna tron var andra folk helt enkelt vantrogna eller hedningar, beroende på graden av ogudaktighet. Västerut, i Nya världen fann man omkring 1500 en helt ny sorts varelser som inte så lätt kunde betraktas som vanliga hedningar. Indianerna hade heller inga likheter med sådana »barbarer» som kunde lämnas åt sitt öde i sin ogudaktighet. Några såg indianernas liv i djungeln som det återfunna paradiset på jorden före syndafallet. Men de passade varken in i skapelseberättelsen eller i världsbilden. Var de människor, djur, eller någonting mitt

4. »En höfding dansar i maskering för en europeisk gäst». Ur Naturfolkens Lif av Wilhelm Dreyer. 1899.





5. Två av en uppsättning kinesiska miniatyrfigurer, sannolikt inköpta i Kina av A R Wachtmeister omkring 1890. KM 46.400

emellan? Varifrån kom de? Kyrkans män enades med tiden om att indianerna hade en själ och därmed kunde döpas och upptas i Guds rike. Detta gjorde till sist människor också av indianer i européernas ögon. Men på vägen väcktes flera politiska och filosofiska frågor som ger eko ända in i vår tid.

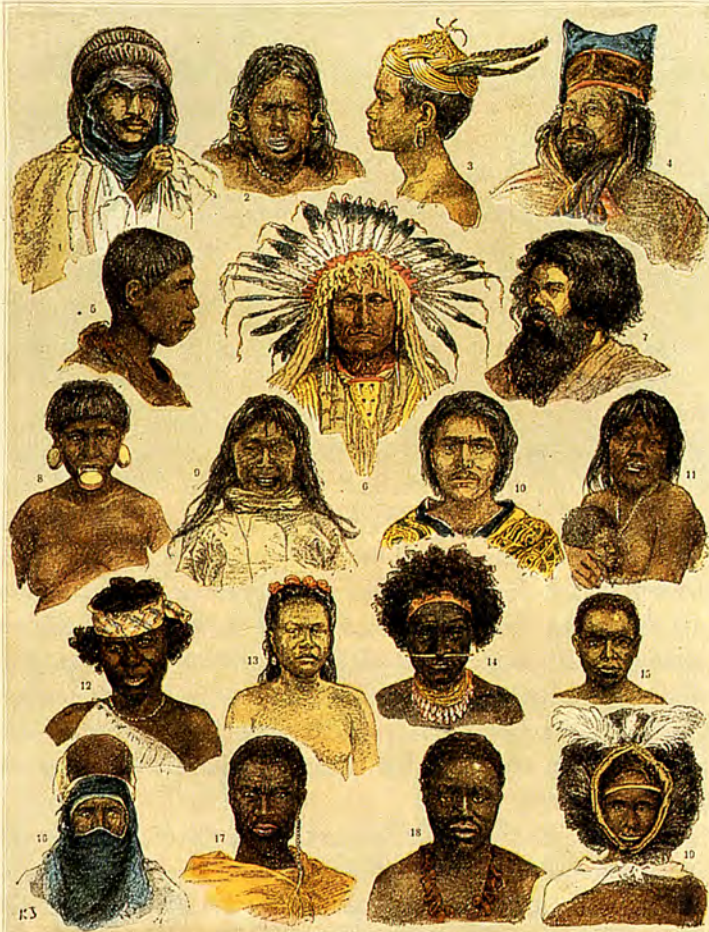
Den historiefilosofiska debatten i Europa började efter 1600-talets mitt lägga vikten vid en människas natur och karaktär. Istället för trostillhörighet intresserade man sig för jämförelser av olika stadier av mänsklighet. Man talade om »vildar» och »primitiva» folk. Mot det vilda stod det civiliserade, mot det primitiva stod det utvecklade. Efter kapten James Cooks utforskande av Stilla Havets övärld 1772–75 förstärktes idéerna om vildens naturtillvaro. Tahiti och dess sköna och milda folk blev en ny bild för paradiset på jorden. Man urskiljer två motsatta föreställningar om vildens natur som gav eko i 1700-talets filosofiska och politiska diskussioner. Bilden av den dumma och råa, »oädle vilden» gav legitimitet åt de civiliserades överhöghet och herravälde. Utifrån idén om »den ädle vilden» kunde man i andra läger formulera en kritik av det egna samhället.

Vid tiden för Kulturens grundande talar man sedan länge allmänt

om de s.k. högkulturerna österut. Österlandets rykte om förfining, prakt och rikedom grundades redan av Marco Polo. Ostindiska kompanier försåg sedan 1600-talets början Europas välbärgade skikt med lyxartiklar som siden, porslin, lackarbeten och té. Napoleons fälttåg i Egypten 1798, då konstnärer och vetenskapsmän följde med hans styrkor, gav näring åt en vurm för egyptiska antikviteter och orientaliska seder. Arkeologiska utgrävningar i det gamla Mesopotamien och Assyrien bekräftade under 1800-talet tesen att »Civilisationens vagga» legat i Främre Asien. Kulturerna i Kina, Japan och Indien sågs som borttynande rester av en svunnen guldålder. Om civilisationens vagga en gång legat i Asien var det nu Europa som blivit dess nya centrum.

Under 1800-talets sista hälft tilltar den vetenskapliga specialiseringen beträffande studier av människan och samhället. Antropologi och etnografi och sedermera folklivsforskning blir nya vetenskapliga discipliner. På de framväxande museerna vill man göra variationerna av människans föremål överskådliga. Ordandet av dem i samlingarna förutsätter att man också kan göra variationerna av det mänskliga livet begripliga. I Karlins samtid används de nya vetenskapliga begreppen »naturfolk» och »primitiva folk». Dessa stod, om än underförstått, i motsats till »kulturfolk», »civilisation» och »högkulturer». Idéerna om människan och kulturen präglades av tankarna på en utveckling från lägre till högre kulturstadier – den s.k. evolutionismen.

Själv ordet »kultur» hade länge en positiv värdeladdning som påminde om den hos ordet »civiliserad». Det var ingen vedertagen sanning att alla människor kunde sägas tillhöra en kultur. Ett betydelsefullt steg idenna riktning utgjordes av E.B. Tylors bok *Primitive Culture* som gavs ut i England 1871. Ändå dröjde det över trettio år innan begreppet kultur användes vetenskapligt igen beträffande primitiva folk. Jämförande studier av seder, bruk och trosföreställningar blev av större betydelse först efter sekelskiftet. I Lund gjorde sig Professor Martin P:son Nilsson känd för jämförande religionshistoriska arbeten under 1900-talets första decennier. Tidens syn på mänsklighetens utveckling präglade naturligt nog Karlins sätt att ordna de utomeuropeiska föremålen i förhållande till de inhemska i sina utställningar.



1878.

MÄNNISKORASER.

Illustratör: Carl W. Th. Sjöström.

1. Ung beboinshötting (efter J. Östrup).
2. Nikobar.
3. Dajak.
4. Lapp.
5. Tschuktscher.
6. Sioux-höfding (præriindian).
7. Alno.
8. Botokudkvinnas.
9. Östgrönlandare (efter Kapl. Holm).
10. Haida-Indian.
11. Middelsk-vänska med barn.
12. Australgrönna.
13. Polynesiska.
14. Melanesier.
15. Ung man af afrikansk dvärgstam.
16. Tuareg.
17. Kaffer.
18. Neger från Guineakusten.
19. Mossaj.

6. Ur Naturfolkens Lif – En populär etnografi, av dansken Wilhelm Dreyer. Denna bok var 1898 en av de första som formulerade tidens vetenskapliga idéer om främmande folk för en bredare läsekrets. Utgiven på svenska 1899 fick den i flera upplagor stor genomslagskraft också i Sverige.

Karlin och »Världskulturen»

Georg Karlin var på många vis en öppen och vidsynt museiman. Han kom att verka i övertygelsen om att den inhemska kulturen alltid måste ses i relation till vad som finns utanför vårt lands gränser. Men denna tanke var i sig inget nytt utan låg helt i tiden. Karlin var i likhet med museimän som Arthur Hazelius och Bernard Olsen² i högsta grad barn av denna sin tid. Man besjälades av samma tanke – att värna de kulturhistoriska och fosterländska minnena till förfädernas heder. Karlin valde ett mer storslaget perspektiv för sina ideal än sina kollegor – om än förverkligade i ett mindre format än deras. »Sträfvandet efter universalitet» skulle genomsyra hela museet.

Kulturhistoriska föreningen grundades 1882 med målsättningen »att samla allt som kan tjäna till upplysning om kulturutvecklingen från äldre till närvarande tid». Samtidigt fanns uppgiften att se till att »en klar och levande bild blir lämnad af folkets liv, sådant det rör sig och ännu rör sig i Södra Sveriges landskap». Med dessa ledstjärnor ville man dels förmedla kunskaper till en bred allmänhet men samtidigt göra Kulturen till en vetenskapligt respekterad institution. Man ville både popularisera och systematisera. I båda strävandena låg den inhemska kulturen i fokus.

Det med tiden mer utblickande perspektivet motiveras av de vetenskapliga ambitionerna och Karlins stora intresse för konsthantverk. Här stod han inte ensam. Dessa intressen hade en stark förankring hos inflytelserika personer i Kulturhistoriska föreningen.

Vi kan se hur Karlin med tillströmningen av föremål från andra länder skapade en modell för att i ett och samma museum kunna historiskt belysa olika områden av kulturell verksamhet. Det jämförande kulturella utvecklingsperspektivet gjorde detta möjligt. Principer för att ordna föremål i serier och grupper hade utvecklats som en vetenskaplig metod framförallt inom arkeologin. De blev normgivande också för andra discipliner. I museet framhöll Karlin det vetenskapliga perspektivet genom att i utställningarna ordna vissa föremålsgrupper systematiskt. Hans strävan att popularisera gavs särskilt uttryck genom hans betoning av exteriörernas samband med interiörerna, dvs de visade föremålen. Karlin såg ingen

motsättning mellan dessa olika ambitioner. Någon gång använde han dockor i en tablåartad form – en museipedagogisk nymodighet som skulle gestalta en helhet och ge föremålen inbördes sammanhang.

Vid Kulturens 25-årsfest 1907 formulerade dåvarande ordföranden i Kulturens styrelse, Juridikprofessorn Pontus Fahlbeck, programmet för »museets tillryggalagda och fortsatta utveckling». Målet är i första hand att »giva en bild av vårt folks sed och odling under gångna tider». Men också det jämförande vetenskapliga perspektivet uttalas i klarspråk:

»De mänskliga redskapen och konstalstren framträda icke isolerade utan som länkar uti en utvecklingskedja. De framstå vid närmare betraktelse som frukter av en evolution, påminnande om den som frambragt de olika arterna i växt- och djurvärlden. Det är en stor vetenskaplig uppgift att påvisa denna utvecklingshistoria. Vårt museum försöker fylla den uppgiften genom att ordna föremålen i typologiska serier vart och ett efter sin art.

Men länkarna i dessa serier finnas ej alltid fulltaliga inom eget land. Ej sällan har en typ utvecklats utomlands och först senare kommit till oss. Detta förklarar, varför museet rymmer så många föremål av främmande ursprung. De flesta av dessa utländska ting stå i släktskapsförhållande till motsvarande svenska. De hava vanligen varit mönster och förebilder för de senare och försvara sålunda väl sin plats i detta den svenska kulturens museum, om ett sådant försvar eljest behövs.»

Ordalydelsen uttrycker samma tankar som ligger Karlin varmt om hjärtat. Han åberopar fortsättningsvis talet i sina tryckta vägvisare till museet. Här understryker han att det utländska inslaget behövs just för att kunna förstå den egna kulturen, »i all synnerhet i de fall då denna endast är en afskuggning av världskulturen...». Av detta kan man utläsa en motivering för Karlins särskilda stolthet över museets samlingar av konsthantverk, i vilka åtskilliga exempel på »de högre kulturformernas» konsthantverk återfinns. Här och i andra resonemang kan vi också ana att begreppet »världskultur» för Karlin har något storslaget över sig. Med sin devis om »Lands och Världskulturen i slott och koja» vill han gärna att något av dess glans ska skina också över Lund och Kulturen.

Kolonialism och samlande

Mot 1800-talets slut förändrades konsumtionsvanor och heminredningsideal. Den koloniala epoken blev samlandets epok framför andra. Muséerna är fulla av föremål som under denna tid fann sina vägar till Europa. Antingen de helt enkelt blev bortrövade eller hederligen betalda var de lika åtråvärda för den exotiska smaken och det vetenskapliga intresset.

Medan Karlin 1883–84 for runt i stugorna och samlade in resterna av en borttynande allmogekultur satt företrädare för Europas starka stater på den s.k. Kongokonferensen i Berlin och bestämde hur man skulle dela Afrikas karta mellan sig. Under muséets första tio år etablerade Frankrike sina kolonier i Västafrika. Från omkring 1880 och fram till första världskriget expanderade världshandeln och de nyvunna kolonierna drogs in i världsekonomin. På de stora världsutställningarna som hölls regelbundet från 1851 presenterades nya varor och exotiska råvaror. På flera av dessa ställdes också människor ut – orientaliska och afrikanska infödingar kunde beskådas i levande tavlor med tillhörande hyddor, dräkter, sedvänjor, mat och föremål. De främmande folken fick ett ansikte i den mån man kunde finna ekonomisk nytta i deras produkter eller arbetskraft. Världen delades upp mellan Storbritannien, Tyskland, Frankrike och USA i olika intresseområden. Av jordens olika delar skapade marknadsekonomin en enda värld sammanhållen av ett aldrig tidigare skådat kommunikationsnät. På ångbåtar och tåg färdades affärsmän, militärer, missionärer och andra apostlar för civilisationen ut i världen, var och en med sina särskilda uppdrag.

Snart var det dags att rädda vad som räddas kunde också i denna del av världen. Till andra västerlänningar sällade sig forskningsresanden, etnografer och antropologer. Som en följd av de franska intressena i Västafrika kunde samlare och forskare föra masker, skulpturer och andra föremål till Paris. De utgjorde stommen i Musée de Trocadero som öppnades 1878. En ung brittisk generalkonsul tågade 1897 in i det västafrikanska konungariket Benins huvudstad på ett självpåtaget uppdrag. Förutom blod, död och förintelse ledde hans tilltag till upptäckten av ett stort antal märkliga bronsskulpturer. Dessa ägde en skönhet och teknisk fullkom-



7. Lamaistisk dansmask från templet Yung Ho Kung i Peking. KM 51.467: 224

lighet som förbluffade samtiden. Bronserna från Benin utgjorde en chock för samtidens fördomar om den primitiva kulturen i Afrika. På museer i London, Paris och Berlin kunde man snart beskåda det som senare kom att kallas primitiv konst. Runt sekelskiftet placerade man de etnografiska föremålen i två huvudsakliga kategorier en vetenskaplig och en estetisk dvs »konst». Den »primitiva konsten» från Afrika och Oceanien blev omtyckta samlarobjekt och fick stor betydelse som inspirationskälla för den nya moderna konsten. Konstnärer som Braque och Picasso hörde till dem som i masker och skulpturer såg en ursprunglig konst, med särskild känsla för det abstrakta. Uppköpare av »primitiv konst» kunde snart göra lönande affärer och sällade sig till resenärerna med fjärran mål. Tack vare denna handel kunde på 1930- och 40-talen samlaren och skådespelaren Benkt-Åke Benktsson skapa sig den betydande samling av masker från hela världen som nu finns på Kulturen.

Svenska museimän var inte sena att ta tillvara möjligheten till omfattande nyförvärv. 1883, året efter bildandet av Kulturhistoriska föreningen för Södra Sverige avgick en ångfregatt vid namn Vanadis på en världsomsegling med stolta vetenskapliga ambitioner. En av initiativtagarna var arkeologen Hjalmar Stolpe – eldsjelen bakom öppnandet av Riksmuseets etnografiska avdelning, vilken sedermera kom att bli Statens Etnografiska Museum (numera omdöpt till Folkens Museum). Som Vanadisexpeditionens etnograf gjorde Stolpe en stor insamling av etnografiska föremål – grunden till det blivande museet. De väckte stor uppmärksamhet då de ställdes ut i Stockholm 1886 och i Göteborg året därpå. Det finns goda skäl att anta att också Georg Karlin lockades till ett besök när han dessa år befann sig i de bägge städerna i uppköpsärenden.

Röhsska konstslöjdmuseet och Statens Etnografiska museum stod bakom en expedition till Kina 1912–13 med syftet att till museerna införskaffa kinesiska konstföremål och etnografika. Under botanisten, »upptäcktsresanden, globetrottern och etnografen» Thorild Wulffs ledning hembragtes över 2.000 konstföremål och 956 etnografiska föremål. Av Wulffs numera utgivna dagbok framgår att han bedrev en högst skrupelfri och målmedveten verksamhet där han inte drog sig för vare sig häleri, stöld eller mutor för att komma över »klenoderna». Här var det inte fråga om att rädda



8. Europén – symbol eller dekorelement? Detalj av en dansmask från Sri Lanka tillverkad omkring 1900. Ingick i J F Anderssons stora samling av singhalesiska masker. KM 25.303

resterna av en hotad kultur, utan att till varje pris komma över unika skatter till museisamlingarna. Före chefen för Röhsska museet Göran Axel-Nilsson skriver i ett förord: » Med det nyvaknade intresset för Kinas konst erbjöd sig nu plötsligt ett nytt fält att inmuta... I ett lyckligt ögonblick föddes tanken: varför inte Kina? Det politiska läget inbjöd onekligen till ett försök. Ute i det kinesiska riket rådde revolution, oro och förvirring härskade, allt kunde hända och allt var möjligt! Med energi och pengar kunde säkert åtskilligt uträttas.»

Expeditionen till Kina var ett led i ambitionerna att skaffa samlingar till ett museum som ännu bara existerade på papperet. Samlingarna kunde beses först 1916 då museet öppnades för allmänheten. Man kan undra i vad mån frukterna av Wulffs expedition gav eko hos Karlin med hans stora intresse för konsthantverk. Särskilt som det var den före detta medarbetaren på Kulturen Axel Nilsson som tog initiativet till expeditionen i egenskap av Röhsska museets chef. Ödet ville dock att tre masker som Wulff samlade in i Peking hamnade på Kulturen 1957, i Benkt-Åke Benktssons samling.

Resenärerna Andersson och Wachtmeister

Två av Kulturens donatorer har givit Kulturens samlingar en betydelsefull förbindelse med kolonialismens historiska skede. J.F. Andersson och Axel Raoul Wachtmeister är båda goda exempel på hur resandet blev en livsstil för dem som hade råd. Samlandet var en tidstypisk vurm som satte sin prägel på de borgerliga stadsvåningarna.

I J.F. Andersson kan vi se ett exempel på en systematisk och passionerad privatsamlare vars inriktning kan jämföras med museernas. Han var bondpojken som åkte till Amerika och blev ingenjör. I sitt yrke åkte han runt världen för att bygga broar, tunnlar och hamnar, men också för resandets egen skull. Som få andra privatsamlare hemma i Sverige hade han möjlighet att köpa intressanta objekt. Under mer än trettio år samlade J.F. Andersson naturalier samt arkeologiska och etnografiska föremål. Hans samlarintresse förde honom dessutom till bl.a. till Japan, Kina, Indien, Ceylon,

Kongo och Egypten. När han slog sig ner för gott som generalkonsul i Köpenhamn hamnade större delen av hans samlingar på olika museer, bland dem Kulturen.

För unga män av god familj var bildningsresor ut i världen en självklar del av livet. I sina reseminnen skriver greve Axel Raoul Wachtmeister »Jag hade bestämt mig för att göra en lång sjöresa för min hälsas skull...» Den resa han påbörjade 1890 skulle komma att förflytta honom kors och tvärs över jordklotet i omkring sex års tid. Hälsan var dock inte enda skälet, musik, teosofi och buddhism var stora intressen hos den unge greven. Från de många platser i Asien, Oceanien och Nordamerika han besökte tog han med sig rikligt med souvenirer. Föremålen av alla de slag, från näsprydnader från Samoa, musikinstrument från och lackarbeten från Kina, växte till en omfattande men disparat samling. Efter Axel Raoul Wachtmeisters död 1948 kom samlingen till Kulturen. Dess sammansättning och till synes slumpmässiga tillkomsthistoria har mycket att berätta om hur en bildad europé mötte världen omkring 1900.

Det »etnografiska» och det »konstindustriella»

Sådana främmande föremål som Kulturen idag hyser, vare sig det är buddhabilder, bastmattor, eller kastknivar, har vi vant oss att se på specialmuseer för konsthantverk eller etnografi. Gränserna för vad som är vad ligger utanför tingen själva, deras konstnärliga eller vetenskapliga värde för museimännen har bestämt deras placering. För Karlin sammanföll dessa värden i hög grad, vilket fick en avgörande betydelse för samlingarnas bredd.

På Karlins tid var ordet »etnografi» till en början en allmän beteckning för den jämförande vetenskapen om folkens seder och bruk. Innan »folklivsforskning» blev vedertaget en bit in på 1900-talet tillämpades »etnografi» också med avseende på nordisk folkkultur. Utifrån ett »etnografiskt» intresse betraktade man föremålets funktion och användning i dess kulturhistoriska sammanhang.

9. Reseminnen från bl a Egypten, Indien, Kina, Japan, Melanesien och Nordamerika. Inköpta under 1800-talets slut av A R Wachtmeister. KM 46.400

Hos föremål med främst konstnärligt intresse betonades istället tillverkningsteknik och material, form och utseende. Karlin uttalar sig då och då, bl.a. i sina vägledningar, om det »etnografiska» intresset hos olika föremål. I de utställningar han upprättar efter hand blir det tydligt att han särskilt vill lyfta fram en konstnärlig och teknisk aspekt hos det som han räknar till »de konstindustriella samlingarna».

Mycket lite tyder på att Karlin skulle ha intresserat sig för de främmande kulturernas »etnografi» i samma bemärkelse som den inhemska. Först 1910 kan man utläsa målsättningen att museet »så långt tillgångarna medgiva» vill »framställa även världskulturen i sina huvuddrag». Starkare än så kan man inte utläsa avsikten att åstadkomma en förståelse av en främmande kultur. Snarare än bristande resurser var det fråga om ett fullföljande av en tydlig vetenskaplig och museipedagogisk linje. Det var andra pionjärsjälur än Karlin som arbetade för att ge den jämförande utomeuropeiska etnografen en självständig plats i museivärlden. Det var också först efter sekelskiftet som deras strävanden vann en större terräng.

Det Etnografiske Museum öppnades i Köpenhamn som det första etnografiska museet i världen redan 1841. För svenskt vidkommande hade det en avgörande betydelse. År 1872 besökte arkeologen Hjalmar Stolpe museet i Köpenhamn. Han fascinerades av detta till den grad att han beslöt göra det till sin livsuppgift att skapa något liknande i Sverige. Stolpe blev den eldsjäl som tack vare en lika outtröttlig frenesi som Karlins fick till stånd en etnografisk samling och utställning, sedermera ett eget museum, i Stockholm 1906.

Kontakterna med etnografiska museer tycks för Karlins del ha inskränkt sig till att gälla förvärv av föremål, t.ex. den förkolumbianska keramiken från Statens Etnografiska Museum, respektive Museum für Völkerkunde i Berlin. Samlingarna i Köpenhamn kan tyckas ligga nära till hands som en möjlig inspirationskälla för Karlin. 1892 blev dessa inlemmade i den arkeologiska avdelningen på det nya Nationalmuseet. Dess dåvarande chef Sophus Müller

10. Snidat arbete i s k fettsten från Kina, 1800-talets slut. Inköpt till Kulturen 1886. KM 6.450



anses dock ha varit måttligt road av de etnografiska samlingarna. För honom hade de vetenskapligt intresse enbart som jämförelsematerial till lägre kulturstadier i de arkeologiska utställningarna. Därtill var han en av dem som hårdast kritiserade Karlin för bristande vetenskapliga ambitioner. Karlins eventuella kontakter med Sophus Müller kan knappast ha fått honom att inspireras i någon annan riktning än just den han redan valt. Nationalmuseets anrika etnografiska samlingar fick först efter Müllers avgång 1921 upprättelse och egenvärde i en särskild avdelning. Då var redan Karlins musei-idéer i det närmaste förverkligade.

Vid Kulturhistoriska Föreningens grundande fanns alltså inget uttalat syfte att förvärva också utländska föremål till det blivande museets samlingar. Det inledande skedet av insamlingen av föremål var helt och hållet inriktat på den sydsvenska folkkulturen och »de antikvariska intressena». En och annan ostindisk tallrik skänktes då och då av föreningens gynnare. I övrigt är det få icke-europeiska föremål som förvärfvas till museet under denna första tid. Idéerna om »världskulturen» på Kulturen växte sig dock starkare under uppbyggnaden av museets verksamhet. Karlin nämner året 1888 som den tidpunkt då man öppet började tala om en »universell kulturhistorisk bildningsanstalt», särskilt då den konsthistoriskt inriktade ordföranden i Kulturhistoriska föreningen Gustaf Ljunggren. Några år före sitt avsked minns Karlin : »Redan hans vän, den fine konstsammlaren d:r Schweder klandrade mig i all vänlighet för att jag rakt mot hans intentioner gjorde museet till ett såsom han uttryckte sig 'bonnamuseum'. Jag försvarade mig med att den snabbt försvinnande allmogekulturen måste först och medan ännu tid var tillvaratagas. – Det andra, för vilket jag var lika intresserad, skulle nog komma i sinom tid.»

Redan efter ett par år märks en betydande ökning av tillströmningen på den typ av föremål som Karlin alltmer intresserar sig för – det vi idag kallar konsthantverk. Han tar tidigt sikte på en bredd i dessa samlingar, från det sydsvenska till det internationella. Till de »konstindustriella samlingarna» på Kulturen sällade sig allt fler exotiska föremål – bland dem ostindiskt porslin, exotiska vapen och orientaliska textilier. 1886 vistas Karlin under tre månader vid konstindustrimuseet i Hamburg – en vistelse som fick stor betydelse



11. Lamaistisk tempeltexstil från Tibet, av siden. Donerad till Kulturen 1932.
KM 35.946

se för hans framtida arbete. De närmaste åren besöker Karlin flitigt antikvitetshandlare i Köpenhamn, Stockholm och Göteborg. Bland de hundratals inköpta föremålen är såväl åkdynor och tennfat som japanska bronser och kinesiska porslinspjäser.

Jubileumsåret 1907 ser Karlin som en vändpunkt för museets verksamhet. En »fullständig omordning av samlingarna» har ägt rum i Borgarhuset och i Herrehuset. I det senare inrymdes bl.a. samlingarna av vapen, »konstkeramik» och »konsttextil». Stolt konstaterar intendenten att de nu utgör museets största och värdefullaste samlingar. I utställningarna kan man skönja konturerna av hans idé om det totala museet. Urvalet till samlingarna styrs alltmer av den målsättning som 1910 formuleras som en strävan att skapa »en vetenskaplig museumsinstitution av europeiskt bärande värde», men också i hög grad av förekomsten och utbudet av lämpliga presumtiva museiföremål.

I särskilda utvalda upprop i Kulturens tryckta vägledning uppmannades allmänheten skänka föremål till museet. Noggranna uppräkningsgjordes av vilka typer av föremål man särskilt efterlyste. Föremål av främmande ursprung nämns dock inte särskilt. Önskemålen var hetare beträffande andra ting, som »jordfynd från medeltiden, föremål för vidskepligt bruk, leksaker och musikinstrument, mycket gamla och egendomliga möbler o.s.v.».

I december 1916 äger en betydelsefull auktion rum i Lund. Det är generalkonsul J.F. Andersson som med Kulturens hjälp säljer sin berömda samling av »Fornsaker, etnografika och vapen». Den tryckta katalogen upptar 1 444 nummer. Under rubriken »Utomeuropeisk förhistoria och etnografi» återfinns ca en knapp tredjedel av de sammanlagt 315 föremål som Karlin ropar in till Kulturen. Förutom enstaka och udda ting såsom dräkter och avgudabilder har han valt ut indiansk keramik, spjut, yxor och pilbågar från Oceanien, samt en rad musikinstrument. Dessutom förvärfvas ett stort antal av de »Kulturfolkens vapen» som bjuds ut, sablar, dolkar och svärd från Japan, Borneo, Indien m.fl. länder. Dessa kommer till stor användning i en komplettering och utvidgning av den tidigare omordningen. I vägledningen från 1918 återfinns vi många av J.F. Anderssons föremål som jämförelsematerial i utställningarna av vapen, keramik och textil.



13. Keramiska kärl från (fr v) Chorotega-kulturen i Costa Rica, respektive Mochica-kulturen i Peru, första årtusendet e Kr. Skålen skänkt till Kulturen från Riksmuseets etnografiska avdelning 1917. Kärl med bygel köpt 1930 av Museum für Völkerkunde i Berlin. Kannan med människofigur köptes genom etnografen Erland Nordensköld 1921. KM 26.244, KM 34,909, KM 26.244

av människohand skapat. Ändå valde han att i olika utställnings-sammanhang betona vissa aspekter mer än andra. Föremålets tekniska och konstnärliga kvalitéer var för honom uttryck för deras kulturhistoria i lika hög grad som deras respektive funktion och användning. Detta perspektiv på konsthantverket gjorde de »konst-industriella» samlingarna till en naturlig del av Karlins kulturhisto-riska museum. Under hela sin verksamma tid kompletteras sam-lingarna med jämförelsematerial från andra kulturer. De får stå för något ursprungligt eller något högt utvecklat, något annorlunda



14. Anfader och anmoder från Nya Guinea. Träfigurer från ett s k manshus. Sägmärken avslöjar att de setts som begärliga samlarobjekt. Till Kulturen 1928 genom en antikhandel i Köpenhamn. KM 33.214

men besläktat. När det gällde föremål var ingenting Karlin för främmande eller obetydligt för att kunna berättiga till en betydelsefull plats i det meningssammanhang han ville skapa.

Från »Världskultur» till världskultur

Under de drygt hundra år som gått sedan Karlin talade om »Världskulturen» på Kulturen har vårt perspektiv förändrats. När vi idag talar om »världskultur» är det utifrån vår tids idéer om världen och kulturen. I kolonisationens kölvatten har etnografer och antropologer har ägnat decennier åt att studera folken i det vi nu kallar »tredje världen». Vi har fått anledning att reflektera över vårt eget samhälle. Vår uppfattning om den västerländska civilisationens överlägsenhet har ställts på ända. Vetenskap och teknisk utveckling till trots har vi inte längre monopol på »sanning» och »kultur». Världen är integrerad till ett enda sammanhängande system. De flesta människor på vår jord berörs av förbannelserna eller välsignelserna hos en global marknadsekonomi. De drömda paradisen är inte längre orörda. Det »moderna» hotar att utplåna de »traditionella» samhällena. Ursprungsfolk och etniska minoriteter åberopar sin rätt att värna om den egna kulturen. Kulturkrockar och kulturmöten ger upphov till ny kunskap och nya uttrycksformer, på samma vis som alltid genom historien. I den bemärkelsen är vikingasvärd, medeltidsballader och kåldolmar lika mycket »världskultur» som cyklar, popmusik och hamburgare. Men i det dagsaktuella begreppet »världskultur», utan grandiosa undertoner, ligger också ett ideologiskt budskap av ett mångfaldens spel på samma arena, en slags mosaik av bitar utan någon inbördes hierarki. Ur en global ekonomi växer också en global kultur – en process som påverkar oss alla och som ställer nya krav på kunskapen om kulturella fenomen.

Vi påminns dagligen om möten och konflikter mellan olika folk. Vi ser gränser människor emellan rivas ner och byggas upp. Kulturer, historieskrivningarna och identiteterna är många – också inom vårt land. Museet blir en mötesplats för de »kulturella identiteter» som förknippas med föremålen och deras många betydelser. Tingen har starka laddningar av känslor och minnen för de flesta människor.



15. Dansmasker av barktyg för sorgceremonier, tillverkade och använda av Cubeo-indianer i nordvästra Amazonas regnskogar. Cubeo-indianernas existens hotades redan för hundra år sedan av slavjakt och exploateringen av gummi. Idag är de ett av många indianfolk i Colombia, vars kultur håller på att utplånas på grund av starka kapitalintressen. KM 59.527

De blir symboler för vårt sätt att vara och se på oss själva. Många av de främmande föremålen på västerländska museer har fått starka nationella eller etniska symbolvärden hos de folk som en gång såg dem försvinna.

I Kulturens samlingar är tolkningen av de utomeuropeiska föremålen försvårad genom att vi har begränsad kunskap om deras ursprungliga sammanhang. På deras väg till museet förlorades de känslor, tankar och innebörder som en gång skapade dem. Även om forskning kan fylla vissa luckor får vi aldrig veta hela sanningen om vad de en gång har betytt. Som museiföremål kan de istället bli ett slags ambassadörer för tanken att det finns andra sätt än vårt att leva och tänka. Människor har haft kunskaper vi inte delar, insikter vi inte når. Precis som tidigare epoker har gjort kan också vi dra lärdomar från olika sätt att uppleva världen. Utomeuropeiska föremål vittnar om mångfalden av lösningar på tekniska och andliga frågor. Vad som är normalt och annorlunda i det mänskliga livet fylls ständigt med nytt innehåll.

Idag ter sig världen oss närmare än någonsin. Ändå är det fortfarande »vi» som definierar »de främmande». Innebörderna har skiftat men uppvisar samma asymmetri. Det är aldrig möjligt att kliva ur den bild vi gör oss av andra folk, även om den förändras. Vårt beroende av andra kulturer är en del av vårt kulturella arv. I denna andemening är Karlins museivision i högsta grad aktuell. Vi kan ge hans devis om att belysa »Lands- och Världskulturen» en ny och löftesrik betydelse i vår egen tid. Museets uppgift är fortfarande en fråga om att försöka förstå och uttrycka det svårgripbara vi kallar »kultur». Kulturen med sina »mångkulturella» samlingar är sällsynt väl rustat för detta. De främmande föremålen bär på en historia också om oss själva. Med Karlin och hans tid delar vi längtan att förstå det mänskliga. Människans skapelser är varandra både lika och olika. Sökandet efter förklaringar har fått oss att förstå att kultur är något relativt. Vi måste hitta andra fotfästen för vår identitet än de fosterländska för att kunna leva med denna insikt.

Noter

1. Denna devis formuleras i sin helhet till en av Kulturens första affischer, en färglitografi av Gösta Adrian – Nilsson, sannolikt tillkommen under åren 1925–30 då GAN vistades i Lund.
2. Arthur Hazelius, grundaren av Nordiska museet, stod också bakom tillkomsten av friluftsmuseet Skansen i Stockholm 1891. Bernhard Olsen var skaparen av Dansk Folkemuseum, som öppnades 1885 utanför Köpenhamn.

Källor

- Bringéus, Nils-Arvid: Georg Karlin och Kulturen. *Kulturen* 1992.
- Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Utställningskatalog, Württembergischer Kunstverein und Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1987
- Generalkonsul J.F. Andersons samlingar, *Auktionskatalog*, 1916.
- Harbsmeier, Michael: »Om nogle trekanter i verdenssystemets mentalitetshistorie», i *STOFSKIFTE* no 7, Köpenhamn 1982
- Høiris, Ole, *Antropologien i Danmark*, Köpenhamn 1986
- Høiris, Ole, »Kulturbegrebet i Antropologien», i *Kulturbegrebets Kulturhistorie*, red. H. Hauge & H. Horstbøll, Århus 1988
- Karlin, G J:son, *Kulturhistoriskt Museum i Lund*. 1888.
- Karlin, G J:son, *Kulturhistoriska Museet i Lund 1882–1907*. 1910. Karlin, G J:son, *Kulturhistoriska Museet – En handbok för besök och självstudium*. 1918.
- Kulturens Accessionsliggare 1882–1930
- Vägvisare genom Kulturhistoriska Museet i Lund*. 1932
- Resa med Vanadis – Hundraårsminnet av en världsomsegling*, Utställningskatalog, Etnografiska museet. 1984
- Wachtmeister, Axel Raoul, *Reseminnen*. 1943.
- Wulff, Thorild, *Resa till Kina år 1912*, Dagboksanteckningar utgivna av Göran Axel-Nilsson, Göteborg 1966

Masken och den lekande människan

»Masker äro inte främlingar, vilka i skymningen injaga skräck, de äro snarare speglar för olika sinnesstämningar. Du skall alltid finna någon som uttrycker just det du själv går och bär på ... Betrakta dem om och om igen – alla deras hemligheter får du inte ur dem.»

Benkt-Åke Benktsson

Det levde en gång en man som hade samlat i hela sitt liv. Snäckor, frimärken, kartor, vapen. En dag fick han ögonen på ett litet tibetanskt lamatempel. De små masker som skulle hörä till det saknades. Han köpte templet och började leta. Teatern var hans liv. Masker blev därefter hans passion. Skådespelaren Benkt-Åke Benktssons samling av 275 masker från hela världen hamnade så småningom på Kulturen.

I sina masker sökte Benkt-Åke Benktsson inspiration till sitt arbete på scenen. Han talade ofta om maskernas magi och om sin beundran för konsten att tillverka dem. För honom var de i första hand uttryck för just en konst. Men hans intresse sträckte sig längre än till maskernas konstnärliga värde. Hans fascination för maskerna åtföljdes av en omätlig vetgirighet beträffande maskernas skilda kulturella ursprung och användning. Bokhyllorna i hemmet fylldes av tidningsklipp och bilder, reseskildringar och etnografiska studier av olika folk. En omvitnad berättarlust tog ofta sin utgångspunkt i en av maskerna på väggen.

Vad är det hos maskerna som utövar en sådan dragningskraft på oss? Hos dem kan vi som Benkt-Åke Benktsson välja att se det sköna, det dramatiska, det groteska. Maskerna kan tyckas alldeles självtillräckliga i sin skönhet och uttrycksfullhet. Vi tycker oss förstå dem intuitivt – vi ser det mänskliga ansiktets gemensamma språk.



1. Benkt-Åke Benktsson iförd mexikansk jaguarmask tillsammans med sonen Christian. Till en journalist (Bengt Bedrup) sade han vid ett tillfälle: »Det är viktigt förstå du att kunna leka. Hela livet.»

Vi upplever en konstfullhet i färger och former. Samtidigt når vi aldrig förbi det gapande tomrummet efter maskernas hemvist – spelet, dansen, myten. Utan detta förblir maskerna främmande fjärilar fastnålade i våra museimontrar. Som med alla museiföremål kan vi bara försöka skapa oss en bild av vad de handlar om med hjälp av vår fantasi och kunskap. Kan vi se dem som mer än bara ting öppnar sig en värld av innebörder, i flera dimensioner. Vi kan skönja



2. Fastlagsmask från byn Flums, Sarganserland i Schweiz. Snidad av järnvägsarbetaren Justus Stoop. Karikatyr av Adolf Hitler. Sannolikt 1940-talet. KM 51.467: 122

de människor som i glädje och djupaste allvar genom spel, sång och dans en gång tillverkade masken och satte den i rörelse. Men om vi kan uppleva denna helhet – hur ska vi förstå den?

Den kulturella särarten hos olika världsdelar och olika folk avspeglas såväl i maskernas utseende som i användningen av dem på scener och dansplatser, i tempelgårdar, på gator och torg. Trots de stora



3. »Häxan». Fastlagsmask från byn Flums, Sarganserland i Schweiz. Snidad av Mattis Walter. KM 51.467: 147

skillnaderna kan alla masker ses som variationer på ett gemensamt tema. Maskerna framträder och uppträder med kostymer och dräkter i danser, rörelser och händelser, ledsagade av musik, sånger och ord. Genom uppträdandet lever myter och legender. Myterna bär uppfattningar om tillvaron, förklaringar av världen. Maskdanssen och spelet låter mytiska väsen, gudar, andar och människor mötas och komma till tals med varandra. Maskerna hör således

hemma i polyteistiska traditioner där tillvaron ses som mångtydig och komplex. Olika aspekter av det mänskliga kan kännas igen i gudarnas värld. Det som är ont kan vändas till gott, det som är till synes gott kan visa sig skapa något ont. Ingenting är beständigt. Allting skiftar gestalt. Gudarna har många ansikten. Den som ger liv ger också död. I döden ligger fröet till liv.

Vår västerländska världsbild har präglats av kristendomen som förlade vårt öde hos en enda allsmäktig gud. I dualismen mellan gott och ont, sant och falskt, liv och död har vi lärt oss känna igen de goda krafterna och de onda, ofta i kamp med varandra. De tidiga kristna fördömde helt den romerska teatern med sitt grekiska arv av gudar masker och myter. I den judiskt-kristna världsbilden låg tanken på världen som ett sken, på den jordiska kroppen som den himmelska själens förgängliga skal. Människans sanna jag visade sig först efter döden, i Guds rike. Allt som inte var av Gud var ont. Masken kom att bli en metafor för det falska, för djävulen själv. Ordet »teater» har fortfarande klangen av att något är på låtsas. Vi använder ordet »spela» betydelsen att vara motsatsen till äkta. Det latinska ordet för skådespelarnas masker – »persona» – har kommit att beteckna vårt ansikte utåt omvärlden. Vi är personer som bär vår sociala »roll» som döljer våra sanna inre »jag».

I det hedniska Europa levde en olymp av gudar. Till dem hölls offerfester och riter för att säkra livets återfödelse. Man lät en symbolisk död äga rum så att nytt liv åter kunde spira. I den grekiska gudavärlden förkroppsligades vårens och växtlighetens andar av Dionysos. Han drog fram med sitt följe i Europa både åt norr och åt söder. I hans spår dansas det ännu med förklädnader och masker på många platser i Europa. I den katolska kyrkan stöptes de många gudarna om till helgon. Dionysosfesterna inordnades i kyrkoåret och blev karnevaler och fastlagsfirande – inte desto mindre uppslupna och gränsöverskridande. Gränserna för det passande och acceptabla övervakades dock av kyrkans män, i samma anda som häxeri och kätteri hölls i schack. Otillgängliga bergstrakter som Schweiz och Österrikes alper erbjöd den folkliga och hedniska



masktraditionen gynnsamma överlevnadsförhållanden. Att vi hos fastlagsmaskerna från Sarganserland idag kan känna igen såväl drag av vår barndoms häxor och troll, som det tidiga 1900-talets politiska mörkermän gör de underjordiska demoniska krafterna högst levande för oss.

Europa tog en dag steget över till Amerika. På 1500-talet kom de spanska erövrarna till Mexico. I det indianska arvet efter förfäderna förmedlas och bearbetas fortfarande i maskdansens form, i den s.k. Conquistador-dansen, det trauma som mötet innebar. Katolska kyrkans missionärer, benediktinermunkar och jesuiter hörde till dem som visade störst respekt för indianernas mänsklighet och kultur. Ändå var deras uppdrag att göra kristna av hedningar, att låta den ende guden ersätta de många gudarna som förknippades med majsen, med regnet, med solen och månen. Även om livsvillkoren förändrades drastiskt kunde den kristna världsbilden med sina klara gränser mellan ont och gott inte utplåna den indianska, med sin mångtydiga mytologi och shamanistiskt präglade föreställningsvärld. Kontakten med såväl spanjorerna som de afrikanska slavarna på koloniserarens sockerplantager tillförde nya erfarenheter av masktraditioner till de rika maskformer som ursprungligen fanns. Mexikanska maskdanser och maskspel omformades och utvecklades. Den nya religionens helgonfester blev till mötesplatser där man fortsatte dansa med masker. I nutida mexikanska masker uttrycks därför mångtusenåriga indianska föreställningar jämsides med europeiska och kristna. Maskerna behöll ursprungliga drag och fick samtidigt nya.

Belysande exempel finner man exempelvis i de så kallade djävulsmaskerna som används i många olika danser i hela Mexico. Dels finns här våra europeiska djävlar med två horn, dels sådana masker som har ett tydligt indianskt ursprung. För katolska kyrkan var dessa masker mer än andra tydliga uttryck för dubbeltydighet, falskhet och djuriskhet. De omvandlades rätt och slätt till djävlar. Genom att sätta två horn på dem passades de in i denna ogudaktiga kategori. Men de mexikanska djävlarerna blev av en annan sort – retsamma opålitliga gycklare snarare än entydiga symboler för det onda. Gudarnas gamla ansikten blev på samma sätt som den vite mannens ansikte levande delar av en ny blandkultur.

Alltsedan kristendomen första tid i Europa pågår således ett ständigt möte mellan två olika sätt att förstå världen. Tidvis har en veritabel maktkamp dem emellan ägt rum. Dels i vår egen världsdels, dels i kolonisationen av andra. Sätten att tänka och uttrycka sig har förändrats. För folken med många gudar har den kristna missionen tillfört ytterligare en dimension av en redan mångfasetterad andlig tillvaro. Maskspel och danser har kunnat bibehålla en kulturell roll. Hos oss har de gamla maskerna förlorat sin innebörd eller lever ett hemligt liv på undanskymda utposter av vårt samhälle.

De exotiska maskerna gjorde sin entré i västvärlden för omkring hundra år sedan. Sedan dess har man betraktat dem ömsom som konstföremål, ömsom som kultföremål eller teaterrekvisita. Maskernas ursprungliga användning har beskrivits som »rituell kult» beträffande Afrika, »folklore» i Europa, som »teater» eller »folkligt drama» vad gäller Asien. Men våra begrepp för religiösa eller kulturella evenemang, som »ritual», »ceremoni», »skådespel» »föreställning» osv, är alla för snäva för att beskriva ett uppträdande med masker. Teatern har hos oss setts som en sekulariserad rit. Ur Dionysoskultens fester anses det antika dramat, tragedin och komedin, ha utvecklats. Men de antika dramerna med sina stora huvudmasker framfördes i en inramning av offerceremonier och processioner till guden Dionysos ära. Man kan inte se förhållandet mellan rit och teater som en fråga om utvecklingsgrader.

Våra behov av att sätta gränser mellan vad som är skämt och allvar, mellan kult och underhållning, mellan rit och teater gör det svårare för oss att förstå maskerna. Vi känner igen uppträdandets teatrala och spektakulära form men är samtidigt främmande för den religiösa dimensionen. Där vi kan identifiera oss med den religiösa handlingen står vi främmande inför förströelsen, glädjen och skrat-ten.

Motsättningen mellan religion och underhållning ligger i den

5. »Tigre» – jaguarmask från delstaten Guerrero, Mexico. Jaguaren är sedan gammalt förknippad med kraft, styrka och gudomlighet i indiansk mytologi. Masken används i danser för fruktbarhet och säker skörd. KM 51.467: 92

6. Nagualmask, s k »Djävulsmask» från delstaten Michoacán, Mexico. Ormen är en gammal symbol för vatten och fruktbarhet i indiansk mytologi. Hos aztekerna förknippades den med regnguden Tlaloc. KM 51.467: 85







7. Två gamlingar – komiskt inslag i de lamaistiska munkarnas maskdans på tempelgården i klostret Phyang, Ladakh. Foto: Björn Benner 1988.

kristna definitionen av det heliga som något allvarsamt och upphöjt. Masktraditioner världen över ger på samma sätt som i antikens Dionysosfester skrattet sin givna plats bredvid allvaret. Det heliga tar sig i maskernas skepnad andra uttryck än vi är vana vid. I fastlagsmaskerna från schweiziska alpbyar och i Mexicos finner vi följn av gäckande djävlar och ibland obscena lustigkurrar som framkallar både skrik och skratt i en uppsluppen folkmassa. Även i andra delar av världen, ex. på Java och Sri Lanka är hör grova skämt och sexuella anspelningar till de inslag som väcker mest munterhet. De står i kontrast till det himmelska och det upphöjdas förfining. För att få nytt liv måste det upphöjda och andliga tas ner på jorden. De demoniska, klumpiga och komiska figurerna i maskdanser och maskspel står för livgivande krafter i jordens innandömen liksom en gång Dionysos lössläppta följe av satyrer. De demoniska krafterna kan tämjas för goda syften men är ödesdiga om man handskas felaktigt med dem.

Maskernas gemensamma tema är i grunden existentiellt. Också som konst föremdlar de en etisk hållning – till livet och människans

öde. När man dansar och spelar återskapar man det liv som blivit en givet. Man tar ansvar för dess fortbestånd. Allt cirklar kring liv och död – för växtlighet, djur och människor. En förbindelse upprättas med tillvarons skapande krafter, med ödet. Man dansar själva livet, essensen i det levande tillståndet, rytmen, rörelsen, flödet. De krafter som håller universum i rörelse är varken enbart goda eller onda i sig. Det gäller att vinna dem för livets tjänst, att förstå livets villkor.

Ett sätt att gå förbi de begrepp som i likhet med »rit» och »teater» begränsar vårt synfält är att drastiskt vidga det. Maskerna leder oss rakt in i ett centralt område för mänskligt liv – »det andliga livet». För att beskriva detta område har den holländske historikern Johan Huizinga gett oss begreppet »homo ludens», den lekande människan. »Lekens existens blir möjlig, tänkbar och fattbar först genom tillvaron av något andligt... Vi leker och vet att vi leker, alltså är vi mer än blott förnuftsväsen, ty leken är oförnuftig.» (J.H.)

Med Huizinga kan vi känna hur alla människor delar en förmåga och ett behov av att leka, just det som vi tydligast ser hos barn. Det handlar alltså om något som inte går att beskriva utifrån vad som är nyttigt ur ekonomisk synvinkel. Leken ger oss skönhet, glädje, lust och spänning, men skapar också mening. Friheten att handla och att skapa liksom avgränsningen gentemot det »vanliga» livet är två viktiga kännetecken. I leken skapas en egen tid och ett eget rum, ordning, rytm och harmoni.

Den mexikanske, afrikanske eller japanske maskdansaren deltar i en helig lek – allvarlig och underhållande. Han överskrider en gräns mellan det vardagliga och det heliga. Hans mask både döljer och uppenbarar, skyddar och befriar. Han förvandlas när han sätter masken i rörelse. Maskbäraren är medveten om masken men spelar inte, låtsas inte, han *är* en annan varelse. Ändå vet han om att han bär masken, att han dansar och deltar i maskspelet. Det är detta vi västerlänningar har så svårt att begripa. Vi vet ju att den som bär masken är en vanlig människa. Kan något verkligen vara precis detsamma och samtidigt något helt annat? Finns det något annat än det som syns?

Det för oss motsägelsefulla har ledde en gång till slutsatsen att

infödingar är mindre intelligenta för att de inte delar vår logik. I själva verket är motsägelsen helt grundläggande för varje typ av andlig upplevelse och inlevelse. Barnet som leker hund *är* en hund och ändå inte, skådespelaren som gestaltar Hamlet *är* Hamlet och ändå inte. Maskernas bärare *är* gudar och andar i maskdanser och spel, och ändå mänskliga. Varje helig plats är en lekplats, ett inhägnat heligt område där också särskilda regler gäller. En för tillfället gällande värld där leken och spelet äger rum utanför vår »vanliga» verklighet, utanför tid och rum.

Ett uppträdande med masker frigör och förtydligar det som man någonstans inom sig vet. Det man bär med sig inombords får kropp och ansikte. Det som varit implicit blir explicit. Åskådarna väntar andlöst på uttryckssättet och tolkningen, inlevelsen i spelet och dansen. Händelseförloppet förlöser kraft och insikt hos de medverkande, hos publiken. I förhållande till vår västerländska naturalistiska teatertradition finns en stor skillnad. Det är *hur* någonting görs som är det väsentliga, inte händelseförloppet, dvs »berättelsen» i sig.

Förmågan att leka är en förutsättning för allt skapande, för all kultur. Leken ligger bortom ont och gott, förnuft och galenskap, bortom sant och falskt. All lek kan på en och samma gång vara på skoj och på allvar. Kanske är det just där skämt och allvar möts som vi når bortom det vardagliga, till det tillstånd utanför det vanliga livet där vi hämtar kraft, inspiration, mening. Lekens låtsasvärldar erbjuder en möjlighet att färdas ut ur sig själv dit tid och rum upphör att existera. Maskerna från andra kulturer blir möjliga att förstå först i detta ljus.

Maskerna i vår egen kultur har tappat sin laddning och uppenbarande innebörd. Kvar är den döljande och avskärmande funktion som reducerar dem till förklädnader eller skydd. En maskeradmask på en möhippa, eller en rånarens mask döljer identiteten och befriar från ansvar. Läkarens eller hockeymålvaktens mask är skydd mot yttre faror, men är också en del av en uniform som gör individen underordnad. Våra lekar har förändrats och fått profana ansikten. Vi har för den skull inte tappat bort vår förbindelse med »det heliga rummet» och »den heliga tiden ». Kanske söker vi kontakten med – den »andra världen» – inom idrott eller vetenskap, i konst, dans,

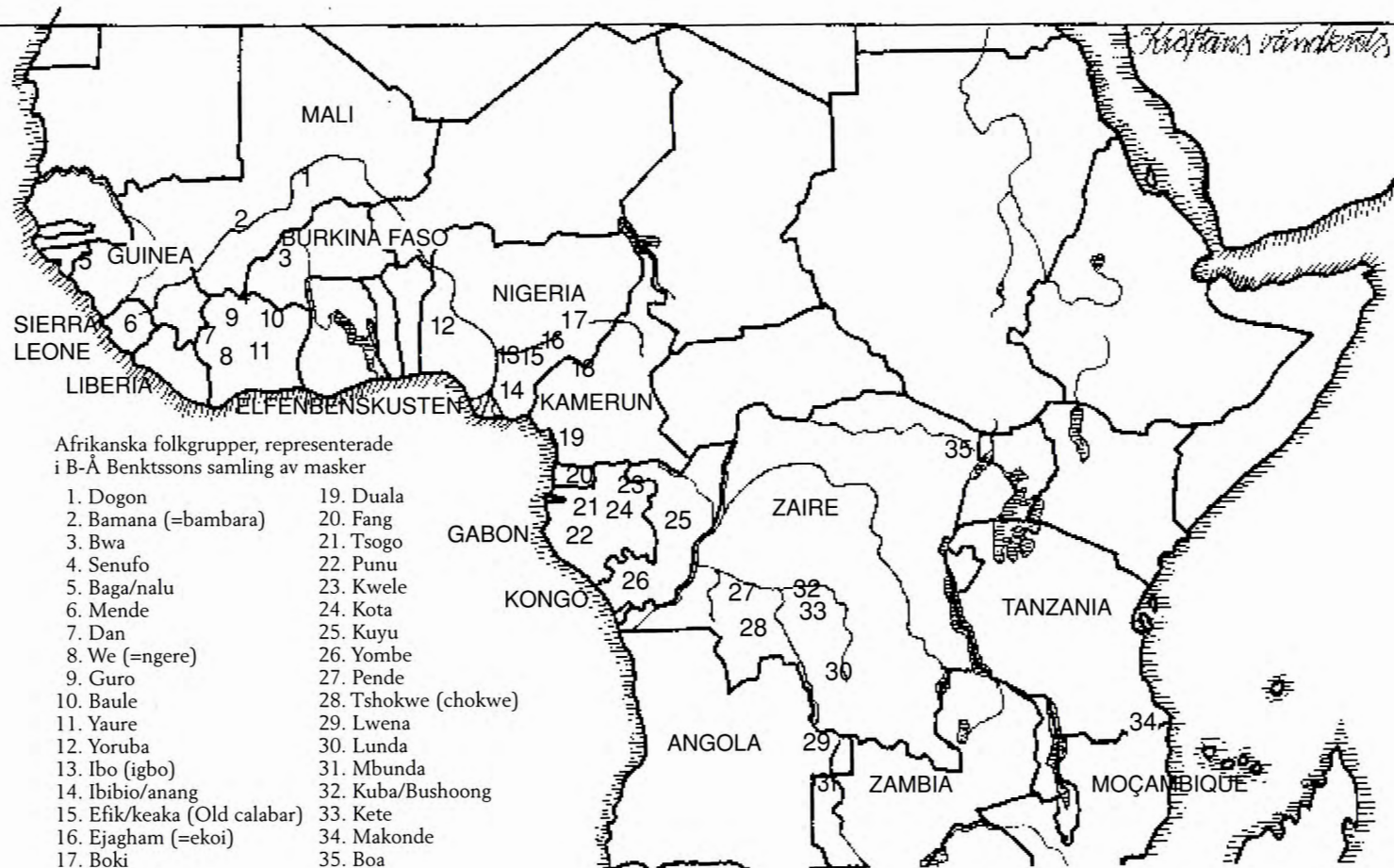
musik och teater, i rörelser för andlig och kroppslig frigörelse. Scenen, templet, arenan består. Vi leker, om också oftast utan de masker som går att ta av och på.

Men idag finns dessutom ett stort intresse för gammal teknik och kunskap om masker och myter, liksom för masken som konst. Inom t.ex. scenkonst, konst och psykoterapi inspireras man av masker och undersöker deras möjligheter till uttryck. De för oss så exotiska maskerna tycks just i vår tid vara en ousinlig källa till fascination och insikt, precis som för Benkt-Åke Benktsson. Det är som om de talade till en del av vårt psyke som vi försummat i vår värld av mätbara vetenskapliga sanningar.

Benkt-Åke Benktssons samling av masker ger oss en möjlighet att öppna oss för ett av de områden som alla människor delar, det som ger livet mening och innebörd. Maskerna bekräftar att livet inte endast handlar om att överleva fysiskt, utan också har en annan och precis lika nödvändig sida. Det outtalade andliga behovet inom oss ligger bortom tingen som sådana. Samlaren som var skådespelare måste ha anat det – också i kärleken till sina masker. Benkt-Åke Benktsson växte upp med en skatt av sagor och sägner ur skånsk folktro. Med salongsmöblerna som nödvändig rekvisita lekte han och hans lilla syster sagorna och sägnerna som deras far berättade. På teaterscenen blev han en av de verkligt stora, en komikens och allvarets mästare som kunde trollbinda sin publik. Som skådespelare sökte han det ursprungliga, det äkta, och fann dess källa inom sig. Upplevelsen av livets mening kommer ur det skapande andlösa ögonblick där också maskerna hör hemma – bortom vardagen, förnuftet och tiden. Det ögonblick när vi får vara gudarnas like – lekande människor bland andra.

Källor

- Benktsson, Benkt-Åke, »Försvar för en masksamlare», *Tidskriften Paletten*, nr 1, 1946
- Cordry, Donald, *Mexican masks*, Austin Texas, 1980.
- Huizinga, Johan, *Den lekande människan*. 1945.
- Meuli, Karl, *Schweizer Masken*. Zürich 1943.
- Napier, R., *Masks, Transformation and Paradox*. Cambridge. 1986.



Masken i Afrika – sedd genom Benkt-Åke Benktssons samling

Afrikanska masker har en fantastisk formvariation – från stora aggressiva masker till små nätta ansikten med inåtvänd blick, från grova expressiva till utsökt skurna, från djurliknande masker till människoliknande och en vid skala där emellan. Allt detta finns exemplifierat i Benkt-Åke Benktssons masksamling, som bland annat består av nittiofyra afrikanska masker fördelade på ca. trettiofem olika folkgrupper. Vad kan maskerna berätta för oss, vad har föranlett all den konstnärliga omsorg som tillverkning och användande av dem inneburit? Vad betyder de bilder och symboler som ryms i maskerna? Varje mask är en individ men det finns vissa drag i maskernas funktion som återkommer på olika håll i Afrika. På en karta (se bil) kan man se att samlingen har en god spridning över de områden i Väst- och Centralafrika där masker huvudsakligen använts – från **baga**-folket i väster och **dogon** i norr till **mbunda** i söder. En mask från **makonde** är det enda exemplet från Östafrika, men där liksom i södra Afrika har mycket få grupper använt masker. Det är säkert ingen slump att man i samlingen kan finna många av de folkgrupper, som oftast nämns i litteratur om afrikansk konst från 1900-talets första hälft. För Benkt Åke Benktsson var estetiska och konstnärliga värden viktiga och samlingen är konstnärligt mycket intressant. Han hade ett stort bibliotek och många har vittnat om att han var en kunnig och fascinerande berättare. Han förde noggranna katalogkort över varje mask, ofta med foto, litteraturhänvisning och andra kommentarer. På korten anges alltid var masken köpts samt tidigare ägare om det var känt. 1937 skrev han in nummer 1 – en mask, som var afrikansk. Den afrikanska kontinentens storlek, mångfalden av folkgrupper och den kulturella rikedommen gör naturligtvis att bara en bråkdel av alla tänkbara masker kan



1. Crossriverområdet i östra Nigeria är ett exempel på en region där stilar spridits och blandats med varandra³ på ett svårtolkat sätt. Krönmasken kan vara tillverkad av ejagham eller grannarna boki. KM 51.467:210

vara representerade. Med utgångspunkt från de afrikanska maskerna i Benkt-Åke Benktssons samling är det dock möjligt att lyfta fram exempel, som tillsammans visar på de viktigare dragen i afrikansk användning av masker.

Det vi allmänt kallar mask, men som egentligen bara är ansiktet eller huvudet på masken, kan i princip vara utformat på tre olika sätt. Förutom den vanliga ansiktsmasken som bara döljer ansiktet finns hjälmmasker, som omsluter huvudet helt och ofta är rikt skulpterade med utskjutande delar. En tredje typ, det sk maskkrönet, sitter ovanpå huvudet och består av en liten hätta, som bär en skulptur eller ett helt skulpterat huvud. Alla typerna finns representerade i samlingen. De masker som finns i västerländska samlingar är oftast tillverkade av trä och vi får sällan se masker som bara består av material som fibrer eller gräs. Vissa afrikanska masker har inte ens något markerat ansikte. Masken kan bestå av en strut av växtmaterial som snörpts åt ovanför huvudet. Andra masker kan ha ett tygstycke hängande över ansiktet utan markerade ögon. Ett ljud kan också fylla samma funktion som en mask. Hos **dogon** i Mali omnämns ljudet från vinare¹ med samma namn som deras viktigaste mask. Hummandet och surrandet från vinaren är en andes röst. I vissa hemliga sällskap i Liberia är det endast så den högsta anden uppenbarar sig, medan de mindre andarna däremot visar sig som masker!²

Vad kan vi då veta om maskerna och hur de har använts? (Här diskuterar jag bara den traditionella användningen och går inte in på de förändringar som skett under modern tid. En del av maskerna som diskuteras används antagligen inte längre, men många gör det. Maskdanserna kan ha förändrats för att ansluta till nya behov, men masken i olika former fortsätter att vara en vital del av afrikanskt liv.) De flesta masker, som på olika sätt har kommit till museer och samlingar, har skiljts från sitt sammanhang. Det finns sällan någon dokumentation om hur just den insamlade masken använts, ofta inte ens var den köpts eller tillverkats. Form och stildrag kan berätta ungefär var masken tillverkats, men stilområden är inte så statiska som man kanske kan tro (Bild 1). Masker, danser och hela ceremonier kan säljas från ett område till ett annat, men form och innehåll följs inte alltid åt. De nya användarna lägger kanske en helt ny



2. Ugglan är en vanlig budbärare mellan de levande och de dödas värld. Bwa, Burkina Faso. KM 51.467:157

betydelse i masken. Konstnären är bunden av tradition och funktion, men en skicklig skulptör kan tolka och påverka den stiltradition inom vilken han arbetar. Hos några folkgrupper tillverkar nästan alla män maskor och skulpturer för privat bruk, men oftare finns det professionella skulptörer som är helt eller delvis sysselsatta i sitt yrke. I många delar av Afrika är det smederna som framställer maskor. De är rituella specialister, som har makt över elden och verktygen, och de kan arbeta i flera material såsom metall, trä och keramik. Smederna gifter sig bara inom sitt eget skrå och lever ofta åtskilda från bönderna i separata kvarter eller byar. Smederna är rörligare än jordbrukarna och har antagligen betytt mycket för utbredningen av olika stilar och typer, som till exempel stora djurmaskor⁴ (Bild 10).

Dräkter och andra tillbehör som smycken har vanligen gått förlorade vid insamlandet, på grund av att man bara värdesatt det snidade ansiktet/huvudet eller på att stora delar av utsmyckningen gjorts ny inför varje dans och bestått av ganska förgängligt material som torkade färgade blad, fjädrar och färskväxtdelar. Ingen av maskorna i samlingen har en fullständig dräkt. Ibland är det dock dräkten eller huvudbonaden som skulle ha talat om exakt vad det är för slags mask vi står inför. Hos **dan** i Liberia och Elfenbenskusten kan aktade maskor med åldern stiga i graderna och få viktigare uppgifter. Med ny huvudbonad och kostym ändrar de då karaktär. Masken Deangle (Bild 14) som vanligen är budbärare kan även agera domare, den viktigaste masken av alla.⁵ Samma typ av ansiktsmask kan alltså användas i maskdanser som har helt olika innehåll och ansikten med ganska skiftande form kan vara variationer av samma mask hos ett och samma folk. Det vi kan se här på utställningar och i samlingar är en del av en helhet. Maskföreställningen är ett allkonstverk med musik, dans, bestämda rörelser, sång, tal och mim. Dansplatsen har sin speciella utformning och kan ha arrangerats för tillfället med portaler eller inhängnader. Publiken har sina bestämda platser med äldre och hedrade gäster på de bästa platserna. Kör och orkester, liksom publiken, kan delta i dramat på många sätt. Förberedelserna har aktiverat många. Dräktdetaljerna kan ha tillverkats av olika personer, både män och kvinnor. Under lång tid har man förberett och samlat in den mat som skall serveras alla gäster – här



3. I de stora regnskogarna i ekvatorialafrika lever många folkgrupper i små hövdingadömen där döds-kulten står i centrum. De första människorna stammar enligt myten hos *kuyu* i det inre av Kongo från en urtidsorm. Maskkrönen (till vänster), som bärs på pinnar av män som är helt dolda av fiberdräkter, föreställer ormens barn.⁶ Hos *kwele* på gränsen till Gabon är förfäderna, *Beetes* barn, samtidigt skogsandar som kan uppenbara sig som djur eller människor.⁷ KM 51.467:211,:113



4. Kuba är ett kungarike i det inre av Zaire. Kungen kommer alltid från en undergrupp till kuba, **bushoong**, hos vilka masken gjorts. Masken representerar kungen och *Woot*. *Woot* var den första människan och människorna kallar sig för *Woots* barn. Hans symbol är dubbelkrysset som står för flättekniken – det första hantverket och för *Woots* moder som uppfann det. Dubbelkrysset syns bak på maskens övre del.⁸
KM 51.467:248

har ofta kvinnorna viktiga och prestigefyllda roller. Den som dansar masken har tränat länge. Det är män som bär maskerna, endast ett undantag, som jag skall återkomma till, finns i Afrika.

Masken är kanske det konstföremål som livligast deltar i samhällets olika sammanhang. Maskdanserna kan vara kittet som håller samman löst organiserade samhällen med byn som största enhet och de kan vara en maktutjämnande faktor i hierarkiska samhällen med starka hövdingar och kungar. Masken spelar en stor pedagogisk roll både i den direkta undervisningen av ungdomar, men också för vidmakthållandet av en gemensam kunskapsgrund och moral hos de vuxna. Den används för att ge fortsatt liv åt gruppen – fruktsamhetsbringande och sjukdomsfördrivande. Användandet av masker är viktigast och vanligast hos bofasta, jordbrukande folkgrupper utan alltför centraliserat samhällssystem, medan boskapsskötande och nomadiserande folk sällan har masker. Hos de jordbrukande folken i Afrika är också förfäderskulten central och masken fungerar som en länk mellan de levande och döda (Bild 2–4). Maskerna levandegör olika mytiska förfäder, de första skapade varelserna, kulturhjältar, skogsandar, jordens alla levande varelser och någon gång andarna av döda släktingar eller kungar. I afrikanska religioner finns ofta föreställningen om en högsta skapande gud. Denna gud är inte aktiv i kulten, men finns indirekt närvarande i skapelsemyten, som är en viktig utgångspunkt för maskdansen. Behovet av masker uppstår delvis ur behovet att åskådliggöra myten. Myten lever i berättelsen, i ordet, men till stor del också i maskdansen. I kulturer som saknar skriftspråk har konstföremålen och även dansen den viktiga funktionen att hålla gruppens historia och samlade religiösa kunskap vid liv. Minnet bevaras i rörelsen och dansen liksom i föremålen. I masken, huvudbonaden och dräkten liksom i dansstegen finns olika symboler invävd. Allt bildar en komplicerad väv som tillsammans berättar en myt.

En väv av symboler

I *bamanas Chi Wara*-mask finns många bärande symboler (Bild 5). *Bamana* lever i södra Mali och är jordbrukare i ett område som alltid hotas av torka. *Chi Wara* är antilopen som lärde människorna att



5. *Chi Wara*-masker från *bamana* i Mali. Unga män tävlar i hackbruk och de som vinner får dansa maskerna. Det är en ära som kan innebära att man blir mer eftertraktad som make. KM 51.467:204, :205, :214, :215

bruka jorden när han bearbetade marken med sina klövar och en käpp. Han är barnet till de första varelserna på jorden, en urkvinna och en orm. Maskdansarna som är böjda framåt under hela dansen hackar i jorden med en käpp och imiterar antilopens rörelser. Maskerna uppträder alltid i par, en manlig och en kvinnlig mask. Den manliga dansar atletiskt med snabba språng och tjut. Den kvinnliga är mer stillsam och tyst. De som bär maskerna är alltid män, men en kvinna följer ibland dansarna och svalkar dem med en vifta. Andra kvinnor ber sjungande om hjälp och uppmuntrar de hårt arbetande männen. Mannen är sol och kvinnan är jord. Vatten

symboliseras av fibrerna i dräkten, som kvinnorna repat och färgat. Maskkrönet som bärs på huvudet är ofta sammansatt av flera djur. Antilopens horn och huvud överst, och under det ett hukande litet djur som är ett slags myrslok. Antilopen utstrålar kraft, effektivitet och snabbhet och myrsloken är en skicklig grävare som sticker nosen i jorden. Att plantera eller hacka i jorden är en vanlig symbol för mannens och kvinnans förening. Sol, jord och vatten, män och kvinnor i samarbete, de grävande djuren, käppen som stöts i jorden – tillsammans berättar alla symbolerna om den fruktsamhet som de vill frammana.⁹ Samtidigt är dansen en berättelse om händelser vid världens skapelse. Maskerna uppträder vid skörd och sådd. *Chi Wara* är en antilop men han är också den flitiga bonden som arbetar hela dagen i sitt anletes svett under en brännande sol. Han är en förebild.

Ofta kan masker, skulpturer, dikter osv tolkas på många plan. Masken kan ha olika namn och tolkas olika beroende på hur initierad man är. Den oinitierade kvinnan eller barnet får viss kunskap, männen i olika grader av de hemliga sällskapen kan tolka maskdansen på andra sätt som berättar mer om myten. Hos **dogon** ingår skulpturer, maskdanser, berättelser och sånger i en symbolisk helhet som tillsammans utgör deras mytologiska arv. **Dogon** lever längre norr ut i Mali och har många kulturella likheter med **bamana**. *Kanaga*-masken (Bild 6) med sitt lorrainekors ovanpå det geometriska formade huvudet kan tolkas på olika nivåer. För den oinitierade är korset en bild av en liten fågel, som en jägare avbildade efter att ha dödat den. På den lärda nivån representerar korset guds skapelse, universum, med världensaxeln i mitten.¹⁰ Samtidigt är hela korset bilden av människan och det första sädesfröet.¹¹ *Dama*-festen, där *Kanaga*-masken ingår, markerar slutet på sorgperioden över en död man och hålls innan hans ande slutligen färdas från denna världen. Hundratals masker, föreställande djur, människor, växter, föremål och abstrakta symboler kan medverka. Det är ett ständigt växlande skådespel i lysande färger. Tillsammans speglar de världsbilden och maskdansen återupprepar skapelsen. »Maskällskapet är hela världen. När det rör sig in till dansplatsen dansar det världens gång...»¹². Maskerna jagar undan de negativa krafter döden fört med sig och ordningen återställs i samhället efter det kaos döden skapat.



6. *Kanaga*-maskens dans hos *dogon* i Mali. Kanagamasken är en av de maskers som berättar om händelser i tidernas begynnelse när gud – *Amma* skapade världen. Masken dansar snabbt och ryckigt, dansarens utsträckta arm vibrerar, det var så *Amma* gav jorden rörelse och liv.¹³ Dansaren vrider sig runt och böjer sig tills korset slår i marken – det är solens rörelse. Foto: Magnus Andersson.

Flertydighet och förvandling

Masken är i sig en symbol för dubbelhet, flertydighet och förvandling. Den säger till oss – jag är inte det jag ser ut att vara. En skulptör i Västafrika har sagt att »masken ser ut som ett djur, men den är inget djur, den är en hemlighet...»¹⁴ Tron på en kraft och energi som genomsyrar allt – människor, djur och ting – är viktig i Afrika. Energin är en del av guds kraft. Andar kan uppenbara sig i olika former och den övernaturliga kraften tar plats i olika föremål, bland annat i masker. Maskens rätta element är en kulturmiljö där saker inte alltid är det de ser ut att vara. Gudar och andar har många ansikten och deras makt kan vara både ond och god. Den vitala livskraften, energin som finns i allt, kallas hos **dogon nyama**. Kraften är mycket farlig om den får flyga fritt omkring till exempel då en människa eller ett djur dött. Därför fångas den upp i masker och klippmålningar.¹⁵ Hos **dan** i Liberia talar man om en kraft kallad *dü*. *Dü* är en och många. Den finns som osynliga andar och den kan ta form i människor eller djur. En människa och ett djur kan dela samma *dü*, vilket gör att vissa människor kan förvandla sig till djur och få del av de egenskaper djuret har, som styrka och snabbhet. Vissa *dü*-andar är närvarande i skulpturer eller masker. Den ande som vill ta form i en mask uppenbarar sig i en dröm för den utvalde mannen och han låter då göra en mask hos skulptören. Att ärva t.ex. en domarmask är mycket ansvarsfullt. Inte ens en arvtagare »lyfter masken från mattan» förrän maskens ande i en dröm uppenbarat sig för honom och talat om vad den vill. Anden opererar via masken men *är* ej masken.¹⁶ När en mask blir gammal och trasig byts den ut sedan man frågat anden om den kan acceptera det nya ansiktet. Många masker har dock en särskild kraft även när de inte bärs. Hos **dan** säger man att maskerna kan gnissla tänder där de ligger. Den som bär masken kommer i kontakt med de starka krafter som fångats in och kontrolleras via masken. Därför måste han vara initierad, han måste rena sig och offra på olika sätt. Att vara maskdansare är inte bara förenat med prestige, det kan också vara farligt. Något av det värsta som kan hända är att falla under dansen. En maskdansare ska inte avslöja sin identitet (även om den kanske ändå är känd) och det kan vara farligt för publiken att se baksidan



7. *Gelede*-masker från *yoruba*, Nigeria. Utan att se maskerna i sin helhet med dräkt är det svårt att avgöra vilka roller de spelar och om de är män eller kvinnor. Maskens färg har en symbolisk betydelse. Det vita står för kyla, lugn och livgivande krafter. Det svarta och mörka symboliserar de heta krafter som är närvarande när blod spills. KM 51.467.111 och 118

av masken. Därför skyddar sig maskdansare alltid med olika magiska substanser, mot farliga krafter och mot vanlig avundsjuka. Bäraren förvandlas på ett sätt till det han gestaltar, men han ger inte upp sin personliga identitet. Hos *dogon* ser man bäraren som ett slags anonym »motor».¹⁷ Det är inte den som bär masken som är viktig, det är gruppens upplevelse – de riktiga stegen, gesterna och orden har tränats länge och ska utföras rätt.

En bild av samhället, världen och livet

Grundläggande i afrikansk religion är helgandet av livet – att man vill påverka sitt och familjens liv här och nu. Därför har många ceremonier som syfte att öka fruktsamheten och stärka livskraften hos människor, växter och djur så som vi sett i bamanas *Chi Wara*-dans. *Yoruba* i det tätt befolkade Nigeria är ett av Afrikas största folk. Här hålls *Gelede*-festen till »våra mödrars» ära – för kvinnans skapande kraft för de grundande anmödrarna men också för de



8. Geledemaskerna i samlingen är formmässigt ganska enkla och har inga skulpturer på huvudena, förutom den här masken som bär upp en kruka och troligen är en kvinna. KM 51.467:114

levande äldre kvinnorna (Bild 7 och 8). Festen hålls när regnen kommer åter och en ny sådd/plantering startar. Natten innan *Gelede*, vid *Efe*-festen, sjunger man och ber de stora mödrarna komma ner och delta i festen. Mödrarnas makt, är liksom den skapande makten, både ond och god eller snarare *varken* ond eller god. Den hemliga mystiska kraften hos kvinnan är också grunden för häxans farliga energi, därför kallas mödrarna även »våra mödrar häxorna». Genom att underhålla och glädja mödrarna vädjar man till de goda krafterna. Maskerna lyfter fram olika typer och personer i samhället. Ibland kan skulpturer eller hela skulpterade scener ovanpå maskens huvud berätta om personens yrke och historia. Alla aspekter av *Yorubas* liv belyses. Ingen situation eller roll går fri från att kommenteras, som en ära eller i satiriska skämt. Genom att prisa och kritisera, genom bön och förbannelse bärs mödrarnas vilja ut.¹⁸ Man tar fram sociala konflikter och betonar gemensamma intressen i samhället. Efter *Gelede*-festen uppstår en känsla av förnyat förtroende för det gemensamma sociala livet.¹⁹

Många maskdanser i Afrika ger liksom *Gelede* en bild av hela samhället. De skildrar personer och olika aktuella händelser i byn. De berättar om byns historia, om ideal och personer som värderas högt och om vad som är fel och klandervärt beteende. Speciellt det senare ger upphov till satirer och underhållande stycken. Religiös ceremoni och underhållning är inget som behöver hållas åtskilt, så som är naturligt i den kristna traditionen. Dessa fester är ofta folkliga och alla får vara med – kvinnor, barn och långväga gäster. Hos *baule*-folket i Elfenbenskusten arrangeras flera fester där maskerna tillsammans bildar ett mikrokosmos – en modell av natur och samhälle (Bild 9). *Baule* lever på gränsen mellan skog och savann i demokratiska självständiga byar utan manssällskap. Deras *Goli*-fest är en glad dag med dans och palmvin. Maskerna dansas i fyra par och först kommer ett par som dansar stampande och kringirande och föreställer de unga männen, *Kple kple*. De äldre männen symboliseras av stora djurlika hjälmmasker och de unga kvinnorna av masker med mänskliga ansikten och horn. I maskhierarkin kommer det man värderar högst sist – de äldre kvinnorna, med vackra förfinade ansikten och komplicerade frisyren.²⁰ Detta fjärde par dansar sakta, samordnat och rytmiskt med flugviskor i händerna



9. Masker från baule i Elfenbenskusten. Masken till vänster kan vara en äldre kvinna, *Kpan*, som uppträder i *Goli*-maskeraden eller en porträttmask, *N'doma*, av en äldre kvinna ur *Gba gba*-maskeraden. Inför dessa maskers tillverkning ger den avporträtterade sitt tillstånd och dansar sedan tillsammans med masken eller efter den.²¹ Masken till höger är en *Kple kple*-mask, »en ung man». KM 51.467:174, :106

och leopardskinn på ryggen som tecken på ålder, värdighet och visdom. I en annan maskdans, *Gba gba*, uppträder sekvenser av tama djur, vilda djur och mänskliga karaktärer. De senare kan vara kända individer som den prostituerade, den sköna frun eller den



10. Horisontella masker är ofta hotfulla som dessa två med krokodilkäftar. *Banda*-mask från *baga/nalu* i Guinea och närmast en *Komo*-mask från *bamana* i Mali. KM 51.467:178 och KM 53.103

unge mannen på friarstråt och varje sekvens utgör en morallektion. Sist kommer masker som hedrar skönhet och ålderdom. Det är porträttmasker av älskade, viktiga personer.

Hemliga masker

Alla masker dansas inte offentligt. En del används bara i de hemliga manssällskapen. Överallt i Afrika finner man dessa hemliga sällskap. De håller samman och styr det lilla decentraliserade samhället och är en motvikt till kunglig makt i det mer centralstyrda. Många av dessa manliga institutioner har sina motsvarigheter i kvinnliga hemliga sällskap, men det är i de manliga sällskapen som masker spelar sin viktigaste roll. En central källa till politisk makt är olika typer av kunskap. Det kan vara jordbrukskunnande, medicinsk kunskap, rituell kunskap eller kännedom om klanens historia. För att bli medlem i ett sällskap måste man genomgå en längre eller kortare initiation – inläringstid. Vissa sällskap ansvarar för den allmänna initiation, som för in unga pojkar i vuxenlivet. Andra sällskap är till för vissa yrkesgrupper som smeder eller jägare, och vissa av dem väljer man fritt att gå in i. Hos *ejagham* och andra folk i Crossriverområdet i östra Nigeria kan männen samla på olika



11. Kvinnornas masker hos mende i Sierra Leone pryds av olika symboler i håret. Trummorna kan visa på en familj med kända trumspelare. KM 51.467:239



12. Maskerna i initiationslägret eller vid avslutningsfirandet av initiationen hos de olika folken i Zairebäcken kan föreställa alla typer av människor: hövdingen, rådgivaren, den bedragne äkte mannen, palmvintappare, den stolte, talaren osv. *Mbuya*-maskerna som virvlar omkring när pojkarna hos *pende* firar sin avslutning, finns i tjugo olika typer.²⁸ Vem denna *Mbuya*-mask från *pende* i Zaire föreställer är dock okänt. Masken till höger från *mbunda* i Zambia föreställer jägaren, *Sachihongo*. Det är en stor mask som mäter 60 cm mellan fjäderspetsarna. KM 51.467:154, :149

medlemskap (Bild 1). Maskdanser vid medlemmarnas begravningar är alltid en viktig uppgift för sällskapen. Alla sammanslutningar en man varit medlem i under livet kommer att uppträda på hans begravning och bidra till en prestigefylld fest.

Maskdanser som är särskilt kraftladdade utförs bara inför medlemmarna i sällskapet. Hit hör de sk. »horisontella» maskerna (Bild 10). I motsats till de platta ansiktsmaskerna har dessa hela hjälmar som täcker huvudet samt horisontellt utskjutande långa nosar och horn. Bland de horisontella maskerna i Kulturens ägo finns en mask som inte ägts av Benkt Åke Benktsson. Det är en mask som används av smedernas *Komo*-sällskap hos *bamana* i Mali. Masken har en hyenas huvud och en krokodils nos. Jag tar med den här därför att den är ett exempel på den medvetet anti-estetiska form som också finns i Afrika, men som kanske inte så ofta tilltalat samlare. Det fula, farliga och dubbeltydiga kan vi se trots att Kulturens mask är enkel

och antagligen har förlorat en del av sina magiska offerade kompletment som ilsket uppstående gräs och borst. Spår av hår och lera finns dock kvar på den. Masken fungerar som domare och polis och letar lösningar på problem i samhället. Sällskapets styrka beror till stor del på ledarens makt och kunnande, hur han kan manipulera den råa livsenergin – *nyama*.²² Krokodilkäftarna känner vi igen hos Bandamasken från *baga/nalu* i Guinea. Det är käftar som slukar och dödar, men som på en annan nivå ger liv.²³ I mötet med odjuret dör de pojkar som skall initieras, för att senare återfödas som män. De djurliknande horisontella maskerna rör sig fort, med språng, hukande rörelser och snabba vändningar i atletiska danser. De utskjutande käftarna och hornen betonar den horisontella rörelsen – snabb och aggressiv, som knivkastet, som leopardens språng, som ormens väg över marken, härskares ord och häxans kraft. Många av dessa masker kan leta upp och oskadliggöra häxor.²⁴ Maskerna är våldsamma och farliga, men det onda hos dem balanseras. Liksom i den gudomliga ursprungliga kraften är det onda en nödvändig del. Hos de första varelserna, de kulturhjältar som grundade världen och samhället finns också det farliga. Hjälten måste bli förtrogen med det ondas destruktiva makt – bli tillräckligt fruktansvärd för att vinna styrka och skapa ordning ur kaos.

Till ett hemligt sällskap, *sande*, hör också de masker som bärs av kvinnorna hos *mende* i Sierra Leone och Liberia (Bild 11). *Mende* lever i små hövdingadömen där männens *poro*-sällskap har stor politisk makt. *Mende*-kvinnorna och deras närmaste grannar *vai* m.fl. är ett märkligt undantag från regeln att det är män som bär masker, inte bara i Afrika utan överallt (förutom i moderna karnevaler och dramer). *Sande*-sällskapet använder maskerna vid de unga kvinnornas initiering och vid begravningar av sällskapets medlemmar. I övrigt liknar *sande* andra hemliga kvinnliga sällskap i Afrika. Flickorna bor under den treåriga initiationsperioden isolerade i ett läger utanför byn (inte så länge nu för tiden) och får lära sig kvinnliga baskunskaper om sexualitet, hushåll, familjeliv, ekonomi, sång och dans. Maskerna är lärare och vägledare för flickorna och skyddar dem från ont. Vid uppträdandet är maskdanserskan helt täckt av en svart dräkt av raffiafibrer, ingen del av kroppen får synas. Masken är tyst, men talar genom gester och sin utstrålning. Den

berättar om moral och kvinnliga ideal – skönhet, värdighet, inre lugn och balans. Dess hår är exakt friserat i invecklade mönster, något som också symboliserar den harmoni och ordning som skall råda kring en kvinna och i hennes hushåll.²⁵ Munnen är stängd och blicken nedslagen men vetande. Pannan är hög, slät och inte märkt av någon olycka. På en av Kulturens masker finns ormar slingrade kring huvudet. Ormen kan representera den ande som lever i vattnet och som maskerna är en uppenbarelseform av. När ormen reser sig ur vattnet bildas ringar, enligt vissa uttolkare kan det vara de ringar som syns på halsen på alla maskerna.²⁶ Ofta sägs det dock att ringarna på halsen är veck som tyder på rikedom. När flickorna lämnar lägret har de fått nytt namn, nya kläder, ny hårstil och är klara för äktenskapet. De har också lärt sig hemligheten om maskerna.

I södra delen av Zairebäckenet finns ett stort område med många gemensamma masktraditioner där bland andra folkgrupperna **pende**, **Iwena**, **tshokwe**, **lunda** och **mbunda** lever. Det är ett område, som i Zaire till stor del är täckt av regnskog, och som när det sträcker sig in i norra Angola och Zambia övergår i savann. Jordbruk blandas med jakt och fiske, och man lever i byar som kan vara underställda hövdingar eller kungar. Även här är maskerna oskiljaktiga från initiationen. Maskerna rövar bort pojkarna från mödrarna, från kvinnornas domäner. Maskerna vakar över pojkarna, skyddar och undervisar dem i lägret. De är slutligen med och firar vid den stora festen när pojkarna kommer tillbaka till byn.²⁷ Tiden i initiationslägret är den viktigaste tiden i en mans liv. Den gör honom till man, bland annat genom hemliga kunskaper, som kvinnorna hålls utestängda från. Vissa masker, som är gjorda av mer förgängligt material som fibrer, barktyg och kåda, finns bara i lägret och förstörs efteråt när lägret bränns ner. Liksom i *Gelede*-festen hos **yoruba** och i **baules** maskdanser presenteras en vid skala av människotyper, både till lärdom i lägret och vid den offentliga avslutande festen. Det är ett slags förfädernas teater där kända typer av människor kan ses (Bild 12).

Kaos och ordning

Det tydligaste exemplet i samlingen på vad man brukar kalla en

»rituell clown» eller »trickster» finns bland dessa initiationsmasker. Det är en av maskerna av barktyg och kåda från *Iwena*, *Cizaluki*, dåren, den oomskurne mannen (Bild 13). Han är en skojare som uppför sig illa och komiskt, han visar pojarna i lägret hur man inte skall vara. Han dansar med en stor ombunden träpenis som ibland kan röras med snören.²⁹ Liknande masker hos *mbunda* dansar med roterande höfter och gör lekfulla sexuella anspelningar. Det komiska finns närvarande i många maskspel och ofta blandas idealtyper med karikatyrer. Genom att bryta mot idealen tydliggör man dem. »Clownen» markerar den förändring som ritualen handlar om eftersom han själv är tvetydig, hos honom möts barnslighet och vuxen vishet. När han rör sig utanför gränserna för vad som är tillåtet, när han drar det högtidliga i smutsen, laddas han med en särskild kraft och fruktsamhet. »Clownen» vänder upp och ned på allt och motsäger motsägelsen. Han är farlig och lockande.³⁰ Med hjälp av honom ställs allt på sin spets, genom skrattet kan man nå det ogripbara. Hans skämt förvandlar död och tomhet till liv. Han säger – »Vad är intighet?» – »Jag vet inte, men när jag gick dit fann jag mig själv åter här».³¹ Han är kaos, men överför energi och livskraft.

En mask som påminner både om trickstertypen och även om de hotfulla horisontella maskerna är schimpansmasken, *Kao Gle*. Den är en av många masker hos *dan* i Elfenbenskusten och Liberia, som lever i små samhällen utan stark politisk enhet (Bild 14). Kontroll och ordning i samhället uppnås ofta genom olika maskdanser. *Kao Gle* är ett monster som sprider skräck och oordning, men masken kan också uppträda komiskt. I en komplicerad och konstnärligt skicklig dans virvlar den runt till snabb musik. Cirklandet ersätts av en explosivt kantig dans, diagonalt över platsen med ena axeln upp. Plötsligt slutar han dansa i takt med musiken och rusar runt i förstörelselusta. Han river material från hustaken, dansar över ren tvätt, kastar skräp omkring sig. Han provocerar åskådarna och med jämna mellanrum sina följeslagare. *Kao Gle* kastar metallprojektiler på männen i kören och männen undviker anfallen med akrobatisk skicklighet. *Kao Gles* stökiga dans jagar iväg häxor och rensar bort den osynliga, onda spindelväv som häxorna kan ha förorenat byn med.³²



13. *Cizaluke*, dåren, en mask från Iwena i Angola. Den hör till de masker som skall förstöras i samband med att man bränner ner initiationslägret när inläringstiden är över. KM 51.467:164

Hos samma folkgrupp finns också motsatsen till *Kao gle* i den kvinnliga typ av mask som *Deangle* är ett exempel på. Skönhet och ordning står som kontrast till *Kao Gles* chockverkande kaos. Självbehärskning, renhet och ett inre lugn är ideal som vi också sett



14. Maskerna från dan i Liberia/Elfenbenskusten exemplifierar att helt olika formspråk och uttryck kan finnas hos ett och samma folk. De två *Kao Gle*-maskerna dansar lika uttrycksfullt som formerna utlovar. Fredsstiftar- och domarmasker är de viktigaste och dessa *Glewa*-masker kan se ut som den tredje masken på bilden. Dessa tre är manliga mer aggressiva typer av masker. Den sista, *Deangle*, är en budbärare mellan pojkarnas initiationsläger i skogen och byn där den hämtar mat. *Deangle* är formmässigt en kvinnlig typ av mask. KM 51.467:183, :194, :181, :191

avspeglas i *yorubas*, *mendes* och *baules* masker. Genom att visa ett kvinnligt skönhetsideal framhäver masken allmänna mänskliga dygder. Den är egentligen inte en kvinna utan ett det.³³ Ofta rymms i idealen en dualitet – motsatser som inte existerar utan varandra – byn/skogen, man/kvinna och det vilda/det civiliserade är sådana motsatspar. Hos *baule* kan en kvinnlig mask till exempel målas med rött som är en manlig färg.³⁴ Att gå över gränser är farligt men nödvändigt och *Deangle*-masken är budbärare mellan människans initiationsläger och kvinnornas kök. I Zaires inre finns en skapelsemyt om ett urväsen med både manliga och kvinnliga egenskaper. Det var fulländat och levde i gränslös lycka utan lidande och hat. Oro och kaos uppstod först när det delades i två, i man och kvinna, vid jordens skapelse. Därför måste män och kvinnor för alltid komplettera varandra.³⁵

Vissa teman återkommer i maskdanserna: skapelsemyten med



15. We. Elfenbenskusten. T v B-Å Benktssons första mask. KM 51.467:188, 182

16. Makonde. Tanzania/Moçambique. Kvinna. Apa. KM 51.467:153, 81



de första varelserna – förfäderna och världsbilden med jordens alla varelser – liksom det de berättar om: rätt och fel, ordning och kaos, att ge liv och att döda. Maskerna är en källa till visdom. De undervisar människorna och förklarar varför världen är som den är. Maskdansen skapar och återställer världen om och om igen. I sin egenskap av förvandlare och gränsöverskridare för maskerna in en annan dimension – både de som uppträder och åskådarna »flyttas in i» mytisk tid och rum. En mask är mer något som skall synliggöra än något som skall dölja. Den lyfter fram paralleller och tydliggör därmed livets mening. Människorna kan spegla de viktiga händelserna i sina egna liv i urtidshändelserna. Masken är inte ett statistiskt föremål, den är livskraft och energi – en »händelse». Maskdansen är en händelse – ett drama – och masken måste tolkas i det sammanhanget. Det masken berättar om är också en händelse. Genom den mängd symboler som vävs in i masken, dräkten och spelet framträder inte bara en mytisk varelse utan helheten i myten och livet.

Noter

- 1 En vinare är ett instrument som består av en elliptisk trä- eller metallplatta med ett snöre fäst i ena änden. Den snurras ovanför huvudet så att olika surrande och vinande ljud åstadkoms.
- 2 d'Azevedo, Warren, L. »Mask Makers and Myth in Western Liberia», *Primitive Art and Society*, Anthony Forge ed., 1973, s. 131.
- 3 Nicklin, Keith. »Skin-Covered Masks of Cameroon», *African Arts*, Vol XII, nr 2, 1979, s. 54.
- 4 McNaughton, Patrick, R. »From Mande Komo to Jukun Akuma, Approaching the Difficult Question of History», *African Arts*, Vol XXV, nr 2, 1992, s. 83.
- 5 Thompson, Robert Farris. *African Art in Motion*, Los Angeles 1974, s. 159.
- 6 Zwernemann, Jürgen och Wulf Lohse. *Aus Afrika, Ahnen-Geister-Götter*, Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde, 1985, s. 151
- 7 Ezra, K. *For Spirits and Kings, African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, Susan Vogel ed., New York: Metropolitan Museum of Art, 1981, s. 187.
- 8 Bonnie, E. Weston. »A Kuba Mask», *I Am Not Myself, The Art of African Masquerade*, Herbert M Cole ed., Santa Barbara: University of California, 1985, s. 103. och Meurant, George. *Shoowa Design, African Textiles from the Kingdom of Kuba*, London 1986, s. 167.

- 9 Haley, Jennifer. »Bamana», *I Am Not Myself ...*, s.30–31.
- 10 Pernet, Henry. *Ritual Masks, Deceptions and Revelations*, University of South Carolina Press, 1992, s. 59–60.
- 11 Griaule, Marcel and Germaine Dieterlen. »The Dogon», *African Worlds*, Darryl Ford ed., International African Institute, Oxford University Press, 1954, s. 87.
- 12 Griaule, Marcel. *Conversations with Ogotemmêli: An Introduction to Dogon Religious Ideas*, London: Oxford University press, 1967, s. 189.
- 13 Dieterlen, Germaine. »Masks and Mythology Among The Dogon» , *African Arts*, vol XXII, nr 3, 1989, s. 35.
- 14 Schmalenbach, Werner. *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, München, 1988, s. 233.
- 15 Pernet, s. 56–58.
- 16 Fischer, Eberhard and Hans Himmelheber. *The Arts of the Dan in West Africa*, Zürich: Museum Rietberg, 1984, s. 5–8.
- 17 Pernet, s. 121.
- 18 Drewal, Henry John and Margaret Thompson Drewal. *Gelede, Art and Female Power among the Yoruba*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, s. 16.
- 19 Fagg, William, John Pemberton, och Bryce Holcombe. *Yoruba Sculpture of West Africa*, New York 1982, s. 150.
- 20 Evanoff, Elizabeth. »Baule» *I Am Not Myself...*, s.58.
- 21 Vogel, Susan, ed. *For spirits and kings, African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York 1981, s.77.
- 22 Haley, s. 32–33.
- 23 Thompson, s 152.
- 24 Thompson, s. 142–144.
- 25 Reid, Robbie. »Mende», *I Am Not Myself...*, s. 46–47.
- 26 Thompson, s. 126.
- 27 Kubik, Gerhard. *Mukanda na makisi, Angola*, Musikethnologische Abteilung. MC 11., Berlin: Museum für Völkerkunde.
- 28 Klieman, Kairn. »Pende», *I Am Not Myself...*, s. 83.
- 29 Bastin, Marie-Louise. »Ritual Masks of the Chokwe», *African Arts*, vol XVII, nr 4, 1984, s. 92.
- 30 Handelman, Don. *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*, Cambridge University Press, 1988, s 236–265.
- 31 Pelton, Robert D. *The Trickster in West Africa, A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*, University of California Press, 1980, s. 280–281.
- 32 Thompson, s.164
- 33 Fischer, s. 8.
- 34 Evanoff, s. 58.
- 35 Schmalenbach, s. 232.

Masker i det japanske nō-teater

Det japanske nō teater har sin oprindelse i slutningen af det 14. århundrede, hvor også den voksende krigeradel, samuraierne, fik tiltagende politiske magt i landet og blev derfor også toneangivende inden for kunst og kultur. I dette milieu udvikledes nō spillene som en syntese af sang, musik og dans sammenkædet af et skematisk handlingsforløb om guders velsignelse, krigeres sejre og nederlag, kvinders kærlighed og afsavn, menneskelige følelser og dæmoners uskadelliggørelse. Nō teatret udviklede sig til en avanceret kunstform, ikke blot med hensyn til skuespillernes færdigheder, men også inden for de tilhørende håndværk som for eksempel fremstilling af masker og kostumer. Betegnelsen »nō» betyder da også »færdighed» eller »kunnen». Nō teatret regnes for verdens ældste udøvende professionelle teaterform som i dag, om end med modifikationer stadig spilles efter de gamle konventionelle retningslinier.

Det generelle japanske ord for maske er *kamen*. Ordet er sammensat af skrifttegnene *ka* der betyder »uvirkelig» eller, især inden for buddhismen, »forfængelighed», – og *men* som betyder »ansigt». Om maskerne, som benyttes i det klassiske nō-teater bruges udtrykket *omote*, der blot er en anden udtale måde af skrifttegnet for men, men som tilføjer betydningen »forside». Maskerne i nō-spillene betragtes som »ansigter» der blot tjener som en »forside». Dette understreges ved at man i no bruger udtrykket at »fæstne» (*tsukeru* eller *kakeru*) masken til ansigtet, hvorimod man om andre masker bruger udtrykket at »tage (maske) på» (*kaburu*), således som man for eksempel tager en hat på. Nō-skuespilleren foregiver ikke at leve sig ind i rollen, men snarere at fremstille den for publikum. Dette understreges yderligere af nō-maskernes relativ lille størrelse, som

1. Ko-omotemaske. Af Akiko Taniguchi, 1980.

Navnet betyder »lille ansigt«, hvor betegnelsen »lille« skal opfattes som ung eller yndefuld. Det er den mest almindelige maske inden for ung pige-kategorien og benyttes i et stort antal nō-spil. Maskens bemaling følger 900-tallets konvention i Japan, hvor kvinderne vid det kejserlige hof bortragede deres naturlige øjenbryn og i stedet anbragte brede, sminkede øjenbryn højt i panden. Kvindernes ansigter var sminket hvide og tænderne farvedes sorte efter overgangen fra pige til kvindestatus.

Foto: Willie Flindt.



bevirker at dele af skuespillerens eget ansigt er fuldt synligt. Nō-skuespilleren forandrer heller ikke sin stemmeføring således at den på en realistisk måde passer til maskens udtryk. Forandringen i stemmen sker snarere gennem den måde tekstens stemning og rytme fremføres på. Målet er at fremstille en rolles essens snarere end at efterligne dens udtryk.

Historisk set er nō-masken kulminationen på en udvikling fra tidligere tiders langt større masker, som dækkede hele hovedet og hvis udtryk i langt højere grad identificerede maskebæreren, der fremstod som en levende statue. En udvikling i retning af en masketype der som nō-masken ikke gør forsøg på at skjule skuespillerens tilstedeværelse bag masken. I roller hvortil der ikke kræves maske, det vil sige roller som fremstiller levende personer i modsætning til genfærd, eller underordnede skuespillere som heller aldrig bærer maske, bevarer skuespillerne et neutralt ansigtsudtryk uden antydning af mimik under hele spillet. Dette kaldes for »direkte maske« (*hita-men*). Skuespillerens virkelige ansigt betragtes i dette

tilfælde som en maske. Med den »direkte maske» skabes der stilistisk overensstemmelse mellem skuespillere som bærer maske og de som ikke gør det.

Alle skuespillere i *nō*-teatret er traditionelt mænd. Dette skyldes for det første, at *nō*-teatret opstod i slutningen af 1300-tallet, hvor den voksende krigeradel, samuraierne, fik tiltagende politisk magt. Den dannede kriger blev toneangivende for de nye kunstneriske udtryk og dannelseskulturer, som for eksempel teceremoni, der blomstrede op. *Nō*-teatret blev et vigtigt scenisk og poetisk udtryk for krigeradelens religiøse og æstetiske idealer. For det andet er der i Japan tradition for skarpt kønsadskilte sociale og kulturelle aktiviteter og en tilsvarende opdeling af de kunstneriske genrer. Først fra sidste halvdel af 1800-tallet opstår der teaterformer, inspireret af den vestlige teatertradition, hvor både mænd og kvinder medvirker i samme forestilling. Man har dog altid lånt elementer fra hinandens traditioner. Således er hoveddansen (*kuse*), som forekommer i mange *nō*-spil, taget fra en selvstændig danseform (*kuse-mai*) fra 1300-tallet. Den blev oprindeligt udført som soloforestilling af en kvinde klædt ud som mand.

Nō-spillenes forskellige roller spilles af specialiserede skuespillere. Rollefunktionerne som henholdsvis hovedskuespillere, støtte-skuespillere og birolleskuespillere varetages traditionelt af bestemte familier. Mange *nō*-spil har kun disse tre grundlæggende rollefunktioner, mens andre har mindre udvidelser i rollebesætningen. Men hovedskuespillerne indtager altid den mest centrale position, og kun de bærer maske.

Blandt de mange rolletyper, som udføres af hovedskuespillerne, har kvinderrollerne en særlig status. Her viser en *nō*-skuespiller det højeste niveau af teknisk kunnen og indlevelse. Masken er central i forvandlingen fra mand (skuespiller) til kvinde (rolle), fordi skuespilleren som nævnt ikke skifter stemmeleje når han spiller kvinderoller, men bevarer sin mandsstemme. Masken er derfor en nødvendighed for kvinderrollerne. I modsætning hertil passer mandsstemmen stort set til alle *nō*-teatrets øvrige rolle- og masketyper, uden at illusionen forstyrres.

Når den vordende *nō*-skuespiller træner, sker det ved at efterligne et sæt konventionelle bevægelser som en lærer demonstrerer for

2. Deiganmaske. Af Akiko Taniguchi, 1974.

Navnet betyder »gulddøjne» og forestiller et kvindeligt genfærd af en levende person i modsætning til afdøde persons genfærd. Men oprindeligt forestillede masken ansigtet af en kvinde, som har opnået buddhatilstanden. Ifølge buddhismen kan kvinder ikke opnå denne tilstand direkte, men må først have eksisteret som et andet væsen, for eksempel en mand. Der findes da også særlige versioner af nō-spil, hvor en sådan forvandling finder sted. Disse kaldes for hensei-danshi, som betyder »forvandlet til en mand». I nō-spillene benyttes masken nu både til de kvindelige genfærd som bringer sygdom og ulykke og til kvinder som til slut opnår buddhatilstanden. Foto: Willie Findt.



ham. Det er hovedsagelig nō-spillenes danse der arbejdes med. Men der øves aldrig med maske på, og den nævnes heller aldrig under træningen. Masken, der skal benyttes til rollen i det nō-spil der arbejdes på er dog, i overført betydning, altid nærværende i måden de forskellige bevægelser udføres på. Den der selv har prøvet at bære en maske for ansigtet, ved hvor hurtigt man glemmer dens udtryk. Men hvis man har lært nogle konventionelle bevægelser, som gennem en lang tradition er tilpasset maskens udtryk, kan skuespilleren føle sig fri til at fordybe sig i rollens essens.

Først på selve dagen for nō-spillet opførelse, og efter at være blevet iført sit kostume, tager skuespilleren masken på. Dette gør han umiddelbart inden forestillingen i et specielt spejlværelse hvor han, gennem maskens øjenåbninger, iagttager maskens udtryk. Det er første og eneste gang at skuespilleren ser sin rolles visuelle fremtoning. For den debuterende skuespiller er indtrykket overvæl-

dende, og masken vil i lang tid føles som et fremmedlegeme på hans ansigt. Det ville naturligvis, på dette tidspunkt, være for sent for skuespilleren at afstemme sine bevægelser efter maskens karakter. Men bevægelserne er, som nævnt, allerede fastlagt under træningen og inde på scenen er det nu hans opgave at sammenføje maskens udtryk med sine indlærte bevægelser. Ved sin brug af masken afslutter skuespilleren maskeskærerens arbejde. Den mere trænedes skuespiller har mulighed for, til specifikke roller, at vælge mellem flere forskellige masketyper inden for de konventionelle kategorier. Han kan således, ved hjælp af den valgte maskes særlige udtryk, tilføje rollen sin personlige tolkning.

Når publikum ser masken, virker dens højre og venstre halvdel umiddelbart identiske. Men dette er en illusion. Som i det menneskelige ansigt har maskeskæreren skabt små, næsten usynlige forskelle mellem maskens højre og venstre side. Et godt eksempel er den »ung kvinde« maskes *ko-omote* (Bild 1). På denne maske har den højre side (som skæreren ser den og som vi ser den på billedet) et koket og udadvendt udtryk, mens den venstre side har et mere sky og indadvendt udtryk med en antydning af forstemthed i øje og mund. Forskellen er frembragt ved at højre øje er fladere end det venstre og skrånere en smule op- og udad, mens det venstre er skåret således at det ser nedad mod venstre. Munden er mindre end på det menneskelige ansigt og sidder dybere i kinderne. Dette gør det muligt at se læberne i profil tydeligere end normalt. Fordybningen af munden giver maskeskæreren mulighed for at skære lidt mere af den ene side og her lade læben bue en smule opad. Dette frembringer et mere fremtrædende smil i denne side. På *ko-omote* masken, og på alle kvindemaskerne iøvrigt, er mundhulningen skåret dybere på den højre side. Hulningen gør at kun den ene side af læberne ses, når masken drejes lidt til siden. Dybdeforskellen på de to sider af munden bør ikke kunne opfattes, når masken betragtes forfra. Her går man ud fra at begge sider er ens, og bliver derfor overrasket når ansigtet drejes og dermed viser et helt andet udtryk. Kinder og næsebor er skåret efter samme princip, som ved horisontale bevægelser men hovedet giver illusion af øjekast og bevægelige læber.

I mange *nō*-spil skifter kvinderollen mellem to komplementære

identiteter som for eksempel gammel/ung, menneske/genfærd, men rollen udføres af den samme hovedskuespiller. Forvandlingen fra een type kvindelig identitet til en anden sker ved brug af to forskellige masketyper. For eksempel i *nō*-spillet *Aoi no Ue* (Adelsdamen Aoi) spiller hovedskuespilleren, bærende en *Deigan*-maske (Bild 2), først en prinsesses sjæl. Sjælen har forladt den sovende prinsesse for, uden hendes vidende, at påføre hendes rivalinde, adelsdamen Aoi, en mystisk sygdom. Med hjælp fra et medium og en hellig mand lykkes det at opspore sygdommens kilde. Denne personificeres af hovedskuespilleren, bærende en *Hannya*-maske (Bild 3), i rollen som den skinsyges dæmoniske sjæl. I *nō*-spillet lykkes det til slut den hellige mand at drive sjælen ud af Aois krop og dermed gøre hende rask igen.

I andre *nō*-spil kan der forekomme mere subtile dobbeltroller. For eksempel i *Izutsu* (Brønden), hvor den mandlige skuespiller, bærende en »ung pige« masken som for eksempel *ko-omote* eller en anden type inden for den samme kategori, spiller genfærdet af en kvinde, der selv i døden ikke har fundet hvile. Som genfærd vender hun tilbage til livet, og i længsel efter sin afdøde mand iklæder hun sig hans efterladte hat og kåbe. I denne forklædning læner hun sig ind over den brønd, hvor de engang så deres spejlbilleder sammen, og hun ser nu mandens ansigt i vandspejlet. Denne forblindelse, hvor kvinden tror at hendes eget spejlbillede er hendes afdøde mands, udgør spillets højdepunkt. Således kan forvandlingerne fortsætte gennem masken, selvet og spejlet, mellem fortabelse og overvindelse.



3. Hannyamasker. Af Hannyabo, 14. århundrede. Hosokawa samling.
Betegnelsen »hannya» stammer fra sanskrit og betyder »visdom». Navnet refererer ikke til maskens udseende, men henviser til en buddhistisk tekst, Hannya-kyo, som reciteres når denne type dæmon skal manes bort. Skønt både hornene og munden virker truende, udtrykker øjnene den ulykke det er når lidenskaben i en kvinde forvandles til et selvstændigt og ondsindet væsen. Ifølge japansk tradition kan en kvindes lidenskaber være så stærke, at hun forvandles til et dæmonisk væsen. Denne forvandling kan ske uden kvindens egen vilje, men kan også være resultatet af et bevidst ønske fra kvindens side om, i en overnaturlig skikkelse, at omsætte sine lidenskaber til hævn. Oftest forvandles kvinden til en hornet slange. Denne opfattelse afspejles endnu i dag i kvindernes traditionelle brudedragt, hvor det karakteristiske hvide hovedklæde kaldes for tsuno-kakushi som direkte oversat betyder hornskjuler.

På de følgende sider vises fem nō masker fra Benkt-Åke Benktsson's righoldige samling af masker som findes på Kulturen.



4. Namarei/Ufuldendt

Masken udtrykker graden af en kvindes forvandling til dæmon på et trin før Hannya masken's fuldkomne forvandling (Bild 3), deraf navnet »ufuldendt«. Derfor er hornene på denne maske mindre og hugtænderne kortere. Munden ikke så åben og truende og har en synlig rød tunge, hvilken Hannya-masken ikke har. Tænderne er bemalet med guld og øjnene, der har indlagt gulligt material, er opadvendte og har en mere menneskelig form end på Hannya-masken. Hele masken er hvidlig og hårlinierne er malet på samme måde som på »ung kvinde» maskerne. Løse uordnede hårlinier ved kinderne og på siden af ansigtet viser, at der er tale om et genfærd. Masken benyttes blandt andet i nō spillet kanawa »Jerntrefoden» som handler om en kvinde der, på grund af jalousi, omskaber sig til en dæmon for at hævne sig på sin mand. Men den benyttes også i nō spillet Sessho-seki »Den dræbende sten», hvor sjælen af en dræbende sten viser sig i dæmonisk skikkelse. KM 51.467:62



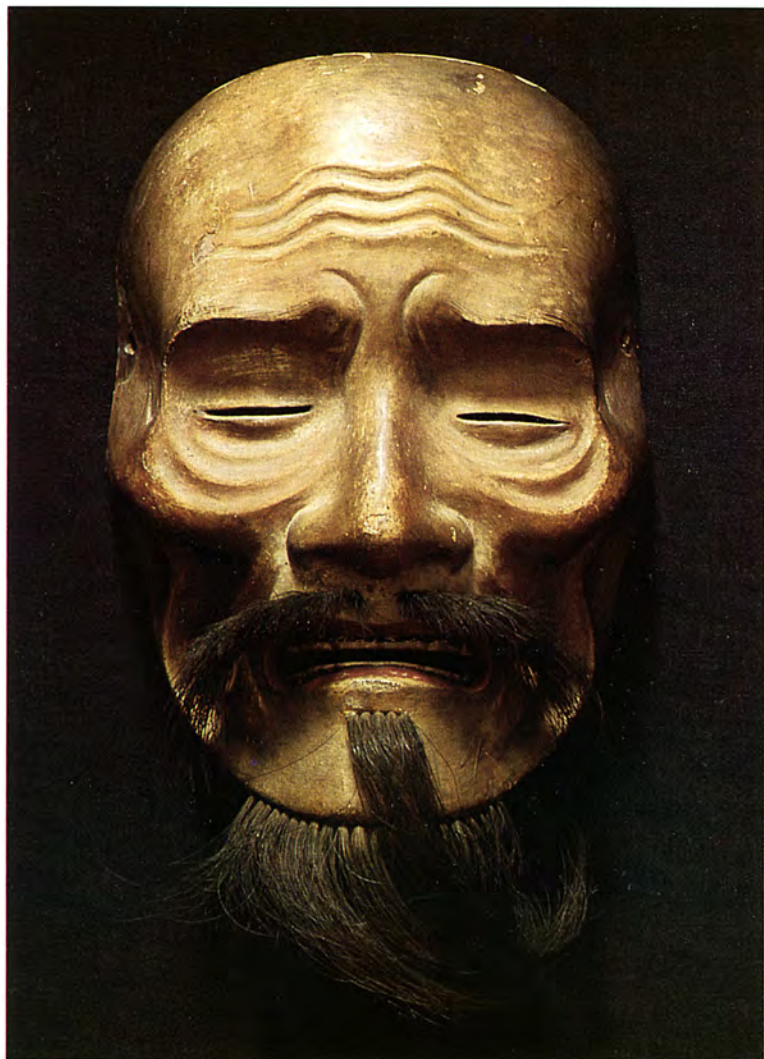
5. Chūjō/General-løjtnant

Navnet henviser til en militær rang, general-løjtnant af tredje grad, og masken forestiller ansigtet på en ung poetisk adelsmand med denne rang. De højt anbragte øjenbryn, som på det virkelige ansigt før i tiden var sminkede, antyder den fornemme stilling (over femte hofrang) ved det kejserlige hof. Maskens udtryk er derfor udsøgt og elegant, men viser også adelsmandens anden funktion som kriger. Især rynkerne i maskens pande, dens særkende, antyder tragedien af en mand der er optaget af krig i en sådan grad, at selv efter døden er han hvileløs og fortsætter sin kamp. Derfor benyttes masken ofte til roller for krigere af huset Taira, der døde i kamp og viser sig på nō-scenen som genfærd. Masken har en svunget bue på nedre øjenbryn, rundede pupiller, kraftig næseryg, lille overskæg og sparsomme sidehår. Kun det øvre tandsæt er synlig. En lettere udhulning langs kindernes sider, understreger dens genfærdige fremtoning. KM 51.467:8



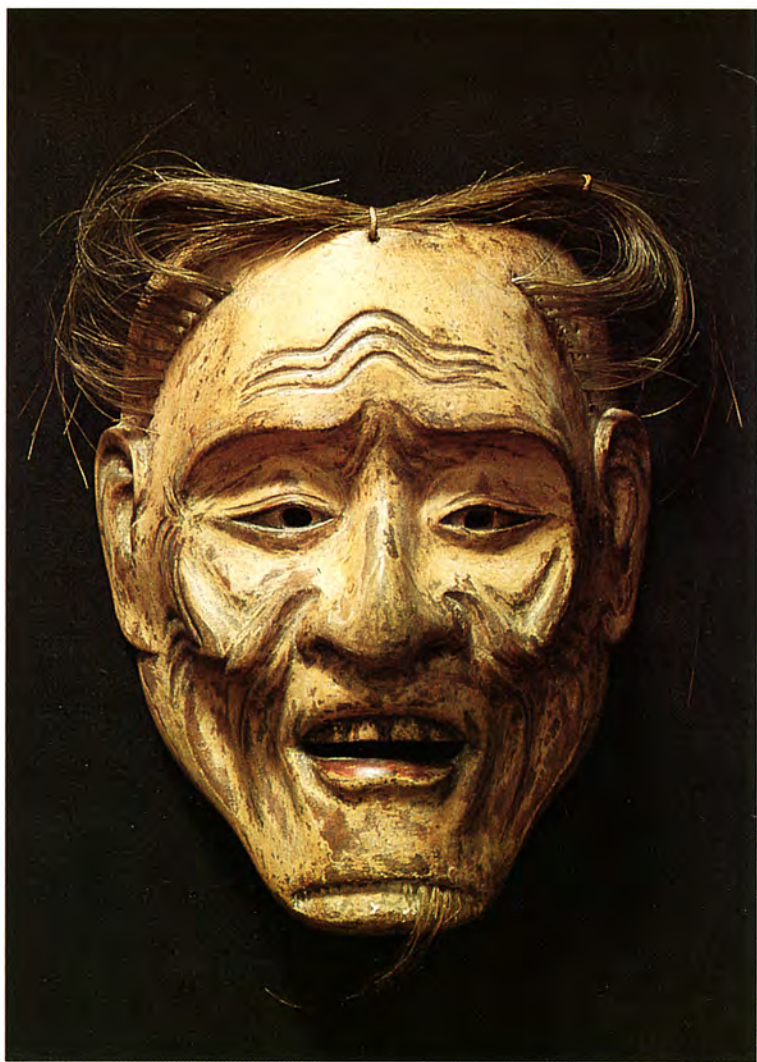
6. Ayakashi/Spøgelsekriger

Denne maske forestiller også ansigtet af en krigers død i kamp, men er i dette tilfælde en mand, som selv i døden tørster efter hævn. Der er altså her, i modsætning til Chūjō masken, tale om et truende spøgelse der, i de nô-spil hvor masken benyttes, altid bliver uskadeliggjort til slut. Masken har fremstående kindben, lange øjenbryn og øjnenes pupiller er udført i gulligt metal. Munden er krænget nedad som i døds kamp og vidner om dødsøjeblikkets voldsomhed. Øvre og nedre tandsæt er synlige. Masken har en jordgul hudfarve. Der er mange variationer inden for denne maske-type som skuespilleren kan vælge imellem og dermed differentiere sit udtryk inden for samme rolletype. KM 51.647:54



7. Kagekiyō

Masken forestiller krigeren Kagekiyō fra huset Taira, der er blevet en gammel og blind tiggermunk. Han lever desillusineret i sit selvvalgte eksil, uden at afsløre sin fortid som berømt og dygtig kriger. Ifølge legenden, stak han selv sine øjne ud for ikke at se sine motstanderes nuværende triumf. Masken benyttes kun i nō-spillet af samme navn, hvori Kagekiyō's datter opsøger sin far som nødtvungent afslører sin sande identitet. Kagekiyō masken er en af de få nō-maske typer som forestiller ansigtet af en specifik historisk person. KM 51.467:47



8. Shiwa-jō/Rynket gammel mand

Masken har et følsomt, roligt og værdigt udtryk af retfærdighed og retskaffenhed. Munden er lille og rund og kun det øverste tandsæt er synlig. Ansigtet har mange rynker, deraf maskens navn. Hovedhår og hageskæg af plantefibre er påsat, mens overskægget er malet. Hudfarven er hvidlig, som antyder elegance. Masken benyttes i nō-spil, hvor en guddom eller sjælen af et træ viser på scenen og opfører en velsignende dans. KM 51.467:48

Kimono, kariginu och hangire

Två japanska dräkter

I Bukowskis katalog hösten 1924 har Georg Karlin ringat in nr 607 »Mandarinrock i vitt siden, broderat i drakar m m i vitt» och skrivit billigt i kanten. Rocken kostade 155 kronor och Karlin införlivade den med samlingarna som ett prov på kinesisk dräkt.

I samband med en utställning av japanska dräkter på 1960-talet omattribuerades mandarinrocken och ställdes ut som en kvinno-dräkt från Japan, möjligen använd som bruddräkt.

Rocken är skuren som en kimono med en liten öppning för händerna och har ett dubbelt motveck i mittsömmen bak. Materialet är vitt tuskaftssiden broderat med tretåiga drakar och moln i företrädesvis vitt, tvåtrådigt, tvinnat silke med enstaka inslag av mycket svagt röda partier. Rocken har foder av vitt japonsiden och är vadderad med bomull i nederkanten, de dubbla slagen och runt ärmöppningarna. Tygets vådbredd är ca 67,5 cm. Kimonon verkar vara gjord årtiondena runt sekelskiftet.

Kimono är idag den gängse benämningen på det T-formade plagg, som i västerlandet kommit att betraktas som Japans »folk-dräkt». Före 1850 kallades det *kosode*, vilket betyder liten ärm och syftar på de smala öppningar för handen, som blev kvar, då de vida ärmarna sytts ihop i höjd med axeln för att bilda en ficka.

Traditionell japansk dräkt är enkel och praktisk, skuren så att inget tyg går till spillo och ihopsydd av hela stycken, som låter mönster och färg komma till sin rätt i det färdiga plagget. Kimono bärs av både kvinnor och män. Snittmässigt föreligger inga skiljaktigheter mellan könen, men väl i val av färg, mönster och tyg. Dräkten markerade samhällstillhörighet och status och stor vikt lades vid konstnärlig kvalitet och tekniskt utförande.

Brudens vita sidenkimono kallas shiromuki, av orden shiro som



1. Kimono sydd av ett tuskaftssiden broderat med tretåiga drakar och moln i företrädesvis vitt silke. Slutet av 1800- början av 1900-talet. KM 30.713

betyder vit och muko som betyder ren. Under Muromachi perioden (1338–1573) bars shiromuki enbart av adelns brudar för att så småningom under Edo perioden (1603–1868) bli allmänt förekommande. Shiromuki används fortfarande vid traditionella bröllop.

Också Kulturens andra japanska dräkt skrevs från början in såsom varande kinesisk, ett misstag, som även det rättades till på 1960-talet. Den omkatalogiserades och beskrevs helt kort som en japansk mansdräkt bestående av rock och byxor.

Rocken är sydd utan axelsömmar av ett enda, tre meter långt

stycke, som klippts upp mitt fram och försetts med extra våder längs framkanterna, vilket gör att rocken går omlott. Den knyts på höger sida med hjälp av två röda silkesnodder uppe vid halsringningen. Denna är rund och kantad med en vadderad, upprättstående slå till krage. Ärmarna är mycket stora och vida, nästan kvadratiska och ihopsydda av två gånger vävbredden, som är ca 45 cm. Runt ärmarnas nederkant är fästade två stycken röda flätade silkesnodder. En mindre och två större papperslappar med japansk text är knutna i den ena av snodderna. På den lilla lappen står »nr 36». Tecknen på en av de stora bitarna är otydbara, men den tredje texten vara en färg- och rollangivelse, exakt vad det står är f. n. omöjligt att säga.¹ Rocken är öppen i båda sidor nedanför ärmarna och har ett brungrått bomullsfoder i tuskaft.

Rockens yttertyg är vävt med två sidenvarpar i en vävstol med dragrustning. Den gröna bottenvarpen binder i satin det likaledes



2. Kariginu, rock av siden med mönsterinslag av pappersguld. Används i dag som scendräkt i olika No-spel. 1800-talets första del. KM 51.467:270

gröna silkeinslaget, medan en gul varp binder mönsterinslaget av pappersguld i tuskaft. Pappersguld består av guldbelagt papper, som skärs i strimlor och förs in i väven med hjälp av en träkrok. Mönsterinslaget flötterar från stadkant till stadkant på baksidan mellan mönsterfigurerna med papperssidan vänd utåt och bildar ett vitgrått skikt, som ger stadga åt tyget.

Tygets blommönster växer uppåt i väven tills tygstycket nått axelns mitt då vävaren vänt och plockat upp mönstret baklänges så att blommorna också på bakstycket har stjälkarna neråt.

Byxorna är, också de, sydda av ett vackert siden, mönstervävt med två varpar av varmt brunrött silke. Botteninslaget av silke i samma nyans är bundet i satinbindning. Mönstret bildas dels av inslag i vitt, grönt och blått silke där trådarna löper från stad till stad och dels av inplockade pappersguldsremсор, som är avklippta i mönsterfigurernas konturer baktill. Vävbredden är ca 68 cm.

Byxorna liknar en kjol med sina vida ben men har en grenkil av varmrött mönstervävt siden i satin. Tre stycken numera delvis öppna veck finns på var sida om mittersömmen fram. Baksidorna har stoppning av strå, som gör dem styva och stela. I linningen bak är fästad en grön silkesnodd, som, när den dras åt och knyts över en gaffellik träställning, får ett veck att bildas. I midjan fram är fastsytt ett tre meter långt och fyra centimeter brett, vitt sidenband med mellanlägg av bomull. Byxorna är fodrade med blått linne i tuskaft.

Vad är det då för en dräkt? Hur och av vem har den använts och hur gammal är den? Plaggen ingick i den samling etnografika, som Kulturen år 1957 förvärvade av skådespelaren Benkt-Åke Benkts-sons sterbhus. De skrevs in i huvudläggaren som kinesiska utan vidare kommentarer. Av litteratur i ämnet framgår, att rocken är en jaktrock, på japanska kallad *kariginu*. Den var ursprungligen, under Heianperioden (794–1185), ett informellt plagg buret av adelsmän vid hovet. I No-spelen har den kommit att användas som ytterplagg. Det är en dräkt med hög status, som bärs av skådespelare vilka framställer ministrar, kraftfulla gudar och onda väsen.

Kariginu bärs, med bälte, draperad över vida byxor, som på japanska kallas *oguchi* eller *hangire* beroende på utförandet. De är skurna och sydda på samma sätt, men *oguchi* får sin styvnad bak redan vid vävningen genom att repliknande trådar läggs in, medan



3. Hangire, byxkjol, av mönstervävt siden, använd tillsammans med kariginu för mansroller i No-spelen. KM 51.467:270.

hangire har ett mellanlägg av strå. Linningen på oguchi är sydd av tyget till skillnad från hangire, som har ett vitt knytband av siden i midjan. Kulturens byxkjol är alltså en hangire, som användes i mansroller av krigare, gudar, demoner och onda väsen. Både rocken och byxorna bör vara gjorda på 1800-talet under Edo-perioden.

Det var under denna tid, som No-dräkterna fick sin slutliga utformning. Vid No-spelens uppkomst på slutet av 1300-talet spelade man i dräkter, som var moderna i den härskande samurai-klassen. Efterhand togs andra moden upp i scenkostymen, men från och med 1600-talet blev scendräkterna alltmer formaliserade. I modedräkten ersattes de mönstervävda tygerna ofta av tyger med tryckt mönster, men till No-dräkterna användes också fortsatt-

ningsvis dyrbara tyger med komplicerade vävda och broderade mönster. Broderi hade, liksom guldtrådar inlagda i väven, varit mycket modernt vid 1500-talets slut. Under hela Edo-perioden utvecklades det tekniska kunnandet och det framställdes konstnärligt högtstående tyger av yppersta kvalitet avsedda för No-scenen.

Ett traditionellt No-spel innehåller få överraskningsmoment. Handlingen är given och åskådaren är väl insatt i händelseförloppet och känner alla repliker. Ridå och kulisser saknas. De färgrika dräkterna utgör en rörlig scendekor särskilt ägnad att fånga åskådarens uppmärksamhet. Dräktens utseende och sammansättning är bestämd utifrån traditionen och rollens karaktär, men man undviker att kombinera plaggen på samma sätt två gånger. Skådespelarens frihet ligger i val av färg och mönster. Olika färg antyder olika sinnesstämning och tygets mönster låter åskådaren förstå vilken årstid stycket utspelar sig i.

Ingen No-dräkt är den andra lik, inte ens kopiorna av en bestämd dräkt överensstämmer helt i färg och mönster, men det är så det skall vara. No-spelet är tillfällets konst och ingen föreställning tillåts någonsin upprepa sig.

Not

- 1 Uppgifterna har vänligen meddelats mig av docent Keiko Kockum, Institutionen för östasiatiska språk, Lunds universitet.

Källor

- Kennedy, Alan: *Japanese Costume – History and Tradition*, Paris 1990.
Komparu, Kunio: *The Noh Theater Principles and Perspectives*, Japan 1983.
Rhode Island School of Design: *Patterns and Poetry No robes from the Lucy Truman Aldrich Collection*, Providence 1992.

Samuraien från Vanadis

Apropå Kulturens japanska vapen

Många är de Kulturenbesökare som bär med sig det skräckblandade barndomsminnet från mötet med den japanske krigaren med det vredgade anletet. Plötsligt, bakom ett hörn, fanns (och finns!) han där beredd att kasta sig över en. Att han kom fjärranifrån och från en farlig värld var ju alldeles klart. Och att intrycket blev outplånligt, lika klart. Inte är det en slump att Darth Vader i »*Stjärnornas krig*» uppträder i en rustning som tydligt har lånat drag från den japanska samuraiens stridsmundering. Och vad är lasersvärden i samma film om inte uppgraderade varianter av de mytifierade japanska svärden (för all del kombinerade med excaliburlegenden)? Det är avslöjande att i föreställningarna om en framtida hightechvärld möta det förgångnas fascination inför andra okända världar. Man griper efter minnen och myter som fortfarande har aktualitet. Referensramarna är för all del av naturliga skäl ytterst jordbundna i sciencefictionlitteraturen, den moderna genre som tillgodoser mångas behov av exotism i de enda återstående terrae incognitae – framtiden och universum.

Barnets oförmedlade upplevelse av det främmande, exotiska och skrämmande präglade en gång också de flesta europeers uppfattning om vad den utforskade världen kunde dölja för monstrositeter. Det tog ett par århundraden av upptäcktsresor innan man fått en någorlunda fast föreställning om hemmaplaneten. Men, långt borta vid den mentala synranden låg ett hemlighetsfullt och otillgängligt land som envetet värjde sig mot kolonialismen. Landet var Japan eller mer korrekt Nippon=Den uppgående solens rike. Det blev det sista högutvecklade riket som en alltmer irriterad kristen krämärkultur till slut tvingade sig på med vapenmakt. Men fascinationen inför det okända, exotismen, fanns där också – liksom

(den vanliga) underskattningen av ett samhällssystem man inte förstod. Följande passus ur Nordisk Familjebok 1910 kan vara en maning till strävan efter modern kulturell självsyn:

Materiell kultur: Ett bland de underbaraste dragen i J:s utveckling efter shogunatets fall är den lätthet, hvarmed det tillagnat sig västerlandets kunskaper och uppfinningar på det ekonomiska området. Japanerna ha visserligen här som på andra områden lånat allt, men det är dock ett bevis på deras intelligens, att de så hastigt kunnat sätta sig in i hela det främmande systemet. Det gamla handverket och småslöjden ha efterträds af stora fabriker med de mest fulländade maskiner, och numera tillverkas både maskiner och pansarfartyg i J. Äfven jordbruket börjar omhuldas efter rationell västerländsk metod, penningväsendet är omlagdt på samma sätt, järnvägar genomkorsa öarna, och den japanska handeln har blifvit en farlig konkurrent till den europeiska.

Det mycket starka samtidsintresset för Japan framträder tydligt i Nordisk Familjebok. Inte mindre än 88 spalter ägnas åt uppslagsordet Japan. Uppslagsordet Sverige, som säkert är mest utförligt behandlat, tilldelas 122 spalter.

1854 tvingades shogunen med amerikansk kanonbåtsdiplomati att öppna städerna Shimoda och Hakodate för amerikansk handel. 1869 bekräftade mikadon utlandets rätt att bedriva handel på sex japanska hamnstäder. Därefter bröt den europeiska civilisationen snart med full kraft in över Japan. Detta land som 1639 efter långvariga inre stridigheter med hundratusentals offer i kristendomens intoleranta namn, helt och hållet förbjöd den kristna religionens utövande. Japan stängde sina gränser och vände sig i en unik isolationism in mot den egna kulturen. Därmed avvärjdes för en period om mer än 200 år det kolonialistiska hotet. 1899 ingicks ett avtal som tillät utlänningarna att bedriva sin kommers i hela landet. Portugiserna som »upptäckte» Japan 1542 hade först dominerat handeln, men 1639 blev den ett holländskt privilegium och bedrevs efter 1641 via en handelsstation på (den konstgjorda) holmen Deshima i Nagasakis hamn.

Den oåtkomlighet som efter avvisandet av kristendomen och den därmed intimt förbundna kolonialismen kom att råda hade naturligtvis som effekt att den västerländska exotismen frodades och när väl Japan på reguljär bas återigen kunde besökas rann snart



2. Rustningen efter ommontering 1981, då dockan gjordes om och fick nya händer och fötter.

1. Samurairustningen på det gamla katalogkortet. KM 29.215

floder med kulturhistoriska skatter ur landet till Europa och Amerika. Japan blev omhuldad, med en metafor uppfattades landet som den västerländska civilisationens sladdbarn. I en engelsk pojkbok heter det 1910:

»The Japs are our allies. The Japs might be called the Britons of the far, far east; for although they are, comparatively speaking, a new naval power, the deeds they performed in the recent Russian War brought them to the front rank. In configuration, indeed, this country we call Japan is not altogether unlike Great Britain; and see what a small and seemingly unimportant space it takes up in the map of the world. Carrying the comparison a little further, in its very early history Japan resembles Britain, for its story has been evolved from legendary lore, nor are the people who now inhabit its islands the aborigines. The aborigines, indeed, were swept away by invaders from Korean shores, with the exception perhaps of the Ainus of the far north. And the story of Japan, like that of Great Britain, proves that those powers who have the largest seaboard, or who are entirely surrounded by the ocean, have – if they are wise enough to take proper advantage of their situation – the best possible means of defence or of carrying war into other countries, and the greatest chance of longevity as a nation.»

Detta några år efter kriget 1904–1905, som överlägset vanns av Japan och som bland annat innebar att två stora ryska flotteskadror raderades ut. Trotsåldern hade inte låtit inte vänta på sig.

Under det sena 1800-talet byggde europeiska museer upp betydande japanska samlingar. Ett specialområde var samlandet av de konstfulla parérplåtarna (tsubas). Kunstindustrimuseet i Köpenhamn har till exempel en stor samling av just parérplåtar. Det europeiska svärmeriet för Japan kom också till uttryck i jugendstilen som i sin urvattnade elegans låg mycket långt från den kraftfulla strävan efter absolut form som var den japanska konstens kännetecken.

Den 5 december 1883 avgick svenska flottans ångfregatt Vanadis från Karlskrona. Den 9 december 1885 återvände hon efter fullbordad cirkumnavigation till Stockholm. Förutom uppgiften att på världshaven visa den svenska flaggan hade resan olika vetenskapliga mål – bland annat insamlandet av arkeologiskt och etnografiskt material från skilda världsdelar. Till den ändan fanns den redan välrenommerade Hjalmar Stolpe med som ansvarig etnograf med

uppdraget att skapa samlingar till ett blivande svenskt etnografiskt museum. Vid hemkomsten kunde han redovisa en samling på över 7.500 föremål. Med ombord fanns för övrigt kronprinsen Oscar. Han var sjöofficer och gjorde en för tidens kungligheter, ståndsmässigt typisk world-tour. Seglatsen gick också till svenska beskickningar jorden runt. Till Japan nådde expeditionen den 26 augusti 1884 då Vanadis anlöpte Yokohama. Därefter gick färden till Kobe och Nagasaki. Sammanlagt tillbragtes 6 veckor i Japan. Stolpe reste under denna tid kors och tvärs genom landets södra delar. Omkring 1.300 nummer (mer än en sjättedel) i den hemförda samlingen stammar från Japan. Mest samlades föremål som rörde shintoism, buddhism och teceremonin.

Den första svenska världsomseglingen med ett av flottans fartyg hade 1851–1853 genomförts av fregatten *Eugenie*. Resan var ur vetenskaplig och inte minst etnografisk synpunkt en stor framgång, men den gången kunde Japan av uppenbara skäl inte läggas in resprogrammet.

Upptäcktsresan eller den vetenskapligt inriktade insamlingsresan, som är en korrektare beteckning för Vanadisexpeditionen, hade hög status. Långvariga seglatser till fjärran länder var mycket kostsamma företag som inte kunde göras utan statens medverkan. Expeditionerna blev nationella prestigeprojekt. Under 1800-talet kom de stort anlagda färderna att inriktas mindre på de geografiska målen och mer på de antropologiska. När Vanadis seglade ut var jordens konfiguration välkänd och några okända kontinenter fanns inte längre. Nyckelordet för 1800-talets vetenskapliga resa blev »det inre». Som typisk kan Henry M Stanleys »*I det mörkaste Afrika*» kanske framhållas. Denna reseskildring utgavs 1890 av Bonniers. Från 1700-talets stora karteringsuppdrag – främst exemplifierade av James Cooks resor – hade kartläggningen kommit att i hög grad gälla den mänskliga kulturen. I Lund påverkade tidens strömningar museiledningen och redan i slutet av 1880-talet började tankarna om ett universellt kulturhistoriskt museum formuleras. Det är inte orimligt att tänka sig att den genklang som Vanadisexpeditionen fick påverkade idéerna om ett världskulturs centrum i Lund.

De väldiga insamlingarna av naturalier och etnografika lade ute i Europa grunden för storståtliga museibygggen som omslöt det

hemförda. Med en träffande beteckning kallar Sverker Sörlin dessa museer för sekulariserade tempel, ett slags vetenskapens kultplatser. Där upphöjdes föremålen till nationellt symbolladdade troféer. I lilla Sverige kom något liknande museibyggge inte att genomföras. Men planerna fanns. Det är till exempel värt att komma ihåg att det som idag är Nordiska museet faktiskt bara skulle vara entréhallen.

1909 köpte G J:son Karlin en samurairustning på Bukowskis vårauktion. I auktionskatalogen står den upptagen som: 724. **Japansk rustning.** I Kulturens huvudliggare blev den samma år inskriven som: *Japansk rustning, av Stolpe hemförd med Vanadisexpeditionen.* Kulturen var ett barn av sin tid och Karlin var väl medveten om att ett förvärv inte blev sämre av att det från fjärran land tagits till Sverige med en omsusad svensk upptäcktsresa. När Vanadis återvände var han 26 år och han måste liksom de flesta i sin samtid ha upplevt den lyckade färden som en nationell manifestation. Hans museiskapelse var då bara 3 år gammal och hade ännu några år fram till den omformulering av målsättningen som skulle komma: *Lands- och Världskulturen i slott och koja, från förhistorisk till modern tid.* Den vision av det totala världsmuseet som denna stolta devis kan tyckas vara ett uttryck för hade dock en tydlig begränsning. Världskulturen skulle i huvudsak vara en komparativ fond för det nationella. En spegel för en samtid och ett Europa som ännu hade världen för sina fötter!

Karlin kan förvisso i mars 1909 från någon ha fått mer kunskap om samurairustningens antecedentia än Bukowskis, men att det goda prishöjande argumentet skulle ha undgått den välrenommerade konsthandeln förefaller trots allt inte riktigt sannolikt. Inte heller verkar passusen – av Stolpe hemförd – kunna stämma. Chefsetnografen hade katalogiserad kontroll över det insamlade och säkert ingen tanke på att avyttra något som han haft vitterhetsakademins uppdrag att anskaffa. För det »unga» Kulturens del måste i detta sammanhang framhållas, att den tidiga insamlingsperioden bjuder på flera föremål med »apokryfiska» provenienser. Det fanns en klar tendens till att locka publik med föremål som kunde knytas till historiska personligheter (helst kungar) eller till välkända historiska händelser. Karlin skulle i Kulturens uppbyggnadsskede kanske (ensam i sin kammare!) kunnat instämma i den elakt formule-



3. Ett urval av Kulturens japanska vapen.

rade maxim som säjs gälla för dålig journalistik. »Kolla aldrig en bra story för då kan den spricka!«

Nåväl. Den japanska rustningen finns sedan 1909 på Kulturen. Priset, 38 kronor, var inte högt. Vid samma auktion köptes t ex ett tyskt armborst för 111 kronor. Mycket tyder på att dockan, som kom att ge den japanske krigaren hans status som barnskrämmare och projektionsobjekt för vuxenexotismen, tillverkades på Kulturen. Bottenplattan av ek är signerad med namnet Aron i blyerts. Det

bör vara snickaren Aron Österlin som anställdes 1916. Vid monteringen utrustades samuraien med ett svärd (katana) och naginata (ett stångvapen med svängd klinga). Konstellationen är kanske inte omöjlig men just det senare vapnet tycks ha ingått i palatsvakternas beväpning och hörde inte slagfältet till. Svärdet och stångvapnet fanns redan i samlingarna. De hade inköpts 1902 respektive 1908.

Kulturens samling av japanska vapen är liten och om inte nagande god faktiskt ganska representativ. Totalt rör det sig om 37 nummer, varav 11 är parérplåtar till svärd och några är relativt ointressanta souvenirvapen. Kollektionen omfattar olika typer av svärd, dolkar, en båge med pilar, en lans, den nämnda naginatan (närmaste svenska beteckning är kanske glaven), en svärdsbräckare och en luntlåsbössa. Det var portugiserna som på 1500-talet introducerade skjutvapnen i Japan. Akira Kurosawa har för övrigt i två av sina filmer låtit västerländska skjutvapen illustrera vändpunkter i japansk historia. I slutet av »Kagemusha» går i ett slag, som ägde rum 1573, en traditionellt stridande armé i döden i kulregnet från fiendens luntlåsvapen och i »Yojimbo» kommer sonen i en av de stridande familjerna hem med en revolver som också, med ens, förvandlar de hedervärda vapnen till antikviteter. Filmens handling är förlagd till 1860-talet.

Samlingen är medvetet uppbyggd över en 40-årsperiod. De två första parérplåtarna köptes redan 1891, 1902 köptes en tanto (dolk), den nämnda naginatan samt luntlåsbössan, 1908 köptes det första svärdet (en katana), 1909 rustningen, 1917 en lans (yari) och 1922 bågen med sina pilar. Av allt att döma ägnades samlandet dock ett marginellt intresse. Det japanska inslaget var nödvändigt av programmatiska skäl. Världskulturen! Den i förhållande till andra samlingsområden relativt låga värderingen kom särskilt att drabba rustningen som i omkring sextio år stod helt fritt exponerad. Dess bevaringstillstånd är med en mild underdrift inte det bästa. Nu var den nog för all del redan ganska gammal när den kom till Sverige, kanske något hundratal år. I likhet med de övriga japanska vapnen har den aldrig expertiserats uttömmande, men samlingens tidsmässiga tyngdpunkt tycks ligga i 1600- och 1700-talen. Parentetiskt kan också nämnas att museets samling av japansk keramik är liten, i förhållande till den kinesiska mycket liten.

Till slut. Vi kan nog i den overifierade sanningens namn – någon vill säkert döpa den till lögn – tillåta oss att behålla tron, att Kulturens samurairustning faktiskt kom till Sverige med Vanadis. I sammanfattningen spelar det inte stor roll vilken ståndpunkt man intar. Viktigare är kopplingen mellan exotismen och stoltheten över en lyckad svensk upptäcktsfärd i en värld utan kommunikationssatelliter. Detta i ett förflutet som i det historiska perspektivet redan, till stora delar, blivit ett oåtkomligt och exotiskt terra incognita.

Källor

- Bringéus, N-A., Karlin och Kulturen. *Kulturen 1992*.
Kagemusha. Manus och regi: Akira Kurosawa. 1980.
Nordisk Familjebok. Andra upplagan.
Resa med Vanadis. Hundraårsminnet av en världsomsegling. Etnografiska museet, 1984.
Stables, G., *A Boy's Book of Battleships*. London.
Star Wars. Manus och regi: George Lucas. 1977.
Stone, G C., *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor*. 1934.
Sörlin, S., *Resan som vetenskapligt instrument*. Stiftelsen Grännamuseernas Skriftserie 3 (Andréemuseet 1997). 1991.
Yojimbo. Manus: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa. Regi: Akira Kurosawa. 1961.

Kosmopolitiskt – konstindustriellt

Keramiksamlingen och världskulturen

En av våra styrelseledamöter berättade häromåret att hon ofta undrat, när hon tidigare i livet med sina barn gått bland stugorna och getterna på Kulturen, varför det också fanns t ex en stor silversamling och en internationell keramiksamling på museet. Det hade ju inte mycket med sydsvensk folkkultur att göra. Frågan kan bemötas på (minst) två sätt. Jovisst! Silvret spelade en stor roll i sydsvenska hem, både i staden och på landet; om tillgångar fanns utöver det som var bundet i gård och mark placerades de ofta just i silver.¹ Och i sydsvenska hem fanns vid 1800-talets slut, då insamlingsarbetet för Kulturen började, både holländsk fajans, tyskt stengods, engelskt flintgods och kinesiskt porslin. Det är handelsvaror som under olika perioder haft en marknad också i Sydsverige, och ibland kunnat bevaras i flera generationer.²

Men man kan också svara att det redan från Kulturens första år fanns andra motiv för samlandet än att i framtiden kunna teckna en levande bild av folkets liv »sådant det rört sig och ännu rör sig i södra Sveriges landskap». Det fanns en annan huvudströmning i tiden som Kulturen anslöt sig till, med rötter i den diskussion som uppstod kring den första världsutställningen i London 1851, och som runt om i Europa ledde fram till bildandet av skådesamlingar och utbildningsanstalter i museal regi.³

I denna rörelse fanns det två olika drivkrafter. Den ena var viljan att av nationalekonomiska skäl skapa en konkurrenskraftig nyproduktion. Här var kulturpolitikern Henry Cole och arkitekten Gottfried Semper huvudgestalter, båda engagerade i den första världsutställningens uppbyggnad och i det arbete som följde. Den andra var drömmen om ett bättre samhälle, där konsten är ett uttryck för människans arbetsglädje, och vardagsting av kvalitet tillhör ett slags



1. Georg Karlin i Herrehuset, svenska avdelningen. 1930.



2. Den kinesiska samlingen i Karlins utställning i Herrehuset.

»allmansrätt». John Ruskin var den stora gestalten i denna rörelse, och William Morris den som fortsatte hans verk och omsatte en del av hans tankar om hantverk och konst i praktisk handling. Tidvis gick dessa olika strömningar samman, den ena med sin rot i nationalekonomien och den andra i samhällskritiken, t ex i tankar kring museerna som öppna hus, en »skola» dit alla medborgare skulle välkomnas till en gemensam social miljö och delaktighet i ett gemensamt historiskt arv.

På världsutställningen i London stod det klart att den nya tiden med industrialismens produktionsformer och en snabb teknisk utveckling inte ledde till livets lycka för så många, varken producenten eller arbetaren. De industritillverkade föremålen utsattes för hård kritik – man saknade i stort de hantverksmässiga och estetiska kvaliteterna som fanns i det traditionella hantverket. Den nya tidens produkter fick inte den efterfrågan som producenterna räknat med, och man insåg att något måste göras.

Med sin bok *Wissenschaft, Industrie und Kunst* från 1852 gick Semper in i diskussionen. Goda förebilder måste skaffas, och de som arbetade med formgivning för industrin måste lära sig att behärska den nya tidens material och teknik genom studier av goda hantverksprodukter. Genom smakfostran ville han också allmänt väcka behovet av kvalitet. Förebilderna kunde man finna i historiskt



3. Nyuppställning i Herrehuset efter kriget. T v Kina, t h Persien-Spanien-Italien, traditionen från främre orienten. I mitten Holland, där traditionerna går samman. 1949.

material, men fr a i folkkonsten och i »naturfolkens» kultur. »De offentliga samlingarna och museerna är ett fritt folks sanna läromästare. De lär inte bara det praktiska utövandet utan vad viktigare är, de höjer den allmänna smaken.» De keramiska samlingarna i Sèvres och i Dresden såg Semper som förebilder till sitt museum. Efter fransk modell ville han också knyta verkstäder och ateljéer till samlingarna, ordna föredrag och pristävlingar. »Man ska få se, vilken omedelbar verkan en sådan historiskt, etnografiskt och teknologiskt välordnad, så långt möjligt fullständig och för publiken lättillgänglig samling kan få för konstens naturliga utveckling och smakens utbredning bland folk i gemen!»

I London inrättades samma år, 1852, ett Department of Practical Art med Henry Cole som chef. Då öppnades också det första konstindustrimuseet i Malborough House, Museum of Manufacturers, dit också Londons School of Design förlades. Samlingarna flyttades 1857 till South Kensington, och blev kärnan i den stora institution som från 1909 kallats Victoria & Albert Museum.

Den av Semper föreslagna museimodellen med samlingar ordnade efter teknik och material, riktade både till producenter och en allmän publik, följdes i en rad av kontinentens stora städer. Konstindustrimuseer växte upp i Wien, Berlin, Leipzig, Nürnberg och Hamburg, de flesta kombinerade med skolor och med bibliotek som också var öppna för allmänheten. Föremålen hämtades »från alla tider och alla länder», och mycket köptes på världsutställningarna, inte minst exotiskt material från främmande världsdelar. En utställning som visades 1993 på Kunstgewerbemuseum i Berlin, »Inköp på världsutställningarna», illustrerade just hur man valt efter estetiska kriterier, hämtat ristade kalebasser, korgarbeten, textil och keramik från exotiska länder, och hantverk från Europas olika folk kulturer.⁴

Några av de stora konstindustrimuseerna har behållit den ursprungliga bredden i samlandet, men utvecklingen har gått mot koncentration och specialisering. I dag är Kulturen ett av de få »oskiftade» museerna, till glädje inte minst för den keramikintresserade besökaren.

John Ruskin, författare och samhällskritiker, och William Morris, konstnär och skald, är portalfigurerna till den andra strömningen i 1800-talets England. Den söker befrielse och inspiration i medeltidens och folkkulturens alster, och i naturen. Första delen av Ruskins *The Stones of Venice* kom ut strax innan världsutställningen öppnade. Den kom att bli ett av de mest lästa verken under 1800-talets senare hälft, alla »som hade en själ» läste Ruskin, socialreformator och »moralist med större inflytande än någon biskop».⁵ För William Morris blev boken en inspiration som drev fram »the Arts and Crafts movement».

Naturen och historien är enligt Ruskin och Morris de stora läromästarna, och museernas uppgift är att göra dessa världar tillgängliga för alla. Hantverkets kvalitet och arbetsglädjen är det som ska återerövas, konstnären ska liksom på medeltiden också vara hantverkare. Umgänget med det vackra är en av de mänskliga rättigheterna, det harmoniska hemmet en angelägenhet för alla, inte minst en barnens rätt. »Behåll ingenting i ditt hem som inte antingen är vackert eller nyttigt» är Morris ofta citerade maning, och han levde som han lärde, lät rita ett hem åt sig (The Red House



4. På 1970-talet byggdes Herrehusets vindsvåning om för det europeiska porslinet. Montern visar växelspelet Kina/Europa. Under bilden av Kanton, ostindiefararnas mål, ses servisgods dekorerat med klassiska meissenmönster.

av Philip Webb) och grundade 1863 inredningsfirman Arts and Crafts tillsammans med några likasinnade.

För Morris är det inte (som för Ruskin) maskinen som är fienden nummer ett utan kommersialismen. Han drar konsekvenserna av Ruskins teorier om ett friskt samhälle som förutsättning för en sann konst och han blir aktiv socialist. Rörelsen har jämförts med våra dagars breda engagemang för att rädda miljön.⁶

The Arts and Crafts movement, som hela rörelsen kom att kallas efter Morris firma, kritiserade det teorbundna tecknandet och beroendet av förlagor i undervisningen. Naturen blev den stora inspirationskällan, särskilt efter kontakten med den japanska konsten på 1860-talet. Arbetet inom museernas slöjdsolor ändrade också karaktär efterhand; man lämnade Sempers idéer och anammade Morris'.

Ruskin och Morris lästes också i Sverige, och rörelsen fick stor genomslagskraft i hela Skandinavien.⁷ Svenska slöjdföreningen,

som grundats 1845, antog 1872 stadgar för att inrätta ett konstindustrimuseum. Motiveringen var den vanliga, att bidra till att höja kvalitén på landets hantverk och industriprodukter. 1884 överlämnades samlingarna till Nationalmuseum, som redan 1872 fått Karl XV:s samling och 1876 en donation av Axel Bielke. Med dessa tre samlingar som grund inrättades på Nationalmuseum det första nationella konstindustrimuseet.⁸

Skiftande mål och en avgörande resa

Så var »konstindustri»-situationen när Kulturen grundades. Folkkultur och världskultur kom att flätas in i varandra, i Lund som på så många andra platser, och även Kulturen fick sin »fackskola».

Hur ser då målformuleringarna ut de första åren? Låt oss bläddra i årsberättelserna och se var världskulturen kommer in. 1884 talas om en kulturhistorisk centralsamling i Lund för södra Sverige där forntid och nutid kan mötas. Två år senare ska »ett Folkmuseum» skapa ett värdigt minnesmärke över en gammal och säregen odling och hävda sydsvensk kultur i skandinavisk historia. När Kulturhistoriska föreningen 1886-88 saknade lokaler och samlingarna var nerpackade blev hemslöjdens främjande ett huvudmål. Det målet levde kvar och kombinerades med ett nyskapande i Morris' anda vid den »konstslöjdanstalt» som bildades 1897.

I redogörelsen för åren 1891-1893 kan vi läsa att ett museum nu byggts upp på egen mark, och hur man, »i samband med Museet som mönstersamling», planerar för »fackskolor för konstyrkena i likhet med vad man sedan några år tillbaka i Frankrike och England gjort och vad man i vårt grannland Danmarks huvudstad förbereder.» Nu finns också ett »referensbibliotek för allmänhetens begagnande». Här uttrycks också klart de »tvenne ändamål, det fosterländskt-etnografiska och det kosmopolitiskt-konstindustriella» som ligger till grund för museets uppbyggnad.

Konstslöjdanstalten har fr o m 1897 en egen rubrik i årsberättelserna. Verksamheten där ägnades fr a det textila området och blev, med utställningar i Köpenhamn och på kontinenten, och med stipendiaternas studieresor till museer och världsutställningar, ett instrument för Karlin att hålla kontakten med Europa levande.⁹



5. Sydsvenskt lergods, holländsk fajans och engelskt flintgods, bohag från skånska hem som skaffades till det unga Kulturen.



6. T v fat i holländsk fajans, t h dess kinesiska förlaga, ett fat i famille verte-dekor med fågel Fenix och krysantemumbuskage. Skålar i kinesiskt porslin med underglasyrdekor i blått, efterdekorerade i Holland i flera färger. 1700-talet.

Men låt oss återvända till det första decenniet, till tiden före tomtförvärvet. I augusti 1886 måste de av universitetet hyrda rummen överges, och samlingarna packades ner i väntan på att lokalfrågan skulle lösas. Karlin passade på att se sig om i världen. I Stockholm var han några månader, på Nationalmuseet, Statens historiska museum och Nordiska museet, och lika länge i Hamburg, där han arbetade på Museum für Kunst und Gewerbe. Här träffade

han en av de stora europeiska museimännen, Justus Brinckmann. Karlins ord om vistelsen har ofta citerats, men med tanke på den betydelse den måste haft för Karlin och Kulturens framtid kan de upprepas:

»Det blev en oförgätlig tid. Under ledning av den man, som sedan blev det tyska museiväsendets grand old man, lärde jag att arbeta systematiskt, att skilja huvudsak från bisak och att – aldrig förtrötts. Organisator, varmhjärtad, kunskapsrik och fritt och villigt ösande ur sin kunskaps källa står Justus Brinckmann för mig såsom den ideala museimannen.»¹⁰

Om Justus Brinckmann (1843–1902) har Alfred Lichtwark, en ung medarbetare som 1886 blev chef för Hamburger Kunsthalle och själv skapade historia, skrivit en intressant liten biografi som gavs ut till museets 25-årsjubileum.¹¹ Brinckmann studerade först naturvetenskap, biologi och zoologi, studier som skärpte iakttagelse- och beskrivningsförmågan och intresset för arternas ursprung, släktskap och utveckling. Den grundsyn han fick här tillämpade han också som museiman med konsthantverket som studieobjekt. Han blev tidigt berest när han som informator fick följa sin elev till Frankrike, Italien och Egypten. Efter mötet med den egyptiska konsten bestämde han sig för en ny inriktning. Han for till Wien och hörde Rudolf von Eitelberger föreläsa på det nygrundade Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Här blev han klar över sitt livsmål och skrev en artikel i Hamburger Nachrichten om att han i Hamburg ville skapa ett museum liknande det i Wien, men någon reaktion fick han inte den gången. 1867 återvände han till sin hemstad Hamburg, arbetade som journalist och blev sekreterare i stadens Gewerbekammer. 1873 skickades han till Wien för att rapportera från världsutställningen och följa juryns arbete. Det gav honom en överblick över allt som rörde sig i tiden, och en skolning i kvalitetsbedömning. Här kom han också i kontakt med den japanska konsten, och ett intresse väcktes som med tiden gjorde honom till en av dess främsta kännare.

Museet i »den fria hansestaden Hamburg» grundades 1877 och blev helt Brinckmanns verk; här fanns inga äldre statliga eller privata samlingar att ta hänsyn till. Kvalitet var utslagsgivande för hans val, och samlingarna skulle inte brukas som förlagor utan som

konstföremål, till betraktarens glädje. Märkligt nog kompletterade han sin stora internationella samling med bondekultur från nedre Elbeområdet, alltså en hembygdssamling, som också tillförde museet tidig tysk fajans. 1894 gav han ut sin »Führer», planerad som en liten vägledning i museet men genomförd som en stor handbok om 800 sidor i lexikonformat. Lichtwarks skildring av Brinckmann som en rikt begåvad människa, buren av vilja, hängivenhet och framtidstro, trotsande alla svårigheter, gör det lätt att förstå att han blev ett ideal för Karlin som stod inför uppgiften att bygga *sitt* museum.

Museet på Gråbrödersgatan

I februari 1888 kunde samlingarna i Lund åter öppnas för publiken, nu i nya lokaler på Gråbrödersgatan. En entusiastisk tidningsartikel ger oss en uppfattning om deras omfång och hur de presenterades. Samma år kom museets första tryckta vägledning, *Kulturhistoriskt museum i Lund*, författad av Karlin. I förordet citerar han det utprop som i december 1882 »utsändes till Södra Sveriges befolkning», det program som alltjämt gällde. Sydsvensk folkkultur ska visas, men också »för de olika tiderna karakteristiska föremål, dels från yngre bildningsperioder, renässansen och rococon», allt för att söka ge »en faktisk illustration till vår odlings historia.» – »En sådan samling torde ej heller komma att sakna sin betydelse för hemslöjdens och konstflitens fortgående utveckling; ty inom hembygden kan på detta sätt en mönstersamling komma till stånd af samma art och med samma betydelse som den, vilken Svenska Handarbetets Vänner upprättat i huvudstaden.»¹²

Den första insamlingen gällde fr a folkkulturen, »dessa förstörelsen lättast underkastade saker», men därefter började »samlandet av minnena ur de högre klassernas liv», och redan hösten 1886 utgjorde dessa »egentliga konstslöjdföremål» en sjättedel av samlingarna.

Av katalogens 60 sidor ägnas först elva sidor åt allmogekulturen. Här finner vi lerkärl och andra keramiska fynd från Skanör och Falsterbo, från Karlins utgrävningar på platsen. Om skärvor av de s k »Jakobakanetjes» skriver Karlin att de är av tysk tillverkning från 13- och 1400-talen, och »visa början till den storartade tyska stengodsfabrikationen i nedre Rhentrakterna, som under de närmast



7. Ett zinkat ingefärskrus, ett ostindiskt fat med flodlandskap, bålar i s k imariporslin resp familie rose, en liten figur och en »pagodbyggnad» kan ha funnits i utställningen på St Gråbrödersgatan. Pagoden ingick troligen i den samling som Karlin köpte för egna medel.

följande århundradena skaffade sig spridning över hela Europa.» Här är ett tidigt exempel på hur han vidgar perspektivet från Skåne ut i världen. Så följer åtta sidor »etnografiska kollektioner», i stort sett sydsvenskt material, och 14 sidor textil slöjd och dräkt. Glas-samlingen får en sida och keramiksamlingen får elva, och båda presenteras som internationella samlingar där Sverige intar en plats bland andra nationer. Introduktionen vittnar om hur klart han har ett internationellt konstindustrimuseums perspektiv:

»Ett nytt uppsving tog lergodsfabrikationen i Europa först genom upptagande av den redan länge i Orienten bedrivna tillverkningen av glaserad lera. Från Persien över Mindre Asien, Rhodos och Spanien gick denna tillverkning, som betecknas med det gemensamma namnet fajans efter staden Faenza i Italien, mot slutet av medeltiden till detta land, vårest densamma, här benämnd majolika ... under renässansen nådde en hög grad av blomstring. Härifrån spred den sig till Frankrike, Holland och Tyskland samt det övriga Europa. I Tyskland levde samtidigt med fajansen den gamla stengods-fabrikationen kvar, i konstnärligt avseende lyckligt tävlande med den förra.»

Just den sista satsen är karakteristisk för Karlins sätt att uttrycka sig, »i konstnärligt avseende lyckligt tävlande med den förra» - han är närvarande på historiens olika spelplaner, och rapporterar engagerat. »Den lilla staden Delft blev medelpunkten för en keramisk industri, om vars omfång man kan dömma, då man känner, att vid 1600-talets slut mer än 40 fabriker voro i verksamhet...». Ännu på de små katalogkorten som Karlin efter sin pensionering framställde i tusental kan man känna hur det ibland »rinner till» när han med en stor gest tecknar traditionsspridningen, t ex från Främre Asiens medeltida krukmakare till de sydsvenska yrkesbröderna på 1800-talet. Av utomeuropeiskt material är det bara Kina och Japan som nämns i vägledningen från 1888.

Efter keramiken följer sista rubriken, Konstslöjdsamlingar, elva sidor där föremålen enligt Sempers system ordnats efter material och hantverksteknik.

Keramiksamlingens tillväxt

Att följa keramiksamlingens hela tillväxt är ett spännande men vidlyftigt kapitel. Ibland har Karlin säkert vetat vad han ville belysa



8. Ur samlingen av persisk keramik. I mitten två oglaserade kärl från Amlaschområdet vid Kaspiska havet, 1200–1000 f Kr. Merparten är fajans från tiden 1100–1400, längst till höger en porslinskål på fat med kinainspirerad dekor, 1600-talet. Albarellon – kärlet i blått med svarta ränder (ovanför djurfiguren som är en badrasp) – är funnen i Lunds jord och daterad till 1300-talet.

med ett förvärv, hur han med det kunde visa på förutsättningar för vår egen kultur. Men från var han samlare, »krukkegal» som hans danske vän och kollega Bernhard Olsen glatt kallade en gemensam vän i ett brev 1889.

Om den stora översikten får vänta kan vi illustrera årsbokens tema med några urval i bild av de utomeuropeiska samlingarna, och se hur de kommit till, hur de kan »läsas» och hur de framöver kan brukas och komma till glädje. Den kinesiska samlingen är den helt dominerande, och genom den får vi en inblick i diskussionen om det berättigade i att samla världskultur på Kulturen.

Den kinesiska samlingen täcker in hela tidsspännet från förhistorisk tid till våra dagar. De första förvärven gjordes hos handlare i Lund och på landet i de sydsvenska landskapen, eller var gåvor av vänner till Kulturen. En jungfru Nilsson i Lund skänkte en gräddsnipa i kinesiskt (ostindiskt) porslin redan första året. Mycket var nog bruksgods i sydsvenska hem, och en del sådant som på 1700-talet tillhört bättre familjer men nu, ofta sprucket och kantstött, fanns i enklare hem och i fyndlådor hos stadens handlare. Med den

första vägledningen och förvärvsliggaren i hand kan man försöka sig på en rekonstruktion av vad som mötte besökaren i museet på Gråbrödersgatan (Bild 7).

I årsberättelsen 1886 talas om »ostindiskt porslin och dyrbara kinesiska emaljer», och 1895 hör »en samling svenska och ostindiska fajanser och porsliner» till konstslöjdsamlingens viktigaste förvärv. De närmaste åren växer de europeiska samlingarna starkt, och 1901 är inte mindre än 30 tyska orter representerade. I redogörelsen 1910 berättas att kännbara luckor har fyllts.

»Kulturhistoriska museets keramiska samling är visserligen varken den största eller dyrbaraste i Norden; men den är såtillvida den fullständigaste, som ingen annan vare sig offentlig eller enskild samling erbjuder ett tillfälle som här att i närmaste anslutning till landets egen produktion ... från äldsta till nyaste tid följa parallellutvecklingen hos de europeiska och asiatiska kulturfolken, utan att man därvid hämmas av alltför störande luckor.»

Den stora expansionen mot utomeuropeiska områden kommer efter Karlins resa till Tyskland och Belgien i juli 1916. Han reste för



9. En stor skärvsamling från Fostat (Kairo) fick Karlin som lön när han expertiserat en egyptisk samling. Där ingår glaserat lergods med ristad dekor. Karlin: »Det är i denna produktion ... vi har utgångspunkten till den europeiska sgrafittokonst som över Italien spreds norrut och på 1500-talet nådde även oss med sin piplera, sin ristning och sin koppar- och järnoxid». De två skålar i mitten är från Cypern. 1200-talet.

att studera »konstskyddet och museidriften under kriget», och lämnade en konfidentiell rapport i ämnet till Ecklesiastikdepartementet. Under resan passade han på att för egna medel komplettera keramiksamlingen fr a med ostasiatiskt och västasiatiskt material, för att fylla luckor »som ännu betänkligt gapade» när styrelsen vid sista årsmötet hade mönstrat samlingen. Efter hans hemkomst fattade styrelsen beslut att utge en »i Norden saknad keramisk handbok», illustrerad med museets samlingar.

Ifrågasättande och vändpunkt

Årsmötet 1917 hade svåra frågor att ta ställning till. Lunds stad hade dragit tillbaka ett tidigare beviljat tilläggsanslag, med följd att också statens bidrag minskade. Situationen var prekär. Fastighetskulden måste minska och bemanningen på museet öka. I besvikelsen över stadens attityd övervägde man som *ett* alternativ att flytta hela museet från Lund, och som ett andra att sälja från ur samlingarna, en fråga som styrelsen uppdrog åt Karlin att utreda. Till årsberättelsen 1917 har bifogats skrivelser i ärendet som ger en direkt inblick i en situation som känns ganska besläktad med våra dagars. I resonemangen kring en försäljning får vi här också Karlins egna ord på hur han såg på sin keramiksamling och dess förhållande till »världskulturen». Först och främst vill han vädja till den konstitresserade svenska allmänheten att med sina bidrag göra en försäljning obehövlig, men om detta skulle misslyckas är man inte »hjälpst med några halvmesyrier» utan får offra det som ger utdelning, dvs samtliga samlingar av keramik, glas, lack, emalj och miniatyrer, guld och silver, med undantag av det som skänkts till museet. Därmed skulle 9/10 av samlingarna inom andra områden kunna bevaras och framgent vårdas, men:

»museet måste naturligtvis därmed upphöra att vara en anstalt med en mera universell prägel, med samlingar, som i stora drag belysa hela kulturutvecklingen, och som på vissa områden såsom framför allt på det keramiska fått ett vetenskapligt helvärde, vilket med sina i en sträng systematisk uppställning ordnade 4 000 nr icke uppnås av någon annan skandinavisk samling och för såvida jag känner, endast överträffas av högst få europeiska. Museet måste i stället ordnas efter ett recept, som för de små svenska förhållandena



10. Exempel på glasyrer i den egyptiska samlingen, två skålar i fajans med blåfärgad tennglasyr och ett fragment med en speciell glasyr i turkos. Nya riket eller saitisk tid (1580–535 f Kr) resp Mellersta eller Nya riket (2040–712 f Kr). En egyptisk samling om ca 800 föremål köptes 1921. Karlin frågade sig hur denna bäst kunde presenteras, om textilt och keramiskt material skulle föras till en studiesamling och det övriga till religionshistoriska avdelningen, eller om allt skulle visas tillsammans, »bildande en naturlig inledning till kulturens långa historia».

och för de ännu mindre svenska landsortsförhållandena är mera tilltalande och motsvarar innebörden i de många angrepp som ej minst inom vår egen stad riktats mot oss för alltför vitt svävande planer och omättligen pretentioner.»

Därmed skulle Kulturen frigöra sig »från så mycket av den illa sedda utländska surdegen».

Karlin ser hellre en radikal operation än ett permanent nödtillstånd, men betonar vikten av en publicering för att rädda det vetenskapliga värdet i den uppbyggda keramiksamlingen.

Sedan Vitterhetsakademien, Nationalmuseum och Nordiska museet alla tillstyrkt ett ökat anslag till museet i Lund och avstyrkt en försäljning hemställde ecklesiastikministern att K Majt måtte anvisa 20 000 kr på extra stat. Om inte anslagen kunde höjas fanns det två utvägar: försäljning eller penninglotteri. I debatten i första

kammaren citerades överintendenten vid Nationalmuseum, som lovordat detta näst Nordiska museet största kulturhistoriska museum i landet, som i sin landsända och i rikets andra universitetsstad blivit ett verkligt centralmuseum. »Framför allt vore dess keramiska samling i flera hänseenden betydande genom sin rikhaltighet och systematisering osv och fullt jämförlig med även mera betydande utländska konstindustrimuseers.» - »Landet ägde i kulturhistoriska museet i Lund ... icke blott sitt i ordningen andra kulturhistoriska museum utan ett museum, som just på grund av sitt utvidgade program i sig inneslöte samlingar, motsvarande ett flertal specialmuseers, och sålunda blivit en kulturell bildningsanstalt av allmänare omfattning, lärorik och gagnande för hela Sydsveriges befolkning, hedrande för fosterlandet.» Det vore skada att skingra samlingen, och skulle den köpas in för Nationalmuseum bedömde överintendenten att ett extraanslag skulle krävas som vore större än den summa som nu fattades museet i Lund.

Det vidsträckta sambandet har ofta ifrågasatts. Ett replikskifte från årsmötet 1917 kan illustrera:

Professor A. Kock anförde:

»Museet var avsett att vara ett sydsvenskt kulturhistoriskt museum och intet annat. Nu samlade man föremål från hela Sverige, ja från hela Europa, ja man till och med köpte för stora, stora summor saker från – Asien. I styrelsens och intendentens stora förtjänster om museet inginge förvisso icke förmågan av begränsning.»

Karlin svarade:

»Stora stora summor» har lagts på tomtförvärv, byggen och samlingar – endast en bråkdel av de senare på – Asien. Vad som framför allt tycktes verka såsom salt i surt öga på en del gott folk särskilt i Lund ... var museets keramiska samlingar. Utan att vilja ingå på någon utläggning över keramikens oerhörda betydelse såsom den materiellt oförgängligaste mätare av kulturens utveckling, ville talaren endast framhålla, att den keramiska avdelningen ... hade byggts upp på rent lokal grund. Det var nämligen de enastående rika keramiska fynden från Lunds medeltid, som bildade grundvalen för denna organiskt utvecklade samling.»

På mötet framhölls också att huvudsaken vid en eventuell försäljning av konstindustrisamlingen var att den inte hamnade i Stockholm utan någonstans i södra Sverige, för att där utgöra ett central-



11. Marockosamlingen skänktes 1917 av Riksmuseet. Här visas exempel på krukmakeriet i städerna, som bedrevs av män. I äldre tid hörde hushållens förvaringskärl till hemmens stolthet, men under 1700-talet kom kinesiskt porslin att ersätta den inhemska tillverkningens prestigeobjekt. Krukmakeriet levde vidare på nya villkor, med en annan, mindre köpstark kundkrets. – Marockansk keramik fanns med på världsutställningen i Paris 1889. 1800-talet.

museum, en vetenskaplig institution av hög rang. Inför valet att flytta museet och att sälja en del av samlingen väljer Karlin det förra - som kvinnan inför Salomo säger han: »ge hellre bort barnet levande, skifta det icke».

Den stadgeändring som skulle möjliggjort att flytta museet till annan ort avslogs på årsmötet med 34 röster mot 13. Barnet blev



12. Kvinnohantverk till husbehov och för hemmamarknad – en kanna i rödbränt lergods från Marocko – med en »jydepotte» från Danmark, ett prov på bygdehantverk. Kärnen är inte drejade, och glasyr saknas. Båda från 1800-talet, i en utformning med lång tradition.

inte »skiftat», och inte heller bortsålt. Statsanslaget höjdes och Sparbanken i Lund gick in med en större summa. När situationen stabiliserats utgavs 1918 också den av styrelsen beslutade handboken, *Kulturhistoriska museet i Lund. En handbok för besök och självstudium*. Den består av 354 sidor, och beskriver i en första del »trädgård och paviljonger», i en andra Herrehuset med dess samlingar, där keramiken ägnas 84 sidor.

Karlins stora sakkunskap när det gällde keramiken ledde vid denna tid till att han anlätades som expert i många sammanhang, bl a av Bukowski för att katalogisera en stor porslinsamling från Dresden. För sin vinstandel kunde han förvärva en utsökt samling äldre Meissenporcelain som tillföll museet. Det var fö en arbetsmodell som han tillämpade vid flera tillfällen, och som gjorde det möjligt för honom både att bevaka marknaden och förvärva det han ville ha till »sin» samling.

Just denna Meissensamling ingick, tillsammans med alla de keramiska inköpen under resan till kontinenten 1916 och mycket



13. Exempel på den förnämliga samlingen gravgods från Han- och T'ang-dynastierna som förvärvades på 1920-talet. Riskvarn, förrådshus och svinfälla med ett avträde, Han (206 f Kr–220), och ankor i oglaserat lergods, T'ang (581–906).

annat som inte tillhörde keramiken, i en stor donation som Karlin gjorde 1918, allt svarande mot en summa av 63 000 kr. Vid gåvan fästes villkoret att om någon förändring i museets plan eller syfte skulle ske, försäljning eller deposition äga rum, museet ändra namn eller flyttas från Skåne, så förbehöll givaren sig och sina efterlevande rätten att disponera gåvan för andra museer eller andra ideella ändamål. Här skriver han också att »med den uppfattning jag har av privatkapitalets berättigande, skulle det vara långt svårare att behålla än lämna från mig en inkomst, som faller utom en nödtorftig bärgning.» Det är såvitt jag vet den enda gång han markerar var han står ideologiskt – en Morris' man.

Något ifrågasättande av att samla asiatisk kultur återkommer inte i handlingarna. Under hela 20-talet är det tvärtom en magnifik tillväxt av kinesisk keramik, med gravkeramik från Han- och Tang-dynastierna, stengods och porslin från Sung, blåvitt Mingporslin och hela det rika utbudet av tekniskt kunnande under Ch'ing, från 1600-talets slut fram till 1900-talets början.

Fortsatt arbete med keramik

1926 blossade en strid upp mellan överintendenten vid Nationalmuseum Axel Gauffin och Kulturens styrelse, en strid som varade till 1928. Brandfacklan var en liten smörask som Karlin förvärvat, utan att ta hänsyn till de intressen som Nationalmuseum och Nordiska museet markerat. Några citat kan belysa hur Karlin såg på sin samling.

»Detta museum (dvs Kulturen) är således, åtminstone till syftet, det enda i Norden, som kan göra anspråk på att vara en verklig keramisk centralsamling i samma mening som t ex Sèvres-museet, och icke såsom Nationalmuseum endast en visserligen mycket vacker konstslöjdsamling, men utan kontakt med vare sig förhistoria, etnografi, folkkonst eller själva konsttekniken.»

»Kulturhist. museet skulle svika sin plikt mot sin ställning såsom keramisk centralsamling, om det på auktionerna nöjde sig med smulor, som falla från Stockholmsmuseernas bord. Nationalmuseichefen glömmar att det ligger 600 km mellan Lund och Stockholm, och att södra Sverige på den grund har rätt till ett eget kulturcentrum.»

Angreppet från Gauffin kom i anslutning till att Kulturen begärt ett extra anslag, och striden slutade med att anslaget beviljades, utan de av Gauffin föreslagna villkoren om inskränkningar i handlingsfrihet.¹³

I årsberättelserna som följer berättas om Karlins studie- och inköpsresor, även om en semesterresa 1927 »för fortsatt genomforskande av det keramiska arkeologiskt-etnografiska materialet i ett antal icke förut studerade tyska museer». 1928 har han på auktioner i Köpenhamn förvärvat »verkliga kostbarheter» till den keramiska samlingen, och på inbjudan deltagit i en tre veckor lång internationell keramikongress i Faenza. Med stadens museum, ett centrum för studier av europeisk keramik, har han upprättat bytesförbindelser – inte bara i fråga om böcker utan även av stadsarkeologiskt material!

Efterhand som museet växer med nya fastigheter och lokaler reserveras Herrehuset alltmera för samlingarna av konstslöjd. När »Vita huset» och dess stora uthuslänga 1926 kommit i Kulturens ägo byggs nya montrar och skåp i Herrehuset, först till den klassiska



14. »Lokapala», en väktare, målad terrakotta. T'ang-dynastin. Inköpt 1918 i Berlin. H 52 cm. KM 27 340

och utomeuropeiska keramiken i bottenvåningen, sedan till den europeiska i andra våningen, där också glas och silver ställs ut.

Efter sin pensionering 1933 kom Karlin att i drygt fyra år fortsätta arbetet med realkatalogen, och hans arbete gällde, som vi kan se av de daterade katalogkortet, inte minst keramiksamlingarna.



15. Japanskt porslin är starkt beroende av det kinesiska. Det blå fatet från Arita, 1600-talet, står kinesiska Wan-li-fat nära. Japansk särprägel har kakiemonporslinet, som fått namn efter en krukmakare som på 1640-talet lärde sig kinesisk emaljmalning. I staden Arita tillverkades porslin som kom att uppskattas i Europa. Motivet på tallriken har t ex kopierats i Meissen: pojke räddar barn från drunkning med att med en sten krossa den vattenfyllda kruknan.



16. Teskälarna representerar en genuint japansk tradition, som präglats av keramikens roll i zenbuddismens teeceremoni.

Den nye museichefen Sven T Kjellberg ägnade sina första år på Kulturen åt medlemsvärvning och årsboksarbete. Men redan i den första årsboken, 1935, för han fram keramiken i en stor översiktsartikel om den holländska fajansen, som han redan kommit i kontakt med i det stadsarkeologiska materialet i Göteborg. Flera översiktsartiklar följer, och keramiken var utan tvekan också ett av Sven T Kjellbergs stora intressen. När samlingen 1939 måste evakueras, lät han bygga om Herrehuset och ge salarna en ny monterinredning. Den första våningen är sig mycket lik än i dag, medan de övriga delvis nyinretts i mitten av 1970-talet. Den kinesiska samlingen i första våningen ter sig alltså ganska oförändrad men har långtifrån sovit en törnrosasömn i alla dessa år.

Den kinesiska samlingen

Hösten 1964 fick Herrehuset ett besök med konsekvenser långt fram i tiden. Bo Gyllensvärd, chef för det östasiatiska museet som 1963 hade öppnats på Skeppsholmen i Stockholm, kom till Kulturen för att föreläsa om kinesiskt porslin. Han fick frågan av Kulturens dåvarande chef Bengt Bengtsson om han ville presentera den kinesiska keramiken i en nystartad handboksserie »Ur Kulturens samlingar». Gyllensvärd gick igenom såväl utställning som magasin. Han uttryckte sin uppskattning av samlingen som sådan, dess bredd och kvalitet, och förvånades över hur få »misstagen» var med tanke på Karlins vida insamlingsområden. Bengt Bengtsson fick svar: samlingarna höll gott för att, med några inlån utifrån, skildra den kinesiska keramikens historia. Så utkom 1966 den första upplagan av *Kinesiskt porslin och dess förhistoria*. Den följdes 1977 av en mycket omarbetad och mera påkostad upplaga. Boken blev snabbt slutsåld. När det blev tal om en tredje upplaga valde författaren att behandla exportgodset, ett område som också är väl företrätt på Kulturen, och 1990 kom så boken *Porslinet från Kina. En tusenårig exportvara*. Genom dessa böcker har vår kinasamling i sin ursprungliga funktion av studiesamling blivit känd över hela landet. En specialaspekt har också belysts av Sven T Kjellberg i bokverket om Svenska Ostindiska Kompaniet som kom ut 1977.

Också han har hämtat en stor del av illustrationsmaterialet ur Kulturens samlingar.

Intresset att samla Kina i Sverige har funnits länge, och utvecklades på 1920-talet starkt i en mindre krets kring Gustav VI Adolf och de östasiatiska samlingarna på Nationalmuseum. Det har också funnits ett mera allmänt intresse i landet, där missionärernas kontakter spelat en roll. Under 1950- till 80-talen har Kina-intresset utvecklats nästan till en folkrörelse, med den politiskt inriktade Svensk-kinesiska föreningen, som på 70-talet ombildades till ett opolitiskt vänskapsförbund och en resebyrå. En kulturpolitisk delegation med politiker, missionärer, konstnärer, författare och från museisidan Bo Gyllensvärd besökte landet 1955, en resa som resulterade i kulturutbyten av olika slag, bl a utställningar på Östasiatiska museet som öppnade Kina för en stor publik. TV-idolen »Ming-Wieslander», sjömannen som på långa resor lärt sig allt om »blåvitt kina», väckte mångas intresse. Samlarföreningar bildades, t ex Ming Tz'u i Borås som verkat sedan 1975 och producerat utställningar och kataloger. Kring bärgningen av den sjunkna ostindienfararen Göteborgs last har ett stort historieintresse växt upp, och en aktiv försäljningsorganisation som Antik-West i Göteborg håller sina kunder informerade. I allt som har med konsten, keramiken och samlandet att göra har Bo Gyllensvärd verkat som inspiratör och generöst delat med sig av sin kunskap om landets kultur. Sist men inte minst har en rad svenska författare rapporterat från Kina, och Cecilia Lindqvist har med sin bok *Tecknens Rike* öppnat en dörr för många till den kinesiska skriftens värld.

Keramiksamlingen första förvärv gjordes för att belysa den sydsvenska folkkulturen. Snart blev Karlin "krukkegal" och började samla mera encyklopediskt, till en början som vi sett ibland med egna medel som insats. Det blir fö ett beteende som följer honom genom livet, att köpa när tillfället är där, och ordna finansieringen i efterhand. Agerandet gav onekligen problem, men det gav också en samling vi annars aldrig haft. Besöket på museet i Hamburg och den nära kontakten med tidens "Kunstgewerbe"-rörelse gav Karlin en klar bild av vart han vill nå. Keramiken kunde ses som en av konstslöjdanstaltens "mönstersamlingar", men det undervisades inte



17. Krukmakeriet i Sydkina eller Siam och Annam (Thailand och Vietnam), byggde på det kinesiska men har en egen karaktär med bl a stor frihet i måleriet. 1923 köptes en liten samling jordfynd från »Siams gamla huvudstad Savankuloke», och senare en samling från Annam där verkstadsfynd ingår. T v Siam (Sawankalok och Sukothai), t h Annam. 1300–1500-talen.

i denna gren, och samlingen fick i stället ett speciellt berättigande som historisk kunskapskälla när de arkeologiska utgrävningarna tog fart i början av 1890-talet. I striden med Axel Gauffin 1926 betonar Karlin att Kulturens samling åtminstone till syftet är den enda i Norden som är "en verklig keramisk centralsamling", och vi får ge honom rätt. Här finns material från hela världen som annars är skiftat till museer för folkkultur, etnografiska museer, medelhavsmuseer, museer för Östasiatisk konst och egyptisk kultur, europeisk konstindustri... Samlingarna har också en social bredd av ovanligt slag, här blandas enkla skärvor med vardagsföremål och utsökt konsthantverk. Det är en samling att hämta stoff och inspiration ur, för kulturhistoriker, keramiker och besökare från när och fjärran. Här kan också de nya svenskarna möta något av sitt hemlands kultur.

Noter och källor

Kulturens vägledning och årsberättelser

Karlin, G. J:son, *Kulturhistorisk förening och museum i Lund 1882–1932*. 1932

Bringéus, Nils-Arvid, *Karlin och Kulturen. Kulturen 1982*

- 1 Gerber, Jan, »Silver i skånska bondehem», *Kulturen 1966*
- 2 Eriksson, Gunilla, »Var kommer allt ifrån?», *Kulturen runt*, 1977
Wahlöö, Claes, »Från medeltida kök och matbord», *Kulturen runt*, 1977
- 3 Lassen, Erik, »For 75 år siden», *Det danske Kunstindustrimuseums Virksomhed 1964–1969, IV*, 1969
Mundt, Barbara, »Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert», *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts* 22, München 1974
Lindberg, Anna Lena, *Konstpedagogikens dilemma*, 1988 (mest nyttjade källan)
Glambek, Ingeborg, »One of the age's noblest cultural movements». *Scandinavian Journal of Design History Vol. 1*, Köpenhamn 1991
dens., »Jacob Falke og Justus Brinckmann. Representanter for to stadier av den kunstindustrielle bevægelse», *Om kunstindustri*, Oslo 1991
Stavenow-Hidemark, Elisabet, *Sub rosa. När skönheten kom från England*, 1991
- 4 Mundt, Barbara, »Julius Lessing, Der Vater des Berliner Kunstgewerbemuseum», *Museums Journal nr 4*, Berlin 1993
- 5 Lindberg a.a.
- 6 Glambek a.a. Köpenhamn 1991
- 7 dens., a.a. Oslo 1991
- 8 Bjurström, Per, *Nationalmuseum 1792–1992*, 1992
Frick, Gunilla, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*, 1978
- 9 Lindström, Märta, »Konstslöjdanstalten och lotteriet», *Kulturen 1982*
- 10 Karlin, G. J:son, a.a.
Lichtwark, Alfred, *Justus Brinckmann in seiner Zeit*. Hamburg 1978
- 11 Danielson, Sofia, *Den goda smaken och samhällsnyttan, Om Handarbetets Vänner och den svenska hemslöjdsrörelsen*. 1991
Stavenow-Hidemark, Elisabet, a.a.
- 12 Bengtsson, Bengt, »Dramatiska förvärv», *Kulturen 1982*. Se även Eriksson, Gunilla, »Kulturens samling av konst och bilder», *Kulturen 1988* (s 17)
- 13 Bringéus a. a. s 177–182

Viskningar och rop

En dag i Kulturens magasin

Där ligger de, själarna, och pratar i mun på varandra under sina vita skynten ...

- sätt på ett stall! Laga skinnet! Ge mig ett rör!

Levande begravda, vem lyssnar? vem hör??

De ligger där nu ... Tiden går och strängar går av, skinn torkar, röster försvinner.

Fioler, horn, trummor, klarinetter, lurar och allehanda vilda skallror och magiska trolltrummor.

Instrument från hela världen, insamlade för att vara med och forma en bild av världskulturen.

VÄRLDSKULTUREN, DEN LARMANDE VÄRLDSKULTUREN

På Ray-man, den lilla musikaffären mitt i centrala London, LARMAR VÄRLDSKULTUREN FÖR FULL HALS.

Där trängs kinesiska fioler, afrikanska flöjter, didjeridoo från Australien och tibetanska tempelgongar.

Överallt tutar och gnisslar det och folk prövar instrument och får råd av affärens entusiastiska kinesiska ägare.

Jag skall köpa instrument till teatern i Sverige. En hippiekille, expert på didjeridoo, hjälper mig - funkar det att spela polskerytm på den här bordunen? Vad använder kineserna för strängar?? Erfarenheter utbyts, instrumenten berättar.

Georg Karlin hade nog gillat att titta in där och se världarna mötas...

Han som ville se sitt museum som en bullrande mötesplats för



hela världens folk, ett tillfälle för nyckelharpan att få en pratstund med näsflöjten från Fidjiöarna och fiolen från Sverige, möta släktingar från Asien. Han kunde gått där på Ray-man och botaniserat. Kanske hittat några instrument att använda i de små teaterstyckena som han spelade upp hemma i Lund, fast ... sedan skulle de ju bara ha hamnat här i magasinet till sist, på hyllorna, tysta och snälla.

Vi står på en viloplats för förstummade själar.
Med öppna munnar och stirrande ögon ligger de där och väntar
på att få tala igen.
Vi går i gångar, bland hyllor.
Dom ligger under vita skynken, som vi försiktigt lyfter på, och
tittar...

I en hylla hittar vi sköldpaddsfiole från Marocko.

Den är tyst och ser snäll ut, men skenet kan bedra. Den liknar min egyptiska Rababa ...

Förmodligen har den samma uppkäftiga ton.

Jag tror att den där tonen kommer av skinet som är spänt över en kokosnöt, som en klangkropp. Nästan som en banjo.

Kanske har den här också använts till att berätta med som i Egypten, där de gamla farbröderna ackompanjerade sagoberättaren med rappa ackord och kommentarer på sina hembyggda "rababor". Kropp av ett stolsben, strängar av tagel och som en modernisering även en ståltråd för att komma upp en oktav.

Perfekt instrument att berätta till, litet och inte så dominant som fiolen.

En sån skulle Assar ha, när han berättar historier från Skåne,

fast det har han ju egentligen, träskofiolen, som den i hyllan...

I Jämtland hade man en speciell magisk skinn-fiol att berätta till och spå väder med. Den mystiska "Jamtleiken" som vi bara sett på bild och inte kan finna ett enda exemplar av.

Våra förfäder ... all samlad kunskap. Mitt i allt storstadsliv, bland datorer, syntar och elfioler måste jag då och då tillbaka till deras skrovliga röster. En egensinnig polska på en fonografrulle, eller att få sitta en eftermiddag i spelmannen Pekkös-Gustavs kök och ryckas med av självklarheten ...

En röst som talar "de gamlas" hemliga språk, med sina kvartstoner och sin outgrundliga rytmik.

-Att försöka begripa hemligheten ... Det är nog det jag har hållit på med länge nu, att försöka förstå, inte bara språkets grammatik, utan känslan av att prata, spela på det språket. Någoting drar, någoting som känns bekant och hemtamt. Det är inte svårt att känna igen Jimi Hendrix lust och frenesi i Bingsjöspelmannen som var tvungen att avbryta spelet, ta ner fiolen och piska den med stråken, bara för att det kändes så. Georg Karlin talar om tonkonsten som: "... förmågan att framkalla eller skärpa olika själv effekter, såsom glädje, sorg, vrede."

Självklara allmänmänskliga behov som funnits i alla tider och hos alla folk.



Det är bara att fortsätta, spela på, spela på vårt sätt ...

Nu har vi elgitarr och trumset och saxofoner.

Vi har träffat spelmän från hela världen och känt igen oss själva i en voodooceremoni på Haiti eller en gudstjänst hos en helig man i Indien. Voodoostrummans språk passar bra till en rullande Bodapolska och min indiske fiollärares improvisationsteknik ger mig nycklar till våra skalor och lust att improvisera på de gamla låtarna.

Karlin igen: "Att ur kunskapen om den gamla traditionen skapa nutida konst."

Pekkos-Gustav har spelat samma musik i hela sitt liv.

Först lyssnat vid Pekkos-Olles fötter och sedan lärt sig spela, antagligen på en hembyggd fiol, kanske liknande dem som ligger där i hyllorna. Grova är de, verkar byggda utan ritning, mer utifrån en föreställning om "hur en fiol väl ser ut".

Skulle man spela på dem nu lät det nog inte mycket, men kanske letade någon för länge sedan fram tonen, fick träet att andas, vibrera som rösten i en människokropp.

Nr 46.400:95 är en människoskalletrumma från Tibet.

Nr 46.400:95 har nog varit assistent åt en shaman ...

Och skullran från Söderhavet som ligger där bredvid, liten och smäcker, av tvinnade vidjor med fågelklor av olika sorter hängande runt om. Den är en av de få, som fortfarande har sitt läte kvar. Vilka enormt vackra, spröda klanger! Ett sådant instrument skulle jag vilja ha, men vad skulle jag tillverka den av här i Norden? Måsklor kanske, eller vildsvinständer. Kanske fanns det en gång skullror av vildsvinständer som verktyg åt



någon läkedomskunnig på stenåldern. Kanske mycket senare än så ...

Den gamla nyckelharpan blänger på mig med sina mörka oxögon.

Nr 25.850, sköldpaddsfiole från Marocko, gör sig påmind igen, tjarar - ett stall, bara ett litet stall.

En pennstump med två skåror för strängarna får duga. Lägg den på skinnet, spänn försiktigt upp strängarna. Hur ska den vara stämd?

Det får bli en kvint, som passar mina låtar.

Så spelar jag till slut en polska, och den spröda lilla fiole visar sitt rätta jag.

Uppkäftig som det anstår en sköldpaddsfiole från Marocko.

En skock horn ligger med vidöppna munnar stelnade i ett rop. Det var länge sedan de lockade folk i byarna, varnade för faror, kallade till bystämma, ledde processioner, fick håren att resa sig inför det stora högtidliga eller viktiga som skulle hända.

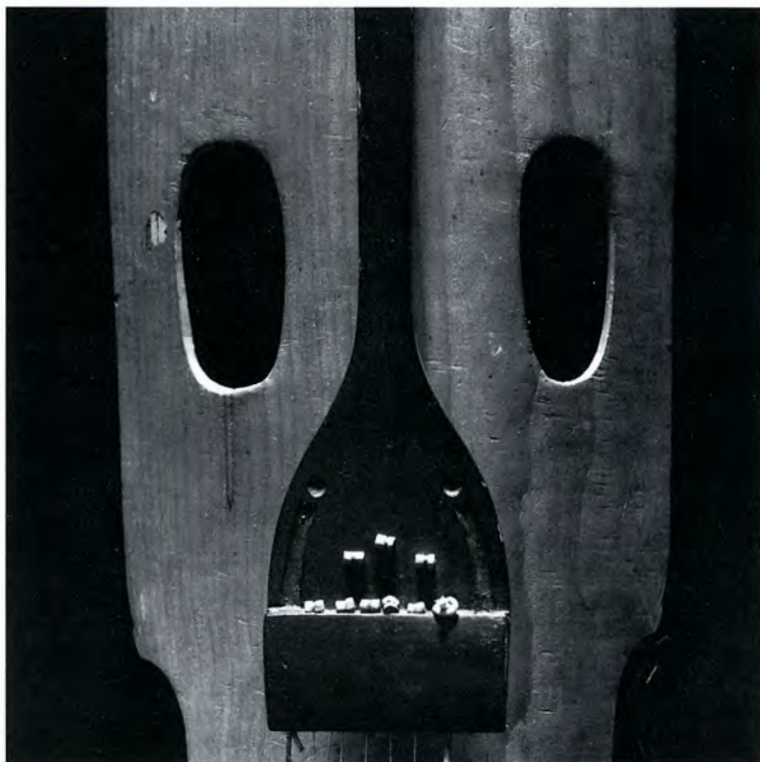
I Indien heter de Nadasvaram. Långa, tunga, jättelika horn som spelas av lika jättestora blåsare, ackompanjerade av muskulösa män på hårdspelade, fruktansvärt ljudstarka taviltrummor.

En tidig morgon på landsbygden söder om Madras följde jag en procession...

Nadasvaram och taviltrummor i täten och sedan den helige mannen med sin andlige faders sandaler, ingjutna i guld, på huvudet. Morgonen var bekmörk och ljummen. Instrumenten väckte alla i byn och kallade oss att följa med till templet och delta i ceremonierna till guruns ära. Yrvakna lufsade vi bygatan fram i dånet av horn och trummor. Några präster försökte göra sig hörda med sånger...

Horn och trumma, de verkar vara ett par som överallt fått följas åt och göra tjänst tillsammans. Nu ligger de på var sin hylla.

Bytrummans skinn är trasigt, men grannen, trumman från Ceylon är hel och jag prövar den en stund...



Skinnet börjar sakta svänga mer och mer, tonen växer, trumman sjunger, jag lägger örat till, dras in i den böljande tonen som ändrar sig hela tiden. Tonen växer till ett dån, det här är en trolltrumma. Det är lockande att bara blunda och bli stående där mitt i ljudet och den jämna rytmen och låta tiden gå ... Trumman lever.

På Georg Karlins utställning en gång i tiden fanns musikinstrumenten på avdelningen "ANDLIG ODLING". Där fanns också leksakerna som "det första medvetna uttrycket för andligt liv" och den teaterhistoriska avdelningen för lekare, gycklare och taskspelare.

Finns det någon som kan förklara vad musik egentligen är?
Den bara finns där och alla vet dess makt och kraft. Vissa vet
det mer och vet att använda den på bra eller dåliga sätt.
Instrumenten blir bärare av den kraften, men de kan också
berätta själva, ge impulser och associationer bara genom sin ton.
Låtar och rytmer kan berätta om glädje, ilska, galenskap. En till
synes beskedlig danslåt från Bingsjö kan visa sig vara det allra
bästa medlet för att göra Hamlets mor galen och en glad halling
från Värmland den bästa beskrivningen av ett krig.
Musiken är oberäknelig, för den låter var och en göra sig sina
egna bilder och därför spännande...

De ligger där under sina vita skynken, budbärarna, berättarna,
gycklarna och väntar på att få sätta igång igen...
Stå på scenen, dra igång dansen, svettas i en svår passage och
hösta in applåderna.

En stolt Sarangi med alla sina stämskruvar, som ger aningar om
tonen fylld av klang och färger från alla resonanssträngarna. Den
kommer från Indien och har likasinnade i Europa, sådana som
viola d'amore och hardingfela från Norge.

Nu är strängarna av.

Sköra gamla sensträngar går av. Så var det alltid förr. Strängen
gick av och man knöt en knut, som på ett skosnöre.

Knut på knut.

Rikedom är en sträng utan knut.

Brast inte strängen av sig själv, kunde någon trollda av den.

Någon som inte ville ha konkurrens, eller någon som ville en
illa.

Musik är allvarliga saker.

Hur låter den, Sarangin?

Hur känns den att spela på? Som en hardingfela?

Tänk att få spela en gangar från Setesdal på den.

En annan gång.

Vi ses igen.

Miraklernas hus

Glimtar från rum som en gång fanns men inte finns mera ...

Det var en gång för mycket länge sedan en man. Han ägde en oskattbar ring. I ringen fanns en sällsam kraft: den som bar den älskades av både Gud och människor. Mannen ville att den han älskade mest av sina barn skulle få ringen efter honom.

Och han tog löfte av det barnet, att denne i sin tur skulle låta sitt mest älskade barn få ringen efter honom. Så gick ringen i arv i släktled efter släktled.

Så hände sig en dag att en far hade tre söner som han älskade lika mycket. De var alla tre goda söner. Han kunde inte gör någon skillnad på dem. I tur och ordning lovade han dem därför alla tre att de skulle få den förunderliga ringen.

En dag kände han Döden nalkas. Vad skulle han ta sig till? Efter mycken vända kom han på råd. I största hemlighet skickade han efter stans skickligaste guldsmed och bad honom att göra två nya ringar likadana som den gamla. Ja de var så lika att det var helt omöjligt att skilja dem åt! Inte ens fadern kunde säga vilken av ringarna som var den ursprungliga. Så kom då Dödens änglar för att hämta den gamle. När han låg där på sitt yttersta, kallade han sina söner till sig en och en.

Varje son fick en ring och den gamles välsignelse.

Efter faderns död upptäckte sönerna att de hade fått *varsin* ring och alla var på pricken likadana! Ett fruktansvärt gräl utbröt. Alla menade de sig äga den äkta ringen!

Till slut gick de till en vis domare. Han frågade: Vem av er äger ringens kraft? Vem av er älskar de båda andra mer än sig själv?

De tre bröderna blev tysta. De skämdes. Då sa den vise domaren:

Dumbommar! Ni har blivit lurade alla tre. Ingen av er har den äkta ringen. Er far gjorde sig av med den när han lät göra de tre



1. Borgarhuset och tv Berlingska huset eller »Habitatio pastoris» som det från början kallades. Där fanns de religionshistoriska samlingarna inrymda. I förgrunden bysten av Karl XII. Tiden för första världskriget. Foto: A W Rahmn.

andra ringarna. Han ville inte att någon av er skulle bli favoriserad framför de andra!

Nu vill jag ge er ett råd: Var och en av er ska betrakta just sin ring som den äkta och på så sätt tävla om att uppenbara ringens kraft.

Ni ska vara ödmjuka, tålmodiga och vidsynta. När stenens kraft en gång visar sig på era barnbarns barn kom då tillbaka! Då sitter här en man som är visare än jag. Han må avgöra tvisten.

Denna historia berättades en gång av en spansk jude som svar på den arabiske furstens fråga om vilken av de tre stora religionerna som var den främsta: islam, judendom, kristendom. Legenden speglar också ett synsätt som började växa fram redan på 1700-

talet: övertygelsen om att det finns något som i grunden binder alla religioner samman. För att förstå vad det är måste man jämföra dem.

Grundaren av Kulturen i Lund – Georg Karlin – försökte med ting visa något så svårfångat som människans förhållande till gudar och makter i olika kulturer. Han ville pröva teorin att det finns ett kitt mellan alla kulturer och alla religioner. Den som ger sig in på något sådant måste verkligen vara dödsföraktande!

Man får lust att travestera cirkusdirektören: Mina damer och herrar! Får jag be om största möjliga tystnad! Vi ska strax se hur museidirektören Georg Karlin balanserar på slak lina ... utan skydds-nät!

Året är 1918. Ute i världen rasar första världskriget. Människor och allt som skapats av vackra byggnader och ting förstörs.

I Lund bygger Karlin ett museum som hyllar gångna generationers ödmjukhet inför de ofattbara krafterna i Skapelsen.

Låt oss mötas på den öppna torgplatsen i Kulturens stadsmiljö sommaren 1918. Ser ni vad det är för en byst därinne bland de låga, formklippta buxbomshäckarna: En av den religiösa toleransens symboler, kung Karl XII! Han umgicks både med muslimske turkar, katolske polacker och judar!

Nu häver den rödhårige intendent Karlin upp sin stämma. Han pekar mot en gavel, som skjuter fram vid det ståtliga borgarhuset i korsvirke: "Habitatio Pastoris!" – säger han – "den gamla prostabostaden till S:t Nicolas kyrka. Där i denna femtonhundredratalbyggnad på medeltida grund har jag inrymt mina religionshistoriska samlingar!"

Var skulle de religionshistoriska samlingarna vara, om inte i en medeltida kyrkoanknuten byggnad! Det gör liksom hela det vanskliga företaget litet säkrare! Kanske kan de gamla byggnadernas skyddande krafter hjälpa intendenten Karlin i hans himlastormande ambitioner. Faktum är att det har redan hörts invändningar mot att med förnuftet närma sig de outrannsackliga tingen! Fast den lärde bonnapågen Martin P:son Nilsson i Lund talade om den skenbara motsättningen mellan förnuftet och mystiken redan för tio år se'n – det händelserika året 1908!! Det var då iallafall som Martin P:son



2. Interiör från Berlingska huset. Bottenvåningen med de religionshistoriska samlingarna. T v syns intendenten Karlin. Tiden för första världskriget. Foto: A W Rahmn.

Nilsson svarade på den sortens kritik mot religionshistoria: "Även affekt och mystik ha sin ratio ... Jag kan icke inse, att det är bättre vetenskap att ständigt åberopa *Makten, Det Heliga, Den Religjös Upplevelsen* än att försöka spåra och fatta de vägar, som dessa följa." Så sa han, Martin P:son Nilsson!

En mörk och tung gammal kyrkport leder in till samlingarna. "Stopp" ropar intendent Karlin. "Den här porten är minnsann inte vilken port som helst. Se på beslagen som formligen tynger ner den! Vart och ett av beslagen sägs vara ett offer för att blidka de högre krafterna när pigorna i byn hade haft ihop det med olika karlar."

Så släpper han in oss och höjer upp sin röst:

"All naturlig religion leder sitt ursprung ur känslan av egen begränsning och därav avhängighet av makter, som ingripa i människans liv oberoende av hennes vilja.

De ännu utforskade och på den grund till hela sitt väsen hemlighetsfulla och mystiska naturkrafterna: solen, åskan, elden, stormen äro sådana personifierade makter på gott och ont, som det gäller att blidka genom böner och offer eller bekämpa genom besvärjelser dvs genom att alliera sig med andra starkare makter. Med naturkraftens personifiering sammanhänger också att människan skapar sin gud efter sitt beläte – större, starkare, bättre och skönare än hon själv ifall han tillhör de goda makterna, eller om han tillhör demonernas värld, visserligen även då starkare men därjämte ondskefullare, grymmare och därför även mer fördärvbringande än någon människa."

Vi står i en riktig kyrksal! Längs väggarna löper läktare. På läktarna finns de icke-kristna religionerna. Rummet är fullt av religiösa föremål: krucifix, altare, helgonbilder, mässkrudar, kyrkliga baldakiner. Intendenten försäkrar oss att han inte velat röva heliga ting ur kyrkor och tempel. Allt som finns här har hotats av förstörelse eller för länge sedan ryckts ur sitt organiska sammanhang.

Kyrkor och tempel bör egentligen själva bevara sina gamla minnessaker menar Karlin.

I den nedre salen ser vi framförallt föremål som berör den kristna föreställningsvärlden. Men det finns också föremål som har med gammal ickekristen folktro att göra.

Precis vid trappan upp till avdelningen för främmande religioner ber Karlin oss titta på ett julträd: titta på fågeln i trädets topp och de fyra hästarna vid trädets fot! Tror ni att det där är ren och skär dekoration? Jag tror att de här symbolerna skvallrar om julgranens ursprung: världsträdet som vi här i Norden kallar Yggdrasil.

De fyra hästarna är solens hästar och tuppen är den mångomtalade Gyllenkamme vars galande hörs i hela världen.

Så fortsätter vi upp på läktarna. Vi passerar de ceylonesiska dansmaskerna. Dem bar man under ceremonier när man ville driva ut sjukdomsdemonerna. Men en av maskerna är målad med något som ser ut som kurbitsmåleri! Så kommer vi fram till föremål, som



3. Berlingska huset hade från början inte en andra våning utan en läktare. Här är det, som det står på hylletiketten, avdelningen för BRAMAISM, BUDDAISM, TAOISM, KONFUCIANISM, SHINTOISM. Foto:A W Rahmn.

har att göra med egyptisk kult. Nu börjar Karlin att tala om livet och döden. Han talar om hur vi sett sömnen som en bild av döden och hur vi liksom ur sömnen också ska vakna upp ur dödens sömn. Runt mumien här ser ni några små figurer av trä och stengods. De är den dödes följeslagare och tjänare i det kommande livet. Samma vilja att hjälpa den döde i livet på andra sidan stöter vi på i många folkliga kulturer över hela världen. Det var bara lite mer än 100 år sedan man stoppade ner en brännvinsflaska i den ryske, skånske eller småländske bondens grav.

På den högra läktaren samsas islamitiska kultföremål med israelitiska. I dessa båda religioner respekterar man bildförbudet som finns i Moseböckerna. I stället växer det fram en magi runt ordet och bokstäverna. Det finns en gammal judisk historia om hur bokstäverna en gång i tidernas begynnelse steg ner ur Livets Krona. Varje bokstav ville argumentera för sin rätt att vara den bokstav genom vilken världen skapas. Bokstaven blir både ett magiskt skydd och en prydad.

Både inom Islam och Judendom spelar bokstaven en viktig symbolisk roll. Istället för bilder smyckar man med de härligaste bokstavsornament.

Finns inte något som påminner om den här bokstavsmagin bland föremålen som handlar om nordisk folktro? Himlabrevet, som Lasse Jönsson i Lökaröd köpte mot sex riksdaler. Det är ett magiskt brev med magiska ord. Det skyddar mot eld och vatten. Såväl i Orienten som i Norden använder man bokstaven som besvärjelse.

Åter låter vi Martin P:son Nilsson komma till orda: "Ord och handling är för många folk nästan samma sak. Så förenas ordet och människans önskan om att något ska bli verklighet med magiska band. De rätta orden får en omedelbart tvingande kraft. De till synes meningslösa ramsorna i sena grekiska trollpapyri, trollformulär från alla länder ända till vår folkvidskepelses abrakadabra och bakvända Fader Vår, alla vill de göra världen, andarna, ja gudarna och deras krafter till redskap för mänskliga behov. Den som känner det rätta ordet har makt över himmel och jord, för honom öppnar sig dödsrikets portar."

Innan vi lämnar det rum som en gång fanns låter vi en av de män, Troels-Lund, vars tankar påverkat Karlin sammanfatta:

"Att granska Guds uppenbarelse i den oändliga världen kan inte föra oss längre nu än förr, endast till en möjlig tro på utvecklingen. Vänder vi oss då till Guds uppenbarelse i oss själva, upplever vi en missräkning. Ty det visar sig snart, att allt vad människan trott sig veta om Gud, blott är en avspeglning av henne själv. Var och en har endast den Gud, han förmår uppfatta. Därför är vårt gudsbegrepp olika i skilda åldrar och under skilda yttre omständigheter. Alla dessa religioner, som vi här ha betraktat, är ingenting annat än verkningar av skilda naturintryck på skilda människosjälar. Här har Persiens klimat, där Nilen, där Jotunheimens klipptyngd, där Indiens brännande hetta format Gudsbegreppet."

Källor

- Eriksson, G., Kulturens samling av konst & bilder. *Kulturen* 1988.
- Fehrman, M., Bönekvarnar från Tibet. *Kulturen* 1961
- Fehrman, M., Mosaiska kultförmål. *Kulturen* 1966
- Karlin, G. J:son, *Kulturhistoriska museet i Lund. En handbok för besök och självstudium.* 1918.
- Landberg, A., *Apropå en fästegåva...* Kulturen 1993
- P:n Nilsson, M., *Primitiv Religion.* 1934. Martin P:n Nilssons bok baserar sig på föreläsningar han höll dels på sommarkurserna i Lund 1908, dels i Malmö föreläsningförening samma år.
- Troels-Lund, T. F., *Dagligt liv i Norden på 1500-talet. Livsbelysning. Del XIII.* 1941.

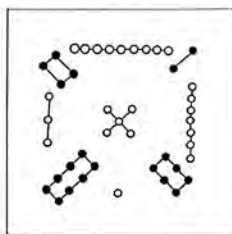
Den klassiska, kinesiska världsbilden i miniformat

I Kulturens samling av utomeuropeiska föremål finns det några kinesiska bronsspeglar från Han-dynastin (220 f Kr–200 e Kr) dekorerade med bl.a. typiska s.k. »blomstermotiv», Hua Ban, de fyra väderstreckens djursymboler, daoistiska legender och en typ av geometriskt mönster, vilket vi i väst brukar kalla TLV-dekor. Termerna Hua Ban och TLV är rent deskriptiva benämningar som inte gör anspråk på att vara varken betydelsebärande eller tolkande. Kinesiska bronsspeglar brukar i allmänhet kallas »kosmiska speglar» men vad deras kosmologi, d.v.s. deras bildinnehåll, består av nämns i allmänhet inte annat än i korta och relativt svävande ordalag. Det är bara när det gäller TLV-dekorer som forskarna varit på någorlunda fast mark i sina tolkningar.

Enligt senare arkeologiska rapporter från Kina tillverkades bronsspeglar redan under tidig bronsålder (ca 2.000 f Kr). Dessa speglar placerades i gravarna på den dödes bröst, vilket visar att kinesiska gravseder redan varit i bruk ca 2.000 år när formgivningen av spegeldekorerna nådde sin artistiska höjdpunkt under Han-dynastin. Spegelarnas ena sida är slät och polerad, ofta svart eller silvrig på ytan, och har antagligen fungerat utmärkt att spegla sig i. Den andra sidan är dekorerad med olika symboler, ofta i strängt geometriska mönster, som utgår från en markerad mittpunkt, där knoppen med ett hål för upphängningssnodden sitter, och riktar sig utåt symmetriskt mot de »åtta väderstrecken». Bronsspeglarnas religiösa symbolism har länge vållat forskarna huvudbry. Följdaktligen har olika tolkningar föreslagits. En av de mest omfattande skrevs av Swallow¹ redan 1926 och han följdes av Yetts² 1939. Swallow var något av en föregångare i så motto att han insåg att speglarnas dekorer kan ha ett direkt samband med de filosofiska och religiösa

idéer, inklusive numerologiska aspekter, som dominerade i Kina när speglarna tillverkades. Men Swallow nämnde inte varifrån denna numerologi härstammade. Det är först betydligt senare som Schuyler Cammann³ föreslog att den kinesiska numerologin, baserad på de symboliska värden man tilldelat en magisk kvadrat (Bild 1 a och 1 b) kallad »Skriften från floden Luo» (Luo Shu) eller »De Nio Palatsen» (Jiu Gong), kunde ha haft en viss påverkan på en mycket ovanlig typ av spegeldekorer som han undersökte. Men Cammann gick aldrig längre i sin forskning vad beträffar spegeldekorernas generella karaktär såsom eventuella bärare av bakomliggande religiösa och filosofiska idéer.

Inspirerad av Cammanns forskning började jag i mitten av 70-talet undersöka andra, mer vanligt förekommande spegeldekorer och fann att dessa hade vissa gemensamma visuella drag, vilka rent bildmässigt kunde kopplas till de symboliska värden man tilldelat den magiska kvadraten Luo Shu i religion och filosofi.⁴ Att inte fler forskare tagit hänsyn till numerologin har sina förklaringar. I Kina har den marxistiska vetenskapsteorin varit dominerande ända sedan 1949 och effektivt hindrat kinesiska forskare från att studera numerologi eftersom man betraktade detta ämne som ovetenskaplig, feodal vidskepelse. I väst har forskarna varit skeptiska av andra skäl, kanske mest av rädsla för att verka oseriösa. Det verkar nämligen som om forskare i humanistiska discipliner ofta har en inrotad rädsla för sådant som har med mystik, matematik eller naturvetenskap att göra. Man har således inte gjort några allvarliga försök att koppla ihop den kinesiska numerologin och dess visuella



4	9	2
3	5	7
8	1	6

1 a. Den magiska kvadraten, »Skriften från floden Luo» (Luo Shu) eller »De nio palatsen».

1 b. Talvärdena i den magiska kvadraten.

symbolik med andra viktiga fenomen inom mystiken, filosofin, religionen och naturvetenskapen. Men alla kinesiska äldre texter⁵ innehåller numerologiska upplysningar av stort värde för förståelsen av den kinesiska kosmologins teoretiska sammansättning i äldre tider. I Kina är kosmologin och numerologin två sidor av samma mynt och de kommer till starka uttryck i föreställningen om de två polära motsatserna Yin, den feminina aspekten, och Yang, den maskulina aspekten, vilkas inbördes kosmiska relationer stadfästes i teorin om »De Fem Elementen/Faserna» (Wuxing), på vilken i sin tur hela den klassiska kinesiska världsbilden vilade ända in i modern tid. Till teorin om »De Fem Elementen» knöts i stort sett alla fenomen i universum, från det stora till det lilla, inbegripet tid och rum.⁶ Det finns alltså starka skäl att undersöka om bronsspeglarnas dekorer kan vara komprimerade symboler för denna protovetenskapliga naturteori eller naturfilosofi.

Den magiska kvadraten Luo Shus visuella förmåga som symbolbärare

Luo Shu är en matematisk kombination av fem udda och fyra jämna tal, indelad i nio celler, med siffran 5 i mitten och de andra åtta siffrorna från 1 till 9 placerade runt mitten på så sätt att summan av varje motställt par alltid är 10. Placeringen av de udda siffrorna (1, 3, 5, 7, 9), vilka representerar Yang, och de jämna siffrorna (2, 4, 6, 8), vilka representerar Yin, följer ett speciellt mönster som gör att summan av talen i varje kolumn, som består av tre siffror, horisontellt, vertikalt och diagonalt alltid är 15 (3x5). Summan av alla siffrorna i kvadraten är 45 (5x9). Ursprungligen var siffrorna i Luo Shu utformade som svarta eller vita prickar för att markera Yin (jämna tal, svart) och Yang (udda tal, vitt).

En annan viktig sak är kombinationen av udda (Yang) och jämna (Yin) tal i kvadraten. Om man tar siffrorna 1-5 och placerar dem horisontellt efter varandra och tillfogar de övriga siffrorna från 6-10 under dem då får man 5 talkombinationer som består av vardera ett udda (Yang) och ett jämnt (Yin) tal. Alla dessa talkombinationer, som vardera består av ett udda och ett jämt tal, finns representerade i den magiska kvadraten (Bild 2 a) De gamla kineserna

4	9	2
3	5	7
8	1	6

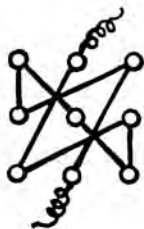


2 a. De fem talkombinationerna i den magiska kvadraten.

2 b. Den kinesiska svastikan representerar begreppet »wan wu», d v s alla ting i världen och är en symbol för den kosmiska världsordningen.

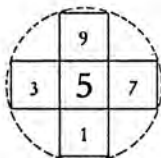
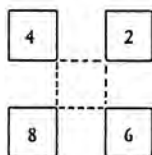
trodde att de krafter som styrde världens förändringar var beroende av hur de fem elementen förhöll sig till varandra i det kosmiska flödet. Varje element bestod av ett Yang (udda, positivt) och ett Yin (jämnt, negativt) på så att elementet vatten fick 1 och 6, eld 2 och 7, metall 4 och 9, trä 3 och 8 och jord 5 och 10. Det enda tal som inte finns i sifferkvadraten är 10, vilket man tänkte sig vara osynligt närvarande.

Förbinder man de fyra talkombinationerna med siffran 5 i mitten uppkommer den typ av svastika, som i Kina representerar begreppet »tiotusen» (wan) d.v.s. alla ting i världen (wan wu) – ett självständigt tecken och en viktig symbol för den kosmiska världsordningen (Bild 2 b). Alla talkombinationerna har ett samband med talet fem i mitten på så sätt att om man subtraherar talparens siffror från varandra blir summan alltid 5. Drar man en linje genom att följa talens placering från 1 till 9 i turordning uppkommer en sicksackfigur (Bild 3) som går under benämningen Yus Steg (Yu Bu).⁷ Den har stor symbolisk betydelse i daoistisk mystik. Delar man in kvadraten i en udda del och en jämn så bildar de udda talen



3. »Yus steg» är ett annat sätt att läsa den magiska kvadraten som har stor symbolisk betydelse i daoistisk mystik

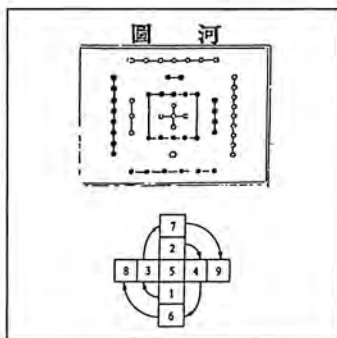
4	9	2
3	5	7
8	1	6



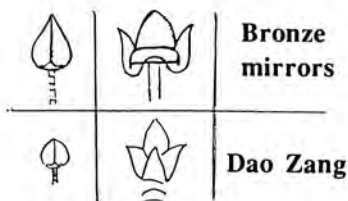
4. Den magiska kvadratens upplösning i jämna tal=Yin och i ojämna=Yang.

ett kors eller en cirkel, och de jämna en kvadrat. (Bild 4). Därav uppkom idén om att Yang (de udda talen, Himlen, rörelsen, det expansiva mm) symboliseras av cirkeln och Yin (de jämna talen, Jorden, stillheten, det repressiva mm) symboliseras av kvadraten.

Alla fenomen i Universum fick sina naturliga förklaringar via detta system av polära motsatser, där den ena aspekten alltid betraktades som en övergångsform till den andra, inflätade i varandra i ett evigt kosmiskt flöde.⁸ Men eftersom Luo Shu var kvadratisk kom den framför allt att bli en numerologisk symbol för Jorden. För att uppnå balans i systemet behövde man därför även en rund numerologisk symbol som representerade Himlen. Av den anledningen konstruerade man det runda s.k. Floddiagrammet (He Tu) genom att låta två av kvadratens talpar byta plats (Bild 5). Då fick man ett diagram där faktiskt talparen som representerar de olika väderstrecken placerades rätt i förhållande till varandra d.v.s. 1 och 6 stod mot 2 och 7 i en nord-sydlig axel och 3 och 8 stod mot 4 och 9 i en öst-västlig axel. (Observera att kineserna såg söder uppåt och norr nedåt!) Även denna numerologiska modell har haft



5. »Flod-diagrammet» He Tu. Detta placerade väderstrecken i rätt ordning. Undertill transkribering med europeiska siffror.

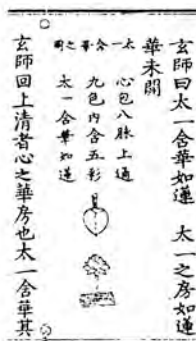


6 a. Kinesisk bronsspegel med lotusblommor.
6 b. Lotusblommans form på speglarna och i Dao Zang, Daoismens bibel.

stort inflytande på speglarnas formgivning och det finns starka skäl att förmoda att till exempel den s.k. TLV-dekoren kan vara en kombination mellan den jordiska Luo Shu och den himmelska He Tu och på så sätt en mycket stark symbol för hela Universum.

Blomstermotivens kosmiska symbolik

De vanligast förekommande blomstermotiven på kinesiska bronsspeglar har tidigare tolkats som lotusblommor av bland andra professor Bo Gyllenvärd. Denna figurativa tolkning är korrekt. Men vad dessa lotusblommor (Bild 6 a) representerar symboliskt har däremot inte penetrerats. I Dao Zang, »Daoismens Bibel», finns det en mängd beskrivningar av symboler bl.a. teckningar på lotusblommor (Bild 6 b), som exakt överensstämmer med dem som återfinns på bronsspeglar. I texten runt lotusblomman i Dao Zang (Bild 7)



7. Lotusblomman i Dao Zang, Daoismens bibel.

står det b.l.a.: Daoistläraren sade: Tai Yi – d.v.s. Den Högste – förkroppsligas av en lotusblomma. Tai Yis rum liknar en lotus som ännu ej slagit ut. Vem var Tai Yi – Den Högste – som det talas om här? Tai Yi var en central, himmelsk gudom, som dyrkades i Kina under hela Han-dynastin, och är förmodligen en historisk förlängning av det urgamla himmelsbegreppet (Tian). Han-filosofen Zheng Xuan (127–200) beskriver Tai Yi så här:

»När Yang verkar avancerar den från 7 till 9 och symboliserar sålunda sin andliga expansion. När Yin verkar drar den sig tillbaka från 8 till 6 och på detta sätt symboliseras dess andliga tillbakadragande. Därför tar Den Högste, Tai Yi, dessa yin- och yangsiffror när han cirkulerar bland de Nio Himmelska Palatsen (Jiu Gong), vilka innefattar de fyra väderstrecken och de fyra mellanliggande väderstrecken (dvs de åtta väderstrecken). Summan av De Åtta Trigrammens/väderstreckens siffror (i Förvandlingarnas Bok, Yi Jing) är alltid 15.»

Detta är uppenbarligen en beskrivning av det intima förhållande som finns mellan den magiska kvadraten Luo Shu och guden Tai Yi, som tar siffrorna i den magiska kvadraten som utgångspunkt för sin kosmiska resa i de nio himlarna. Texten refererar både till De Åtta Väderstrecken och De Åtta Trigrammen, Ba Gua. Summan av siffrorna är alltid 15 – d.v.s. stor Yin, 6, plus stor Yang, 9, är 15 och summan av liten Yin, 8, och liten Yang, 7, är också 15. Yang avancerar från 7 (liten Yang) till 9 (stor Yang), medan Yin drar sig tillbaka från 8 (liten Yin) till 6 (stor Yin). Detta förhållande är exakt i linje med siffrornas motsols positioner i Luo Shu, där 7 går mot 9 och 8 mot 6! Andra texter visar tydligt att guden Tai Yi i själva verket var ett slags personifiering av den magiska kvadraten!¹⁹ En jämförelse visar att lotusknoppen i Dao Zang praktiskt taget är identisk med den som ofta återfinns på bronsspeglarna. Vid närmare jämförelse mellan andra lotusmönster på speglar och teckningar i Dao Zang kommer man fram till samma resultat. Lotusdekorererna fungerar som orienteringsangivelser och förekommer i olika varianter, dels som knoppar och dels som utslagna blommor. En utslagen lotus (Bild 8) beskrives t. ex. i termer av Tai Yis boning och De Nio Bronstripoderna (Jiu Ding), vilket är en urgammal symbol för De Nio Provinserna och för den magiska kvadraten Luo Shu. Vi har



9. Kinesisk bronsspegel. De åtta väderstrecken representerade av knoppar och djursymboler. Handynastin. Diam 115 mm. KM 61.451



10. Kinesisk bronsspegel. Framställning av legenden om kung Wen. Handynastin. Diam 135 mm. KM 61.462

fenomen och relaterar dem till samtida föreställningar får speglarnas dekorer sin förklaring.

TLV-dekorens magiska innehåll

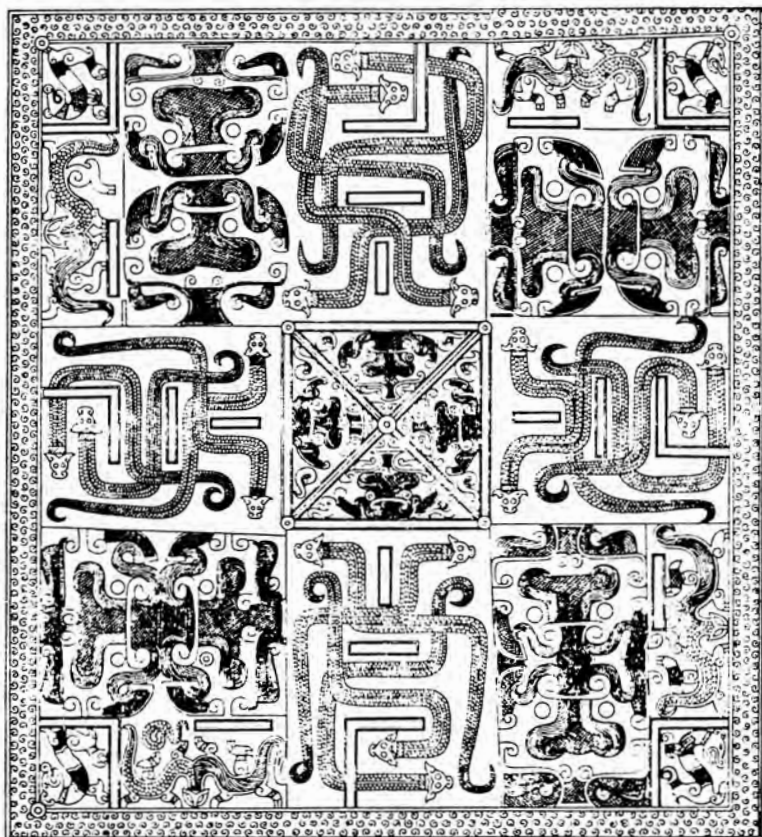
I Kulturens samling finns det även en spegel med s.k. TLV-dekor. (Bild 11) Denna dekor kan härledas till de Stridande Staternas period, men når sin högsta popularitet under Han-dynastin, särskilt under usurpatorn Wang Mengers regeringstid. TLV-dekoren är den spegeldekor som innehåller den tydligaste kosmologiska och religiösa informationen i både text och bild. Dekoren har fått sitt västerländska namn efter de karakteristiska T-, L- och V-liknande detaljerna. Men ursprungligen var detta geometriska mönster kvadratisk och indelat i nio lika stora delar (Bild 12) och symboliserade med all sannolikhet kinesernas klassiska världsbild, som hävdade att Jorden var en platt kvadrat, indelad i nio lika stora kontinenter, varav Kina var en. Kina var i sin tur indelat i nio provinser osv. Att skapa en teoretisk världsbild genom att dela in det fysiska Universum i nio delar, konsekvent från makro- till mikrokosmos, är en direkt tillämpning av den magiska kvadratens symboliska förmåga



11. Kinesisk bronsspegel med s k
TLV-dekor. Handynastin. Diam
135 mm. KM 61.452

att representera världsordningen. TLV-dekoren på speglar ger annars inga direkta ledtrådar om hur den kan ha använts rent rituellt. Men när den däremot förekommer i olika varianter på s.k. liupospel och kosmiska Shipan-brädor¹³ då kan man påvisa att den haft en rituell, kosmologisk betydelse i samband med samtida spådomskonst. Informativa texter och andra symboler på TLV-speglar från Xin- och Östra Han-dynastin pekar på att dekorens olika detaljer kan härledas till kända legender, religiösa fenomen, YinYang-Wuxing-filosofin och till spådomskonst med hjälp av kompasser och andra instrument där den magiska kvadraten uppenbarligen varit normgivande för formgivningen och symboliken.

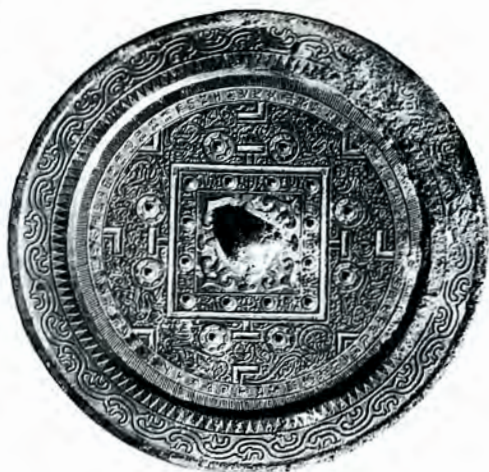
I ett av de yttre banden på Kulturens TLV-spegel finns det en text, som önskar ägaren välgång. Från knoppen i mitten utgår det bladliknande spetsar som riktas mot kvadratens hörn. I mitten av kvadratens fyra sidor finns det fyra s.k. T-n som riktas sig mot fyra L. L-ens rörelse riktas sig motsols. Vid sidan om varje T finns det två små »nipplar». De fyra små V-na, som tangerar textbandet, riktas sina spetsar inåt mot mittkvadratens fyra hörn. Inne i denna geometriska komposition har man placerat fabeldjur av olika slag, bland dem kan urskiljas tigern, draken och Fenixfågeln, symboler för väderstreck. Andra TLV-speglar, t.ex. en i konung Gustav VI Adolfs samling på Östasiatiska Museet (MFEA, HM1734) ger mer information om det kosmologiska innehållet än Kulturens spegel



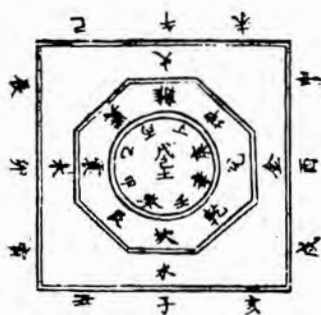
12. Den klassiska kinesiska bilden av världen som en kvadrat indelad i nio kontinenter.

(Bild 13). Knoppen i centrum på denna spegel omges av en åttabladdig blomma, med fyra stora blad vars spetsar pekar mot kvadratens hörn med fyra små blad som vätter mot de fyra väderstrecken. Blomman är omgiven av 12 små knoppar i vars mellanrum återfinns tecknen för de »tolv jordiska grenarna» (Di Zhi). Varje T på kvadraten är omgivet av två stjärnliknande knoppar som symboliserar de åtta väderstrecken, de åtta trigrammen, de fyra talparen i Luo Shu/He Tu samt åtta av de »tio himmelska stammarna»¹⁴, de återstående två, wu och ji, befinner sig centrum, enligt ett geometriskt schema i Dao Zang (Bild 14) och är därför osynligt närvarande

13. Kinesisk bronsspegel med TLV-dekor. Det kosmologiska innehållet är rikt och intryckande. Tillhör Östasiatiska museet.



i dekoren Mellan spegelns L och V återfinns de fyra väderstreckens djursymboler tillsammans med andra fabeldjur. I de yttre banden på spegeln följer en lyckoinskription (ej översatt), ett linjeband, ett band av »solstrålar» samt ett band som brukar kallas »molnkrage» (cloudcollar) Vi ser alltså här hur formgivaren på ett genialiskt sätt kombinerat viktiga symboler för världsbilden, naturuppfattningen, filosofin, religionen och tiden för att skapa ett gemensamt bild av ett oändligt universum. Samma symbolik finns återgiven på Kulturrens spegel fast inte lika rikt uttalat.¹⁵



14. En framställning av världen i Dao Zang, Daoismens bibel.



15. Kinesisk bronsspegel. Handynastin. Diam
100 mm. KM 61.450



16. Kinesisk bronsspegel. Handynastin. Diam
105 mm. KM 61.453

Det grundläggande ordningssystemet

Ett gemensamt och vanligt visuellt drag hos de flesta speglarna som finns i Kulturens samling är en tydlig strävan att uttrycka ett ordnings- och orienteringssystem i nio riktningar d.v.s. mitten och de åtta väderstrecken. Detta är en kosmisk, teoretisk modell för världsordningen vilken kan symboliseras av en stor knopp i mitten symmetriskt omgiven av fyra djursymboler och fyra små knoppar (Bild 15), eller av en kvadrat med en lyckoinskription omgiven fyra knoppar (Bild 16), eller av fyra blommor plus fyra tecken (Bild 17) eller ofta av bara fyra fyrbladiga blommor symmetriskt placerade runt mittenknoppen (Bild 18), vilka var och en symboliserar det heliga talet fem (den runda fröställningen i mitten plus fyra blad blir fem) och i förlängningen även de »fem elementen». Variationsrikedomen när det gäller att dekorera bronsspeglarna med detta grundläggande, kosmiska världssystem tycks ha varit mycket stor.



17. Kinesisk bronsspegel. Handynastin. Diam
110 mm. KM 61.454

18. Kinesisk bronsspegel. Handynastin. Diam
95 mm. KM 61.448

Noter

- 1 Swallow, R. W. , *Ancient Chinese Bronze Mirrors*, Peiping 1926.
- 2 Yetts W. P., *The Cull Bronzes*, London 1939.
- 3 Cammann, S., *The Magic Square of Three Inhold Chinese Philosophy And Religion*, History of Religions, Chicago 1961.
- 4 Berglund, L., *Luo Shu – den glömda basen för den kinesiska idéhistorien*, Konst & Bildforskning Nr 3, Bjärred 1981
- 5 Berglund, L., *The Secret of Luo Shu*. Numerology in Chinese Art and Architecture, Kapitel 2 och 3, Lund 1990.
- 6 Ibid. Del 1, kapitel 3I
- 7 Yu är grundaren av den första bronsåldersdynastin Xia. Enligt urkunderna fick han Luo Shu av en sköldpadda vid floden Luo som ett instrument för världsordningen, därav namnet Luo Shu, Skriften från floden Luo. Yu Bu är en viktig symbol i daoistisk mystik. Se föregående not.
- 8 Detta finns beskrivet i detalj i: Berglund, *The Secret of Luo Shu*. 1990.
- 9 Ibid.
- 10 Senare tiders forskning har visat att legendens uppgifter är fel. De Åtta Trigrammen, Ba Gua, tillämpades redan under senneolitisk tid och är därför betydligt äldre än man tidigare trott!
- 11 Se Berglund, *The Secret of Luo Shu*, kapitel 6.
- 12 Shi Pan är beteckningen på ett ceremoniellt instrument inom spådomskonsten, som bestod av en orörlig kvadratisk del, som represen-

terade Jorden, på vilken man placerade en rund rörlig skiva, representerande Himlen. Om spådomskonst och dess instrument se Berglund, *The Secret of Luo Shu*, kapitel 10, s 345–352, 1990.

- 13 Med hjälp av de tolv jordiska grenarna och de tio himmelska stammarna beräkande kineserna tid och rum, bl.a. 60-årscyklerna.
- 14 Se Karlgren, B., *Early Chinese Mirror Inscriptions*, BFMEA Nr 6, Stockholm 1934.

Josef och Mamluksultanen – idoler i egyptisk textilkonst

Koptiska textilier har blivit ett begrepp för många konstintresserade. Kända konstnärer, alltifrån Matisse till Ulf Trotzig, har skaffat sig samlingar av dem. Man räknar med att det finns så många som 100.000–150.000 fragment spridda över världen, i museisamlingar och i privat ägo. De flesta är bildvävnader i gobelängteknik, vanligen daterade till 100–1200 e Kr men även senare exempel av islamisk-arabisk karaktär räknas ibland in under denna kategori.

Bland Kulturens samling av ca 360 exempel har jag valt att behandla några olika textila tekniker och att fortsätta mina skrivelser in i 1400-talet. Detta för att påvisa mångfalden och försöka belysa vissa kulturella särdrag. I de flesta fall är det frågan om fragment, men museet äger också landets största samling av senantika tunikor, hela nio stycken.

Den kristna befolkningen i Egypten kallas kopter. Benämningen kommer av grekiskans *a i g y p t o s*, som betyder egyptier. Grekerna hade herraväldet över Egypten från Alexander den stores intåg på 300-talet till romarnas maktövertagande år 31 före vår tideräkning. Flera greker bodde därefter kvar i Nillandet och hade bl a som verkmästare i väverierna en framträdande position. Egypterna pålades tunga skattebördor och var tvungna att leverera spannmål till Rom och senare till Bysans. År 451 gjorde sig den koptiska kyrkan fri från sitt bysantinska överhuvud. Då perserna ockuperade landet i början av 600-talet skönjdes en viss optimism, men de kristna utsattes för svåra lidanden. I textilkonsten kan man spåra orientaliska influenser, framförallt från sassanidiska sidenvävnader. När araberna erövrade Nordafrika på 640-talet kallade de Egypten för Dar-al-Qibt och ursprungsbefolkningen i Nildalen för qibt, vilket blev qobt och kopter. Majoriteten var då kristen.

Ännu idag är frågorna många kring de koptiska textilierna, eftersom mycket få av dem härrör från vetenskapliga utgrävningar, där man kommit fram till en exakt datering. Vi vet inte heller om det är en kristen, en muslim eller en person av annan religion, som tillverkat, ägt eller burit textilen. I en hel del fall rör det sig även om importgods. Koptiska textilier är således inte alltid identiska med kristna. Flera arabiska kalifer hade kristna vävare, som t o m tillverkade de praktfulla textilierna för Kaban, den heliga stenen, i Mecka.

Dateringskriterierna grundar sig på jämförande studier av stil, material och teknik – metoder, som inte kan betraktas som alltigenom tillfredsställande, eftersom man måste räkna med att flera



1. Linnetunika, enligt uppgift prästskrud från Achmim, inköpt av Georg Karlin i Tyskland. Mönstren är gobelängvävda; nertill medaljonger med Josefs historia. 600-talets andra hälft. KM 27.380



2. Den bäst bevarade av Josefsmedaljongerna visar i mitten den drömmande Josef och runtom reducerade scener ur hans liv. Mönsterinslaget är ullgarn.

stilar förekommit samtidigt. Från och med 900-talet blir textilier försedda med årtal mer frekventa.

Under de första kristna århundradena levde åtskilliga senantika element kvar i den koptiska konsten. Havsnymfer eller nereider med slöjor, Nilscener med simmande putti, Dionysos omgiven av sitt extatiska, vindrickande och dansande följe; djur som pantrar, lejon, hundar och harar var länge populära. Inte heller motiv från gammal faraonsk tid, som öglekorset – a n k h, ankor och lotusblommor var helt bortglömda. De rent kristna motiven däremot tycks bli vanligare först på 600-talet.

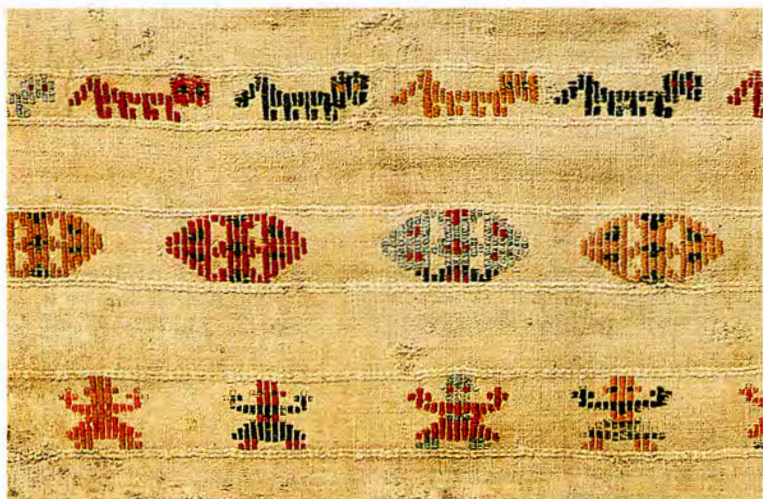
Bland de tunikor, som Georg Karlin köpte i Tyskland 1919 har jag valt att se närmare på en, som är dokumenterad som prästskrud, tidigkristen dalmatika, från Achmim i Fajumprovinsen. Enligt uppgift skulle den komma från Dr Franz Bocks grävningar där 1886. Som dräkt är tunikan ganska märklig. De två nedre mönstermedaljongerna är infällda som i intarsia och sydda kant i kant med linnebotten. Under hela dräkten finns ett stödtyg av gasväv som i sin tur är klistrat på papper. Hela dräkten är styv som en skinnbit, som torkat efter att ha legat i vatten. Dräkten saknar ärmor. Den har ett

tvärveck i midjan, en vanlig företeelse vid denna tid. Halsarranget med det veckade bandet verkar däremot senare konstruerat för att åstadkomma ett gott helhetsintryck. Kanonicus Bock från Aachen är känd för att ha klippt itu mönstrade tyger för att distribuera dem till intresserade samlare runt om i Europa. Står han bakom denna egendomliga sammansättning eller är det en antikhandlars verk? Här finns många frågor, som jag nu inte kan gå vidare med. Dräkten kräver en djupgående konservering och först i samband härmed är det tillrådligt att göra en ordentlig teknisk undersökning. Jag väljer i stället att ägna mer uppmärksamhet åt själva dekoren, som trots sitt nedbrutna tillstånd ger utdelning.

De nedre medaljongerna, som har en diameter på 30 cm, tycks skildra Josefs historia. Om Josef, Jakobs son, som såldes till Egypten av sina illvilliga bröder, berättas det i Första Mosebok 37: 39–50. Han blev drömtydare åt farao och en aktad man. Genom att han lyckades övervinna flera motgångar, blev han betraktad som en hjälte, en sorts prototyp för Kristus. Han har även ett eget kapitel i Koranen, Josefs sura.

Vanligen avbildas den sovande och drömmande Josef centralt. Runtom finns scener ur hans livs historia. Mannen överst på soffan skulle kunna vara fadern, Jakob, som välsignar sin son. Josef sänds iväg till de äldre bröderna, som vaktar boskapen ute på fälten. De var mycket avundsjuka på Josef för att han favoriserades av fadern och för de säregna drömmar han hade. De beslutar att förgöra honom. Josef kastas i en brunn – tydligt avbildad här – hans färggranna dräkt, som han nyligen fått av fadern, fläckas ner med blod från en slaktad get – också den avbildad. Några köpmän rider förbi och räddar Josef ur den sinade brunnen och för honom med sig till Egypten, där han säljes till Potifar, en kapten i faraos livgarde.

Ett åttiotal framställningar av Josef är kända i koptisk textilkonst, medan Kristus framställs mera sällan. Ibland förekommer den unge Josef även på scener med Maria och Jesusbarnet, som t ex i Konungarnas tillbedjan. Man vill dra paralleller mellan Josefs levnadsberättelse och Kristi Passionshistoria. Brödernas försäljning av Josef skulle då vara liktydig med Judas förräderi. Det förefaller som om denna vördnad för Josef skulle ha sina rötter i judiskt tänkande.



3. Detaljbild av dukagångsvävnad med mönster i flerfärgat ullgarn samt blått lingarn. Troligen framställs här någon religiös ceremoni. 600–800-talet. KM 38.221.

Josef var juden, som räddade Egyptens befolkning från hungersnöd. Han framställs vanligen som en blond figur med gloria och bakgrunden är alltid röd. Förebilder skulle kunna sökas i illuminerade handskrifter och sidenvävnader. Framställningarna är starkt stiliserade, ögonen är stora och kantiga och formerna har svarta konturer. Vissa likheter finns i förenklade, sinnliga ikonbilder. Dräkter med mirakelscener ansågs, liksom amuletter, inneha en gudomlig och skyddande kraft. Man var rädd för sjukdomar, det onda ögats makt – och i fallet med Josef – avundsjukans negativa påverkan. Ju fler gånger de laddade scenerna upprepades, desto starkare effekt trodde man sig uppnå.

I början av 700-talet och vid mitten av 800-talet lär kaliferna ha förbjudit de kristna att ha helgonbilder och livliga färger på sina dräkter. Därför skulle jag vilja föreslå en datering av denna typ av dräktdekor till tiden strax innan dessa restriktioner.

Den svenske orientalisterna Carl Johan Lamm publicerade 1936 en grupp dukagångsvävnader i Kulturens årsbok. Flera av dem hade han själv inköpt i basarerna i Kairo. KM 38.221 förblir fortfarande idag en av de mest intressanta exemplaren i sitt slag, både på grund



4. Koptisk text broderad i svart och rött ullgarn på linne: »... Herren Kristus ... kom och ... amen ...» 900–1000-talet. KM 37.708

av sin storlek och figurala mönstring. Den är vävd i samma teknik som åtskilliga skånska drättadukar och mäter 127 x 94 cm. Ursprungligen var dess vävbredd 189 cm – och den andra delen finns i Museet för Islamisk Konst i Kairo. Färgerna är ännu behagligt friska och särskilt de blå tonerna har ett mycket livgivande skimmer, beroende av att de kommer från både lin- och ullgarn. Man upptäcker att motiven är vända åt två håll, utgående från två mittbårder – den ena med utdragna, kattliknande djur och den andra med sexuddiga stjärnor. De mest betydelsefulla mönsterbårderna anser jag vara de fyra rader med människofigurer som i sina utsträckta händer håller ett kors eller en ljusstake. Det skulle kunna vara en orant – eller ändå hellre en välsignande präst. Den höga huvudbonaden skulle tyda på hög kyrklig dignitet – kanske är det rent av ärkebiskopen av Alexandria?

I Kulturens samlingar finns även några textilfragment med religiösa koptiska texter¹ – anrop och välsignelser – som utgör hela mönsterkompositionen. De är nötta och ofullständiga, men den broderade texten på KM 37.708 lyder antagligen: »... Herren Kristus ... kom och ... amen.» Kanske är det här, liksom exempel i andra samlingar, en anmodan om hjälp i en svår situation? De kristna var alltifrån romersk tid utsatta för förföljelser och trakasserier. Särskilt hård var diskrimineringen mot de icke muslimska undersåtarna under kaliferna al-Ma'mun år 831 och al-Häkim (996–1021).

Det existerar även fragment med långa kufiska texter² och lovprisningar till makthavande kalifer. Visirens namn, tillverknings-sorten och årtalet finns i flera fall med. Många kända väverier, där kaliferna gjorde sina beställningar, låg i Nildeltat. Området lämpade sig för linodling och transportvägarna underlättades vattenledes. Till saken hör också att det var ett område till vilket kristna tagit sin tillflykt undan förföljelser. Väverierna går under benämningen *t i r a z* – manufakturer, efter ett persiskt ord för broderi, som så småningom också kom att beteckna den vävda produkten av linne, silke och guldråd.

Den arabiske geografen Muqaddasi ger en skildring från deltamanufakturerna. »Skatterna är särskilt höga i Tinnis och Damietta. Ingen kopt kan väva ett stycke tyg i Sata, utan att det förses med regeringens stämpel. Det kan enbart säljas av en utvald agent. Allting som säljs antecknas i ett särskilt register.» Verksamheten var således väl kontrollerad.

Kalifen al'-Aziz (975/76–996) – far till den tidigare omnämnde al-Hâkim – och hans visir, den omvände juden Ibn Killis, har fått sina namn invävda på ett relativt modest linnetyg, KM 37.679. Samme kalif lär också ha ägt ett ungefär 50 meter långt turbantyg av silke och linne med guldmönster, vävt i Dabiq i Nildeltat vid tiden för Muqaddasis rapport.

Textilierna blir under den Fatimidiska dynastin (909–1171) än mer fantasifulle och luxuösa, mönstrade med intrikata bårder av kalligrafi, arabesker, tulpaner, parställda fåglar och lekfulla harar. Fatimidkaliferna var shi'amuslimer, deras visirer ofta av persisk härkomst och djurframställningar tolererades.

En tämligen grov ylleripsvävnad från Fajum, KM 37.669, skulle kunna vara en folklig variant av denna stil. Den bredaste bården är gobelängvävd med mot varandra stående djur, som viftar på svansen, stjärnor, spindellika ornament, S-former på rad och kufisk skrift. Texten är synnerligen dekorativ – höga bokstavsstaplar med tvärstreck, som avslutas upptill med trianglar. Den upprepas spegelvänt och lyder: »Kungamakten tillhör Gud». Kantbården har en rad snedställda rutur, broscherade i lingarn. Ytterst finns en jämn och välgjord snodd av varpen. Kanske är det en uppsättningskant för en tunika eller en mantel? De flesta bevarade tygstyckena av



5. Ripsvävnad i ullgarn 32 x 67,5 cm. Den gobelängvävda bården är 6,4 cm bred och full av djur, stjärnor och kantiga, utfyllande S-former. Den kufiska texten »Kungamakten tillhör Gud» är en central del av hela ornamentiken. Fajum ca 1000. KM 37.669.

detta slag är i regel glesare och försedda med frans i stället för snodd. De betraktas som schalar och tycks ha varit en specialitet för Fajumområdet. Ibland har de också en broderad koptisk text som komplement.

En textil teknik, som tycks ha introducerats ungefär vid denna tid är stickningen. Om den skriver Aly Mazahéri i *La Vie Quotidienne des Muselmans au Moyen Age* (900–1200-talet). »Den välklädde mannen bär vackra, stickade halvsockor av bomull eller ylle med dekorativa mönster i många färger, som påminner om mattor.» (Bestämd ort ej angiven.) Vidare: »I Tennis (Tinnis i Nildeltat) tillverkas mycket fina skjortor, stickade i ett enda stycke av fin lintråd och guldtråd. Det var en lyxprodukt avsedd för kalifen.» (Denna ort är känd för sina kvalitativa tiraz-vävnader.) En tredje passus talar om bondkvinnorna, som hjälpte männen på fälten; de spann och stickade av ull- eller bomullsgarn till avsalu.

Det har blivit en myt att araberna var de första som stickade. Flera gamla exempel, som fragmenten från Dura-Europos (ca 256) och de sk koptiska sandalssockorna från 400-talet torde vara sydda/

nålade. Det tidigaste exemplet med en påvisbar datering är en stickad kudde från en spansk grav. Den begravde prinsen dog 1275 och kudden har en arabisk text!

Lamm förvärvade fyra stickade fragment under sin Kairotid. Tre stycken ingår i Nationalmusei samlingar, Stockholm, och ett i Kulturens. Tre passar ganska väl in på Mazahéris första beskrivning, men Lamm har daterat dem till 13–1400-talet. Han måste nog sägas ha varit pionjär på området och saknade behövt jämförelsematerial. I en nyligen utkommen publikation, *Tissus d’Égypte. Temoins du Monde Arabe, VII–XV siècles*, Genève 1993, är två snarlika exempel, nr 160 och 161, daterade till ca 1050 – delvis beroende på en instickad kufisk text och på att liknande exempel hittats i ett bestämt jordlager vid utgrävningar i Fostat, Gamla Kairo.

KM 37.719, liksom de två tidigare nämnda fragmenten från Nationalmuseum, är stickade med ett mycket fint tvåtrådigt ullgarn i flera färger samt ett vitt bomullsgarn. Det är mycket litet elastiskt, eftersom maskorna löper igenom också dem från närmast föregående varv och således åstadkommes en sorts dubbelstickningseffekt. Baksidan visar både långa flotteringar och mindre



6. Stickat fragment, ull- och bomullsgarn, 8,7 x 14 cm, 1050–1400. KM 37.719

partier där garnet är slingat. Kan det ha varit en strumpa eller ett annat klädesplagg?

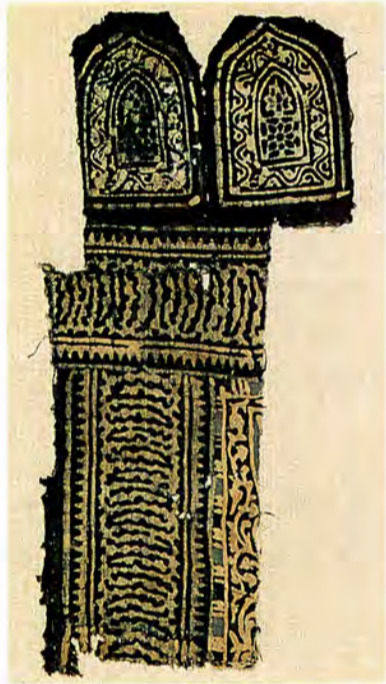
En annan trikåliknande teknik, som tycks ha använts till huvudbonader och hårnät är språngningen – en sorts flätning i ram. Fynden härrör huvudsakligen från 4–700-talen och flera missförstånd har uppkommit kring dem. De har ett flertal gånger bedömts som stickade påsar! Vid närmare undersökning av insidan har man hittat hårstrån och vid jämförelse med avbildningar på betydligt äldre grekiska vasmålningar har man funnit liknande huvudbonader och antagligen även själva tillverkningsredskapen. Kanske är det fråga om en variant av den s k frygiska mössan, ett mellanting mellan en luva och frisyRHållare?

Kulturens exemplar, inv nr 59.506, är flätat av brunviolett ullgarn med mönster av tvärgående zigzaglinjer. I »stadkanterna» har en extra utsmyckning av gröna, gula och orange trådar flätats in. Efter färdigställandet av arbetet har det vikts dubbelt och sytts samman i kanterna. Vidden regleras med en snodd vid öppningen.

En homogen grupp textilier, som man först under de senaste decennierna ägnat mer uppmärksamhet, är de reservagefärgade bomullstygera. Det är ett relativt lätt material i blått, rött, brun-



7. Språngad mössa i ullgarn, 400–700-talet. Ur Tove Alms samlingar, KM 59.506



8. Reservagefärgat bomullstyg, baldakin? Indien, 1250–1400. KM 37.716

svart och vitt. Mönstren har åstadkommits både genom att reservagepastan lagts på med penna (qalamqari) eller tryckts på med hjälp av träblock. – Ibland är det rena imitationen av tie and dye-teknikens småpunktsmönster (bandhana). – Därefter har tygerna doppats ner i färgbud. Lamm har låtit analysera de fragment, som han själv fört till Sverige och resultatet uppvisar att indigofärgämne och krapp använts.³

Hundratals sådana tygfragment har hittats i Fostat, som var en viktig transiteringshamn för orienthandeln. Här hämtade venetianska köpmän gods för vidare transport norröver. Genom den av araberna nyöppnade Trajanuskanalen hade Kairoområdet direktförbindelse med Röda havet. Man håller för troligt att de flesta av de här reservagefärgade bomullstygerna kommer från Indien eller är gjorda av indiska hantverkare, som slagit sig ner i Egypten. Fynd av liknande material har gjorts i hamnstäderna vid Röda havets kust, vilka nu är föremål för vetenskaplig bearbetning. Gamla tryck-

stämplar från norra Gujarat i Indien uppvisar en slående likhet med Fostat-materialet.

Tygerna var säkerligen lättskötta och passade till medelklassens vardagsplagg. Tydligt har också några haft ceremoniella funktioner som banér, baldakiner och gravtäckten. Särskilt de rektangulära styckena med hängande flikar eller lambrekänger i kanterna, som KM 37.716, kan ha använts som en sorts takhimlar. Den lilla dockklänningen, KM 37.715, med enkelt utsparat mönster i vitt mot blå bakgrund, har samma snitt som de broderade barndräkterna från Mamluktiden (1250–1517) med två något utsvängda sidostycken och ärmarna infällda mot det smalare mittpartiet. Tyget i dockdräkten verkar höra till Fostatgruppen, men tråden med vilken



9. Dockklänning, längd 21 cm, sydd av reservagefärgat bomullstyg. Reservagepastan troligen påstämplad, varefter tyget doppats i indigobad. Tyget sannolikt av indiskt ursprung, 1250–1400. KM 37.715

10. Sidenfragment i tre lager tuskaft, längd 8 cm. Spelgävänd nashkitext »Berömmelse åt vår härskare, sultanen». Troligen framställt under sultan al-Násir Násir al-Din Muhammeds regering under första hälften av 1300-talet. KM 37.615.



den är sammansydd gör mig misstänksam. Monteringens tillåter ingen omedelbar undersökning. Är detta verkligen alltigenom en 500-åring?

Vilka var då mamlukerna? De var från början en turkisk bodyguard, som härskarna i arabvärlden tog i sin tjänst under 1200-talet. De var vita slavar, som ännu inte islamiserats och hämtades från Sydryssland och Mindre Asien. M a m l u k betyder egendom. De var elitsoldater, som fördrev mongolerna från Palestina (1260). De tog över makten i Kairo och kring denna militärradikrati blev intrigerna många. En avliden – oftast mördad – sultan efterträddes av sina söner eller mamlukgeneraler. En som lyckades med konststycket att hålla sig kvar vid makten i hela 42 år, under tre perioder, var al-Násir Násir al-Din Muhammed, sultan 1294–95, 1299–1309 och 1309–1340.

Gobelängtekniken försvinner alltmer och ersätts av mera meka-

niskt utvecklade vävsätt. Även broderierna tycks bli vanligare omkring 1200. De är i flera fall så vävbundna att det är svårt att urskilja om de är sydda eller vävda; ibland kan det t o m vara en kombination av båda teknikerna och strikta, geometriska dekorer är förhärskande.

Från Mamlukperioden finns fem små sidenbitar bevarade på Kulturen, ursprungligen sobert praktfulla och alla med solvade mönster. Färgerna är begränsade till blått, ofta i två nyanser, samt naturfärgat gulvitt. Ett annat karaktäristiskt drag är att alla tycks vara dubbelvävnader. På grund av sitt nerbrutna skick är de svåra att analysera, men KM 37.615 förefaller att vara vävt i tre lager tuskaft – dominerat av en botten i mörkblått. En inte fullt bevarad spetsoval, omgiven av en ram med nashkiskrift⁴ uppvisar ännu en sirlig elegans. Innebörden av de spegelvända textslingorna ser ut att lyda: »Berömmelse åt vår härskare, sultanen». Nedanför ovalens palmettformade avslutning anar man mönstrets fortsättning i två kartuscher med vardera en S-form.

Det skulle kunna vara mycket möjligt att det här sidenet tillverkats under sultanen al-Násirs regering. Flera sidenstycken av liknande karaktär, även med sultanens namn invävt, existerar ännu. Var exakt de är producerade är omöjligt att avgöra, eftersom det fanns åtskilliga viktiga textilcentra i hans rike. I Egypten var det Alexandria, Damanthur, Abyar och Kario. I Alexandria fanns ungefär 14.000 vävstolar igång (1388). I Syrien var Damaskus sidenstaden framför andra. Därigenom passerade också den sk Sidenvägen. Den hade öppnats igen sedan mamlukerna slagit mongolerna på flykten och nu strömmade åter begärliga varor från Bortre Asien till Medelhavsområdet.

I en reseberättelse omtalar araben Abu l-Fida att en mongolisk delegation år 1323 förde med sig sjuhundra tyger, mönstrade med sultanens alla titlar – lovord till en mäktig man! Det var säkert tyger för den prestigefyllde, för bäraren, som uppehöll sig nära auktoriteterna och maktcentra. Det var siden, så att säga, från topp till tå – som användes till kalotter, turbaner, fotsida klädnader och även sandaler.

Sultan al-Násir lär ha pålagt de kristna vissa förbud vad gäller klädedräkten, bl a fick de inte bära samma kläder som muslimerna

och enbart ha blå turbaner – judarna endast gula. Även de egna trosfränderna utsattes för restriktioner av sultanen då det västerländska modet alltmer gjorde sig gällande i Kairo och han därvid förbjöd överrockar med snäva ärmar i venetiansk stil. Men han kunde inte hindra den italienska textilindustrins expansion, vilken ledde till att den tidigare så betydelsefulla textilproduktionen i hans eget rike konkurrerades ut. I Alexandria minskades antalet vävstolar i manufakturerna till endast 800 på mindre än ett halvsekel.

Det fanns de, som hade den vise och ståndaktige Josef som idol. Vare sig han existerat eller ej, kom hans historia att påverka många människors liv. Andra beundrade och avundades den mäktige sultanen al-Násir, som antagligen inte kunde drömma om att låta avbilda sig själv på något siden. Det tillät inte hans religion. Dubbelörnen lär ha varit en av hans symboler. Maktfullkomlig, men osynlig för de flesta, förevigas han likväl genom sitt namn, som idag även bevaras invävt på en kyrklig sidenskrud i Danzig.

Noter

- 1 Det koptiska språket utbildades under det första århundradet efter Kristus. Det skrivs med det grekiska alfabetet och ett tillägg av sju nya bokstäver. Egentligen är det ett hamitiskt språk, en faraonsk dialekt. På 700-talet blev arabiska det officiella språket i Egypten, men koptiska talades ännu under 1700-talet.
- 2 Kufisk skrift är en arabisk skrivstil som utvecklades under 700-talet i staden Kufa. Stilen är kantig, mycket ornamental och utdragen och ibland svårläst.
- 3 Ytterligare en färgtest har nyligen utförts av Margareta Ekroth-Edebo vid Stiftelsen Västsvensk Konservatorsateljé i Göteborg med samma resultat.
- 4 Nashki är en rund kursiv, arabisk skrivstil som uppträder på textilier först på 1100-talet.

Varför använder muslimerna bönemattor?

I Kulturens ägo finns en vackert mönstrad bönematta, tillverkad i Ushak i västra Turkiet och inköpt 1919. Mattillverkningen i staden Ushak hade sin höjdpunkt under 1500- och 1600-talen. Mattorna därifrån utmärks inte av några starkt markerade islamiska motiv utan av allmänt religiösa symboler. Kanske har de använts som golvbeläggning även i profana sammanhang. På den här aktuella mattan skulle en bild eventuellt kunna tolkas som ett stiliserat kors, alltså ett kristet motiv. Men säkerligen är detta en förhastad tolkning. I varje fall enligt min uppfattning är bilden att tolka som den livsbejakande bilden av livsträdet.¹

Tillverkningsorten, Ushak, ligger i ett genuint islamiskt område. Därför har säkerligen dessa mattor i första hand tillverkats för moskéerna. De kallas bönemattor och som moskémattor var de naturligtvis underlag för muslimerna när de förrättade bön. Formatet på Kulturens bönematta, 130 x 188 cm, är betydligt större än en traditionell bönemattas. Traditionellt förknippar vi med bönematta den lilla avlånga matta muslimerna har med sig och breder ut när de skall förrätta bön. Trots att Kulturens stora matta har varit stationär ger den oss ändå anledning att reflektera över bönemattan som sådan.

När vi nu intresserar oss för frågan varför muslimerna använder bönemattor är det alltså närmast den mindre, lätthanterliga och bärbara, bönemattan vi tänker på. För många har bönemattan kommit att uppfattas nästan som en central symbol för muslimernas utövande av sin religion. Den har dessutom blivit en turistsouvenir, som berest folk gärna pryder sina väggar med. Att hänga upp den på en vägg kan ju i och för sig synas riktigt, eftersom den inte är tänkt som en matta att torka fötterna på. Dock har den aldrig varit en central punkt i Islam.



Matta från Ushak i västra Turkiet. Motivet är livsträdet. 130 x 188 cm. KM 27.321

Svaret på frågan varför muslimerna använder bönematta är dock inte helt enkel. Trots dess något dunkla historia tyder ingenting på att någon motivering någonsin varit inbyggd i Islams dogmatiska byggnad. Anmärkningsvärt är att dagens muslimer, som annars är klart medvetna om betydelsen av sina religiösa handlingar, inte när det gäller bönemattan kan prestera en hållbar motivering. Den används tydligen på grund av invand religiös tradition. Det hindrar inte att vi är lite nyfikna på dess uppkomst och historiska framväxt.

Det i dag allmänt använda ordet för bönematta, *sadjdjāda*, med den vanliga pluralen *sadjādjid*, finns inte i Koranen och inte heller i den äldre kanoniska litteraturen. Själva ordstammen *sadjd* har däremot figurerat ända från Islams början som ett centralt begrepp. Dess grundbetydelse är »kasta sig ner på marken», »göra prostration», »bedja». Av denna ordstam kommer t ex *masdjid*, moské, dvs bönepplats. Litterärt uppträder ordet *sadjdjāda* som beteckning för bönematta först ett århundrade efter fastställandet av den kanoniska litteraturen. Ordet förekommer t ex i »Tusen och en natt». Detta i dag vanliga ord har sedan retroaktivt lagts in i berättelser från profetens tid och tidigare. I en gammal legend heter det t ex att ängeln Gabriel gav Adam en *sadjdāda* på vilken han skulle knäböja. Den var av skinnet från ett paradisfår.

Användandet av någon typ av underlag när man skulle bedja utomhus förekommer emellertid även i den äldre litteraturen. Men detta kallas inte *sadjdjāda*. De ord som används är t ex *khumra*, en liten avlång matta, gjord av palmblad, vidare *hasīr*, en manslång halmmatta, och *tunfusa*, en bearbetad och färgad skinnmatta.² Ibland kallas underlaget rent allmänt för *bisāt*.³

Nu är det dock svårt att datera någon form av bönematta ända tillbaka till Muhammeds levnad. I en *hadith* (så kallas en sanktionerad tradition från profetens tid), berättas att Muhammed efter ett störtregn i Medina förrättade bönen på bara marken så att både huvud och näsa smutsades ner av vattnet och gytjtjan.⁴ I den kanoniska hadithlitteraturen berättas också att Muhammed förrättade bön och prostration på sina egna kläder på så sätt att han skyddade sina armar mot markens hetta eller kyla med en av armarna och sina knän med den andra. Sin panna skyddade han

med turbanen eller annan huvudbonad.⁵ Det uppges också att Muhammed ibland förrättade bön på sin nattmadrass, *firāsh*.⁶

I detta sammanhang kan också påpekas att profeten Muhammed enligt vissa traditioner också sagt att bland de privilegier han hade framför de tidigare profeterna var att för honom hade marken gjorts till en böneplats och en reningsakt, *masjdij wa-tahūr*.⁷

Detta privilegium syns dock, åtminstone för mig, något obegripligt. För övrigt finns det än i dag rättslärdade muslimer – juridiken är enligt Islam en del av religionen – som förespråkar bön på bara marken.⁸ Att lägre klasser på landsbygden i Egypten och Marocko förrättar sin utomhusbön utan bönematta har nog snarare sin grund i tvingande sociala omständigheter än i religiösa principer. Men naturligtvis kan bönemattan ibland vara praktiskt befogad, t ex för den som till följd av ålder eller sjukdom hade att genomföra bönen sittande eller liggande.⁹

Det är känt att de rikt utstyrda bönemattor som finns i Egypten från början importerades dit.¹⁰ Kanske kan vi ställa oss frågande till renlärigheten när det gäller senare tiders vackra bönemattor med fantasieggande figurer och symboler. Profeten lät nämligen avlägsna all bildprakt från huset, eftersom sådant var distraherande vid bönen.¹¹ Av samma anledning ville han inte se utmanande kläder.¹² Han var noga med vilka kläder man fick bära. Naken fick man inte genomföra bönen, och inte heller fick någon springa omkring naken hemma.¹³ Det skulle säkerligen också verka utmanande. Naturligtvis får en man inte förrätta bön i kvinnokläder.¹⁴ Vad kvinnor beträffar bör de helst förrätta sin bön i hemmets avskildhet.¹⁵

Det är viktigt att uppträda värdigt och korrekt vid bönen. Dock finns det uppgifter om att Muhammed vid vissa tillfällen hade en liten flicka på armen när han utförde böneceremonielet och ibland hade han med sig något av barnbarnen Hasan eller Husain. I själva verket är detta ett mycket omtyckt motiv i hadithlitteraturen.¹⁶ Sådana kvarlevande traditioner ger ytterligare belägg för det sant mänskliga draget hos religionstiftaren.

Om sålunda användande av bönematta först så småningom, kanske av praktiska skäl, utvecklats till god tradition är övriga detaljer i böneritualen från början inrättade och sakrosankta. Bön är medicin enligt Muhammed.¹⁷ Visserligen kan för mycket medi-

cin vara skadligt, men när det gäller bön kan man tydligen inte få för mycket. Muhammed höll på tills hans fötter blev svullna.¹⁸

Bönetiderna får man inte i onödan rucka på, och detta är säkerligen ett av skälen till behovet av en transportabel och lätt tillgänglig bönematta. Inte alltid kan man vara i närheten av den offentliga böneplatsen, moskén. Endast undantagsvis får man uppskjuta den fastställda tidpunkten. Som giltigt undantag räknas t ex om middagen står färdig eller inte är avslutad.¹⁹

Golvet i en moské, alltså den normala böneplatsen, är som regel täckt av vackra, konstfulla mattor, t ex av den typ Kulturen här uppvisar. På dessa kastar man sig ner och förrättar sin bön. Sålunda har moskéns matta på något sätt blivit förknippad med själva bönen. Den bönematta man bär med sig är därför att betrakta som något av en förlängd moské, alltså en böneplats som man kan etablera där man behöver den, t ex på resor. Enligt min mening ligger däri en motivering för muslimernas användning av den lilla bönemattan. Alla vet att man måste ta av sig skorna innan man stiger in på moskéns bönematta. Huruvida man även måste ta av sig skorna innan man stiger upp på den lilla bönemattan är inte klart utsagt, men i de fall jag bevittnat har man gjort det. Nu finns det visserligen uttalanden av Muhammed som säger att man ibland kan ha skorna på sig under bön.²⁰

Även om Muhammed hade full förståelse för att bönen ofta måste förrättas på öppna platser eller på resor, såg han helst att den förrättades i inhägnade områden, *hūtān*, t ex fårfällor.²¹ Huruvida man fick förrätta bönen i en kyrka är föremål för diskussion i hadithlitteraturen. Muhammeds följeslagare Umar, den senare kalifen, ville inte bedja i en kyrka för gudabildernas skull, medan en annan känd följeslagare, Muhammeds kusin Ibn Abbas, död omkr 688, brukade bedja i en kyrka i vilken det inte fanns bilder.²²

Dagens bönematta föreställer oftast ett på pelare uppbyggt valv, och ovan för detta skymtar som regel moskébyggnader, bl a den i Mecka mot vilken man skall vända sig under bönen. Detaljerna i mönstret varierar, och man skiljer mellan tre huvudgrupper, en med turkisk, en med persisk och en med indisk anknytning. I dag använder man sin sadjdjāda även inne på moskéns redan mattbelagda golv som sin alldeles privata bönematta. Därmed har böne-

mattans praktiska funktion övergått till att bli mera rituell. Slutligen bör erinras om den något speciella roll bönemattan spelar i dervishordnarna, dessa exalterade islamiska brödraordnar. En sådan ordens ledare har titeln sheikh *as-sadjjāda*, bönemattans shejk.

Noter

- 1 För mattillverkningen i Ushak kan hänvisas till Herman Haack, *Åkta mattor*, Stockholm 1969, s 40 och Georges Izmidlian, *Åkta mattor från Orienten*, ICA-förlaget 1979, s 113.
- 2 Ex Bukhari, *al-Djāmi' as-sahih*, Kairo 1348 H, I s 171 f (8:19–21) och Tirmidhi, *Sahih*, Kairo 1292 H, I s 68 (2:129).
- 3 Hos Tirmidhi (s 68 trad 131) bifogas den anmärkningen att de flesta lärde anser det tillåtet att förrätta *salāt* på *bisāt*.
- 4 Bukhari, II s 6 o 15 (10:135 o 151); Muslim ibn al-Hadjadj, *Sahih*, Kairo 1349 H, I s 438 f (13:214–216 o 218).
- 5 Bukhari, I s 172 f (8:23); Ibn Hanbal, *Musnad*, Kairo 1313 H, I s 320.
- 6 Bukhari, I s 172 (8:22).
- 7 Ex Bukhari, I s 149 (7:1) o s 190 (8:56).
- 8 Detta i anslutning till en hadit som förtecknats av Tirmidhi, I s 68 (2:130).
- 9 Bukhari, I s 170 f o II s 110 ff (8:18 o 16:17–19).
- 10 Lane-Pool, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London 1871, I s 89 m fl ställen.
- 11 Bukhari, VII s 310 (77:93).
- 12 Ex Bukhari, I s 168 (8:14 o 15) o VII s 269 (77:19); Ibn Hanbal, VI s 199.
- 13 Bukhari, I s 159 o 165 (8:2, 10 o 12).
- 14 Abu Dawud, *Sahih sunan*, Kairo 1348 H, I s 104 (2:86); Tirmidhi, I s 117 (4:67); jfr Ibn Hanbal, IV s 129.
- 15 Ex Ibn Hanbal, VI s 301 o 371.
- 16 Bland många ställen ex Ibn Hanbal, I s 250 o 254, II s 513, III s 493 f, V s 44 o VI s 467.
- 17 Ibn Madja, *Kitāb as-sunan*, Kairo 1313 H, II s 180 (31:10); Ibn Hanbal, II s 390 o 403.
- 18 Bukhari, II s 116 f (18:27) o VIII s 178 (81:20); Ibn Hanbal, I s 251 o 255.
- 19 Bukhari, I s 271 f (10:42); Ibn Hanbal, II s 20 o 25. Skåningar inte går på sådant fjäsk, om ej dispens ges för fläsk och bäsk.
- 20 Ex Bukhari, I s 173 (8:24 o 25).
- 21 Tirmidhi, I s 68 (2:132). Detta enligt Mu'adh b Djabal, död omkr 640, till vilken vid sidan av Abu Huraira, död omkr 678, många av uppgifterna om böneceremonielet går tillbaka.
- 22 Bukhari, I s 189 (8:54).

Svensk-turkiska kulturmöten

År 1764 utkom det i Lund en skrift med titeln »Bref till Cancellie Rådet och Riddaren, Herr Joh. Ihre om Swenska och Turkiska Språkens likhet». Det var en liten bok, tryckt hos Carl Gustav Berling. Författare var lundaprofessorn Sven Lagerbring, som i de gamla isländska sagorna – främst i Hervarar-sagan – hade funnit belägg för att Oden kom från turkarnas land eller för att använda Lagerbrings egna ord: »Odin war Förman för en stor swärm af folk, bestående af Tirkier och Asiemän». Efter en lång och vidlyftig utflykt i den tidens lärda litteratur kommer Lagerbring till följande slutsats: »Blir det nu, som tilförne är anmärkt, en afgjord sak, at Oden och hans swärm warit Turkar: måste nödwändigt någon likhet finnas i de ord, som i dagliget tal förekomma». Med stor fantasi radar Lagerbring upp ett hundratal turkiska ord som han anser kan återfinnas i svenskan – de flesta är arabiska eller persiska, inte turkiska. Men de tre turkiska ord som finns i svenskan: kalabalik, kiosk och (kål-)dolma saknas hos Lagerbring. De kom in i vårt språk med de hemvändande svenska krigarna som följt Karl XII i hans landsflykt i Turkiet åren 1709–1714. Den långa tiden i Bender och senare i Adrianopel medförde ett svenskt intresse för Turkiet och dess kultur som ger utslag under hela 1700-talet.

Åren i Turkiet använde Karl XII, utöver militär-politiska intriger, till att låta utforska den turkiska Orienten. Cornelius Loos sändes i väg att avrita 'monumenter' i det Heliga landet, som då var en turkisk provins. Mest berömda är hans avritningar av Palmyra. Större delen av Loos teckningar förstördes under kalabaliken i Bender. De återstående förvaras i Nationalmuseum. Eneman och Benzelius, för att ta några andra namn, har givit oss mycken kunskap om det dåtida turkiska imperiet, dess olika folk, religion och kultur.

Kultur kan vara andlig och den kan vara materiell. I Turkiet var islam statsreligion. Den präglade all turkisk kultur – byggnadskonst, litteratur, hur man levde det dagliga livet. Och ändå fanns det därunder en kärna av äkta turkisk kultur som de invandrade turkstammarna medfört från sitt centralasiatiska hemland. Det fanns till och med spår av turkfolkens ursprungliga shamanistiska religion.

Men det var inte endast de svenskar som följt Karl XII i landsflykt som kom i kontakt med turkisk kultur. De karolinska krigsfångarna efter slaget vid Poltava fördes till olika orter i Sibirien, främst till Tobolsk. Där kom de i kontakt med »buchariska tatarer», något som kan uttydas till turkar från Centralasien, från de små självständiga turkiska riken, som juldagen 1991 efter Sovjetunionens sammanbrott blev självständiga republiker – Uzbekistan, Kazachstan, Kirgisistan, Turkmenistan. De buchariska tatarerna i Tobolsk var för dem av de svenska fångarna som intresserade sig för kultur och vetenskap länken till det turkiska Centralasien med en kultur som helt skilde sig från den ryska kultur de upplevde i sin sibiriska omgivning. Philipp Johann von Strahlenberg och Peter Schönström intresserade sig för turkarnas historia och lät översätta den turkiske historikern Abul Gazi Bahadur Khans verk till tyska. Strahlenberg blev berömd för sin stora sibiriska 'encyklopedi', vilken utkom i Stockholm 1730. I den behandlar han även Sibiriens och Centralasiens turkiska folk och stammar.

De svenska krigsfångarna återvände från Sibirien 1721 – de som överlevt. De som varit med kungen i Turkiet kom tillbaka hem 1714–1715. Båda grupperna hade mycket att berätta. Vi kan utgå från att de medförde många souvenirer från sina långa år bland turkar och tatarer, minnesgåvor som ännu i denna dag befinner sig hos enskilda familjer. En del har funnit vägen till museer och andra samlingar.

1700-talets intresse för Turkiet och turkisk kultur gav sitt mest markanta utslag i de båda svenska diplomaterna Gustaf och Ulrik Celsings stora samlingar av turkiska kulturföremål som förvaras på Biby herresäte i Södermanland.

Vi kan utgå från att svenskarnas upplevelser i Turkiet och i det avlägsna Sibirien under 1700-talets första årtionden var samtalsäm-



Ung man på fat av blyglaserat lergods från Isnik i Turkiet. 1500-talets slut. KM 14.261

nen och att hemförda minnessaker beundrades hos hög och låg i Sverige. Det var en tid av fördröjd kulturkontakt med de turkiska folken som efter hand ebbade ut. Sedan kom på 1800-talet nya kulturkontakter med Turkiet. Jag nöjer mig med att nämna två namn: Carl Gustaf Löwenhielm, aktuell just nu genom utställningen på Medelhavsmuseet av hans akvareller och teckningar samt Johan Hadenborg, läkare och kulturmänniska som få.

Våra förbindelser med Turkiet, med stormakten Turkiet, går långt tillbaka i tiden. Med dem har följt intresse för turkisk kultur, dokumenterat bland annat genom vårt första sändebud till den turkiske sultanen Claes Brorson Rålamb år 1658. Han gav ut en reseberättelse som kan betraktas som en kulturgeografisk beskriv-

ning av folk, seder och bruk i det vidsträckta turkiska imperiet. Han hemförde en serie målningar av turkiskt samhällsliv. De befinner sig nu på Nordiska museet.

Redan på 1500-talet hade Sverige kontakt med två andra turkfolk, med tatarerna i Kazan – som idag gör anspråk på självständighet under namnet Republiken Tatarstan – och med tatarerna på Krim. Särskilt med de senare var kulturutbytet livligt. Delegationer från Khanen på Krim anlände till Stockholm medförande rika gåvor. En krim-tatarisk beskickning till Gustaf II Adolf medförde bl a två hästar enligt en samtida anteckning »ganska medelmåttiga», förmodligen efter att ha travat den långa vägen från Krim, samt ett vackert pilkoger, som är bevarat i Livrustkammaren. De flesta gåvorna gick tyvärr förlorade vid slottsbranden 1697. Beskickningarna medförde en rad skrivelser på krim-tatariska, vilka beredde mottagarna svårigheter då ingen var i stånd att läsa detta turkiska språk. Men skrivelserna var inlagda i påsar av brokad och därmed fick herrarna i Stockholm en påminnelse om den höga kulturen i huvudstaden Bahtje-seraj på Krim. Agnes Geijer har sakkunnigt skärskådat dessa brevpåsar, vilka jämte sitt innehåll befinner sig i Riksarkivet. Därmed har hon gett ett värdefullt bidrag till turkisk-tatarisk textilhistoria.

De svensk-turkiska kulturkontakterna är många, än så länge ofullständigt beskrivna, men fascinerande även i sitt ofullständiga skick.

Greta Kjellberg, Kulturen och kriget

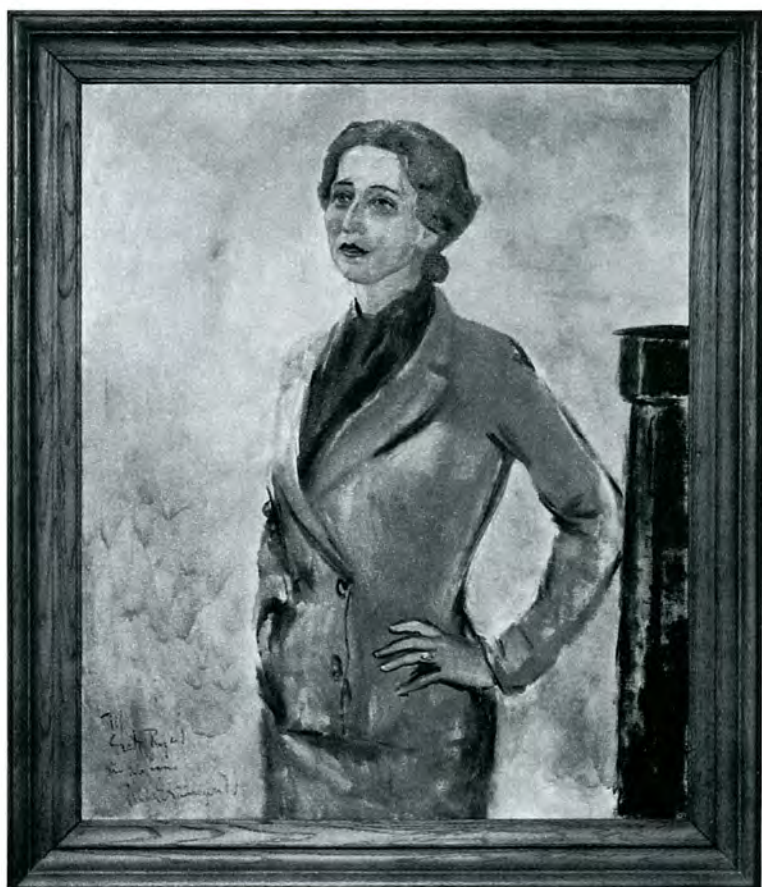
År 1984 blev Greta Kjellberg hedersledamot i Kulturen. Både vid det tillfället och när Kulturen 1992 firade sitt 100-årsjubileum som friluftsmuseum gav Greta Kjellberg minnesglimtar från sitt liv på och med Kulturen. Anförandena var mycket uppskattade, så det är motiverat att låta hennes minnen nå ut till föreningens medlemmar. När »världskulturen» är temat för årsboken, stannar vi särskilt vid den tiden då världen tryckte sig som mest på, förvisso inte som kultur utan som fasansfull okultur, alltså vid andra världskriget.

Greta Kjellberg är ingen ungdom till åren. Hon är född 1898. Men hon har många starka minnesbilder, och hon ger god hjälp att finna skriftlig dokumentation.

Greta Kjellberg är en stockholmsflicka. Hennes far, Henrik Santesson, var en av Sveriges främsta jurister. Han var verkställande direktör i Nobelstiftelsen och skrev stiftelsens stadgar. Han satt med i många bolagsstyrelser. Bl a var han ordförande i Nordiska Kompaniet. Men innan han hade nått dessa samhällets höjder, hade han varit med om att bilda den radikala föreningen Verdandi i Uppsala, och han var nära vän till den liberale statsmannen Karl Staaff. Greta Kjellbergs mor Alfhild kom från den göteborgsk-judiska släkten Fränckel, och genom henne har Greta släktförbindelser med flera namnkunniga intellektuella judiska familjer.

Efter studier i konst- och litteraturhistoria vid Stockholms högskola blev Greta Santesson direktis på konstgallerierna »Galleri Modern» och »Färg och Form» i Stockholm. Hon arrangerade konstutställningar på Konstakademien, Liljevalchs, Göteborgs konsthall, Lunds universitets konsthall m fl.

Gretas estetiska känsla framgår av hennes utomordentligt vackra hem vid Vintergatan i Lund. Hennes förbindelser med 1920- och



1. Greta Kjellberg på ett ungdomsporträtt av Isaac Grünewald.

1930-talens ledande konstnärer kommer bl a till uttryck i de målningar av henne som Isaac Grünewald och Einar Jolin har gjort. På dem kan man se, att hon redan som ung var mycket vacker.

1937 gifte sig Greta med Sven T Kjellberg. Han hade tre år tidigare tillträtt posten som Kulturens chef, kallad till Lund från Göteborg av Kulturens styrelse. Det var ingen sinekur att efterträda museets grundare Georg Karlin i det tumult, som då rådde. Greta berättar, att när Sven T skulle träffa styrelsen, hade han fått

beskedet, att han skulle ta en taxi vid stationen men sitta på golvet i bilen, så att ingen i Lund skulle se honom.

Strax efter ankomsten till Lund fick Greta Kjellberg frågan hur hon trivdes, och hon svarade, att hon trivdes alldeles utomordentligt. Den som hade frågat sa då, att det var naturligt, för hon hade gift sig med Lunds bästa man. Och Greta understryker, att han var den bästa man hon kunde tänka sig. 1993 har Greta varit änka i femton år. Ännu lyser hennes ögon varje gång hon nämner Sven T:s namn.

1937 hade det börjat mörkna rejält i Europa. Nazisterna hade varit vid makten i fyra år i Tyskland. Med Greta Kjellbergs liberala åskådning och judiska släktanknytning var det självklart, att hon intensivt avskydde de nya tyska makthavarna. Hennes intresse var också redan tidigare främst riktat mot England och Frankrike och inte mot Tyskland, som var det vanliga i mellankrigstidens Sverige. I Lund knöt hon kontakt med likasinnade, bl a konstprofessorn Ragnar Josephson och hans hustru Gabrielle.

När Tyskland den 9 april 1940 angrep Danmark och Norge, betydde det en synnerligen konkret ny arbetsuppgift. Hela Kulturens porslinsinsamling evakuerades. 30 000 föremål packades ner och Greta deltog engagerat i detta arbete. Allt forslades till olika skånska slott för förvaring under kriget. Då freden kom 1945, var det inte bara att hämta sakerna igen. Genom att slotten inte kunnat ha konstant rätt temperatur för förvaring, hade klistret på mödosamt hoplimmade föremål lossat, och de värdefulla föremålen var i småbitar.

Men än viktigare än Kulturens värdefulla föremål var människorna. Redan hösten 1938 hade i Sverige bildats Kvinnornas Beredskapskommitté (KBK). Som naturligt i organisations-Sverige hade sedan tillkommit läns- och lokalkommittéer. I Lund var det Fredrika Bremerförbundet som tog initiativ till en kommitté. Ett femtontal olika kvinnoorganisationer ingick, bl a Lunds husmodersförening där Greta Kjellberg var ordförande.

I början registrerades Lunds kvinnor för olika beredskapsuppgifter. År 1939 fanns i kartoteket 5 000 namn. Från detta register skaffades kvinnor till luftbevakning, telefoncentral, ersättningskurser för lasarettspersonal, betupptagning, ungdomshem och centralkök.

Man upprättade en blodcentral och skaffade ersättningschaufförer. Från den sistnämnda gruppen utvecklades Lunds kvinnliga bilkår.

Allra viktigast blev efter hand för denna Kvinnornas Beredskapskommitté i Lund ansvaret för insamlingar, och Greta nämner insamlingar till Finland, Norge, Holland och Polen.

Efter krigsslutet utvecklades KBK:s centralkommitté liksom länsförbundet i Malmö. Lundakommittén ville dock inte upplösas. I ett skriftligt dokument säger Greta Kjellberg: »Vi ansåg, att vi samlat en fond av erfarenheter, som kunde bli till nytta för framtiden, vi ägde en organisation genom vilken vi med kort varsel kunde kalla tusentals kvinnor, och framför allt hade vi lärt oss, att kvinnor från skilda läger, yrken och politiska partier väl förstå och kunna utöva samarbetets konst. Vi beslöt att fungera vidare, nu under namnet Kvinnoföreningarnas Samarbetskommitté (KSK).»

Även i vårt samtal hösten 1993 understryker Greta hur väl samarbetet flöt mellan kvinnoföreningarna. Under efterkrigstiden har samarbetskommittén väckts till liv många gånger, då en stor insamling behövt göras. Nästan hela tiden har Greta Kjellberg varit ordförande.

Under drygt tre år var det tänkt, att Danmark skulle representera ett mönsterförhållande i det tyska Europa. Men tilltagande dansk sabotageverksamhet gjorde det omöjligt att upprätthålla den fiktionen. Den 29 augusti 1943 gjorde tyskarna en militärkupp i Danmark, och regering och riksdag trädde ur funktion. Landet kom i stället att styras av en tysk rikskommissarie. I oktober gjordes en razzia mot danska judar. Men 5 000 judar lyckades antingen gömma sig i Danmark eller – i flertalet fall – fly till Sverige.

Många danska judar kom till Lund. Greta och Sven T Kjellberg hade alltid minst tre flyktingar boende hos sig i Kulturens intendentbostad. Bl a nämner Greta medicinarprofessorn Herman Bing och hans hustru. De hade fått lämna Köpenhamn utan några som helst ägodelar, men Greta berättar skrattande, att fru Bing var lika stor som Gretas mamma, så hon kunde överta moderns kläder. Ett barnbarn till makarna Bing är Danmarks nuvarande riksantikvarie, Olaf Olsen. Nyligen har han träffat Greta och blev då överväldigad av att hans morföräldrars värdinna från krigsåren fortfarande var i livet.

En särskild dansk skola existerade i Lund mellan 15 november

1943 och 9 juni 1945. Som mest gick 280 elever i den skolan. Det finns en knastertorr redogörelse för skolans verksamhet, men inte ens redogörelsens lapidariska stil kan dölja den dramatik, som här måste ha funnits.

Ett stort engagemang som gjorde skolan möjlig visade universitetets rektor Einar Löfstedt och hans hustru liksom fru Gabrielle Josephson och akademikeraren Malte Ragnarsson. Kvinnornas Beredskapskommitté var aktiv även här. Folkskoleseminariet upplät till en början sina lokaler för den danska undervisningen. Sedan flyttades verksamheten till kvarteren kring Krafts torg. Bl a användes Frälsningsarméns och domkapitlets lokaler. Disponent Timberg upplät utan vederlag Lunds mejeris lokaler, Magle St Kyrkogata 1, för skolhemsverksamhet. Trygve Kastrup, ledaren för KFUM:s scoutkår, hjälpte ungdomarna till en aktiv fritid och till en uppskattad lägervistelse sommaren 1944. Bland dem som engagerade sig var också direktör Michael Hansen och bokförlaget Norden. Slutligen nämns bland dem som tackas »Dansk-Svensk Flygtningetjeneste, hvis Medarbejdere siden Foraaret 1944 illegalt har indkøbt og transporteret Bøger til Skolen».

Med ömhet tar man del av nordisk byråkrati, som fungerar också i främmande land. Den 8 november 1943 ställde »Kgl Dansk Gesandtskab, Stockholm, 10 000 kr til Skolens Raadighet». Tillsynen skulle skötas av »Kommissionen for det højere danske Skolevæsen i Sverige som tilsattes ved beslutning 22/12 1943 af Kgl Dansk Gesandtskab».

Bland tillsynspersonerna var professor Harald Bohr i matematik, fysik och kemi, lektor Aage Bertelsen i danska och adjunkt Ruth Lachman i historia. Dessa undervisade också på skolan liksom bl a Ingrid Bruzelius i danska och Josua Mjöberg, Katedralskolans tidigare rektor, i grekiska. Den unge Ove Nathan, född 1926, var både elev och lärare. Nu är han professor i fysik och rektor vid Köpenhamns universitet.

Några notiser från skolan: Under 1944 tog gymnasieelever initiativ till att få undervisning i ryska, och sådan gavs också av lektor Handamirov vid universitetet. Den 9 mars 1945 var det handbollsmatch i idrottshuset och bal på skolhemmet. Överskottet gick till de fallna frihetskämparnas efterlevande.



2. Greta Kjellberg 1994, i hemmet framför ett porträtt av Sven T Kjellberg.

I början av maj 1945 blev det ovanligt mycket ledigheter för eleverna, vilket framgår av följande notiser:

- 5/5 1945 Fest i Anledning af Danmarks Befrielse – Fridag.
- 7/5 1945 Fridag fr Kl 12 i Anledning af Norges Befrielse.
- 8/5 1945 Skoleleverne, »Den danske Nation i Lund» (Danske Studenters Sammenslutning), den svenske Studentkår og Byens Fagforeninger foranstalter Fakkeltog til Monumentet.
- 8 og 9/5 1945 Fridage i Anledning af V-dagen.

Krigets slutskede skapade stor dramatik i Lund. Den 26 april kom den första »Bernadotte-transporten» till staden. Det var »de vita bussarna», som under Folke Bernadottes ledning hämtat polskjudiska kvinnor från Ravensbrücks, Buchenwalds och Belsens koncentrationsläger.

Den 5 maj 1945 kunde Sydsvenskan berätta, att det fanns 1993 flyktingar i olika karantäner i Lund. Dessutom hade 1178 personer sanerats i Lund och sedan farit vidare till Landskrona och andra orter.

- 278 i Klosterskolan
- 304 i Parkskolan
- 438 i Flickskolan
- 140 i Idrottshallen
- 194 i Palaestra
- 75 i Råbyskolan

På Klosterskolan var Greta Kjellberg lägerchef. »Frau Chefin» kallades hon av de f d fångarna. Livfullt berättar Greta om arbetet:

»Det var säckar och halm till madrasserna. Ut med pulpeter från klassrummen och in med madrasser, pottor, tvättfat, handdukar och tvål. Nästan hela Lund var engagerat.»

Oväntade problem kunde dyka upp. Många f d fångar var rädda för att gå till duschen. Det gav associationer till gaskamrar. Men när kvinnorna väl förvissat sig om att det var vatten, som kom ur kranarna, kunde man på långt håll höra dem sjunga under tvättning-

en. Någon ville skriva till den svenske kungen och tacka för mottagandet och undrade om det gick för sig att skriva med blyerts. Det berättas också, att vårdare en dag tyckte, att det luktade obehagligt i förläggningen och därför började undersöka madrasserna. Det visade sig då, att de f d fångarna inte vågat tro, att de skulle få mat nästa dag och nästa, så de hade gömt undan mat och stoppat i madrasserna, där den låg och surnade.

Ett starkt minne, berättar Greta, var när budskapet kom om att Hitler begått självmord. Den nyheten spred sig som en löpeld i förläggningen. Människor skrattade och grät. De var alldeles ifrån sig.

Förläggningarna var karantäner. Risk fanns för fläcktyfus. Det betydde, att ingen obehörig fick komma in och ingen fick komma ut. Greta måste därför bo på förläggningen en månad. Familjen fick klara sig ändå, liksom de inneboende.

Efter de polskjudiska kvinnorna kom ryska krigsfångar, och i juli månad 1945 var det dags för barn från Estland och Lettland. De förlades till Tuna slott, som tyvärr revs strax därefter.

Efter kriget gjorde Greta Kjellberg en ganska långvarig kommunalpolitisk karriär för folkpartiet. Bl a utgjorde hon presidium i konsthallsstyrelsen tillsammans med fullmäktiges ordförande Torsten Andréé och i konstnämnden tillsammans med universitetets rektor Philip Sandblom.

Greta får frågan om hur det var att samarbeta med Philip Sandblom. – Jo det gick utmärkt, svarar hon. Vi kände ju varandra från Stockholm och hade dansat tillsammans. Och så skrattar hon sitt härliga smittsamma skratt.

Kulturens verksamhet 1993

Antalet besökare har varit 136.196, varav 45.949 barn. Antalet medlemmar i föreningen var 20.052.

Under året har totalt 13 utställningar visats på museet, varav en är en nyöppnad basutställning.

Utställningar

Wahlbomska huset:

Lund efter 1658. Den 21/3 öppnade första delen av basutställningen om Lunds historia, vilken även utgjorde Kulturens bidrag till den svenska historiens år. Docent Gad Rausing invigde. Produktion: Stadshistoriska enheten med hjälp av Kulturhistoriska enheten. Andra delen öppnades för allmänheten den 19/12, officiell invigning sker 1994.

Vita husets tredje våning:

Med vänd kikare. Byggen i liten skala, 14/2–12/4. Fotografen och konstnären Ola Terjes dioramor i form av landskapsbyggen – meditationsplatser och minnesmodeller av svenskt kulturlandskap. Producerad av Kulturhistoriska enheten och Ola Terje.

Glas och Lera, 13/5–3/10, konsthantverkskollektivet »blås&knåda», en vandringsutställning som på Kulturen gestaltades av arkitekt Oscar Hejjesköld i samarbete med Kulturhistoriska enheten, och invigdes av prosten Ingemar Thorin.

Skånekraft på Kulturen, 17/10–6/1, konsthantverkskollektivet »Skånekraft» visade större arbeten för offentlig miljö. Kommunalrådet Annika Annerby-Jansson och Ulla Ponnert, Centrum för konst och hantverk, invigningstalade.

Silver till nytta och lust, 27/6–29/8, Föreningen för Nutida Svenskt Silver 30-årsjubileumsutställning, producerad av föreningen och Nationalmuseum, arrangerad på Kulturen av Kulturhistoriska enheten. Utställningen öppnades av föreningens ordförande, överintendent Kersti Holmquist, och avslutades med föredrag av redaktör Kerstin Wickman.

Vita huset, uniformsrummet:

Skåne mellan Danmark och Sverige öppnade den 21/3, en vandringsutställning producerad av Stadshistoriska enheten i samarbete med landsarkivet, Historiska institutionen, länsantikvariern och Kristianstads länsmuseum. Den distribuerades till bibliotek och skolor i respektive län.

Vita huset, hörnrummet 2:a vån:

Vardagsbilder från svenskt 1700-tal, 26/5–22/8, ett urval av Jean Eric Rehns laveringar ur den s k Bellingasamlingen, producerad av Nationalmuseum i samarbete med Kulturhistoriska enheten.

Nära Linné, 3/10–7/11, arrangerad av Tony Lewenhaupt i samarbete med Kulturhistoriska enheten. Invigdes av professor Gunnar Broberg. Utgångspunkten var ett urval färgbilder i storformat från boken »Nära Linné» av Hans Hammarsköld och Tony Lewenhaupt. Temat byggdes ut med naturaliesamlingar från berörda institutioner vid Lunds Universitet.

Röda stugor, 7/4–16/5, broderier av Ulla Nordin, producerad av Kulturhistoriska enheten.

Karlar kan – herrarnas handarbete, 29/8–26/9. Program & Undervisningsenheten var ansvarig, ICA-kuriren producerade.

Lindforska huset:

WoDaBee – ett nomadfolk i Niger, 1/7–7/1, producerad av Björn Dönell med Program & Undervisningsenheten som ansvarig från Kulturen. Albadey Kappi och Torodo Bi Hamma besökte museet under utställningen, ett kulturutbyte finansierat av Svenska Institutet.

De traditionella säsongsbundna utställningarna *En lifvad påsk* och *Jul i Blekingegården* producerades av Kulturhistoriska enheten.

Bondens landskap, basutställning i Östarpshallen, kompletterades med *Träd som Trä*, 1/5–31/9, en utställning om bondskogarnas utnyttjande i äldre tid.

Kulturhistoriska enheten har deltagit i produktion av tre utställningar på annan ort:

Fantastiska fajanser från Sölvitsborgs Porcelains Bruk, 3/4–16/5, i samarbete med Konstföreningen i Sölvesborg och Blekinge länsmuseum.

Skånskt lergods, 19/6–28/8, Sjöbo bibliotek, en historisk bakgrund till den på orten bevarade Elfstrandska verkstaden. Utställningen bekostades av Sjöbo kulturnämnd.

Textil och Smide, Läcköinstitutet.

Arrangemang och utåtriktad verksamhet

Projektet »Kulturen och invandrarna» slutfördes och slutrapporterades. Grupper från bl a SIV/Reslöv, SIV/Landskrona, Komvux Bjuv, Komvux Höör, Invandrarföreningen i Malmö och AMU i Eslöv har deltagit.

Kulturens museilärare genomförde 1 325 visningar för barn och vuxna, även utanför museet. Undervisning har nått för-, grund-, hög-, folkhögskolor, studieförbund m fl. Museilådor med olika teman har lånats ut. Studiedagar och studiekonferenser för lärare och studenter har hållits vid ett flertal tillfällen.

Traditionella arrangemang har hållits, såsom Folkmusikens dag, Musikskolans dag, Kulturnatten, Ösrarpsdagen, Julstök m m.

Ett hundratal hel- och kvällsarrangemang har hållits under året, som t ex flertalet konserter, påskkärringsammanskomst, dockteaterfestival, folkdansuppvisningar, Lundagårdsdagen, Äppeldag mm. Nytt för året var återinförandet av Georg Karlins Folksöndagar, temadagar med fritt inträde. Lerverkstad för barn bedrevs i anslutning till utställningen Skånekraft.

Föreläsningsserier har hållits för allmänheten på ondagkvällarna: Strindbergföredrag i samarbete med Lunds Föreläsninginstitut, Den svenska historiens år i samarbete med Medborgarskolan samt visningar i keramiksamlingen.

Många arrangemang, konferenser och seminarier har hållits under året. Som exempel kan nämnas Marknadsföreningen i Malmö, Hemtjänsten i Olofström (personal), Malmöhus läns landsting (personal), Stadsarkitektkontoret i Lund, Hemslöjdens sockenombud i Laholm, Museiforum – regional museikonferens »Ekologi, forskning och museer», Vänortsföreningen Lund – Greifswald, Skånes Bildningsförbund, Försvarsområdesstaben i Kalix (personal), Stiftskonvent, Nationalekonomiska inst vid Lunds Universitet, Wan Der Berg Food i Helsingborg, Gambio i Lund, Sveriges kommunaltjänstemannaförbund i Malmöhus län, Hilleshög AB i Landskrona och Filosofiska inst vid Lunds Universitet.

Undervisning

Kulturhistoriska enheten har hållit kurser samt särskilt tillrättalagda visningar för deltagare från Lunds universitet, Arkitekturskolan vid LTH, Hemslöjdsorganisationernas kursverksamhet, studieförbund m fl.

Undervisning har också bedrivits för studerande vid Etnologiska institutionen vid Lunds Universitet av Kulturhistoriska- och Program & Undervisningsenheterna, samt av den senare även för studerande vid Kulturvetarlinjen.

Verksamhet/planering

Kulturhistoriska enheten planerar för ny avdelning för bok- och tryckerihistoria i Berlingska huset. Samtidigt har museets referensbibliotek, som legat i detta hus sedan 1930-talet, flyttats till Nordenstedtska stiftelsen

lokaler, där stiftelsen bekostat ett nytt bokmagasin med tätpackningssystem för 650 hyllmeter.

De magasinerade samlingarna på S:t Lars flyttas successivt till magasinet Diabasen tack vare bidrag till inredning från Malmöhus läns landsting. Under året flyttades samlingarna av etnografika, musikinstrument, bildkonst och kyrklig konst, resterande flyttas under 1994.

Delar av folkdräktsamlingen och manlig modedräkt samt militär- och civiluniform har totalinventerats, om- eller nyfotograferats och märkts.

Planering och inköp för förnyelse av inredningstextilierna i Thomanderska huset har igångsatts.

Katalogisering och vetenskaplig bearbetning av musikinstumentsamlingen har gjorts av Benjamin Vogel.

A Landbergs och K Schönbergs idéskiss med temat »masker» har utvecklats till utställningsprojektet »Masker – andra världar». Benkt-Åke Benktssons samling av masker, tillhörig Kulturen, ställs ut i april 1994.

Omfattande konserveringsarbete av bl a de japanska no-maskerna har utförts av lackspecialist vid Nationalmuseet i Köpenhamn.

På Östarp har arbetet gått vidare med planeringen för ett framtida ekologiskt program, i samarbete med bl a Fredriksdals friluftsmuseum och ekologen Anders Kjellsson. Med bistånd av Riksantikvarieämbetet har omfattande röjnings- och gallringsarbeten genomförts, i enlighet med en markvårdsplan som syftar till att återställa 1800-talets kulturlandskap. Arbetena har utförts av Skogsvårdsstyrelsen.

I Gamlegårds trädgård startades 1992 en restaurering av anläggningen, som fick sin gestalt för drygt 100 år sedan. Under 1993 har träd- och buskbeståndet gallrats och vissa nyanläggningar genomförts. Arbetena som utföres dels av Skogsvårdsstyrelsen, dels av Alnarpslever, leds av högskolelektor Göran Johnson.

Arkeologi/kulturmiljövård

Stadshistoriska enheten genomförde tre smärre arkeologiska undersökningar i samband med grund- och ledningsgrävningar i Lund och två stora som rörde:

– Kv Sankt Mårten, där gravar från kyrkan Sankt Mårten framkom. Kyrkans södra tornmursgrund mättes in, och fö kunde intensiv bebyggelse sedan medeltiden påvisas. Byggherre: LKF för SF:s Filmstaden.

– Stortorget/Kyrkogatan som gav mängder av fynd samt visade att torgytan under 1100-talet hade en broläggning av trä. Byggherre: Mark/Entreprenad.

Uppordning av de magasinerade arkeologiska samlingarna har påbörjats och till stor del genomförts.

Bearbetningen av arkeologiska undersökningar i Kattesundsområdet har fortsatt. En medicinhistorisk doktorsavhandling baserad på gravmaterialet från området är på gång och Jörgen Steen Jensens undersökningar av myntfynden fortsätter.

Kompletteringar har skett i Drottens museum, viktigast är en modellrekonstruktion av den första stenkyrkans utseende.

Konservering av utgrävningsfynd samt föremål ur övriga samlingar har engagerat konservatorerna, liksom iordningställandet av föremål till utställningen »Lund efter 1658».

Stadsantikvarierna har deltagit i byggnadsnämndens sammanträden och samarbetat med stadsarkitekt- och fastighetskontoret samt läns- och lantsantikvarierna i plan- och byggfrågor. Bevaringskommittén återupptog under hösten arbetet med inventeringen av Lunds bebyggelse utanför vallarna och stadsantikvarierna har samarbetat med inventeraren.

Analyslaboratoriet har utfört uppdrag bestående av kvalitativa och kvantitativa elementaranalyser av metaller, legeringar och korrosion på legeringar, materialanalyser av växtfibrer, läder- och plastmaterial, fuktmätningar och provtagningar för bestämning av rötskador på Blekingestugan och på material i magasinet.

Uppdrag har utförts till, förutom Kulturen, Institutet f Kulturforskning, Malmö Historiska museum, Östergötlands- och Jönköpings läns museer, Halmstads museum och Västsvenska konservatorsateljén.

Dokumentation

Kulturhistoriska enheten har företagit dokumentation främst i anslutning till föremålsförvärv. F ö kan nämnas intervjuer med personer med anknytning till Östarp, fotodokumentation av slaktargård i Dalby, dokumentation i anslutning till utställningen »Lund efter 1658».

Stadshistoriska enheten har dokumenterat stadsmiljöer och rivningshus samt gjort en större fotografisk dokumentation av en nybyggd stadsdel i Lund (Värpinge).

Utlån av föremål/service till allmänhet, institutioner m fl

Kulturhistoriska enheten har ombesörjt rådgivning och utlån bl a till: Bra Böcker AB i Höganäs, Brandförsvaret i Lund, Christinehofs slott, Domkyrkoförsamlingen i Lund, Fritidsmässan i Båstad, Hemslöjdskonsulenterna i Malmöhus län, Kristianstads läns museum, Läcköstiftelsen, Inst f maskinteknik vid LTH, Stift Medicinhistoriska museerna i Lund och Helsingborg, Renhållningsverket i Lund, Rönnebergs hd:s hembygdsförening i Asmundtorp, Malmö museer, Kulturförvaltningen i Sjöbo, Sveriges Television Malmö, Universitetsbiblioteket i Lund.

Konst har lånats ut till Statens museum for Kunst i Köpenhamn, porslin till Nationalmuseum, Stockholm, silver till Föreningen för Nutida Svenskt Silver, kyrkliga inventarier till Ystad museer.

Textila utlån har gjorts till Livrustkammaren, Borås museum, Halmstads museum, Malmö museer, Stadsarkivet i Malmö och Läcköinstitutet.

Rådgivning har getts betr textilier, dräkter, smycken, konserveringsfrågor och andra av Kulturhistoriska enhetens ansvarsområden

Stadshistoriska enheten har lånat ut snapphanebössor till Kristianstads länsmuseum samt föremål till videinspelningen »Slaget vid Lund 1676». Lundaarkivet på Stadshistoriska enheten har utnyttjats av allmänhet och forskare.

Nyförvärv/arkivförvärv

Kulturhistoriska enheten: Tobisnot från Hällevik i Blekinge, en samling verktyg från landskronatrakten, tennfat av Hans Crohn, Lund 1764, gallerskärm i järnsmide, gesällprov från Lund, fyra kristebrev tryckta hos Lundström i Jönköping, kopia av bonadsmålning av Witthold Hoffman, Åby, äldre bohag från Lund, fana och inventarier från IOGT-loge i Furu-lund, förpackningsprover från PLM, kryddburar från Lunds Bleckvarufabrik, fröpåsar från Helsingborg, apoteks- och parfymförpackningar från Malmö, äldre förpackningar av plåt och kartong. Interiörer från Holmbergs mek verkstad, två pasteller av Valfrid Nilsson, »Trädgården i V-måla», diorama av Ola Terje, träskulptur av Olof Olsson, bågare Skånska glasbruket, dricksglas av Simon Gate, smycken och corpusarbete av Wiwen Nilsson. Corpusarbeten av Birger Haglund, Glenn Roll, Bo Klevert, Hubert Hydman, Lars Håkansson, smycken av Margaret Sandström, keramiska förvärv från Kina, England, Frankrike, Sverige, bälgkamera och reflektor av äldre modell, masker som tillhört Benkt-Åke Benktsson samt boksamling, klippböcker och fotoalbum som tillhört denne. Folkdräktsdelar, manlig och kvinnlig modedräkt, Röda Kors-uniform och leksaker.

Lundaarkivet har tillförts 310 uppmättningsritningar, 747 sv/v foton och 266 färgdias. Genomgång av det topografiskt ordnade bebyggelsearkivet har gett 730 repreneгатiv av originalbilder, tidigare ej avfotograferade.

Biblioteket har utökats med 1 003 nr, varav 267 är gåvor. Accessionen omfattar nr 46 117–47 120. Arkivet har utökats med 84 nr. Porträttarkivet har utökats med 110 fotografier.

Publikationer

Gunilla Eriksson: Manufakturen i Sölvesborg. Katalog 4:2 i serien »Fajanserna kring Östersjön».

Eva Kjerström-Sjölin: Hempoolen inom SAMDOK, i »Museumsnettverket».

Stadshistoriska enhetens rapportserie nr 5, 6: Kv Gyllenkrok nr 29–30 samt Underlag för planering och beslut rörande ingrepp i fornlämning 73, Lunds stad.

Konferenser/seminarier m m

M Alin utsågs av regeringen att ingå i Statens Kulturråds styrelse till 1996. M Alin ingår också i Läns museernas Publik- och Profilprojektarbetsgrup-

per. Bok om Regionala särarter, Levande Minnen samt ett multimediprojekt.

Artikel »Museum för bildning», Statens Kulturråds skrift nr 1:93, av M Alin.

Skriftligt bidrag till Öresundsgruppens konferens. M Alin.

»Kulturby -96», konferens i Köpenhamn, M Alin.

Kulturdebatt, Ystads museum, debattledare M Alin.

Skånes kultursekreterares möte, Röstånga, föredrag av M Alin.

»Röda textilier», Textilmuseet i Borås: I Juhlin-Kristiansson.

Samrådsgruppen för Läcköutställningen, Textilpoolens möten i Stockholm och Borås, ICOMs dräktkommittés årsmöte i London och Edinburgh, Stiftelsens Skånsk Hemslöjd och Malmöhus läns hemslöjdsförenings styrelsemöten: B Hammar.

ICOMs Applied Art-kommitté i Berlin, Europeiska friluftsmuseers förbunds 16:e möte i Bukarest: G Eriksson.

»Till museets genealogi», Nationalmuseet i Köpenhamn: G Eriksson, E Kjerström-Sjölin.

Arbetsgruppen för Östersjöfajans, Kunstindustrimuseet i Köpenhamn: G Eriksson, B Bouassa.

»Att gå över gränser», Nordisk museifestivals utställningstävling i Stavanger: K Schönberg och A Landberg, idéskiss med tema »masker».

Scandinavian Society for Electron Microscopy's kongress, Lund: B-A Westerström.

G Eriksson har utsetts till kontaktperson för ICOMs Applied Art-kommittés svenska medlemmar.

E Kjerström-Sjölin har fortsatt som ordförande i Hempoolen inom Sandok.

Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige

Verksamhetsberättelse 1993

Styrelse

Högste beskyddare: Hans Maj:t Konung Carl XVI Gustaf.

Hedersledamöter: Byggnadsingenjör Lennart Carlsson,
Fru Margit Carlsson,
Fru Anna-Greta Crafoord,
Fru Birgitta Crafoord,
Direktör Bertil Hagman,
Tekn dr Nils Hörjel,
Fru Greta Kjellberg,
Docent Gad Rausing,
Direktör Hans Rausing,
Martin Wiklund,
Stefan Wiklund,
Thomas Wiklund.

Styrelsens sammansättning:

Regeringens ombud: docent Sverker Oredsson, ordf

Lunds kommun: kommunalrådet Annika Annerby-Jansson, sjukhusdir Anders Ek

Malmöhus läns landsting: agronom Leif H Nilsson

Kristianstads läns landsting: f d landstingsrådet Ingvar Aronsson

Föreningen: bankdir Ebbe Aagaard-Hallberg t o m 2/6, därefter informationsdir Inger Larsson (nyval t 1996), grosshandlare Hans Jerenäs (omval t 1996), dir Kaj Varemán (omval t 1996), prof Nils-Arvid Bringéus, förf Tony Lewenhaupt, rektor Lennart Prytz, advokat Magnus Thorfinn, prof Louise Vinge

St f museichef Nils Nilsson t o m 6/1, Museichef Margareta Alin fr o m 7/1, samt adjungerade: vice museichef Nils Nilsson fr o m 7/1, t f adm chef Anders Westerberg. Två fackrepresentanter.

Arbetsutskott: Ebbe Aagaard-Hallberg, ordf t o m 2/6, Ingegerd Göransson, ordf fr o m 3/6, Nils-Arvid Bringéus; Anders Ek, Sverker Oredsson samt Margareta Alin, Nils Nilsson t o m 6/1, samt två fackrepresentanter. Adjungerade: Nils Nilsson fr o m 7/1, t f adm chef Anders Westerberg.

Suppleanter: byrådir Ingegerd Göransson, vice ordf (regeringen), fil dr Hans Albin Larsson och docent Lars Olsson (Lunds kommun), landstingsman Sven-Erik Axelsson (Malmöhus läns landsting), mentalskötare Wendy Persson (Kristianstads läns landsting), lantmästare Jan Kristensson, guldsmedsmästare Gustaf Ljung t o m 2/6, polit sekr Britt-Marie Lundqvist samt stadssekr Lars-Åke Sjöquist nyval fr o m 3/6 (föreningen).

Revisorer:

Föreningen: aukt revisor Göran Bengtsson och docent Lars H Bruzelius (omval) med suppleanterna domkyrkokamrer Hans Linge och ekonomidir Lars Niklasson. Regeringen: bankdir Rune Järmén. Lunds kommun: byggnadsing Jan B Tullberg med suppleant elektriker Erik Rylander. Malmöhus läns landsting: SRS Thomas Johnsson med suppleant ing Sture Nilsson.

Valberedning: Nils-Arne Andersson, sammankallande, Claes-Göran Jönsson och Karin Sandberg.

Fem styrelse- och sju AU-möten har hållits. Årsmötet hölls 3/6 i närvaro av ca 50 medlemmar och med Sverker Oredsson som ordförande.

Donatorer 1993

- Andersson Knut Karlskrona
AntikWest, Göteborg
Benktsson Karin, Helsingborg
Bladh Maja, Hässleholm
Bryve Carl Gösta, Lund
Carlén-Nilsson Cecilia, Lund
Carlsson Margit och Lennart, Dalby
Cederqvist Ann-Marie, Lund
Dillberg Kerstin, Halmstad
Ekberg Kerstin, Lund
Eriksson Gunilla, Lund
Faxe Jörgen, Malmö
Freij Ingrid, Lund
Frid Karin, Malmö
Fritzell Gösta, Lund
Granmark Margareta, Bjärrred
Gärnsås AB, Gärnsås
Hagberg Lennart, Göteborg
Hallander Håkan, Veberöd
Hallström Christina, Stockholm
Hansen Catharina, Teckomatorp
Harjagers härads hembygdsförening,
Svalöv
Hedberg Gunnel, Malmö
Hjort Bertil, Lund
Hoffman Witold E, Åby
Holmberg Alfhild, Skanör
Holmberg Maj, Malmö
Holmberg Philip, Lund
Hultzén Kjell, Lund
ICA-förlaget, Västerås
Ising Gunnar, Lund
Jensen-Carlén Agnes, Malmö
Jönsson Alrik, Blentarp
Jönsson Brita, Dalby
Kjellman Gunilla, Lund
Landstinget i Jönköpings län
Lillienberg-Olsson Eva, Lund
Lindelöf Jan, Lund
Lindström Märta, Lund
Lovén Bertil, Kristianstad
Lundberg Agneta, Malmö
Lunds stadsbiblioteks lundasamling
Månsson Ann-Marie, Åstorp
Mårtensson Anders Wilhelm, Lund
Mårtensson Göran, Lund
NAF Broms, Lund
Nilsson Christina, S Sandby
Nilsson Nils, Lund
Nordenstedtska stiftelsen, Lund
Nyqvist Kerstin, Båstad
Olin Frida, Höör
Persson Gertrud, Skurup
Petersén Hans Erik, Malmö
Pettersson Kerstin, Strängnäs
Rehnberg Åke, Lund
Remi K, Göteborg
Rignell Karl-Erik, Lund
Rohlin Carin, Huddinge
Ryding Inga, Lund
Ryding Otto, Lund
S:t Görans sjukhus, Stockholm
Sahlström Bengt, Eslöv
Sandberg Elsa, Malmö
Sjölin Inga, Bjärred
Sjöstrand Sven Arne, Malmö
Smede Brita, Lund
Stiernclou-Lillienberg Katarina,
Forsheda
Stockholms stadsmuseum
Svensson Alve, Löddeköpinge
Svensson Cecilia, Stockholm
Svensson Inga, Göteborg
Söderlund Carl-Axel, Lund
Söderström Karin, Lund
Tetra Pak, Lund
Tilly Svenåke, Lund
Vinge Louise, Lund
Wachenfelt von Joachim, Viken
Wahlöö Claes, Lund
Weibulls Dockcenter Charlotte, Malmö
Westerström Sten Axel, Göteborg
Westrup Lars, Lund
Åkerman Rudolf, Lund
Åkeson Gunvor, enl testamente,
Malmö



