



NORDISK DRAGTSEMINAR

DEKORATIONER PÅ FOLKEDRAGTER

ISLAND 8.–12. AGUST 2023





NORDISK DRAGTSEMINAR

DEKORATIONER PÅ FOLKEDRAGTER

ISLAND 8.-12. AGUST 2023

ISBN

978-9935-25-586-0

UDGIVER

Heimilisiðnaðarfélag Íslands

LAYOUTER

Einar Guðmundsson

INHOLD

FORORD	6
PROGRAM	10
FOREDRAG	16
The painter's patterns: Classicist embroidery in the service of a war on fashion — Karl Aspelund — <i>Island</i>	17
Broderte bunader — Anne Kristin Moe — <i>Norge</i>	27
"Jo, vet fröken, bara jag tänker så blir det en ros" — Anna-Karin Jobs Arnberg — <i>Sverige</i>	34
Broderier i karelska dräkter — Inga Pihlhjerta — <i>Finland</i>	41
Dekoration i hedebodyragten — Inge Christiansen — <i>Denmark</i>	51
Embroidered hand linen: A part of the older types of Icelandic female costumes — Kristín Bjarnadóttir — <i>Island</i> . Fordraget er ikke en del af rapporten.	
Bringklutar, skaparglede og skjønnheit — Agnete Sivertsen — <i>Norge</i>	61
Kjolväskan – praktisk prydnad med variationer — Håkon Liby — <i>Sverige</i>	68
Bindmössan – Den finska allmogekvinnans huvudbonad — Maria Lindén — <i>Finland</i>	76
Farve, bånd, tråd og sting, dekoration på danske dragter — Anna-Margrethe Jonsson — <i>Denmark</i>	84
SPEAKER'S CORNER	90
Søvnens tekstiler, en bokpresentasjon — Bjørn Sverre Hol Haugen — <i>Norge</i>	91
Brudparets klädsel i Leksand — Johanna Gullback — <i>Sverige</i>	92
Föreningen Brage — Hundra år av organiserat dräktarbete på Brage — Maria Lindén — <i>Finland</i>	93
Ett digitalt dräktprojekt — Gunilla Humble — <i>Sverige</i>	94
Dragter frå Færøerne — Marjun Biskopstø — <i>Færøerne</i>	95
Klädd i Dalarna: Ny utställning på Dalarnas museum — Anna-Karin Jobs Arnberg — <i>Sverige</i>	96
Udsmykning på handsker — især de strikkede — Tove Jensen — <i>Denmark</i>	98
Kvinner i bunadhistoria, en bokpresentasjon — Ragni Engstrøm Nilsen — <i>Norge</i>	99
Finlands Folkdräktscentrum — Taina Kangas — <i>Finland</i>	100
Dragter fra Grønland — Sara Marie L. Berthelsen — <i>Grønland</i>	101
Broderade handskar och dräktväskor i Rättvik — Raine Mickels — <i>Sverige</i>	103
Finlands folkdräktförening Raita – Dräktskrin — Pia Ala-Äijälä og Soja Murto — <i>Finland</i>	104
Uglehuer til kvinder — Sonja Li Tind — <i>Denmark</i>	105
Lausavasar / Tie-on pockets — Kristín Vala Breiðfjörð — <i>Island</i>	106
DELTAGERLISTE	107
NORDISK DRAGTSEMINAR 1978–2023	109

XXXXXXXXXX
FORORD
XXXXXXXXXX



Deltagere på Nordisk dragtseminar i Reykjavík. Foto: Heimir Hoffritz.

NORDISK DRAGTSEMINAR



ISLAND 8.–12. AUGUST 2023

Det var en stor glæde for den islandske styregruppe at tage imod vores kære nordiske venner til Nordisk dragtseminar i Island. Glæden blev særlig stor fordi seminaret måtte udsættes to gange på grund af koronapandemien. Den situation lærte os alle sammen at værdsætte endnu mere end ellers, hvor vigtigt det er at træffe andre mennesker.

Det er en lang og dyr rejse fra de skandinaviske lande til Island. Derfor er det vigtigt at de besøgende får mulighed for at se lidt af landet, når de endelig er kommet til øen i nord. Styregruppen tog tidligt den beslutning at seminaret skulle afholdes uden for hovedstaden Reykjavik, og Reykholt i Vest-Island blev valgt som mødested. Turen til og fra Reykholt skulle bruges til at se noget af landet, bl.a. den gyldne cirkel, det vil sige Thingvellir – Gullfoss – Geysir, på vejen tilbage til Reykjavik.



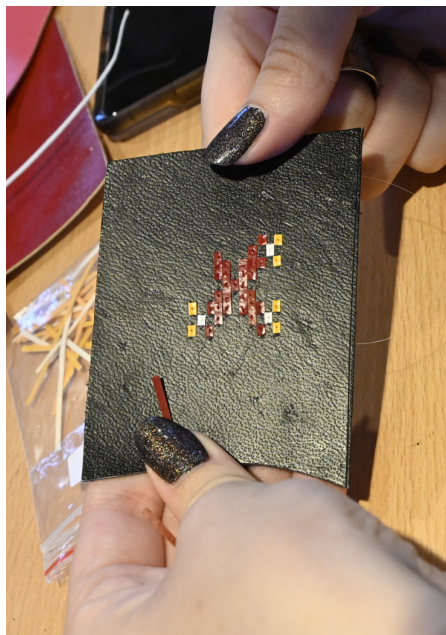


Efter en reception og rundvisning på Nationalmuseet i Reykjavík, hvor både museumsdirektøren Harpa Thórsdóttir og kulturminister Lilja Alfreðsdóttir bød gæster velkomne, kørte gruppen i bus til Reykholt. På vejen dertil besøgte vi en udstilling af islandske nationaldragter i Borgarnes.

Reykholt's personale tog godt imod os, faciliteterne var gode og atmosfæren behagelig. Reykholt er bedst kendt som hjemstedet for middelalderforfatteren, historikeren og høvdingen Snorri Sturlason. Seminarets gæster lærte historien at kende under en rundvisning om udstilling af emnet på stedet. Pastor Geir Waage mødte gruppen i kirken og fortalte lidt af hvert om nordisk historie. En repræsentant fra Nationalmuseet kom til Reykholt med en museumsgenstand, en broderet nederdel som har tilknytning til Reykholt.

Der blev tre dage med et travlt program med foredrag og Speaker's Corner. Foredragsholdere fortalte om forskning og viden indenfor dragtområdet i tilknytning til seminarets tema, "Dekoration på folkedragter". Kortere præsentationer blev fremlagt i Speaker's Corner, f.eks. informationer om nye bøger eller udstillinger. Den vigtigste nyhed denne gang var, at repræsentanter fra Færøerne og Grønland fortalte om dragttraditioner i deres respektive lande. De blev inviteret som gæster til seminaret, men forhåbentlig bliver der en fortsættelse af deres deltagelse.





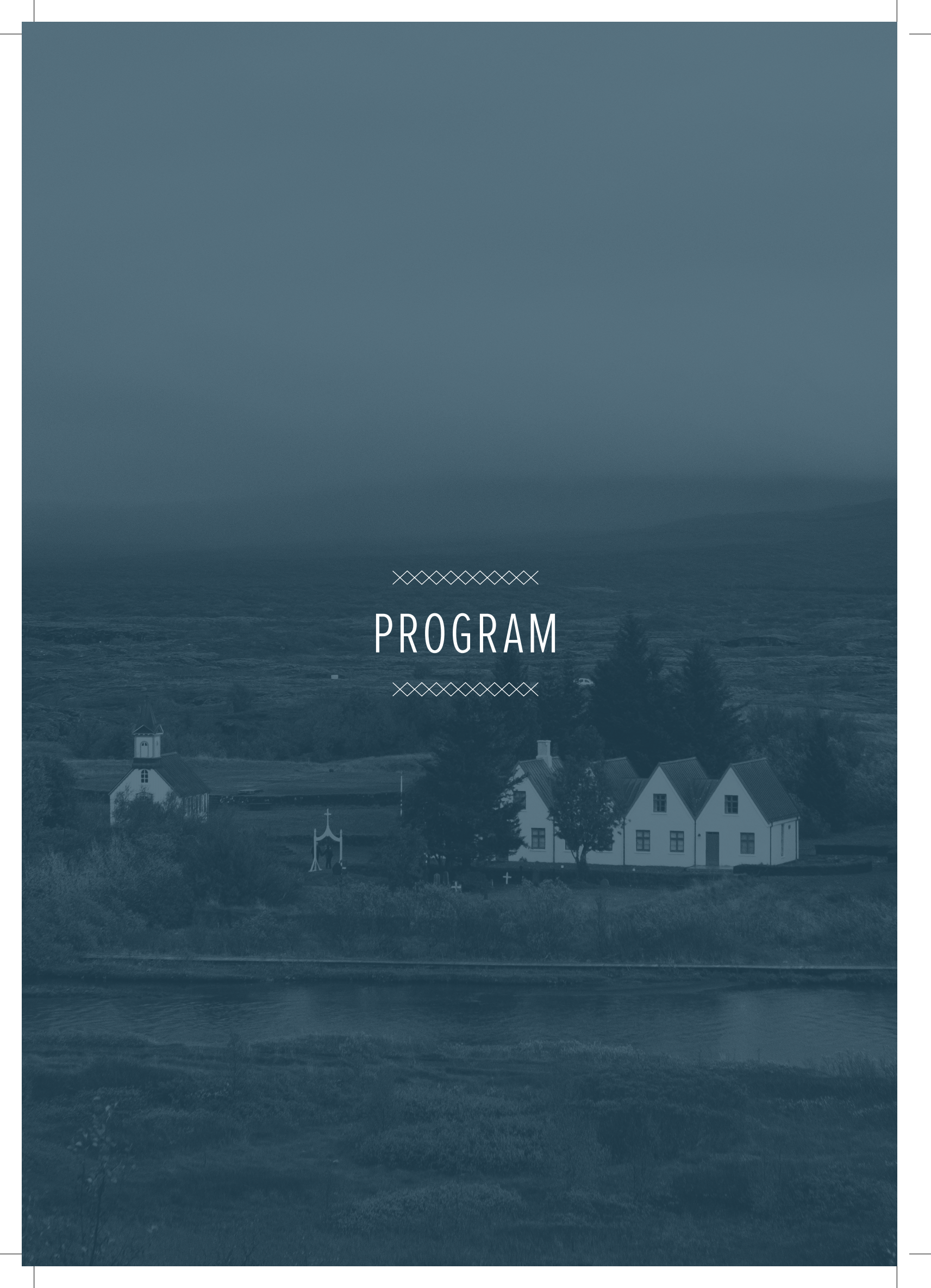
For at bryde tidsplanen lidt op tog vi på en lille udflugt for at se på Hraunfossar vandfald, samt at besøge den berømte kunstner Páll á Húsafelli. Om aftenen kunne man deltage i en workshop, hvor de respektive lande tilbød undervisning i deres landes traditionelle håndværk, og én aften mødtes gruppen på biblioteket, hvor man kunne præsentere bøger og andet til salg, udveksle kundskab, arbejde på håndværk og nyde samvær. En vigtig del af seminaret er en festmiddag den sidste aften, hvor deltagerne viste frem deres fine nationaldragter. Ved en sådan lejlighed bliver teori til praksis og vi får mulighed for at beundre hverandres dragter.

Denne gang var vejrguderne med os, for vejret var usædvanligt godt og smukt hele tiden under seminaret. Styregruppen er meget taknemmelig, for når vejret er godt, er alting godt. Vi håber at rytmen nu bliver normal igen, dvs. at seminaret fra nu af bliver afholdt hvert tredje år, ifølge traditionen. Tusind tak for besøget.

På vegne af styregruppen

Margrét Valdimarsdóttir





XXXXXX

PROGRAM

XXXXXX

TIRSDAG DEN 8. AUGUST

11:00 – 11:30	Nordisk dragtseminar - velkomst på Det islandske National museum i Reykjavík. Harpa Þórsdóttir direktør for National museet og Lilja Alfreðsdóttir undervisningsminister byder gæster velkomne.
11:30 – 12:30	Rundvisning på museet med Helga Vollertsen.
13:00 – 14:00	Frokost på HNOSS restaurant i Musikhallen HARPA.
14:00 – 15:00	Kørsel til Borgarnes.
15:00 – 16:30	Besøg til udstillingen <i>Íslenski búningurinn</i> – Spor eftir spor hvor de islandske nationdragter bliver fremvist.
16:30 – 17:00	Kørsel til Reykholt.
18:00 – 19:00	Middag på hotelet.

ONSDAG DEN 9. AUGUST

07:00 – 08:15	Morgenmad.
08:15 – 08:30	Morgensamling i foredragssalen.
08:30 – 09:30	Foredrag — Island: Karl Aspelund <i>The painter's patterns: Classicist embroidery in the service of a war on fashion</i> (English).
09:30 – 09:45	Speaker's Corner — Norge: Bjørn Sverre Hol Haugen <i>Søvnens tekstiler</i> , en bokpresentasjon (Norsk).
09:45 – 10:00	Speaker's Corner — Sverige: Johanna Gullback <i>Brudparets klädsel i Leksand</i> (Svenska).
10:00 – 10:30	Kort pause, der vil blive serveret kaffe og te.
10:30 – 12:00	Snorrastofa og Reykholt kirke — rundvisning. Vi tager også kig på en nederdel broderet af Guðrún Skúladóttir i det 18. århundrede, som bærer det samme mønster som alterklædet Reykholt Kirke (specielt lånt fra Nationalmuseet i anledning af seminaret).
12:00 – 13:00	Frokost på hotellet.
13:00 – 14:00	Foredrag — Norge: Anne Kristin Moe <i>Broderte bunader</i> (Norsk).
14:00 – 15:00	Foredrag — Sverige: Anna-Karin Jobs Arnberg <i>“Jo, vet fröken, bara jag tänker så blir det en ros”</i> (Svenska).
15:00 – 15:30	Kort pause, der vil blive serveret kaffe og te.
15:30 – 15:45	Speaker's Corner — Finland: Maria Lindén <i>Föreningen Brage — Hundra år av organiserat dräktarbete på Brage</i> (Svenska).
15:45 – 16:00	Speaker's Corner — Sverige: Gunilla Humble <i>Ett digitalt dräktprojekt</i> (Svenska).
16:00 – 16:15	Speaker's Corner — Færøerne: Marjun Biskopstø <i>Dragter fra Færøerne</i> (Dansk).
16:15 – 18:00	Gå en tur, besøg spaen, hyggetid. Slap af!
18:00 – 19:00	Middag på hotellet.
19:30 – 21:30	Workshops i Snorrastofa. Island: Blómstursaumur (broderi) — Grønland: Avittat (tynde striber skin syet i geometriske mønstre) — Norge: Bringeduk fra Hardanger — Finland: Karelsk yllebroderi — Sverige: Påsöm — Danmark: Quiltbroderi på skind.

TORSDAG DEN 10. AUGUST

07:00 – 08:15	Morgenmad.
08:15 – 08:30	Morgensamling i foredragssalen.
08:30 – 09:30	Foredrag — Finland: Inga Pihlhjerta <i>Broderier i karelska dräkter</i> (Svenska).
09:30 – 09:45	Speaker's Corner — Sverige: Anna-Karin Jobs Arnberg <i>Klädd i Dalarna: Ny utställning på Dalarnas museum</i> (Svenska).
09:45 – 10:00	Speaker's Corner — Danmark: Tove Jensen <i>Udsmykning på handsker — især de strikkede</i> (Dansk).
10:00 – 10:30	Kort pause, der vil blive serveret kaffe og te.
10:30 – 11:30	Foredrag — Danmark: Inge Christiansen <i>Dekoration i hedebodydragten</i> (Dansk).
11:30 – 11:45	Speaker's Corner — Norge: Ragni Engstrøm Nilsen <i>Kvinner i bunadhistoria, en bokpresentasjon</i> (Norsk).
11:45 – 12:00	Speaker's Corner — Finland: Taina Kangas <i>Finlands Folkdräktscentrum</i> (Svenska).
12:00 – 13:00	Frokost på hotellet.
13:00 – 14:00	Foredrag — Island: Kristín Bjarnadóttir <i>Embroidered hand linen: A part of the older types of Icelandic female costumes</i> (English).
14:00 – 15:00	Foredrag — Norge: Agnete Sivertsen <i>Bringklutar, skaparglede og skjønnheit</i> (Norsk).
15:00 – 15:30	Kort pause, der vil blive serveret kaffe og te.
15:30 – 17:30	Udflugt: Besøg til kunstneren Páll á Húsafelli og til Hraunfossar vandfald.
18:00 – 19:00	Middag på hotellet.
19:30 – 21:30	Nyd spaen eller loungen! (Aftenmøde — Repræsentanter fra medlemslandene diskuterer bl.a. næste seminar i Sverige).

FREDAG DEN 11. AUGUST

07:00 – 08:15	Morgenmad.
08:15 – 08:30	Morgensamling i foredragssalen.
08:30 – 09:30	Foredrag — Sverige: Håkon Liby <i>Kjolväskan — praktisk prydnad med variationer</i> (Svenska).
09:30 – 10:00	Speaker's Corner — Grønland: Sara Marie L. Berthelsen <i>Dragter fra Grønland</i> (Dansk).
10:00 – 10:30	Kort pause, der vil blive serveret kaffe og te.
10:30 – 11:30	Foredrag — Finland: Maria Lindén <i>Bindmössan — Den finska allmogekvinnans huvudbonad</i> (Svenska).
11:30 – 11:45	Speaker's Corner — Sverige: Raine Mickels <i>Broderade handskar och dräktväskor i Rättvik</i> (Svenska).
11:45 – 12:00	Speaker's Corner — Finland: Pia Ala-Äijälä og Soja Murto <i>Finlands folkdräktförening Raita — Dräktskrin</i> (Svenska).
12:00 – 13:00	Frokost på hotellet.
13:00 – 14:00	Foredrag — Danmark: Anna-Margrethe Jonsson <i>Farve, bånd, tråd og sting, dekoration på danske dragter</i> (Dansk).
14:00 – 14:15	Speaker's Corner — Danmark: Sonja Li Tind <i>Uglehuer til kvinder</i> (Dansk).
14:15 – 14:30	Speaker's Corner — Island: Kristín Vala Breiðfjörð <i>Lausavasar / Tie-on pockets</i> (English).
14:30 – 15:00	Der vil blive serveret kaffe og te.
16:00 – 18:00	Bliv klædt på i dit lands fineste!
18:00 –	Festlig middag — nyd aftenen.

LØRDAG DEN 12. AUGUST

	Udflugt — <i>Den goldene cyrkel: Þingvellir — Gullfoss — Geysir.</i>
07:00 – 08:15	Morgenmad.
08:30 – 09:30	Kørsel via Uxahryggir til Þingvellir.
09:30 – 11:00	Rundvisning og gåtur på Þingvellir.
11:00 – 12:00	Kørsel til Efstidalur.
12:00 – 13:00	Frokost på restauraunt Efstidalur.
13:00 – 13:30	Kørsel til Geysir.
13:30 – 14:00	Geysir — Rundvisning i det geotermiske område.
14:00 – 15:00	Gullfoss vandfall.
15:00 – 15:15	Kørsel til Tungufell.
15:15 – 16:15	Besøg til bondegården og kirken Tungufell hvor Elín Jóna Traustadóttir bor. Kaffe, te og hjemmebagt.
16:15 – 17:30	Kørsel til Reykjavík.
	<i>Tid til at sige farvel — tak for besøget til Island!</i>



XXXXXX

FOREDRAG

XXXXXX

THE PAINTER'S PATTERNS: CLASSICIST EMBROIDERY IN THE SERVICE OF A WAR ON FASHION



KARL ASPELUND

INTRODUCTION

Observing the world of Icelandic women's national dress, one finds two outfits, skautbúningur and kyrtil that appeared (respectively) in 1859 and 1870 (Figures 1 & 2.) These were designed in a focused attempt to maintain a local identity rooted in national heritage, as part of an independence movement aiming to end centuries of Danish rule. Skautbúningur was intended as festive dress for “women of the higher sort.” Kyrtil was later designed as a lighter more “dance-friendly” version for younger ladies.

Behind their creation was a desire for cultural belongings with which the nation could justify its existence and significance; for a culture that could boast of stylistic elements rooted in local arts and crafts, providing a unique Icelandic national image.

The sociologist Richard Sennett, discussing the importance of craft in societies, writes that “[m]aterially, humans are skilled makers of a place for themselves in the world.”¹ In Iceland as elsewhere, people have engaged in craft-practices, inventing, re-inventing, and re-vitalizing their traditions for generations. Specifically, we see an unbroken line of women, small in numbers but large in influence, that has purposefully revitalized and maintained the dress of their foremothers for generations.

In examining a cultural norm emerging through craft - especially involving apparel - we realize how a community wishes to see itself and to be seen; how it wishes the narrative of its identity and history to be understood. An understanding of not just how these craft practices became embedded in the culture but also why, and to what end, therefore reveals what the Icelandic



Figure 1: Skautbúningur, a design from the late 1850's. Worn here by Ms. Unnur Ösp Stefánsdóttir after performing as Fjallkonan (the Lady of the Mountain) on Independence Day in Reykjavik. (Photo: Karl Aspelund.)

national dress community has contributed to the national image and where they place themselves and their kin in a cultural context.

In the late 1800s, with Icelanders looking to gain independence from Denmark, the local image required signifiers



Figure 2: Kyrtil, a design from 1870. Worn here by Ms. Bylgja Júlíusdóttir on her graduation day. (Photo courtesy of Ms. Bylgja Júlíusdóttir.)

grounded in historical research, so an “Icelander” could be recognizably represented with elements that were primarily not “Danish” and ideally singular to the emerging nation.

But here an odd fact appears: The designer of these two Icelandic national

¹ Richard Sennett, 2008. The Craftsman, 13

dress ensembles - orchestrating a focused effort in culture-creation and national identity formation - incorporated decorative patterns from cultures very distant in time and space. The designs for these firmly targeted national outfits are not of Icelandic origin but are derived from classical Greek and Byzantine art.

Answers to how, why, and to what end the emblematic Icelandic outfits incorporated these non-national patterns, lie in that their creation and establishment was one of many planned cultural actions by the artist Sigurður Guðmundsson, known as “the painter” or, as he was known in Iceland: “Siggi séni” (Siggi the genius.) [Figure 3.]



Figure 3:
Sigurður Guðmundsson málarí
(Sigurður “the painter.”) (1833-1874)

Comparably to how nationalist movements from the outer edges of empires formed at the academic and political centers of other colonial powers, this Icelandic action had its academic foundations in Denmark’s capital, Copenhagen.² During this time, when Icelandic nationalists were disheartened by their culture

fading among the rising bourgeoisie in Reykjavík, Sigurður strategically countered Danish influences by employing the research, skills, and knowledge he gained during eight years studying at the Royal Academy in Copenhagen. The program there, rooted in philosophies and methods of the neoclassical revival and what is now known as the “Golden Age” of Danish art, planted the creative seeds of his designs for the outfits and their embroidery patterns.

SIGGI AT THE ACADEMY

Sigurður was a transformative figure in the development of Icelandic women’s national dress from 1858 until his death in 1874. Usually celebrated as the creator of two full outfits, his work is better understood as the conceptualizing of individual design elements, primarily the head-dresses and the embroidery patterns.

The intellectual genealogy of the embroidery patterns can be traced by observing his education and career. His academic adoption of classicist ideals and a globalist perspective translated into indelible imprints on Icelandic cultural identity, with the “invented traditions” he instigated quickly becoming full tradition.

The art-historian Æsa Sigurjónsdóttir, analyzing national identity creation through Icelandic costume-portrait photographs from 1860-1960, notes that Sigurður’s views “on the past were molded by the aesthetic discussions that distinguished academic life in Copenhagen in the middle of the [19th] century.”³ Following this thought, I suggest that his entire approach to dress resulted from his Copenhagen education being brought to bear on the nascent nationalistic agenda of identity creation through apparel.

In 1849 when Sigurður arrived at the age of sixteen, the Copenhagen

art world was in bloom, influenced by decades of classically-educated artists and the inflow of German theory.⁴ Niels Laurits Höyen (1798-1870) the first professor of art history at the University of Copenhagen was developing a manifesto for national art in Scandinavia. In 1844, he gave a lecture: “On the conditions for the development of a Scandinavian National Art” (“Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling”) advocating a focus on medieval and old-Norse themes. He also advocated for young artists to develop themselves at home before venturing abroad. In 1847, he founded the Society for Nordic Art (Selskabet for nordisk Kunst).⁵ Then, a museum dedicated to the sculptor Bertil Thorvaldsen (1770-1844) opened in 1848, injecting new vigor into the neoclassical movement and Danish painters that produced what became known as “the Golden Age of Danish Painting.”

An equally significant figure in the developing Nordic culture was Nikolaj Grundtvig (1783-1872). He advocated abandoning the “Roman” cultural traditions and returning to a Northern (Anglo-Saxon and Norse) spirit. All Roman literature, art, and religion had to become irrelevant. “...the Italian erudition, which was always an illusory idea...has in reality passed away... it is now [the Norse] turn. Either learning must perish, or it must be reborn in Scandinavia on a higher level.”⁶ In his view Greek mythology, however, contained a philosophy as admirable as that of the North.⁷

Inspiring Höyen and Grundtvig was Johann Joachim Winckelmann. In 1764 he published “History of the Art of Antiquity” (Geschichte der Kunst der Altertums,) a breakthrough work.⁸ In it, he defined the practice of art history for the next two centuries, by conceptualizing art in systematically historical terms, establishing a new paradigm for what was then called “antiquarian scholarship.”⁹ For Winckelmann, all things good and beautiful originated in Greece, and with its submersion under Rome, sculpture and painting began to wane. He wrote: “[g]ood taste, which is becoming more prevalent throughout the world, had its origins under the skies of Greece.”¹⁰

² See Benedict Anderson, 2006

³ Sigurjónsdóttir 2008, 29

⁴ See also: Sveinn Yngvi Egilsson 2017 for a description and discussion of classicism of the Danish Academy.

⁵ Kent 1987

⁶ Grundtvig 1984, 36

⁷ Arnold 2007, 42-43

⁸ Winckelmann, 1764

⁹ Potts 2006, 2-4

¹⁰ Winckelmann 1987 (1755), 3; See Sveinn Ingvi Egilsson (2017) for an in-depth discussion of Winckelmann’s influence and the classicist approach Sigurður took to other work, specifically painting and theater.

A GENEALOGY OF CLASSICISTS

To understand that the primary artist of Icelandic nationalism and national dress was clearly a product of Denmark's "Golden Age," one might look at the directors and faculty who shaped the Academy he attended.

The Royal Academy of Arts in Copenhagen had already adopted a vision of historical pursuits during the 1827-1829 directorship of Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853). Eckersberg studied in Paris with Jacques-Louis David and later in Rome where he was further influenced towards neoclassicism by the famed Danish-Icelandic sculptor Bertil Thorvaldsen (himself director in 1833-1844). The director during Sigurður's initial years, Herman Wilhelm Bissen (1798-1868), was also a sculptor and pupil of Thorvaldsen. Bissen was succeeded by Eckersberg's pupil Wilhelm Marstrand (1810-1873) a painter of historical scenes who also traveled with Höyen.

It is interesting to note in light of Sigurður's later work that Marstrand, director for half of Sigurður's time at the Academy, was opposed to the "turn to the North" and advocated a more global approach. He wrote to the artist Constantin Hansen in 1847: "What does it mean that art should be 'national?' [...] As the sun shines over the whole world, so is art not bound [within borders.] It only serves truth and beauty."¹¹

Marstrand was succeeded in 1857, a year before Sigurður's departure, by the sculptor Jens Adolf Jerichau (1818-1883), yet another pupil of Thorvaldsen. Jerichau had tutored Sigurður after he first arrived in Copenhagen and had brought him to the attention of Gustav Friederich Hetsch (1788-1864). Hetsch was a Professor of Architecture who had studied in Paris under Charles Percier (1764-1838), Napoleon's favorite architect. Along with Pierre F. L. Fontaine (1762–1853), Percier

was the originator and major advocate of the neoclassicist Directoire and Empire styles. Hetsch's father had, like Eckersberg, studied under Jacques-Louis David, and like David, Hetsch was an enthusiastic follower of Winckelmann.¹² Hetsch was impressed enough to tutor the boy for free. (Sigurður in a letter to his father said Hetsch considered him a "natural talent.") Eventually, as he wrote to his father, he was being tutored (pro bono) at the art school of Fredrik F. Helsted (1809-1875) in the morning, by Hetsch in the afternoon, and, before being fully admitted, attending classes at the Academy in the evening.¹³

Finally, it is of note that one of his teachers was the aforementioned Constantin Hansen (1804–1880) whose influence is readily apparent in Sigurður's portraits.¹⁴ During Sigurður's first years in Copenhagen, Hansen and his colleague Georg Hilker were engaged in painting a fresco of Greek mythological figures in the University of Copenhagen's main building. Hansen's style is very "Copenhagen School," as seen in the paintings of Marstrand, and is presumably rooted in the influence of Eckersberg, under whom he had studied. Hansen had also been deeply influenced by Höyen's program and was a friend of Thorvaldsen in Rome.

SIGGI PUBLICATION 1857

Sigurður visited Iceland only once during his Copenhagen years, researching in its north in 1856, painting portraits to support himself, searching for antiquities, and beginning to consider national dress.¹⁵ Presumably inspired by Eckersberg, Hansen, and Marstrand, he aimed to be a painter of Icelandic historical scenes and was planning a cultural history of Iceland. Sketches related to cultural history, male and female dress, weapons, ships, buildings, ancient decorations, and

more take over his sketchbooks after 1856.¹⁶

While there, he met with Sigurlaug Gunnarsdóttir, his uncle Ólafur Sigurðsson's new wife at their farm at Ás in Skagafjörður. He stayed for two days and "spoke much with her about the Icelandic women's costume that he was already considering revising."¹⁷

Returning to Copenhagen, he wrote a heavily researched, strongly-worded article "On Icelandic Women's Costume in Ancient and Modern Times," ("Um kvennbúning á Íslandi að fornu og nýju.") It opens with a warning and admonition:

*"As we all know, our dress is much changed and for the worse in many cases. Everything points to a need that we must hold fast the reins of our nationality in matters both large and small, if we are to prevail: for everything is changing in our land and we must take care not to grasp all that is foreign with both hands, no matter what its nature and at the same time let go of all that is of our country and is fitting and well suited to our nation in all ways. In these as other things, one would ask for moderation."*¹⁸

The article is no polemic written in haste or despair. Sigurður was continuing a three-generations old dialogue.¹⁹ There are also echoes of Winckelmann who wrote: "The only way for us to become great or, if this be possible, inimitable, is to imitate the ancients."²⁰ In the spirit of Grundtvig "the ancients" for Sigurður are, however, Norse:

*"We must make it be seen that we are the descendants of the ancient Norse chieftains; that we keep their custom, speak their language, and bear their garments, each after his own ability."*²¹

But the choices he made for the headdress and embroidery patterns were not from ancient Icelandic or Norse clothing practices. They derived from other ancients altogether, from Greece and Byzantium. His work was a deliberate staging, circumventing history to invent traditions that would simulate an historical connection to times and places well-beyond the reality of his own present and the Icelandic nation's past.

¹¹ Marstrand, 1880: "Hvad menes der med, at kunsten skal være national? [...] Nei, ligesom den samme Sol skinner over hele Verden, saaledes er Kunsten ikke bundet; den er kun i Skjønhedens og Sandhedens Tjeneste."

¹² Sigurbjörnsson 1954, 18; See also: Sigurbjörnsson 2008, 22

¹³ Guðmundsson 1850

¹⁴ Briem 1889, 2; Sigurbjörnsson 1954, 103

¹⁵ Guðjónsson 1988, 26

¹⁶ Briem 1889, 7

¹⁷ Kvennablaðið 1902, 2

¹⁸ Guðmundsson 1857, 3

¹⁹ See: Aspelund 2015.

²⁰ Winckelmann 1987 (1755), 5

²¹ Guðmundsson 1857, 3

Sigurður's suggestions were successfully adopted within two years of the article's publication. Thus, he became the first arbiter of their authenticity, and his mythmaking gained an aura of truth. Sigurður's medieval sources and multiple references to different sagas and epic poems were defenses – the “credibility armor” needed for historical reconstruction that the ethnographer Charles Lindholm describes as necessary for reconstructors to demonstrate that they are not “in the business of creating artificial fantasies, but [doing their best] to stage a genuine version of the real past, as documented and authenticated by experts.”²²

As “armor” it worked: He wrote in 1871 to the leader of Iceland's independence movement, Jón Sigurðsson, that his detractors had tried to discredit his work on women's costume “with no proof and endless dithering” but that his defenders had pointed to the article from 1857 “and said it still held true.”²³

THE PAINTER IN ICELAND

Cheated out of his travel money in 1858, Sigurður found himself stranded in Iceland. With painterly dreams on hold, he applied his learning to the people instead, establishing codes of Icelandic women's national dress through a tightly-knit network of female collaborators.²⁴

A year later, the first new outfits influenced by his writing appeared. In October of 1859 a bride in Reykjavík wore a version of his “new *faldbúningur*” – Sigurður noted that it had both old and new elements.²⁵ Three weeks later, the bride and another woman wore “the new outfit” to church.²⁶

Descriptions, diagrams, and sketches were sent to aunt Sigurlaug in the north, and questions came south, with uncle Ólafur (who had initial doubts about the headdress) handling the correspondence on the northern side.

Sigurlaug attended a wedding in her new costume on the nineteenth of June, 1860, and a periodical aimed at a female audience noted: “Many thought it to be much more impressive than the old costume, apart from the headdress which was considered small and unimpressive compared to the old ‘spade’”²⁷ [Figure 4.]



Figure 4: “The spade” (*spaðafaldur*) headdress from an 1857 illustration.

However, differentiating one's identity from the previous generation is part of creating an individual identity. When the opportunity arises, it is usually taken, and the same article noted: “the young girls liked this novelty... and Sigurlaug helped many to create costumes of this kind, and it spread from there.”²⁸

THE PHRYGIAN CAP AND THE CREDIBILITY ARMOR

The focus on the headdress is understandable, it being the most unique identifier of the Icelandic costume. Sigurður, steadily building the “credibility armor” signals a godly origin to explain its silhouette's resemblance to the ancient Phrygian cap [Figure 5.] He refers to – as fact – the myth of the Trojan origin of the Norse Gods from Snorri Sturluson's

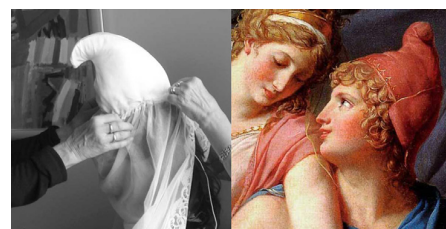


Figure 5: Sigurður's headdress being placed (L). The “Phrygian cap” (R).

thirteenth-century Edda: “The *faldur* is without a doubt originally from the East and came here to the North with the *Æsir* or the tribe that at that time habited the North.”²⁹

The Phrygian cap has an interesting history of having being confused with the Roman *Pileus* worn by freed slaves, to become the “bonnet rouge” of the French revolutionary *sans culottes*. Sigurður's mentors in Copenhagen were immersed in Winckelmann's Greek classical revival and one generation away from the classical influences of Jacques-Louis David in Paris and he cannot have been ignorant of cap's symbolism, or that it was briefly a symbol of freedom in The North American and French Revolutions.³⁰ His own notebooks contain sketches of Roman and Trojan caps.³¹ However, he makes no reference to the French Revolutionary spirit and does not imply this connection at all.³² *Æsa* Sigurjónsdóttir suggests he “perhaps chose not to call attention to the strong revolutionary symbolism of the cap... It is also in no way certain that Icelandic women would have realized the meaning involved, even though most foreigners connected the cap to the Revolutionary liberation ideology.”³³ And indeed, he closes the article with a direct plea for veneration of the ancestral Icelandic headdress practices, rather than more recent historical symbols:

²² Lindholm 2008, 46. Also: Gable & Handler, 1996, 570–572.

²³ “SGtilJS-71-27-11” Sigurdurmalari.hi.is. Accessed November 26, 2023. <https://sigurdurmalari.hi.is/wiki/index.php?title=SGtilJS-71-27-11>.

Also: Þórðarson 1929, 71
Þórðarson 1929, 84

²⁴ Gunnell, Aspelund et al

²⁵ Guðjónsson 1988, 28

²⁶ Guðjónsson 1988, 28

²⁷ Kvinnablaðið 1902, 2

²⁸ Kvinnablaðið 1902, 2. See also: Guðjónsson 1988 p 28 & Sigurjónsdóttir 2008

²⁹ Guðmundsson 1857, 4 (Writing c. 1220, Snorri echoes Geoffrey of Monmouth's cultural inventiveness from a century before (1136) in his “History of the Kings of Britain”, recounting the voyage of the *Æsir* – the clan of Odin and the demi-gods of Asgard—from Troy to Asgard in the south of Sweden.)

³⁰ See Korshak 1987 for an examination of the “liberty cap” as a symbol during both the American and French revolutions.

³¹ Guðjónsson 1988 & Sigurjónsdóttir 2008

³² See: Ringler and Sverrisdóttir, 1998

³³ Sigurjónsdóttir 2008, 39

“Let the headdress of your ancestral mothers be your badge of honor, for they who bore it before you were the betters of most women in intellect, faithfulness, good conduct, and resilience; and take heed, if you intend to cast it away, that you do not also shed the nationality, faithfulness and resilience of the women of old.”³⁴

Sigurður was creating a link from his nineteenth-century present directly to the fabled “middle ages” and then on to Asgard and Troy: an ahistorical bridge of attitude and kinship spanning millennia. When presenting “ancient” Icelandic women, not as a reference to people in a period in recent historical time, but as a facet of his “credibility armor,” evoking the late 18th century French revolutionaries would have been altogether the wrong imagery.

Sigurður’s agenda is clear: Bypass Denmark and modern fashions, link the outfits to the “ancients” in the spirit of the classicism of the Royal Academy and the vision of Nikolai Grundtvig, and emphasize the connection to Byzantium, Greece, Troy, and the ancients all at once, to show that Icelanders belonged to a venerated and global culture and historical lineage.

PERFORMING THE PEOPLE AND THE LAND

One month after Sigurlaug from Ás wore her new dress, an Australian naturalist, the Reverend J. E. Tenison-Woods (1832-1889) arrived in Reykjavík on the *H.M.S. Fox*, with an expedition from London’s Royal Geographic Society. He brought a new invention: a stereoscopic camera.³⁵ Two of his photographs are

notable [Figures 6 & 7.] They are some of the earliest photographs taken in Iceland, arguably the first photographs of the new *skautbúningur*, and - as Æsa Sigurjónsdóttir notes - the earliest example of photographs used in nationalistic image-creation in Iceland.³⁶

The circumstances around the photos also illustrate the close nature of the network behind the Evening Society’s cultural inventions. The subjects on these photos are family of the editor Jón Guðmundsson, who had recently been elected president (speaker) of Parliament. One photograph [Figure 6] therefore carries the rather grand inscription “President’s Daughters-Icelandic State Dresses” and another [Figure 7] “President’s wife and daughter[s] in special dress.”³⁷

Jón’s wife, Holmfríður Þorvaldsdóttir (age 49), is seated there in her own garden, and Sigurður was a constant presence in her household, taking meals there along with other “impoverished young men.”³⁸ The young women, standing at either side, their daughter and niece, had both been actively involved in developing the outfits: Kristín (Jónsdóttir, age 20, later Krabbe), assisted Sigurður in creating cutting-patterns and the younger Holmfríður (18, later Rosenkranz) - as his student - sketched his embroidery patterns.³⁹

The women’s-dress-display, described in so many nineteenth-century travelogues of Iceland, here became a deliberate effort at ethnic identity formation. And with still only few existing, the new outfit was already becoming an emblematic image to be presented according to the vision he adopted at the Academy.



Figure 6: “President’s Daughters – Icelandic State Dresses” (Detail.) A stereoscopic photo taken in Reykjavík in 1860. On the left: Kristín Jónsdóttir (20), Sigurður’s pattern cutter in the new *skautbúningur*. On the right: Holmfríður Björnsdóttir (18), her cousin and Sigurður’s student, in the vernacular *peysuföt*. (Photo: J.E. Tenison-Woods, Reykjavík, 1860. Courtesy of Royal Geographic Society, London)



Figure 7: “President’s Wife and Daughters in Special Dress,” (Detail) August 1860 L-R: Holmfríður Þorvaldsdóttir, wife of editor Jón Guðmundsson, center wearing the *faldbúningur* that Sigurður’s designs were meant to replace. Her daughter and niece to either side wearing older versions of vernacular Icelandic dress, *upphlutur* (L) and *peysuföt* (R.) Stereoscopic photo taken in Reykjavík in 1860. (Photo: J.E. Tenison-Woods, Reykjavík, 1860. Courtesy of Royal Geographic Society, London)

³⁴ Guðmundsson 1857, 53

³⁵ A periodical from September 1860 mentions the Fox’s visit and details among the crew a “G. E. Woods, writer and sun-picture-painter” This presumably refers to J.E. Tenison-Woods and his stereographs. (Íslendingur. “Innlendar frjettir.” [“Domestic News”] Íslendingur. 5 Sep. 1860, p 88.

³⁶ Sigurjónsdóttir 2008, 37

³⁷ An inscription on the second photo notes that it was taken at 5 pm on the 21st of August, 1860. (From personal email communication with Jamie Owen of The Royal Geographic Society on 1/7/2009)

³⁸ Borgfjörð 1947, 36

³⁹ Guðjónsson 2006 (1878), 10. Elsa Guðjónsson quotes Kristín’s obituary from 1911. See: (B. Bjarnason 1911, 90) See also: Sigurjónsdóttir 2008, 36. Ages listed are according to a census from 1860 (See: manntal.is)

The *performance* of national identity was here at a new level: The outfits were not just curiosities for travelers, but showed the past as present and reinvigorated. The iconography, the messages delivered by the design elements, need to be considered in the context of the time and place of the wearer and the wearer's audience. What would it mean to see a Greek or Byzantine pattern, as part of that living history, appear on a lady's dress in Reykjavík in the 1860s?

Sigurður's conceptualizing and inspiration were aimed at both an elite audience inside the country and voyagers. This was part of a larger agenda of boundary creation against the outside world as well as signifiers of Icelandic class division. The elite audience of travelers and the small but established bourgeoisie would recognize elements that both pre-dated Danish involvement in Iceland and neatly sidestepped continental influences, thus fulfilling the vision of Grundtvig by removing Icelandic culture from the danger of being linked to Denmark's French-derived fashions. The women in Icelandic dress would be seen as being connected to the world at large and the ancient cultures of the Mediterranean. This would also allow the Icelandic "higher sort," at which his designs were aimed, to present themselves culturally far beyond and outside the frame of the Icelandic-Danish relationship, without having to adopt the styles of lower classes.

But Sigurður's conceptualizing was far more elaborate. He was also circulating nature-imagery linked to various elements of the outfit. In 1859 he wrote a 56-stanza poem in the ancient Eddic style called *Faldafestir*.⁴⁰ There he went further with the mythological origins of

the headdress, making it a symbol of a pact with an "ancient mother," old as creation itself:

*The Fair Island-Lady
our ancient mother
received from All-Father [Odin]
her heavenly headdress
holy exemplar
to her daughters..."*

The Fair Island-Lady then gives her daughter the *faldur* and commands her to:

*follow her in dress
and follow always
but never foreign
manners take up
while the seas surround her."⁴¹*

Then, finessing the invented tradition down to the smallest detail, each costume-element is explained according to Sigurður's mythology: The headdress, golden headband, veil, jacket, belt, skirt, mantle, jewelry, and handkerchief, are each metaphorically connected to nature.⁴² The garments become the land itself: the flowery green embroidery at the hem, the dark wool of the mountainside in the skirt and jacket, the surrounding ocean and waterfalls in the silver and lace edgings; the starry headdress, the sky and aurora and mountaintops running into one. Finally, the accessories - keys, jewelry, and handkerchief - are symbols of the industry, faith, and hospitality of the ancients. All this is then placed into context of "the ancients" of Greece and Byzantium, by simply including the patterns, as if nothing were more natural.

KYRTILL: THE WOMEN'S FASHION WAR

In 1870, Sigurður and his all-female group of students expanded the dress revolution, with a new design for younger women for whom *skautbúningur* was too warm, heavy, and expensive. Sigurður wrote to the leader of the independence movement, Jón Sigurðsson, on April 7th 1870 that there was to be a dance soon in Reykjavík where four or five young ladies would wear a "new Icelandic *skautbúningur*" that the students had "invented according to [his] advice" [Figure 2.] The dress, he writes, is "nearly shaped like the ancient *kyrtill*" and "all looser and lighter and more suitable for dancing."

Although it seems he was primarily answering his students' needs, Sigurður also had his ongoing project in mind. He wrote "perhaps this is how one may little by little sneak the ancient costumes in," and describes how the "Danish-minded girls" (*dansklunduðu drósunum*) and the young Icelandic-thinking ladies are "heading for a war." Finally, he notes that he looks forward to seeing: "how the women of our nation hold up, if it does come to war... as this is becoming a kind of war of national liberation between them. I don't think this is something that will end soon."⁴³

Sigurður writes again to Jón later that year, telling him of the *kyrtill*'s success and how many of "the Danish-minded" are now intending to wear "Icelandic" dress. The letter implies that they had been discussing how to mobilize the women: "I have always shared your opinion that the women are perhaps the excellence of our nation." But he wonders if this will last, fears the women "fickle," with an "unconscious or unaware" patriotism. However, from his experience of *kyrtill* he feels it will not require much to awaken it." But he concludes: "[The women] have begun to be very excited about our concerns. It is no wonder that they are fickle when the menfolk are perhaps even more so"⁴⁴ And, indeed, his work was, and still is, carried forward by the women of Iceland.

⁴⁰ Falda-festir, literally: "he (or it) that affixes the coif [or hem]" is layered wordplay.

Falda-feykir, on the other hand, is a word that denoted vigorous dance music, a reel for example. However: "faldur" is both the hem of a dress and the headdress, while feykir is "something that blows something around." So: an image is implied of headdresses and skirts flying every which way. Festir, on the other hand, means someone or something that affixes something, and is thus the opposing force of the "throwing off" of the headdress.

⁴¹ Guðmundsson 1878, 16

⁴² Sigurður's imagery draws from earlier poets likening the land to a woman with skautafaldur. But he is the first to state this so categorically and apply the metaphor piece-by-piece to the outfit.

⁴³ "SGtIJS-70-07-04." Sigurdurmalari.hi.is. Accessed November 26, 2023. <https://sigurdurmalari.hi.is/wiki/index.php?title=SGtIJS-70-07-04>. Also: Þórðarson 1929, 71

⁴⁴ "SGtIJS-70-26-07" Sigurdurmalari.hi.is. Accessed November 26, 2023. <https://sigurdurmalari.hi.is/wiki/index.php?title=SGtIJS-70-26-07>

PATTERNS

When Sigurður passed away four years later, one of his former pupils, Guðrún Gísladóttir, embarked on an effort to rescue his work and cement his legacy. In 1878 she published a two-volume set, financed by donations.⁴⁵ The first contains his poem from 1859, *Faldafeykir*, along with a short commentary Sigurður had written on dress, along with notes from his note- and sketchbooks.

Guðrún wrote in her foreword that she wished to “continue the spread of our beautiful costume and keep it in its correct form.” She was not concerned that it would need to make room for foreign dresses-of-the-month, because “it is a national treasure...

In the commentary, Sigurður continues his mythical themes:

*“The dance-costume is white with blue or black wave-patterns around the neckline, cuffs, and hem. The main skautbúningur is the personification of Iceland in the summer, but the dance-costume is Iceland in the winter, when the Island-Lady is covered with snow...This was worn by the history-goddess Saga.”*⁴⁶

The second volume, holds a set of embroidery patterns. These, now known as the “yellow sheets” (*gulu blöðin*) contain, like the wave-patterns mentioned above, those that Sigurður defined as Greek [Figures 8-12,] and Byzantine [Figures 13-18.]

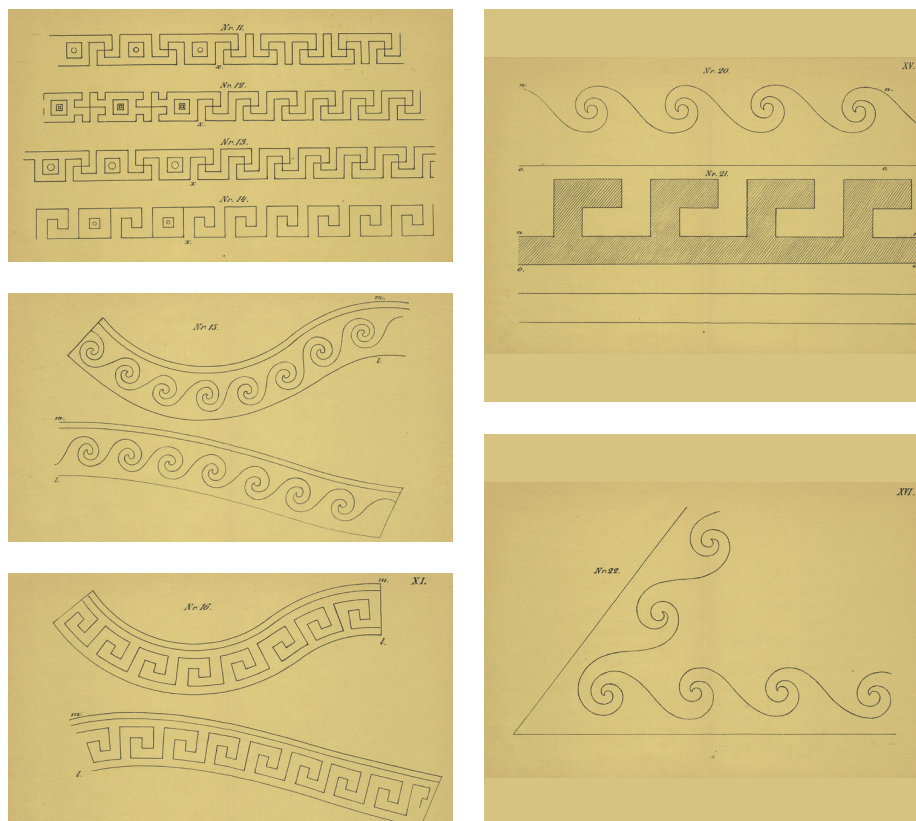


Figure 8–12: A selection of the “Greek” patterns published in 1878.



Figure 12–18: A selection of the “Byzantine” patterns published in 1878.

⁴⁵ Guðmundsson 1878.

⁴⁶ Guðmundsson 1878, 10–11.

His note describing the Greek, reads:

“Greek Diagrams. Nr. 6 – 24. These diagrams are of ancient Greek origin, although some may be from the Far East; most were in use here in centuries past and may be found on a variety of ancient artifacts and in old Icelandic manuscripts; those that are circular were used by the Greeks to symbolize ocean swells or waves.”⁴⁷

A corresponding note for the “Byzantine” states:

“Byzantine Diagrams. Nr. 25 – 39. These diagrams are created in the style that was common in the early Middle Ages. They spread mostly from Constantinople (Mikligarður, Byzantium), and thus named accordingly. They were in general use here in this country in the 12th, 13th, and 14th centuries, as may be seen from carvings, embroideries, and manuscripts from that time.”⁴⁸

It is interesting to note, that despite acknowledging that both sets were in use in Iceland for centuries, he does not claim them to be “Icelandic.” Localizing them too strongly would presumably diminish their strength.

CONCLUSION AND DISCUSSION

From the above, it may be understood that the iconography of the embroidery (and headdress) for the two costumes Sigurður developed is a direct result of classical art and art history training in the classicist Royal Academy in Denmark – not local research on Icelandic tradition or history.

We see that Sigurður’s method was not about finding authentic roots, but rather to stage an image of an ancient culture connected to a deep and distant classic past, building a “credibility armor” with references to mythological and distant histories. Further, his maneuver-

ing worked possibly in part because it balanced the class-definition difficulty of the developing Icelandic bourgeoisie by allowed the ruling class to co-opt and adopt the imagery quickly without having to conform to vernacular dress worn by the peasantry and working classes.

Perhaps the name given to Sigurður, “Siggi séni” was correct: Perhaps he was a genius. In any case he cleverly brought all the learning from Copenhagen to the task of culture creation in Iceland, and his work on dress has certainly endured by placing the modernizing Icelandic culture in a relationship with “the ancients.” By circumventing modern fashion influences to attempt a local style, by including the Greek and Byzantine patterns and the cap referencing the ancient culture of Troy, Sigurður balanced the classicism he studied with the Scandinavism of Grundtvig and Höyen, and the cosmopolitanism of Marstrand.

In the end, what does this all mean? An important message to take away from this discussion is the realization that craft-practices in national dress have meaning well beyond the individual efforts and learning of its practitioners. Those engaged in the making of the outfits are delivering a message, even when they do not know full history and origin of the symbols involved. The symbols are a part of the story of the community. That Icelandic women adopted Greek and Byzantine patterns to make a statement about the durability of Icelandic culture is now a part of Icelandic history and cultural identity.

But the detailed definition, and the quick appropriation and formalizing of the outfits into ruling-class culture, are likely what made the outfits become a fully formalized relic within a century of their inception. With too authoritative a voice at the outset, new creative voices cannot be heard. Without room for improvisation or development, a ritual-system becomes rigid, the canon closes. Even-

tually room must be opened for new voices, uncontrolled, outside the tightly defined circle.⁴⁹ In the present day, it is indeed possible to see this development.⁵⁰

The “invented traditions” in the end, become traditions – a part of the story. And if the context – invented, inherited, borrowed – becomes obscure, and the traditional practices and forms lose their meaning through lack of understanding, our connection to our history vanishes, as may be seen in Iceland in the present day, where the meaning of the outfits is no longer clear to the larger population at all.

Here is the odd contradiction of strong preservation of tradition leading to the diminishing of its vitality. Once the patterns were published and the ever-so-detailed explanations outlined, the work became permanent. The academic model was perfected and there was nowhere for a creative spirit to wander. This may indeed have been Sigurður’s intent. To create the outfit for once and for all, locking it in place.

The two outfits’ invention was an important part of the effort of Icelanders to form their own place in the world. The “Greek”, the “Byzantine” are no less “Icelandic” in that they were adopted by Icelandic women in response to a cultural need. But they are not “Icelandic” any more than they belong to any other population that adopted them. Marstrand would likely have approved.

To deny the importance of this history of invention, is to deny the living culture that took that step. To lose touch with the symbols and their origin is to lose a portion of the history and identity of the community. As educators and practitioners, we must all maintain and teach an awareness of every step taken, in order to maintain intact the story of who we are and how we came to be by our own creation.

Karl Aspelund, November 26, 2023

⁴⁷ Guðmundsson 1878, 31.

⁴⁸ Guðmundsson 1878, 32.

⁴⁹ See: Puett 2008.

⁵⁰ See: Unnsteins, Aspelund, Schram 2023

BIBLIOGRAPHY

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 2006.
- Arnold, Martin. "Lord and Protector of the Earth and its Inhabitants." In *Constructing Nations, Reconstructing Myth*, 27-52. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2007.
- Aspelund, Karl "Breytileg Merking Menningararfs" [The Changing Meaning of Cultural Heritage.] In: *Íslenskur Menningararfur [Icelandic Cultural Heritage]*. Ó. Rastrick and V. Hafstein, eds. Reykjavík: University of Iceland Press, 2015.
- Aspelund, Karl & Terry Gunnell (eds.) *Málarinn og Menningarsköpun: Sigurður Guðmundsson og Kvöldfélagið 1858-1874 [The Painter and Culture Creation: Sigurdur Gudmundsson and the Evening Society, 1858–1874.]* Reykjavík: Opna & National Museum of Iceland, 2017.
- Borgfjörð, Guðrún. *Minningar [Memories]*. Reykjavík: Hlaðbúð, 1947.
- Briem, Páll. "Sigurður Guðmundsson." *Andvari* 15, no. 1 (1889): 1-14.
- Egilsson, Sveinn Yngvi. "'alt meir Grískt en Rómverst': Menningarviðleitni Sigurðar málara í ljósi nýklassíkur." [“All rather Greek than Roman”: The Cultural Efforts of Sigurður the Painter in the Light of Neo-Classicism.”] In *Málarinn og menningarsköpun. Sigurður Guðmundsson og Kvöldfélagið 1858–1874. [The Painter and Culture Creation: Sigurdur Gudmundsson and the Evening Society, 1858–1874.]* Karl Aspelund & Terry Gunnell (eds.) Reykjavík: Opna & National Museum of Iceland, 2017, 65–92.
- Grundtvig, N.F.S. *A Grundtvig Anthology: Selections from the writings of N.F.S. Grundtvig (1783-1872)*. Edited by Niels Lyhne Jensen. Translated by Edward Broadbridge and Niels Lyhne Jensen. Cambridge (UK): James Clarke & Co., 1984.
- Gable, Eric & Richard Handler "After Authenticity at an American Heritage Site." *American Anthropologist* 98: 568-578, 1996.
- Guðjónsson, Elsa E. "Til gagns og fegurðar [Useful and Beautiful]." *Hugur og Hönd*, (1988): 26-31.
- Guðmundsson, Sigurður. "Til föður síns Guðmundar Ólafssonar bónda á Hellulandi" [A letter to his father, Guðmundur Ólafsson, farmer at Helluland]. Lbs. 1827, 4to *Bréfasafn. Grímur Thomsen skáld [Letters of the poet Grímur Thomsen]*. Reykjavík: Archives of the Icelandic National Library, May 22, 1850.
- Guðmundsson, Sigurður. "Um kvennbúning á Íslandi að fornu og nýju [On Icelandic Women's Costume in Ancient and Modern Times]." *Ný Félagsrit* 17 (1857): 1-53
- Guðmundsson, Sigurður. *Um Íslenskan Faldbúning [On the Icelandic coif-dress.]* Guðrún Gísladóttir (ed.), Kaupmannahöfn: S.L. Möller, 1878
- Íslendingur. "Innlendar frjettir." [Domestic News.] *Íslendingur*, September 5, 1860, p 88.
- Kent, Neil. *The Triumph of Light and Nature: Nordic Art 1740–1940*. New York: Thames and Hudson, 1987.
- Korshak, Yvonne. "The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France." *Smithsonian Studies in American Art* 1, no. 2 (Autumn 1987): 52-69.

- Kvennablaðið. “Frú Sigurlaug Gunnarsdóttir.” *Kvennablaðið*, 28 January, 1902, p 1-2.
- Lindholm, Charles. *Culture and Authenticity*. Malden, MA: Blackwell, 2008.
- Marstrand, Wilhelm: “Brev Til: Hansen, Carl Christian Constantin Fra: Marstrand, Wilhelm (1847-06-26)”, in Vilhelm Marstrand (1880) - *Breve og uddrag af breve fra denne kunstner, Trykt hos J. H. Schultz*, p. 56. Online edition in Det Kgl. Bibliotek, Danmarks Breve: <https://tekster.kb.dk/text/letters-002257981-000-shoot-L0022579810000025> (Accessed 26. november 2023.)
- Monmouth, Geoffrey of. *The History of the Kings of Britain*. Translated by Lewis Thorpe. London: Penguin Books, 1966.
- Potts, Alex. “Introduction.” In *History of the Art of Antiquity*, by Johann Joachim Winckelmann, 1-53. Los Angeles: Getty Publications, 2006.
- Puett, Michael J. “Ritual and the subjunctive” in Seligman, Adam, Weller, Robert P., Puett, Michael J., and Bennett, Simon, *Ritual and its Consequences: An Essay on the Limits of Sincerity*, Oxford: Oxford University Press, pp. 17–42, 2008.
- Ringler, Dick, and Áslaug Sverrisdóttir. “Með rauðan skúf” [With a red tassell]. *Skírnir*, (Haust 1998): 279-306.
- Sennett, Richard. *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press. 2008.
- Sigurbjörnsson, Lárus. *Páttur Sigurðar Málara (The Episode of Sigurður the Painter)*. Reykjavík: Helgafell, 1954.
- Sigurður Guðmundsson málari og menningarsköpun á Íslandi 1857-1874 (Sigurdurmalari.hi.is). Háskóli Íslands. <https://sigurdurmalari.hi.is> (Accessed November 26, 2023.)
- Sigurjónsdóttir, Æsa. *Til Gagns og Fegurðar: Sjálfsmyndir í ljósmyndum og klæðnaði á Íslandi 1860-1960 (Practical and Beautiful: Self-Portraits in Photography and Dress in Iceland 1860-1960)*. Reykjavík: National Museum of Iceland, 2008.
- Sturluson, Snorri. *Edda, Prologue and Gylfaginning*. Edited by Anthony Faulkes. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums. [The History of Ancient Art.]* Dresden: In der Waltherrischen Hof-Buchhandlung, 1764.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*. Translated by Elfriede Heyer and Roger C. Norton. La Salle, Ill.: Open Court, 1987 (1755).
- Unnsteins, Anna Karen, Karl Aspelund & Kristinn Schram. “Fashioning Iceland’s past in the present: An example of (dis)connections of traditional dress in the Arctic.” *Critical Studies in Fashion & Beauty*, Volume 14 Number 2, 2023.
- Þjóðólfur. “Sigurður Guðmundsson málari.” *Þjóðólfur* XL, no. 17, 18, 19,20 (31. Mar.- 20. Apr. 1888): 65-66; 69-70;73-74;77-78.
- Þórðarson, Matthías. “Bréfaviðskipti Jóns Sigurðssonar forseta og Sigurðar Guðmundssonar málara 1861-1874, með athugasemdum og skýringum.” [The correspondence of Jón Sigurðsson and Sigurður Guðmundsson 1861-1874, annotated]. *Árbók Hins Íslenska Fornleifafélags [The Journal of the Icelandic Antiquarian Society]*, (1929): 34-107.

BRODERTE BUNADER – TRADISJON OG NYSKAPING



ANNE KRISTIN MOE

Da jeg skulle ha bunad, valgte jeg, i likhet med mange andre nordmenn, samme bunad som de andre kvinnene i slekta mi, uten å reflektere noe over hvorvidt den stemte overens med den tradisjonelle draktskikken på hjemstedet mitt. Men da det på 1990-tallet kom nye bunader som ble omtalt som mer historisk korrekt, meldte spørsmålet seg: Hva bygde da den andre bunaden på?



Bilde 1: Hulda Garborg, her kledd i telemarksbunad, har fått både æren og skylden for de broderte bunadene. Foto: Noregs Ungdomslag.

På Sunnmøre hadde bunaden «alltid» vært en mørk livkjole dekorert med ullgarnsbroderi. Nå ble det imidlertid for midlet, gjennom både Bunad- og folkedraktrådet og lokale bunadnemder, at de broderte bunadene var noe Hulda Garborgs hadde funnet på. Var de broderte bunadene uten historisk forankring – og var det Hulda Garborg sin skyld?

I dette innlegget kommer jeg til å snakke om hvordan det har seg at vi har så mange broderte *bunader* i Norge, og

forholdet deres til de eldre folkedraktene. Som mange av dere kjenner til, skiller vi på norsk mellom «folkedrakt» og «bunad», der folkedrakter er klær fra det førindustrielle bondesamfunnet, og bunader er det vi bruker i dag – eller begynte å bruke for godt over 100 år siden – som et symbol for norsk identitet.

BRODERTE FOLKEDRAKTER

Broderi på klesplagg er jo ikke noe nytt, verken i by eller bygd. I folkedraktene finner vi det ofte broderi på småplagg, som vanter, seler, stakkebånd, lommer og luer. Men noen steder finner vi også broderte liv, vester, trøyer og forklær. Og i likhet med annen folkekunst, *kan* man se variasjoner i formspråket i ulike regioner i Norge.



Bilde 2: Den mest vanlige varianten av sunnmørsbunaden ble utarbeidet av Ragnhild Vogt Svendsen i 1927. Broderte bunader er imidlertid verken hennes eller Hulda Garborgs oppfinnelse. Foto: Husfliden i Ålesund.

I de indre fjordbygdene på Sunnmøre var forklær med rosesaum i bruk i folkedraktene fra slutten av 1700-tallet. Garnet er plantefarget på de eldste forklærne, men fra midten av 1800-tallet og framover ser man et stadig større innslag av anilinfarger. Flere av forklærne har også påbrodert årstall og navn eller initialer. På midten av 1800-tallet er de rett og slett *vanlige*, og i bruk som andre dags brudeforklær. Disse ble brukt første prekesøndag etter bryllupet, og senere til kirke-høytidsklær som jule-, påske-, og pinsedag, når man hadde barn til dåpen eller var brudekone.

På 1840-tallet ble det også populært å brodere på liv og sjal i dette området. Broderte lommer finnes også. Det er uvisst om de broderte plaggene ble brukt sammen eller hver for seg før 1860-tallet. Men fra 1860- og 1870-åra finner vi kombinasjonen av rosesauma



Bilde 3: Dette er det eldste kjente fotografiet som viser rosesauma forkle i bruk. Bildet er fra Straumgjerde i Sykkylven, 1861. Foto: Marcus Selmer.

liv og forkle i *samme* drakt. Disse draktene er sydd i samme snitt som eldre folkedrakter, noen for hånd og noen med maskin. Det de har til felles er at de er rosesauma med anilinfarget garn og har de samme motivene som man finner på eldre liv og forklær fra samme sted.

Kombinasjonen av alderdommelige og moderne trekk i de draktene som har matchene ullgarnsbroderi på liv og forkle, gir grunn til å tro at det er snakk om en *levende* tradisjon, der man har gått fra å bruke rosesauma forkle eller liv i første halvdel av 1800-tallet, til å kombinere det på 1860-tallet en gang, da interessen for broderi var stor, og kjemisk farget garn lett tilgjengelig.

BUNADER FRA SUNNMØRE

På 1890-tallet ble folkedraktene tatt i bruk i byen Ålesund. De som kledde seg i de broderte draktene her var medlemmene i Ålesunds frisindede ungdomslag. Da folkedraktene ble tatt i bruk av personer som ikke gikk kledd slik til vanlig, ble de *bunader*, definert som antrekk som har bakgrunn i eldre tiders lokalt særpregede klesdrakt, og som brukes til spesielle anledninger av folk som ellers følger samtidens mote.



Bilde 4: Bunadkledd bykvinne i Ålesund ca. 1900. Foto: Fylkesarkivet i Møre og Romsdal.

Om de første bunadbrukerne i byen opprinnelig var fra bygda vites ikke, men de som *lagde* bunadene hadde bygdebakgrunn, og de var fra de samme bygdene der det var rosesaum i folkedrakttradisjonen. Minst to av disse «rosesømmerskene» var bosatt i Ålesund rundt århundreskiftet, noe som må ha vært en medvirkende årsak til at det var nettopp den broderte folkedrakta som ble brukt som bunad her.

Det finnes eksempel på at også folkedrakta fra ytre Sunnmøre, som ikke er brodert, ble brukt som bunader lenger sør i distriktet. Den ble imidlertid utkonkurrert av den broderte bunaden rundt århundreskiftet.



Bilde 5: Folkedrakt fra ytre Sunnmøre, fotografert ca. 1890. Denne drakta ble en periode brukt som bunad i visse deler av regionen. Foto: Norsk Folkemuseum.

Når Hulda Garborg besøker Ålesund i 1908, har kvinnene der allerede broderte bunader. Hun kan derfor umulig ha designet disse. Jeg vil heller mene at det har gått andre veien, at hun ble inspirert av den broderte sunnmørsbunaden i sitt arbeid.

HULDA GARBORG

Hulda Garborg sitt arbeid med bunader begynner antagelig i forbindelse med

«Den norske marknaden» i 1898. Ved dette arrangementet, der publikum skulle få møte norsk kultur i en moderne sammenheng, skulle de som jobbet der ha på seg «nasjonaldrakter». Hvilke drakter dette var vites ikke, men kanskje er det da Hulda Garborg lager Hallingdalsbunaden sin. Denne bunaden, kjent som både Hulda Garborg-bunad, Hallingbunad og Golsbunad, ble utarbeidet av Garborg med folkedrakta fra Gol i Nedre Hallingdal som forbilde.



Bilde 6: Hulda Garborg besøker bunadskledder kvinner og menn i ungdomslaget i Ålesund i 1908. Selv bærer hun bunaden som var inspirert av folkedrakta fra Hallingdal.

Etter Hulda Garborgs mening var det denne drakta som hadde den vakreste rosesaumen. Hun var opptatt av at bunadene skulle være hjemmelagde, og argumentasjonen var både nasjonal-estetisk og økonomisk. Hun mente at fabrikkvevet stoff og kjøpepynt hadde ført til økonomisk skade og ødelagt kunstgleden i folket, troen på eget arbeid og dermed gleden av det. En bunad skulle ikke være spesialistarbeid, men noe folk kunne lage selv. Estetikk, kvalitet og økonomi hang altså sammen, og en konsekvens av dette var at de importerte stoffene måtte erstattes av norsk ull og lin.

Det var ikke bare materiale og dekor, men også fasongen til folkedrakta fra Hallingdal som tiltalte henne. Den passet perfekt inn i reformdraktidealet med sitt høye liv og vide stakk, som gjorde at man bar vekten på skuldrene.

Hun gjorde likevel ganske mange endringer i forhold til folkedrakta: Bunaden ble sydd i et lettere stoff, stakken

ble smalere og utskrådd og livet større. Mens folkedrakta kunne ha ulike farger og teknikker som dekor på de ulike draktdelene, fikk Hulda Garborgs variant både lue, liv og stakk med matchende ullgarnsbroderi, som hun fikk tegnet på i Den Norske Husflidsforening i Oslo. Årsaken til endringene var at drakta måtte gjøres «tidhøveleg», den måtte tilpasses samtiden for å være relevant for brukerne.

Da Hulda Garborg kom med bunad boka Norsk Klædebunad i 1903, presenterte – og ikke minst vurderte – hun de bunadene hun kjente best: Setesdal, Hallingdal, Telemark og Hardanger, i tillegg til noen bunader hun hadde sett på Færøyene. Mønster til liv, trøye og rosaesaum til disse bunadene kunne man få hos Den Norske Husflidsforening i Oslo.



Bilde 7: Brodert sunnmørsbunad fra ca.1900. Foto: Norsk Folkemuseum.

Her gikk det også an å leie mønster, slik at man selv kunne tegne av. Foruten Hallingbunaden er det lite broderi på bunadene som Hulda Garborg presenterte. Det skulle imidlertid snart forandre seg.

I 1907 var det målmarknad i Bergen, et liknende arrangement som det som hadde vært i Oslo noen år tidligere. Også i Bergen skulle de som jobbet på markedet ha bunader. Denne gangen vet vi, siden de ble fotografert, at det var bunader fra Finnmark, Setesdal, Fana, Voss, Sogn og Sunnmøre – alle drakter som på denne tiden fremdeles var i bruk som folkedrakt eller nylig hadde blitt avlagt på sine respektive steder.

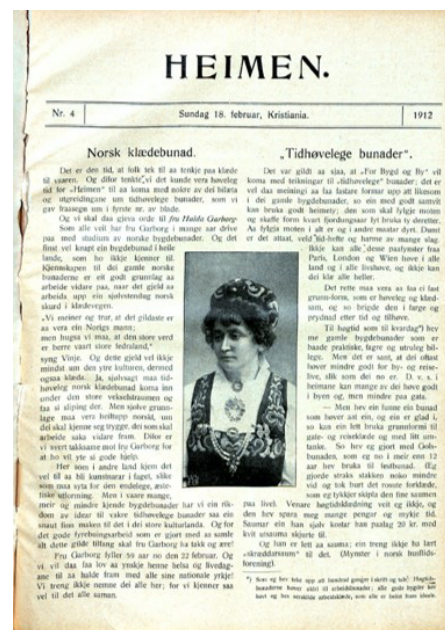
Bunaden fra Sunnmøre skiller seg fra de andre med sitt mørke bunadene liv og forkle som er dekorert med matchende ullgarnsbroderi. Livet har en høy, rund ringning og livlinjen er på sitt naturlige sted. Stakken er ankelsid og forkledet like langt, og i forklelinningen henger en løslomme med messinglås som også er brodert. Bunaden var utlånt fra ungdomslaget i Ålesund, de samme som Hulda Garborg besøker i Ålesund året etter.

Fotografi av denne bunaden skal snart finne veien til bladet *For bygd og by*, der Hulda var fast spaltist. Men mønstertegningen hun trykker der, er av et enklere slag, og får konsekvens for hvordan broderte sunnmørsbunader blir seende ut i årene som kommer.

BRODERTE BUNADER I «HEIMEN»

Det illustrerte nynorsk-bladet *For bygd og by* satte bunad på agendaen allerede i første nummer. Redaksjonen skriver at de gamle lokale klærne kunne være fine for de bygdene som hadde dem, og ungdommene i disse bygdene burde ta vare på dem så lenge de kunne. Problemet var imidlertid, slik de så det, at disse bunadene ikke var gyldige for hele landet, og at de dessuten var «reint ubrukande til daglegt bruk – iminsto for byfolk». Dette skulle bladet hjelpe til med gjennom å presentere «fine tidhøvelege kvinnebunader i norsk stil».

Fra 1912 til 1921 skrev Hulda Garborg om klær og annet husstell i bladets faste spalte «Heimen». I de første numrene var det folkedraktinspirerte byklær som var tema. Fra 1913 begynte de å trykke mønstertegninger i bladet, og fra da



Bilde 8: Hulda Garborg formidlet bunader gjennom spalten Heimen i bladet *For bygd og by*.

kunne man også kjøpe papirmønster i full størrelse og påtegnet mønster til broderi, eller tilklippet og påtegnet med påbegynt broderi, ved å henvende seg til bladet. Dette året presenteres først Hardangerbunaden, deretter Hulda Garborgs egen variant av Hallingbunaden. Her var det en enkel sømbeskrivelse, et fotografi og et tegnet broderimønster til stakkebord og liv. I 1914 presenteres bunad fra Øst-Telemark med raudtrøye, som «Hedalsbunaden». Her var det ikke mønster, men det samme fotografiet som hun hadde vist i Norsk Klædebunad i 1903.

Sunnmørsbunaden ble først presentert i en artikkel om forskjell på festbunader og arbeidsbunader i 1914. For å illustrere eksempelet viser Garborg bilde av to bunader fra Sunnmøre, en med og en uten broderi. Hun skriver ikke noe om at dette var drakter fra ulike deler av Sunnmøre, og jeg er usikker på om hun visste det. Det hun skriver, er at man flere steder på Sunnmøre, i Nordre Østerdalen og i Gudbrandsdalen har hatt bunader som var fine og gode til arbeid. Men det fantes også en annen sunnmørsbunad som er lett og høveleg, skriver hun. «Men det er mykje saum paa han, so han er mest for god til daglegt fjøs- og husarbeid. Imidlertid passet den perfekt til kaffistovejenter, siden den var «myrk, billeg og lett».

Noen måneder senere stod fotografi-
et av den broderte sunnmørsbunaden ig-
jen på trykk, sammen med mønster, «so
no kann dei som er litt hendige saume
seg bunaden sjølv». Bunaden hadde Gar-
borg fått lånt fra Volda, og hun forteller at
denne bunaden nå er den mest vanlige i
Ålesund og bygdene på disse kanter. Fo-
tografiet var nok ment til å vise hvordan
fasongen var, siden mønstertegningen
viser et enklere broderi. Men bunader
med slikt mønster var også i bruk, og ble
blant annet laget på en folkehøgskole i
samme område.



Bilde 9: Presentasjon av sunnmørsbunaden i 1914.

EN NYSKAPT VALDRESBUNAD

Få måneder etter at det ble trykt mønster
av sunnmørsbunaden, lanserer Hulda
Garborg en brodert bunad fra Valdres i
Heimen-spalten. En tegning viser at bun-
aden består av skjorte, brodert ermestøt
skjøteliv og foldet stakk, og en mønster-
tegning av livet viser snitt og rosesaum.

Hulda Garborg hadde vært i Valdres
i 1913 for å snakke om bunader, og
hadde da fått tilsendt luer og sjal med
«framifraa fin rosesaum» i etterkant. Men
selve drakta var lite tilhøveleg, syntes
hun, med utenlandsk stoff som damask
og silkebrokade, og et snitt som gjorde
drakta både tung og lite flatterende.

Garborg hadde også sett noen rutete
kjoler («rutastakker») som hun foreslo at
de kunne ta opp igjen, men Valdres-kvin-
nene ville heller ha en mer pyntet bunad.
Nå hadde de bedt henne om å lage «ein
meir tidhøveleg bunad paa grunnlag av
den gamle». Uten brukt av kjøpestoff,
tenkte Garborg seg at bunaden kunne
sys i hjemmevevd verken med rosesaum
av fint ullgarn på livet istedenfor møn-
strete silkebrokade. Livet måtte også
gjøres lenger, slik at bunaden ble etter
smaken i vår tid: «Paa den maaten eg no
hev tenkt meg Valdrisbunaden fær han
si gamle form, berre med den skilnad at
live er lenger og skjøytane glatte. At han
so vert pryda med den gamle Valdrissau-
men skulde vel vera bra».

Broderimønsteret hentet Garborg fra
en gråbrun fløyelslue fra Bagn i Valdres.
Bunaden kunne sys i flere farger, men
den gråbrune lua mente hun var så
fin at den burde kunne legges til grunn
for fargevalget.

At Valdresbunaden som ble presen-
tert i dette nummeret av Heimen var et
forslag, understrekes ved at Garborg
nå ba kvinnene i Valdres om å se på
dette og eventuelt komme med andre
framlegg. Hun må ha fått respons,
siden hun i neste nummer skriver at om
man tok livkjolen uten skjøter og med
valdres-rosesaum, enten av blått, brunt,
svart eller gråt vadmél, «So vert det ein
lett og fin bunad, men mest plent som
sunnmørsbunaden». Med skjøter får man
mer den gamle Valdresstilen - «Men det
er eit smaksspursmaal, sjølv sagt».

Smaken må ha helle mot den
som lignet sunnmørsbunaden. I 1915
kommer nemlig med et nytt framlegg
til valdresbunad, og der er skjøtene
tatt bort og et rosesaum forkle lagt
til. Garborg skriver nå at bunaden ville
være fin i mørkeblått eller gyllenbrunt,
eventuelt også svart. I et senere num-
mer holder hun mest på at bunaden
bør være brun, slik at den skiller seg ut
i forhold til de broderte bunadene i Hal-
lingdal, Telemark og Sunnmøre. Farge-
prøver på både ullstoff og garn ble
sendt til Valdres for å bli sammenlignet
med de gamle plaggene. Hun skriver
videre at hun hadde prøvd å finne
farger som skilte seg fra halling- og
telemarksfargane, «Men elles hev me

freista aa halde os so nære i fargane i
valdrissauamen, som raad er».

Til å tegne den broderte Valdresbu-
naden fikk Garborg hjelp av kunstneren
Aksel Waldemar Johannessen, noe som
kommer frem i dagboken hennes. Trolig
er det også han som har stått for de
andre mønstertegningene. At Valdres-
bunaden nevnes spesielt, er nok fordi
dette er den første designede bunaden,
og ikke et mønster han «bare» har tegnet
av fra en bunad som allerede var i bruk.
At Garborg hadde sagt hvordan hun
ville ha det, kommer fram i forbindelse
med førsteutkastet, der hun sier at det
er vanskelig å få det akkurat som man



Bilde 10: Det endelige forslaget til hvordan valdresbunaden skulle se ut, stod på trykk i 1915.

har tenkt når man ikke tegner selv.

Valdresbunaden var den første
designede eller fullt ut nyskapte bunaden.
Vel hadde Hulda Garborg revidert mye på
Hallingbunaden, men med Valdres gjør
hun det som skulle bli retningsgivende,
nemlig å ta et broderimotiv fra en draktdel
og føre det over på hele bunaden. Dette
kaller jeg «Hulda Garborgs metode».

FLERE DESIGNEDE BUNADER

Da Hulda Garborgs bok Norsk Klædebunad ble utgitt i ny og utvidet utgave i 1917,

var det med fargelagte mønstertegninger til bunadene fra Hardanger, Sunnmøre, Tinn i Telemark, Øst-Telemark, Øvre Hallingdal, Nedre Hallingdal og Valdres, laget av kunstneren Halvdan Arneberg. Hensikten var ikke bare at det skulle være visuelt flott, men at leserne selv kunne brodere etter dem. I tillegg til Arnebergs tegninger var her mønstre som hadde stått på trykk i Heimen-spalten, samt over 100 fotografier som Hulda Garborg hadde samlet de siste 15 årene.

Hulda Garborg redigerte Heimen-spalten fram til 1921. I løpet av disse årene var det mange som skrev og spurte hvordan en bunad fra deres hjemsted så ut. Hulda viderefremidlet navn til skreddere hun kjente til eller ba leserne om «gamal norsk bygdesaum», som de kan ta mønstre av og trykke i bladet. Et eksempel på dette er bunad fra Romsdal, som en leser hadde etterspurt allerede i 1914. Hulda kjente da ikke til annet enn rutastakk, liknende en slik de hadde i Valdres, men i 1917 skriver en kvinne inn til bladet, og forteller at hun har et gammelt brodert liv fra Romsdal. Hulda også spør om å få låne det, slik at de kunne tegne det av slik at flere fikk se det.

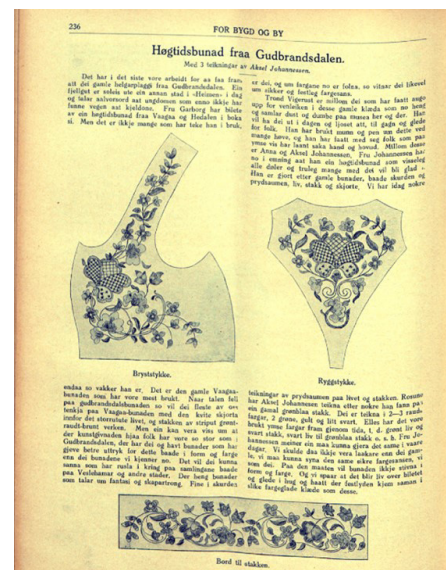
Når man går igjennom det Hulda Garborg har skrevet, er det interessant å se hvor få bunader hun faktisk presenterer. Det er først og fremst Hardanger,

Hallingdal, Telemark, Sunnmøre og Valdres, i tillegg til noen mindre geografisk bundne hverdags- og mannsbunader. Det er bare Valdresbunaden som er fullt ut nydesiget, selv om Hallingbunaden kanskje ikke er så langt unna. Men metoden spredte om seg.

Et tidlig eksempel på dette er det også tegneren av Valdresbunaden som står for. I 1922 utarbeidet Aksel Waldemar Johannessen og hans kone, Anna, en bunad fra Gudbrandsdalen. Folkedraktene som ble brukt i Gudbrandsdalen var livkjoler sydd i rutete eller stripete ullstoff, i silke- eller ulldamask, men «Ein kan vera viss um at der kunstgivnaden hjaa folk har vore so stor som i Gudbrandsdalen, der hev dei og havt bunader som har gjeve betre uttrykk for dette baade i form og farge enn dei bunadene vi kjenner no». Forhåpningen var nok at det også her skulle finnes et brodert forelegg. Det gjorde det: på Norsk Folkemuseum vart det en 1700-talls stakk, med frittstående roser brodert med ullgarn og metalltråd over hele det blå ullstoffet.

I snittet lignet den nye Gudbrandsdalsbunaden folkedrakta, og rosene hadde sine forbilder i gudbrandsdalsstakken på Folkemuseet. Men Johannessen tok utgangspunkt i en rose, og bokstavelig talt utbroderte dette. Rosa ble flyttet til livet, mens stakken fikk en svart kant med en brodert blomsterbord nederst. Denne borden gikk også igjen på forkleet. Lua, som hadde ei pull-lue fra Lom som forbilde, fikk rosa fra bunadlivet istedenfor det motivet den opprinnelig hadde. Det var altså ikke et konkret forbilde de kopierte, og man kan derfor si at denne bunaden, i likhet med Valdresbunaden, ble laget etter «Hulda Garborgs metode», ved å ta broderielementer fra en draktdel og overføre den til en hel drakt.

Utover 1920-tallet kommer en rekke eksempler på dette, fra Nordland til Oppland. Og dette ble i større grad mulig da Heimen ble en forretning med utsalg, da Bondeungdomslaget i Oslo overtok på midten av 1920-tallet. Både privatpersoner og organisasjoner tok turen til Oslo for å få utarbeidet en bunad i samarbeid med Heimen. Etter hvert fikk også Husflidsforeninger rundt om i landet egne utsalg.



Bilde 12: En brodert gudbrandsdalsbunad stod på trykk i Heimen-spalten i 1922.



Bilde 11: Et brodert folkedraktliv fra Romsdal var utgangspunkt for en bunad for dette området. Foto: Romsdalsmuseet.



Bilde 13: En brodert stakk var forbildet for den broderte gudbrandsdalsbunaden. Foto: Norsk Folkemuseum.

INSPIRASJON OG FORMIDLING

Bunadene Hulda Garborg valgte å presentere og publisere oppfylte kriteriene hun anså som viktige. Det var det reformvennlige snittet, det hjemmevevde stoffet og rosesaum i sterke farger. Samtidig er det tydelig i kommunikasjonen med brukerne at de ønsker *broderte* bunader, også der det ikke finnes grunnlag for det i folkedraktene. Løsningen blir «Hulda Garborgs metode» - å overføre broderimotiv fra et plagg til hele drakta.

Siden det ble trykket ulike versjoner av broderimønstrene, synes det også som bunadmønstrene var ment som inspirasjon, heller enn en fasit. Huldas vektlegging av samtidstilpasning tyder også på dette. Man kan derfor si at bunadsarbeidet i denne tidlige fasen

var en individuell og åpen revitaliseringsprosess.

Mange av husflidforeningene og deres utsalg som begynte å føre bunader på denne tiden fikk mønstrene sine fra Heimen-spalten og Norsk Klædebunad. Sett i lys av dagens opphavsrettslige diskusjoner er det interessant at dette var uproblematisk. Kanskje kan det sees som kunstnerlånene til 1800-tallets folkedrakttegnere, bunadmønstre ble sett som dokumentasjon og ikke åndsverk, og dermed noe som skulle være tilgjengelig for alle. Dette gjaldt også Valdresbunaden som faktisk var designet.

Så, er det Hulda Garborg sin skyld at vi har så mange broderte bunader i Norge? Delvis. Broderte bunader *i seg selv* var ikke Hulda Garborg sin oppfin-

nelse. Det ble tatt lokale initiativ til å bruke broderte bunader, før hennes tid, blant annet på Sunnmøre, der dette var siste ledd i en folkedrakttradisjon.

Men inspirert av dette, utviklet Hulda Garborg en metode for å utarbeide bunader, som mange steder resulterte i en mørk, rett livkjole med hvit linskjorte under og forkle utenpå, alt brodert med lokalt mønster. Og hun formidlet dette estetiske idealet, som ble retningsgivende for hvordan bunader ble utarbeidet de neste hundre årene – også der livkjoler og rosesaum ikke fantes i folkedraktene. Men dette hadde nok ikke blitt på denne måten, om ikke broderiet i denne tiden var moderne og brukerne ville ha det. Broderte bunader var rett og slett «tidhøveleg».

LITTERATUR

For Bygd og By nr. 1 1912. Kunstforlaget Munin, Kristiania.

Garborg, Hulda 1903: Norsk Klædebunad. Norske Folkeskrifter nr. 13. Norigs Ungdomslag og Student maallaget, Oslo.

Garborg, Hulda 1908: Dagbok. Arkiv, Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Garborg, Hulda 1912: Heimen. For Bygd og By, nr. 4, 9, 11, 12, 13, 14. Olaf Norlis forlag, Kristiania.

Garborg, Hulda 1913: Heimen. For Bygd og By, nr. 1, 2, 3, 6, 8, 9, 19, 21, 22. Olaf Norlis forlag, Kristiania.

Garborg, Hulda 1914: Heimen. For Bygd og By, nr. 1, 4, 7, 9, 12, 16, 20, 23. Olaf Norlis forlag, Kristiania.

Garborg, Hulda 1915: Heimen. For Bygd og By, nr. 9. Olaf Norlis forlag, Kristiania.

Garborg, Hulda 1992 (1917): Norsk Klædebunad. Bjørn Ringstrøms antikvariat, Oslo.

Grude, Karoline 1922: Høgtidsbunad fraa Gudbrandsdalen. Heimen. For Bygd og By, s. 236. Kristiania.

Grude, Karoline 1924: Høgtidsbunad fraa Gudbrandsdalen. Heimen. For Bygd og By, s. 132. Kristiania.

Haugen, Bjørn Sverre Hol et al. 2006: Norsk bunadleksikon. Alle norske bunader og samiske folkedrakter. Damm forlag, Oslo.

Moe, Anne Kristin 2006: Frå tidhøvelege til stilreine bunader. En analyse av bunadene på Sunnmøre 1900-1940. Masteroppgave i kulturhistorie, Universitetet i Oslo.

Moe, Anne Kristin 2009: Dei broderte bunadane – ein idé frå Sunnmøre? I: Årbok for Sunnmøre. Sunnmøre Museum, Ålesund.

Moe, Anne Kristin 2010: Rosesaumen som folkedrakt og bunadfenomen. I: Årbok for Sunnmøre. Sunnmøre Museum, Ålesund.

Moe, Anne Kristin 2011: Rosesaumens historiske tråd. I: Gamle samlinger i nytt lys. Norsk Folkemuseum, Oslo.

Moe, Anne Kristin 2014: Broderte bunader. Hundre år med norsk bunadshistorie. Duran Publishing, Stockholm.

Noss, Aagot 1994: Tilhøvet folkedrakt – bunad. I: Folk og klede – skikk og bruk. Festskrift til Aagot Noss. Norsk Folkemuseum, Oslo.

Noss, Aagot 1970: Johannes Flintoes draktakvarellar. Samlaget, Oslo.

Skre, Arnhild 2011: Hulda Garborg: nasjonal strateg. Samlaget, Oslo.

Tvinnereim, Jon 1981: Ei folkerørsle blir til. Den frilynte ungdomsrørsla på Nordvestlandet. Det norske samlaget.

BARA JAG TÄNKER BLIR DET EN ROS — OM PÅSÖMSBRODERIER I FLODA I DALARNA



ANNA-KARIN JOBS ARNBERG

Floda har tillsammans med socknarna kring Siljan till ett område med starkt vidmakthållande av den folkliga dräkten. I socknarna kring Siljan har inte dräkttraditionen dött ut under 1800-talet och ersatts med modekläder som gjordes på flera andra håll i Sverige. Det är inte bara i dräkterna som man ser denna lokala folkkultur. Den syns i byggnadskulturen, i musiken, i dansen, i slöjden och i dialekten. Denna lokala folkkultur följde strikt bygdens gränser och pågick långt in på 1900-talet. Människorna där har sedan medeltiden levt på sina småjordbruk,

skogsavverkning och hantverksförsäljning. I Floda finns en rik variation av folkdräkter, det vill säga kläder för olika ändamål under både livets och årets olika högtider.

Namnet *påsöm* dyker upp i många källor om broderi. Inte bara i Floda används uttrycket. Men i Floda blir benämningen starkt förknippad med de kulörta, pompösa broderier i framför allt plattstyg som förekommer på folkdräkten, men också på andra ting som hör inredning till. När man utför tekniken säger man "söm på".

För de som känner till Flodadräkten är man nog van att få en färgrik upplevelse för sina ögon. Alltifrån kjol med band, påsömströja, förkläde, kjolsäck, bälte och hätta. Allt broderat med yllebroderier i starka färger. Men denna skapelse var färdigutvecklad på detta sätt först vid 1800-talets slut. Innan dess hade dräkterna många andra varianter för olika söndagar och högtider. Denna nya folkdräkt ersatte därmed det äldre dräktskicket och man kunde bära denna kombination oavsett om det var bröllop eller begravning.



Bara jag tänker. Fotograf okänd.

VAD ÄR PÅSÖM?

- **MATERIAL TYG:** Kläde eller vadmal
- **MATERIAL GARN:** Zephyrgarn eller motsvarighet, 4-5 trådigt s-tvinnat garn, löst tvinnat, merinoull, 300 meter/100 gram
- **MÖNSTER OCH MOTIV:** Blom och bladslingor, stilistiska och naturalistiska som ritas upp med hjälp av mallar
- **NÅL OCH STYGN:** Chenillenål nr 18/20, Dubbelsidiga plattstyg, schatterstyg, stjälkstyg, klyvstyg, knutar

Broderierna var individuellt utformade och man beställde sina broderier hos den bygdespecialist eller en så kallad påsömmerska som man själv tyckte broderade enligt eget tycke och smak. Denna blomstrande nyhet i dräkten blev mycket populär och det broderades på de flesta av delarna till dräkten även mansdräkten och barn-dräkten fick broderade rosor. Längre fram, på 1900-talets andra halva, blev också flodadräkten standardiserad och då började man brodera mera allmänna blommor och kompositioner.

För att ta reda på hur dräkterna såg ut innan fotokonsten slår igenom får vi vända oss till konstnärerna och deras målningar. De tidiga konstnärerna kom till Dalarna från ungefär mitten av 1800-talet. Bilderna är en viktig källa och tillsammans med bevarade föremål ger de en god överblick av hur dräkterna såg ut under 1800-talets mitt.



Bilde 3: Frieridansen på Norsbron. Oljemålning utförd av Josef Wilhelm Wallander och föreställer flodafolk som dansar "Huppleken" på Norsbron. Josefs intresse för bondebefolkningen, med dess folkliv och folkdräkter gjorde att han själv med liv och lust i de olika högtiderna och fester. Vid dessa tillfällen avbildade han noggranna skisser och akvareller av människornas dräkter, liv och seder. På målningen kan vi se att det inte ännu förekommer något som kan likna påsömsbroderier i människornas dräkter. Dalarnas museums samlingar, ÅH 0246.



Bild 1: Flodadräkt för kvinna med påsömsbroderier. Fotograf Jonna Jons.

Bild 2: Flodadräkt för man med påsömsbroderier. Fotograf Jonna Jons.



Bild 4: Akvarell av Josef Willhelm Wallander utförd 1857 som föreställer en flodakulla med kjol med vävt band, vävt randigt liv, skinnförkläde, kattunskrage och huvudkläde. Förmodligen har hon en kjolväska på höger sida, en så kallad "lappkjortelsäck" med broderi och applikationer. Nordiska museets arkiv, NMA.0068933.



Bild 5: Akvarell av Josef Willhelm Wallander utförd 1857 föreställande man och kvinna klädda för dans på Norsbron. Kvinnan har kjol med vävt band, röda strumpor, blått förkläde, blått livstykke i vadmal, kattunskrage, broderade halvvantar och näsduk som huvudbonad. Mannen har hög hatt, broderad nattkappa, långrock, broderade armringar, skinnbyxor, knäband och blå stickade strumpor. Nordiska museets arkiv NMA.0068931.



Bild 6: Akvarell av Josef Willhelm Wallander utförd 1857. Kvinna klädd för stor högtid i kyrkan med röd kjol, tusenblomsterförkläde, grön tröja, och näsduk som huvudbonad. På händerna bär hon broderade skinnvantar, så kallade Lönskinnsvantar färgade blå på skinnsidan och med harskinnet kvar på insidan. Nordiska museets arkiv NMA.0068972.

VILKA TÄNKBARA FAKTORER SOM LEDER FRAM TILL PÅSÖM?

När man närstuderar äldre broderier i Floda, dvs de som är gjorda före de industriellt framtagna garnerna, så skiljer de sig markant från det som vi i bygden kallar för påsöm. De äldre broderiernas teknik och material kan sammanfattas i följande:

- **GARN:** Tvåtrådigt hemspunnet z-tvinnat garn alt. silkegarn
- **NÄR:** 1700-talets mitt (kan vara äldre, finns ej källor) - 1860
- **FÄRG:** Färgat med stoff från växt eller djurriket
- **TEKNIK:** Applikationer och broderier. Sirliga slingor i plattstygn, stjälkstygn och klyvstygn
- **MOTIV:** hjärtan, stjärnor, livsträd, stiliserade blommor och blad
- **ANVÄNDNINGSPMRÅDEN:** Handplagg, kjolsäckar, täcken, armringar m.fl.
- **TILLVERKARE:** Bygdespecialister

Armring är ett mansplagg som användes till högtider. Vi vet inte hur gammalt bruket är att bära dessa broderade plagg, men broderiernas utformning, samt att de återbrukas redan första halvan av 1800-talet till att bli bak och framkrage till barn eller till kjolsäckar tyder på ett tidigt bruk. Broderierna har geometriska mönster. De finns i hela Västerdalarna och har ortstypisk karaktär. Bruket av dessa verk har hållit i sig längst i Floda och Gagnef där man började använda zephyrgarner för att dekorera plaggen.



Bild 7: Armring från Floda. Foto: Anna-Karin Jobs Arnberg.

Kjolsäcken var ett outhärligt ting där man kunde bära med sig små saker såsom psalmbok, örter, handplagg osv. De tidiga kjolsäckarna har applikationsbroderier kombinerat med stygn i plattsöm och klyvstygn. Kompositionen består uteslutande av hjärtan och blomslingor.



Bild 8: Fotografi taget runt 1860–70. På bilderna ser vi att påsömmen ännu inte har slagit igenom. Kvinnorna bär broderade kjolsäckar, männen har broderade armringar och pojken har en broderad bak och framkrage i den äldre typen av broderi. Fotograf okänd.

Åklän eller vepor kunde både vara vävda i rosengång med krabbasnår eller broderade på vadmal. Det finns broderade åkläden som är daterade runt 1850-tal. Mönstren är oftast vävli-knande med romber och munkabältes-figurer kombinerat med enkla blommor och bladslingor. Broderierna påminner i mångt och mycket med broderierna på männens armringar.

Vi vet att det redan på 1840-talet växer fram en ny typ av tröja, *livtröjan*. Med grönt liv och stickade ärmor. Dessa tröjor förekommer i hela Västerdalarna, i Enviken och i Svärdsjö. I Floda verkar de stickade mönstren samt inspirationen från armringarna ha smittat av sig till tröjan, som senare kommer att kallas för påsömströja. När man tittar på broderierna på de tidiga tröjorna så kan man förstå att det är detta plagg som banar väg för andra broderade nyheter i flodadräkten. Amanuensen och folklivsforskaren Ola Bannbers gör samma analys i en artikel skriven 1954, att påsömströjan är nästa steg i utvecklingen. Från livtröjorna runt 1800-talets mitt och de rutiga modetröjorna på 1870-talet föds påsömströjan.

Att det experimenteras med *huvudbonader* under andra halvan av 1800-talet är något som kan beläggas

i Floda. Från den ålderdomliga huvudbonaden som kallas gråklädet, som har medeltida anor, till moderiktiga bahytter så kallade kråkor, som utvecklas under 1850-talet. Hur den broderade hättan fått sitt nuvarande utseende kan vi bara anta. Men att det skett en utveckling där modenyheter blandas med ett befintligt bruk av hatt och svart sidenhatta. De första hättorna är oftast gjorda på ett stickat material, som antas vara ett återbruk från männens Norskluvor.

Det finns en mängd *handskar* och *vantar* från bygden. Alla olika för olika bruk och årstid. De stickade halvvantarna har ofta broderade motiv i form av stjärnor, kors och livsträd. Skinnhandskarna har stiliserade blommotiv. Vart man fick tag på de silkesbroderade skinnvantarna är okänt, möjligen från marknader i Falun. Men det går inte att utesluta att det fanns bygdespecialister i närområdet som utförde silkebroderierna. En informativ anteckning i Språk och folkminnesarkivet i Uppsala berättar att forkörarna från Floda köpte vantar från Dalby som var påsydda och med noppor. Troligtvis har dessa vantar inspirerat flodakvinnorna till att börja tillverka tvåändsstickade tumvantar med broderier och fransar. Dessa vantar kallas för Västgötsvantar och finns i samlingarna i alla hembygdsgräddor i Västerdalarna. Vem som tillverkat dessa och vart i landet är fortfarande

okänt. Men att det är en saluslöjdsvara är nära nog konstaterat. De är så påtagligt lika varandra så det tyder på en massproduktion som sålts via knallarna.

En allmänt spridd teori som många i Floda håller fast vid är att påsömmen kommer från Norge. En liten barnvante i tvåändsstickningsteknik med broderade blommor, kavelfrans och dussor sägs ha kommit med forkörarna från Norge på 1860-talet och startat tillverkningen av broderier i Floda. Många föremål kom in via gränshandeln och vanten kan ha bidragit till utvecklingen men inte självständigt stått för framväxten av påsömmen då broderierna vid den tiden redan förekom i en mängd plagg som vi tidigare sett i presentationen.

Inspiration till nyheter kom oftast från flera håll. Det kunde vara färgaren som tog hem nya färgstoffer, innovativa kvinnor som man såg upp till som anammade nyheter och inte minst de viktiga gårdfarihandlarna som regelbundet besökte bygden. År 1856 kom Samuel Eriksson till Floda från Lunnevad med en dragkärra där han hade sina varor till försäljning. Snart satte han upp en affär i bygden och på 1860-talet tog han hem varor till dräkten. Alltifrån kragar, yllekälen, yllemuslinsväv, kragband i siden, garn till livstycken och förkläden samt sidenkläden från Almgrens sidenväveri i Stockholm. För en hel väv betalade han 600 kronor.



Bild 9: Exempel på dräktplagg där det förekommer en äldre typ av broderi. Bak och framkrage, hängslen, kjolband och ett broderat åkläde. Fotograf Per Eriksson.



Bild 10: Västgötsvantar från Floda och Näs. Foto: Anna-Karin Jobs Arnberg.



Bild 11: Garnkarta från det populära garnet Zephyr. Kopia.

Att brodera med korsstygn blev väldigt populärt under 1800-talets första årtionden. Först med att exportera de tryckta och handmålade mönstren var en firma i Berlin, senare följde firmor i andra länder efter. De kom att kallas *Berlinerbroderier*. Från början var små motiv med silkestråd eller pärlbroderier populärast, från 1830-talet och framåt blev broderierna större och utförda med ulgarn. Motiven är naturalistiska, särskilt vanliga är blomstermotiv och djur, utförda i en romantisk stil. *Zephyr* är det amerikanska namnet på *Berlinerull* eller *Tyskull* och var ett mycket vanligt garn under 1800-talet. Det färgstarka, mjuka och lätta garnet blev omåttligt populärt i hela Europa och i Nordamerika och man broderade bland annat så kallade Berlinerbroderier med garnerna. Det fyrtrådiga garnet var känt för att vara "lätt som en fjäder" och namnet härrör från Guden Zephyros som hade makten över den varma lätta västanvinden.

Mönstren till Berlinerbroderierna såldes över hela världen av förläggare i Berlin. Motiven, som var uppritade i färg på rutmönster, bestod ofta av prunkande rosor, penséer och slingor av blommor och blad. Vid mitten av 1800-talet så fanns det 21 olika firmor i Berlin som tillverkade mönster, och enbart under år 1840 fanns ett utbud på ca 14 000 olika mönsterark. Namnet Berlin Wool kommer från ullen som klipptes av merinofår i området Sachsen i Tyskland. Ullen spanns sedan i Gotha och transporterades vidare till Berlin där den spunna tråden färgades och förpackades tillsammans med mönstren. I takt med den tyska utvecklingen av kemiskt framställda anilinfärger så färgades ullen i en mängd starka och syntetiska färger. När garnerna blev tillgängliga på marknaden, runt 1820, fick de namnet Berlin Wool och broderierna kallades för Berlin Work eller på svenska; Berlinerbroderier. Produktionen av Berlin Wool slutade runt 1930-talet då andra firmor började konkurrera med de populära garnerna.

VILKA BRODERADE?

Abraham Hülphers gör en genomresa i Dalarna 1757 antecknar han följande från Floda: "Af Qwinfolkens Handa-slögder försäljes årligen härifrån strumpor,

wantar och flera slags vävnader". Det visar en tidig produktion för textilslöjd som avsalu.

I Floda omnämns att Harpig Anna och Res kullorna var några av de första kvinnorna som utförde påsöm, sydde i skinn och sydde kjolsäckar. De olika påsömmerskorna hade sin egen personliga stil och det var viktigt att utmärka sig med egna färger och blomkompositioner. Några broderade fritt, andra använde mallar som är uppritade blom och blad-mönster på papper som användes när man ritade upp mönstren.



Bild 12: Vendla och Adelia, tvillingssystrar som var kända för sina påsömsbroderier. De broderade ofta stickrosor, en nyhet i påsömmen som gjorde entré runt 1890-talet. Foto: EE Westin.

TURISTERNA KOMMER

Floda socken blev en viktig bygd i framväxten av nationen. Många kulturpersonligheter åkte till Floda under det tidiga 1900-talet för att uppleva den ännu för tiden levande bygden men traditioner, folkmusik och hantverk. Redan på 1870-talet var Nordiska museets grundare Arthur Hazelius och hans fru i Floda och samlade in folkmusik uppteckningar. Karl Trotzig, folklivsforskare och amatörhistoriker från Hedemora, som bland

annat skrev en resehandbok för Dalarna, gav Floda epitetet "Dalarnas lustgård" eftersom han ansåg att bygden exemplifierade kriterierna ett friskt och starkt folk som hedrade fäderna och landet. 1905 besöker han Floda och deltar i en av festligheterna, Komidsommaren. I svenska turistföreningens årsskrift 1905 skriver han målande ord om den vackra folkdräkten med broderier, men han förfasas också över utvecklingen.

"Det som först gör arbetet till en konstprodukt, har öfvergifvits. Och i stället tar man sin tillflykt till moderna märkböcker och förläggsplanscher med naturalistiska mönster, där blomorna så mycket som möjligt söka efterlikna naturliga sådana, oafsedt huruvida de i denna form uppfylla sitt ändamål, att pryda. Man öfverger alltmer de vackert formade blomstren utan namn och fyller mönstret med blåklint, nyponblom, rankor af förgätmigej och konvaljer, så naturtrogna som det kan åstadkommas med nål och garn. Härigenom förlorar man slutligen hvarje fotfäste. Formerna bli alltför många för att kunna behärras. Språnget har varit alltför stort och för häftigt för att konstskickligheten skulle kunnat följa med. Handen är ej herre öfver materialet som i forna dagar, och sinnet har förlorat makten öfver form och färg. Dessa galoppera nu som skenande fålar öfver alla gränser, och den, som skulle hålla tömmarna, måste följa hvar det bär. Och dock står saken att reparera. Ännu är förfallet ej ohjälpligt. Ännu arbeta med sömnaden delvis samma personer, som utfört de allra vackraste af de äldre, fullt konstnärliga broderierna. Och troligen behöfva de allenast påvisas de inträdda bristerna för att kunna återgå till äldre former och arbetssätt för att därifrån utveckla arten i större frihet och rikedom."

Det var det unika, nationella, naturbundna och ursprungliga hos allmogen som gjorde att en del konstnärer bosatte sig på landsbygden. Gustaf Ankarcrona, konstnär och grundare av Leksands Hemslöjdsförening 1904, kom första gången till Floda 1903 för att söka råda bot mot fördärvet och rädda gamla

vävnader och mönster. Tillsammans med företrädaren för Svensk Hemslöjd, Lilli Zickerman, startade han ett samarbete för att förhindra nyare grälla vävnader och broderier.

Lilli Zickerman:

"Ni vilja ha friska färger, det vill även jag, men många av de pås färger Ni själva färgar med eller de anilinfärgade garn, Ni köper hos handelsmannen, kan icke längre kallas friska, då de kommit upp till skrikande. Några enskilda av dem äro vackra och bäst det klart röda som ni använder, men sällan däremot det gula, gröna eller blå. Det Ni kallar blått, men jag kallar gredelint är, avskyvärt...Färgen, såsom Ni kunde ha behandlat den, har synbarligen blivit Er övermäktig. Upptager Ni i stället färgningen med växtämnen, undviker Ni själva dessa färgdisharmonier."

Som en följd av Hemslöjdsutställningen i Leksand 1902 gör fröken Elin Troselius, utsänd av Hushållningssällskapet i Falun, en resa till Floda 1904. Syftet med resan, som varade i fyra veckor var, att efter studier av den textila slöjden "framlägga till öfvervägande några förslag till åtgöranden för dess uppmuntran och höjande". Med utgångspunkt av den rika delaktigheten av flodastalter i utställningen hade hon en mängd namn och adresser till de kvinnliga slöjddeltagarna. Hon började sin vandring "från gård till gård och stuga till stuga" för att ta del av slöjdförhållandena i bygden. Om påsömmen skriver hon:

"Emellertid måste jag erkänna (till min skam eller ej), att där uppe i dalahemmen verkade de ej så stötande på mig; man vänjer sig vid dem, och öfverensstämmande med folkets smak äro de för visso". Påsömmen är nog det käraste handarbetet. Knappast någon tror jag är det ej som har sitt broderi liggande till reds för lediga stunder. Förmågan att brodera mer eller mindre konstnärligt kommer av sig självt. På min fråga hur en kvinna kunde sy på fri hand, fick jag till svar "Jo, vet fröken, bara jag tänker så blir det en ros-och vi bruka inte rita upp mönster. Ibland

plöcka vi blommor och sy efter så gott vi kunna, ibland sy vi efter tapeter som vi tycka äro vackra."

Floda blev därmed en välbesökt ort och när man reste därifrån ville man gärna köpa med sig något från bygden. Det här gjorde att människorna redan tidigt fick sälja mycket av sina händers verk. 1906 rapporterade kronofogden i Nedansiljan att mycken slöjd avyttrades till turister och i Hemslöjdskommitténs betänkande från 1917, del 2, kan man läsa att vävnader från Floda socken har sålts genom Leksands hemslöjdsförenings magasin under åren 1912–1915 för "i runt tal" 2000 kr årligen. Till Maria Bergman i Insjön cyklade flodakvinnorna med sina alster. Maria, som föddes 1881 började göra affärer redan innan hon slutat skolan. Hon ville starta eget, men var inte myndig och kunde därför inte få några handelsrättigheter. 1910 byggs ett affärshus på tomten i Insjön, där verksamheten fortsatte tills Maria var 90 år gammal. Via Maria Bergman sprids nu påsömmen i postorderkataloger ut i hela landet. Nya produkter som hör hemmet till skapas med prunkande påsömsrosor på.

1919 flyttade Mary och Lennart Wåhlstedt till Näbbäcksholen i Floda. De grundade sedermera Wåhlstedts textilverkstad som spinner garner än idag. Mary, som var Stockholmsbördig, hade en examen från Tekniska skolan, nuvarande Konstfack. Hon vurmade för folkdräkter, växtfärgning och hemslöjd och blev frälst i Dalarna och Floda. 1908 besökte hon för första gången i bygden med familjen och sommaren 1909 åkte hon dit ensam för att lära sig växtfärgning av en gumma. Mary var, som andra kvalitetsmedvetna textilkonstnärer, missnöjd med det utländska, syntetfärgade garn som stod till buds för vävnaderna och tillsammans med maken Lennart började de sitt stora arbete för att rädda det svenska lantrasfåret. Mary försökte även hon förmå flodakvinnorna att återgå till de mer gammaldags mönsterfigurerna och växtfärgerna vilket ibland var svårt. Flodafolket både älskade och var stolta över sin färgrika prakt.

För att motverka den "moderna" utvecklingen i textilslöjden bildades Floda hemslöjdsförening 1926. Drivande i ar-

betet var amanuensen Ola Bannbers och ingenjör Lennart Wåhlstedts. Hemslöjdsföreningen blev då en underförening till Hembygdsföreningen vars syfte var att verka för god kvalitet av flodaslöjd. Lennart ritade också det märke som skulle sättas på alla av föreningen godkända alster till försäljning. Trots hemslöjdsföreningens strävan kunde utvecklingen inte stoppas. I en artikel från tiden kan man läsa att:

"Efter kristiden har dock flodaslöjden blivit över hövan modärn. Det har gått så långt, att den blivit en av de främsta jobberivarorna i hela landskapet. Det är ej längre endast i Floda, som dess karaktäristiska mönster vävas, ej endast här, utan de har spritt sig till många andra socknar både åt norr och söder-man kan knappast förstå, att det kan finnas köpare till alla dessa kuddbitar som vävas i så många tusental-men i och med en såda massproduktion har denna slöjd också urartat, så att den säkra friska flodakaraktären försvinner, och det håller på att bli en allmän slöjd utan hållning och karaktär."

Affärsmannen och hembygdsvårdaren Gunnar Zetterkvist startade sin firma G. Zetterkvist, Dalaslöjd i Floda år 1944. Han sålde flodaslöjd via postorder och via agenter som tog upp beställningar. Sortimentet bestod av kuddar, skrivbordsmattor, spjällsband och kläder med flodabroderier, dalamålade kistor, syskrin och hängskåp. Gunnar berättar:

"Vi tog emot enormt mycket vävning och vi hade ca 400 personer sysselsatta, enbart på textilsidan. Det var inte bara kvinnor från orten som arbetade utan de kom ända från Borlänge till Äppelbo. Jag minns att vi på en och samma dag skickade i väg 743 postpaket över hela Sverige. Jag tror att vi var störst i Floda, förresten så var nog Insjön och Floda störst i hela Sverige på postorderverksamhet i hemslöjdsartiklar på den tiden tror jag. Vi hade massor med agenter ute i hela landet och vi fick tag på dem via annonser. Betalningen till de anställda var konstant likvid, först betalades materialet, sedan väverskorna, sedan agenterna

som fick provision på order och till sist postpaketen. Vi sålde firman 1960, då ebbade allt ut. Nya bestämmelser kring firman gjorde att det inte var roligt längre att hålla på. Nu i efterhand ångrar jag att jag inte la på ett par extra kronor på det vi sålde och blev rik. Men då, på den tiden, var inte det sporren utan att man kunde ordna arbete åt alla kompisar som ville ha jobb.”

Några av de sista påsömmerskorna för sin tid var min gammelmöster Karin och hennes jämnåriga Anna Olsson, bägge födda på 1920-talet. De broderade stora mängder av dräktplagg till hemslöjden i Floda. Min gammelmöster gjorde bland annat ett 40-tal påsömströjor och därtill kjolband, hättor och kjolsäckar. Det stora uppsvinget av dräkt på 1970-talet och framåt gjorde att omsättningen var stor. Anna var duktig att rita upp mönster och gjorde många materialsatser för hemslöjdens räkning. Jag började som lärling hos Karin och Anna på 80-talet och fick så småningom hjälpa Anna när hon hade påsömskurser.

Sedan 1990-talet har jag broderat på beställning och haft otaliga kurser för både nybörjare och mera drivna brodöser. På 90-talet var intresset inte så stort, men numera har påsömmen spritts över hela landet och efterfrågan på kurser och material är stort. 2004 gjorde jag mitt gesällprov i tekniken och 14 år senare 2018 erhöll jag mästarebrev. Att göra gesäll och mästarebrev i folkliga tekniker har inte hört till vanligheterna i Sverige. Jag var den andra brodösen genom tiden som 2004 tog gesäll i en folklig textil teknik.



Bild 13: Gammelmöster Kari. Fotograf Anna-Karin Jobs Arnberg.

BRODERIER I KARELSKA DRÄKTER



INGA PIHLHJERTA

Rikets gräns var den mest centrala faktorn som formade all folkkultur på Karelska näset (bild 1). Under decennierna har Finlands östra gräns flyttats fram och tillbaka. Vid freden i Nöteborg 1323 drogs den första gränsen och den gällde på näset fram till 1617. Gränsen delade Karelska näset i två kulturområden. Den västra delen anslöts till Sverige, och den östra delen till Novgorod.

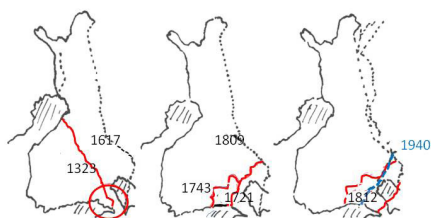


Bild 1: Rikets gräns.

Vid freden i Stolbova 1617 annekterades Karelska näset till Sverige och 1721 annekterades det helt och hållet till Ryssland. Som en följd av freden i Åbo 1743 flyttades gränsen mellan Sverige och Ryssland västerut och gick längs Kymijoki till väster om dagens Kotka. Vid freden i Fredrikshamn som slöts 1809 blev vårt land ett autonomt storfurstendöme som en del av Ryssland. År 1812 blev det så kallade Gamla Finland (*Vanha Suomi*) införlivat med Storfurstendömet Finland.

När Finland blev självständigt 1917 definierades också rikets gränser. När det unga Finland var som störst hörde också Karelska näset och Ladoga-Karelen till Finland.

Med åren och till följd av maktskiftena har kulturen påverkats på många sätt. Förändringarna i den östra gränsen satte de östra delarna av landet gång på gång i en ny position som påverkades av bland

annat religion, ekonomi och handelsförbindelser.

På den finska sidan av nuvarande riksgränsen ligger Sydkarelen och bakom gränsen ligger Karelska näset, som tidigare hörde till Finland. På 1800-talet hade Karelska näset fyra härad och samtidigt dräktområden: Stranda, Äyräpää, Jääskis och Kexholm.



Bild 2: Fyra härad: Stranda, Äyräpää, Jääskis och Kexholm.

Jääskis och Kexholm (bild 2).

Utifrån de klädesplagg som bevarats på museer, minnesbilder och konstnärsbeskrivningar fanns det till och med dräkthelheter som formats till allmänna byggedräkter i dessa trakter. Dessa skilde sig mycket från de folkliga dräkter som användes på andra håll i Finland på 1700- och 1800-talen.

Näset var historiskt sett ett blandat område, vars befolkning delades in i olika grupper utifrån religion och ursprung. I de karelska folkdräkterna skiljer man mellan de så kallade *savakko* och *äyrämöis*-dräkterna.

Äyrämöiterna var ursprungligen bosatta i Äyräpää härad. De var antingen ortodoxa eller lutherska i tron. På 1800-talet bodde äyrämöiter i södra delen av näset, vars norra gräns gick från trakten kring Viborg till Kexholm. Äyrämöiter är det allmänna namnet på

befolkningen också till de som lämnade Äyräpää socken. De behöll sin gamla traditionella klädsel efter att ha flyttat någon annanstans.

Härskares religion var folkets religion. Från Kexholm flydde äyrämöiterna den lutherska omvändelsen söderut till Ryssland på 1600-talet. Det ledde till att det lutherska savakko-folket flyttade till näsets tomma gårdar, främst från Savolax som nuförtiden hör till Finland. Savakko-folket antog snabbare nya trender och behöll delvis sina egna västerländska kläder.

Vår första folkdräktskonsult, den nu avlidna Ritva Somerma, studerade i sin magisteruppsats de folkliga dräkterna på Karelska näset. Hon gick igenom konstnärers tavlor och skisser och bouppteckningar samt domböcker från 1720-talet till 1870-talet. Somerma konstaterar att även om det fanns mer ålderdomligt klädda äyrämöiter och mer modernt klädda savakko-folk i området, förekom det i alla härad både nyare och äldre kläder sida vid sida. Precis som idag bar människor i olika åldrar kläder från olika tidsperioder på samma område. Gummor utanför Ruokolaks kyrka är klädda i traditionella dräkter tillsammans med en ung kvinna klädd på ett modernare sätt (bild 3). Bilden av



Bild 3: Albert Edelfelt 1887. Kvinnor utanför Ruokolaks kyrka. (A I 217) Bild: Finlands Nationalgalleri/ Konstmuseet Ateneum/Hannu Pikkariainen.

Hustru från Koivisto kan ha varit iscensatt, men det äldsta klädskicket bars just av de äldre i Stranda härad (bild 4). Samtidigt lektes det i Viborg redan med modeklädda dockor (bild 5).



Bild 4: Kvinnan från Koivisto. Bild: T.I. Sirelius 1914. Museiverket, etnologiska samlingar.



Bild 5: Dockan från Vyborg. (K506.) Bild: Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.

SÖMMAR OCH MÖNSTER

Det arbetsdryga broderiet på karelska kläder var levande folkkonst och kreativt arbete som krävde inte bara skicklighet utan också idogt arbete. Flickor fick lära sig att sy broderier i unga år. Dekorativt hantverk gjordes främst till exempel under hantverksskvällar där de vuxna kvinnorna lärde flickor och unga kvinnor. De flesta av de arbetsdryga broderierna måste sys före giftermålet och kläder gavs också som bröllopspresent till de kommande släktingarna. Det finns väldigt lite information om det gjorde dekorativt hantverk mot betalning i Södra Karelen.

Broderi med förstygn där trådarna räknades var populärt på särk och *sorokka*-huvudbonader, vars nackparti ofta syddes så att avigsidan och rätsidan var lika. Förstygnbroderimönster som sys på olika sätt har sina egna namn. Till exempel heter ett bandliknande mönster på finska *nuorasittain ompelu* och vävsömmen som liknar ett på vävstol plockat mönster *virvittain ompelu*. Det svenska begreppet för alla dessa torde vara rätlinjig plattsöm och vävsöm. Ytan fylldes med korsstygn så tätt att man inte alltid kan se om det är små förstygn eller korsstygn. Det användes även kedjestygn och i bland annat Joutseno och Hiitola påträffas även hålsöm (bild 6).

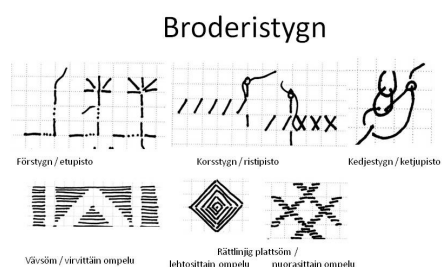


Bild 6: De vanligaste broderistygn.

Vissa särk och förkläden var broderade med lingarn, några med yllegarn, men det påträffas även sidengarn såväl som hampa. Tygerna var mestadels hemvävda och garnen färgades hemma.

De tjocka tröjorna av ylle var broderade med yllegarn och stygnen begränsades bara av fantasin (bild 7). Många varianter gjordes av välbekanta stygn. Tråden snurrades runt en pinne och fästes som ett fransband. Stygnen gick bara delvis eller inte alls till aviga sidan.

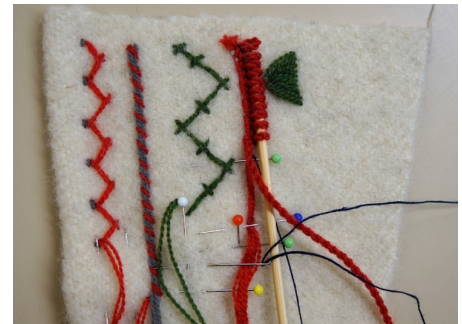


Bild 7: Yllebroderi.

Broderimönstren kallades för *kirja* (bok på svenska). Man finner många mönster som alla känner till, såsom hakkors, kors, siksak och så vidare. Mönstren fick namn och när mönstren slogs samman slogs även namnen ihop. Ofta döptes mönster efter tillverkaren eller platsen. De finska namnen är roliga, men lite svåra att översätta till ett annat språk.

I följande kapitel beskrivs klädseln ett plagg i taget. Bara de klädesplagg som är broderade behandlas, således utesluts till exempel kjolarna. Presentationen är inte heltäckande, men jag försöker ge en helhetsbild av de broderade klädesplaggen på Karelska näset.

SÄRK

Folkdräktsforskaren Leena Holst har klassificerat särken på näset på följande sätt efter olika typerna:

I Kexholms härad i östra delen av näset användes allmänt en särk med liten halsringning och sprund (bild 8).

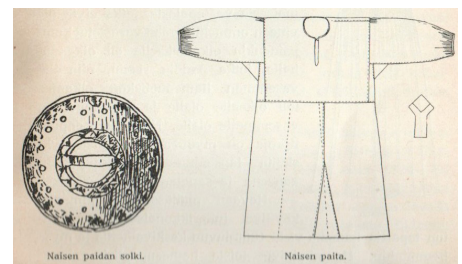


Bild 8: Särk från Pyhäjärvi, Kexhom härad. Källa: Schwind, Theodor. 1913.

Sprundet stängdes med ett spänne, som träs genom små trådgjor eller förstärkta hål i sprundets kant. Särken nådde under knät. De delar som var synliga

under tröjan, det vill säga halsringningen och sprundet och även ärmlinningen i helgsärken var dekorerade med bomulls- eller linnebroderier i olika färger. I Pyhäjärvi syddes stygnen med vitt och i Räisälä med svart tråd. I Kaukola var färgerna röd och svart. Broderiet är litet och ganska osynligt (bild 9).



Bild 9: Särk till folkdräkt. Kexhom härads.

I Jääskis dekorerades särkens krage med rött stjälk- eller förstygnbroderi. Kragen formas genom att dra åt stygnen under broderingen (bild 10).



Bild 10: Särk från Jääskis.

Särkar med broderade skjortbröstlappar (på finska *rekko*) är kännetecknande för äyrämöisdräkten. Man antar att skjortbröstlappen kommit till för att få mer vidd

i dräktens framstycke. Tygen vävdes normalt 60 cm breda. Tyget viktes dubbelt på längden. En halsringning klipptes och under den syddes en skjortbröstlapp, dekorerad med broderi. Liknande skjortor finns t.ex. i Ungern och Rumänien.

Skjortbröstlappen broderades antingen helt eller delvis på det hoprynkade tyget med färgade ylletrådar. Det förekommer även några skjortbröstlappar där även silkestrådar har använts tillsammans med ylletrådarna. Sättet att brodera kan ha spridits till Karelen från Novgorod. Äyrämöissärkarnas äldsta bröstlappar är matta till färgen, gyllengula och enfärgat röda (bild 11). I mitten av



Bild 11: Särk med rekko. (EKME3028) Bild: Södra Karelen museum.

1800-talet blev bröstlapparna större och grannare till färgen. Ibland överfördes den arbetsdryga skjortbröstlappen till en ny särk när den gamla var utsliten.

Storleken på skjortbröstlapparna varierade från ort till ort. Stranda härads skjortbröstlappar broderades först och syddes därefter fast på särken. Kvinnorna i Koivisto använde också särk med sprund där blåa och röda stjälkstygn broderi pryddes kragen och sprundets botten. Flicksärkens skjortbröstlapp var 20 cm hög och för det mesta mörkröd. Även den höga ståkragen dekorerades helt och håller med vävsöm av blåa och röda ylletrådar. Samma dekoration fanns även på ärmlinningen tillsammans med ett korsstygnbroderi.

I Kuolemajärvi syddes skjortbröstlappen på ett slätt tyg (bilder 12, 13). Broderiet motsvarade det som användes i Koivisto. Bröstlappen till Kuolemajärvis folkdräkt är broderad på en tunn bomull-



Bild 12: Skjortbröstlappen till Kuolemajärvis folkdräkt.



Bild 13: Skjortbröstlappen till Kuolemajärvis folkdräkt. Avig sida.

sbatist med ett kraftigare tyg under. Batistens vidd rynkas under sömnaden och rynkorna öppnar sig i nedre kanten av bröstlappen. Soja Murto har sytt den här skjortan. Hon är en skicklig och flitig hantverkare och därför tog det "enbart" 150 timmar att sy bröstlappen.

Ritva Somerma antar att särk med skjortbröstlapp användes under en lång tid i Koivisto och Kuolemajärvi eftersom lösa skjortbröstlappar kunde köpas av tillverkare.

Rynkningen i skjortbröstlappen på Uusikirkko finns endast i mitten på bröstlappen (bilder 14, 15).

Äyrämöis samt Stranda och Sakkola skjortbröstlapparna sys så att stygnen i sidan fortsätter på särken (bild 16). I Rautu och Sakkola var skjortbröstlappen liten, bara 6-9 cm lång. Förutom guldtråd användes även för broderiet röd och senare ockrafärgad tråd (bild 17). I Äyräpää var skjortbröstlappen ca 10 cm bred.

I Muolaa var särkens ärmlinningar inte dekorerade, i Valkjärvi dekorerades



Bild 14: Skjortbröstlappen till Nykyrkans folkdräkt.



Bild 15: Skjortbröstlappen till Nykyrkans folkdräkt. Avig sida.



Bild 16: Skjortbröstlappen till Heinlax folkdräkt. Avig sida.

de med en korsstygnsrand sydd med brun ylletråd och i Heinjoki med gulbrun ylletråd. Sakkolaborna dekorerade även sin särk med tygremsor, som de sydde fast på axel, som ärmspjäll och vid ärm-linningen.

När man tittar på broderiet av karelska skjortbröstlappar i detalj dras uppmärksamheten till den enfärgade



Bild 17: Kvinnan från Raudus i Nationalismuseum gammel utställning.

delen av broderiet (bild 18). Särskilt den fiskbenslika ytan på Äyräpää bröstlappens täta, guldgula och skimrande yta påminner om tidig medeltida kyrkotextiler. I dem är silkes- och guldbroderiets enfärgade bottnar sydda med yttäckande stygn, som bildar sicksackmönster. Man tror att broderistilen delvis har påverkats av klostren.

Hiitola ligger precis i nordöstra hörnet av Karelska näset. Särken i Hiitola-området har en stor, fyrkantig halsringning (bild 19). Broderiet är ganska obetydligt. Särkens sprund var dekorerat med karelska hålsömmar och de rynkade ärmarna dekorerades också med broderier med uddar.

LIVSTYCKEN

Det ingick inget livstykke i den gammaldags äyrämöisdräkten. En särk med skjortbröstlapp bars till kjolen. Över den bars en linnetröja på sommaren (finska *kostuli*) och en tröja i ylle på vintern (finska *sarkaviitta*).



Bild 18: Folkdräkt från Muolaa. Till vänster sommartröja och till höger vintertröja.



Bild 19: Särk från Hiitola. (KM:KE A 954) Bild: Suomen kansallispuukeskus.

Livstycken började användas först på 1800-talet. Snittet på västen liknar en tröja, vars fram- och bakstycke skärs till utan axelsöm. Kilar eller kurvor användes för att forma plagget. Ofta dekorerades halsringningen med ett rött band eller med ylletråd (*koittana* på finska). Kaukola



Bild 20: Kaukola kvinnodräktens väst. (KM:KA805) Bild: Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.

kvinnodräktens väst (finska *tankkiliivi*) har yllebroderier (bild 20).

TRÖJOR AV VADMAL

I södra Karelen var det vanligaste vinterytterplagget för kvinnor en vadmalsströja. Den är sydd av valkat ylletyg. De tidigaste tröjorna var av naturvitt ylle, men senare användes även mörkare färger. Männens och kvinnornas ytterplagg liknade varandra och till sitt snitt pålsar. De raka delarna fram och bak är utan axelsöm och formen gjordes med kilar i sidorna och framkanterna.

Kilarnas ändar och sömmar var dekorerade med bitar av sämskskinn och yllebroderi. Trekantiga sämskskinnsbitar (finska *rohkamo*) syddes fast ungefär vid höftbenet. Broderiet på de trekantiga sämskskinnsbitarna och i framkanten, varierade från en ort till en annan.

I Kexholms härad var tröjorna nästan knälånga och broderiet ganska måttligt och asymmetriskt på bålen (bilder 21, 27).



Bild 21: Vintertröja från Pyhäjärvi. (LHMVHMAE8700:1255) Lahtis museum.

I Jämskis härad syddes broderiet på tröjan med långa stygn (bild 22). Ruokolahti hör till Jämskis härad och finns nuförtiden på den finska sidan om gränsen. Tröjan är gjord av mörkbrunt vadmål och det röda och gula broderiet finns bara på ena framstycket (bild 23).

I Stranda härad är broderiet blygsamt (bild 24) eller så har det ersatts med färggranna klädesremсор (bild 25). Tröjorna är korta.



Bild 22: Kvinnan från Jämskis. Bild: Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.



Bild 23: Vintertröjan från Ruokolahti. (EKME4059) Bild: Södra Karelen museum.



Bild 24: Vintertröjan till Koivisto folkdräkt. Bild: Miia Nieminen.

Äyrämöiströjorna var alltid gjorda av naturvitt vadmål. De hade ett ganska brett broderat område på bålen. De hade också sämskskinnsdekorationer broderade med röda, gula, orangea eller gröna ylletråd och ylletofsar. Fållen och ärm-linningen kantades med sämskskinn eller med en röd yllesnodd. Äyrämöiströjorna hade röd ståkrage av kläde (bild 26).

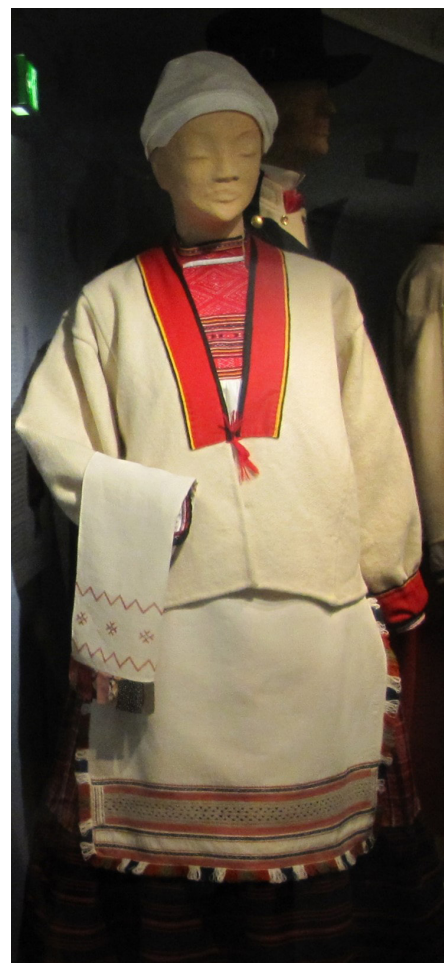


Bild 25: Kuolemajärvis folkdräkt.



Bild 26: Kivennapa kvinnans folkdräkt. Bild: Lasse Keltto/Suomen kansallispuukeskus.

TRÖJAN AV LINNE, PÅ FINSKA KOSTULI

Skärtorsdagen i maj var Kostulhelg, då byttes vadmalströjan till sommartröjan (finska *kostuli*) som syddes av linnekypert. Den var rak i ryggen, ofta höftlängd, med en liten halsringning. Tröjan fästes under hjärtat med band eller ett litet spänne.

I Kexholm var sommartröjan lång och broderiet knappt synligt, precis som på särkarna (bild 27). På bilden finns en sommar- och en vintertröja.



Bild 27: Pyhäjärvi, Kexholms härad. Sommar- och vintertröja. Källa: Schwind, Theodor. 1913.



Bild 28: Kostuli till Joutseno kvinnans folkdräkt.



Bild 29: Kostuli till Jääskis kvinnans folkdräkt.



Bild 30: Kuolemajärvis folkdräkt.

I Jääskis härad var broderiet litet och endast vid halsringningen (bilder 28, 29).

I Kuolemajärvi var den korta sommartröjans framkanter tätt broderade med bomullsgarn (bild 30).

Sommartröjan från Äyräpää hade i framkanterna broderade remsor som var 2-3 fingrar breda (bild 18). Ståkragen var tätt broderad. Broderiet på sommartröjan och vinterförkläden påminde om varandra. Både vintertröjan och sommartröjan kläddes på så att den broderade bröstlappen syntes.

FÖRKLÄDEN

Förklädet var ett viktigt plagg både till vardags och till fest. Ofta har så mycket uppmärksamhet ägnats åt tillverkning och dekoration av praktiska och nödvändiga klädesplagg att den ursprungliga

funktionen fördunklats. Den utan mönster folkligt knypplade/frihandsknypplade spetsen (finska *nyytinki*) var en unik dekoration på Näsets förkläden. Karelska förkläden är smala och enkla i strukturen. Horisontella ränder är typiska för karelska förkläden och en tydlig skillnad till de västfinska förkläden. Enligt Leena Hokkanen, som var en långvarig folkdräktskonsult, kan regionala särdrag karakteriseras enligt följande för förkläden från olika härad:

I Jääskis härad är förkläden dekoreerade helt och hållet med vävda röda ripsränder och de finaste har även mörkblå frihandsknypplade spetsar med trädga garn i olika färger. De har inga broderier (bild 31).

I Kexholms härad har förkläden i området en smal dekoration längst ner



Bild 31: Förkläde till Jääskis kvinnans folkdräkt. Bild: Finlands Hantverkermuseum.

i fällen. Det finns flera smala folkligt knypplade / frihandsknypplade spetsar och de är ljus- eller mörkbruna eller grå till färgen. Tygremsorna mellan spetsarna kan ha små sydda broderier eller smala vävda ränder (bilder 32, 27).

I Äyrämöiskvinnans klädhelhet ingick ett sommarförkläde dekorerat med folklig frihandsknypplad spets. Det var av vitt linne men färgen på spetsarna varierade från socken till socken (bild 33). Förklädet dekorerades med broderi och hålsömnad. Dekorationen sträcker sig från fällen ungefär halvvägs upp. Färgen är diskret. De mest dekorativa förkläden användes bara på helgdagar eller inte ens då, utan de gavs till bruden när hon hämtade ut sin brudpenning.

Guldbandsdekorationen och broderierna av Äyräpääs vinterförkläden bildar liknande zoner på fällen som i järnålderns kvinnoförkläde eller i förkläden hos de finsk-ugriska mordoverna och vatjana folket som bor i Ryssland (bilder 34, 26). Äyräpääs vinterförkläden är gjorda av rött ylletyg. De är dekorerade med rött kläde, mönstrade bomullsremсор, yttäckande korsstyggn, brokadband, sidenlappar, tofsar med mera, vad du än kan hitta på!

Förkläden i Stranda härad (Koivisto, Kuolemajärvi och Uusikirkko) är annorlunda (bilder 35, 25, 30). De är dekorerade med olika köpta band och tyger, grova spetsar, knypplade av yllegarn eller flätade av tygets varptrådar. Tygbanden kan även ha små dekorativa stygn.

HUVUDBONADER

TIRKATTI OCH HUVUDDUKEN

En vit slöja eller huvudduk har i allmänhet varit symbolen för en gift kvinna, en fru. I Karelen bärs duken på huvudet så att två motsatta hörn förs samman och det tredje lämnas hängande på ryggen. *Tirkatti*, brudens vita slöja bärs med den raka kanten vid pannan. Finska ordet *tirkatti* förekommer redan på 1500-talet som ett brudens emblem.

Man antar att huvudduken till en början har varit ett enkelt skydd när man reste, men att när den använts av speciellt bruden har den dekorerats med knypplad spets och hålsöm. Det stora rektangulära linnetyget kantades med knypplad spets och dekorerades ofta med mellanspets



Bild 32: Förkläde till Pyhäjärvis folkdräkt.



Bild 33: Förkläde till Heinlax folkdräkt.



Bild 34: Vinterförkläde från Heinlax. (EKME3032)
Bild: Södra Karelen museum.



Bild 35: Förkläden till Kuolemajärvis folkdräkt.

längs sidorna och ett korsstyggn i mitten. Med undantag för några huvudbonader från Joutseno med blå knypplad spets, var alla huvuddukar dekorerade med vit eller grå knypplad spets (bild 36).

LÄRFTSHATT

Savakerna bar lärftshatt, på finska *tanu* (bild 37). Lärftshatten är gjord av ett dubbelvikt tyg så att sömmen ligger bak. En spets fästes ofta i framkanten och i nedre kanten fanns det ett band. I en del lärftshattar dekoreras baksömmen genom att sy ihop kanterna med sydd spets. En smal spets sys med en nål och tråd och förenar kanterna med varandra (bild 38).



Bild 36: Tirkatti och huvudduke. Södra Karelen museum.

Liknande sydda spetsar finns i Kaukola-kvinnans slöja, där en och en halv tygbredd användes och spets syddes emellan (bild 39).

HUVUDBONADERNA SOROKKA OCH HARAKKA

Huvudbonaden för de ortodoxa gifta äyrämöiskvinnorna i Sydkarelen och Ladoga-Karelen var ett pannstycke, på finska sorokka, som man tog på sig när man gifte sig. Formen på huvudbonaden påverkades av stödet som man bar under den. Sorokkan har använts också i norra Ryssland, Viena (Vita karelen) och Aunus-karelen, Tverkarelen och Ingermanland.

I den övre delen av Kexholm, i Räisälä och Ladoga-Karelen var huvudbonaden mindre och gjord av vitt bomullstyg. Bomulls- och yllegarn användes för broderiet i Hiitola, Jaakkima och Kurkijoki, eller så dekorerades pannstycket med hålsöm (bild 40).

I Raudus och Sakkola kallades huvudbonaden för *harakka* (ryska ordet soroka och finska ordet *harakka* betyder skata på svenska) och dess symönster kallades bok och man talade om att skriva bok då man broderade (bild 17). Det rödfärgade broderiet var koncentrerat till pannpartiet, utanpå och på sidorna broderades bara på kanterna. Änkan eller nära släktingar till de döda bar sorghuvudbonader broderade med mörkblått, brunt, grönt och vitt (bild 41). Mönster sydda med kaststyg kompletterades med rätlinjig plattsöm och vävsöm.

Förstygnsbroderiet kom till Karelen från de medeltida sömsätten och har spridit sig till Europa från de gamla kulturerna i öst. Broderimönstren liknar mönstren i böcker som publicerats i Europa på 1500-talet. I den södra delen av näset har namnen på motiv tagits från omgivningen. Sorokans pannstycke broderades med käljörn, durkslag, Sankthanskors, rävnos, olika kors och kyrkformer.

NATSI

Savakernas huvudbonader kallades *natsi*. De kom på modet i Viborgs län på 1800-talet och var mestadels huvudbonader för ungdomar. Till en början gjordes de av sidensjalar så att fransarna började från sömmen mellan den runda överdelen och det raka sidosty-



Bild 37: Lärfshatt från Jaakima. (KK983:18)
Bild: Museiverket, etnologiska bildsamlingar.



Bild 38: Sydd spets. Bild: Soja Murto.



Bild 39: Kaukola kvinnans slöja. Bild: Suomen Perinnetekstiilit Oy.

cket. Det fanns inga fransar baktill och huvudbonaden kläddes så att fransarna hängde bakåt.

Senare virkades huvudbonaden av svart garn och dekorerades utanpå och på pannan med färgade glaspärlor. Svarta sidentrådsfransar syddes fast i



Bild 40: Sorokka från Hiitola. Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar. Bild: Soja Murto.



Bild 41: Sorghuvudbonad. (KA3268) Bild: Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.

kanten av den färdiga huvudbonaden (bild 42). Bilden visar den rekonstruerade kvinnodräkten från Johannes och dess virkade huvudbonader (bild 43).



Bild 42: Virkad natsi. (K12064) Bild: Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.



Bild 43: Johannes folkdräkt.

HANDDUKAR/NÄSDUKAR PÅ FINSKA NÄÄSTYYKI

Dekorerade näsdukar i finaste linnelärft användes till fest i södra och mellersta Karelen. De användes som dekoration på kyrk- och byresor, som svetthanddukar för ansiktet och som omslag till psalmboken. Männen bar duken innanför hatten, kvinnorna på midjan av kjolen, på armen eller som omslag till en psalmbok (bilder 17, 25, 30). De var populära presentartiklar. *Näästyykin* var dekorerad med broderier, kantfransar och knypplad spets.

I Nationalmuseums samlingar finns rikligast med näsdukar från östra näset och några från Jämskis härad. De flesta av dem har sparats från Räsälä, Pyhäjärvi, Raudus och Sakkola och Kivennava. Näsdukar var sällsynta i Äyräpää härad.



Bild 44: Handduk. (KA330) Bild: Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.



Bild 45: Handduk. (KA1342) Bild: Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.



Bild 46: Handduk. (KA466) Bild: Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.

I söder var näsdukarna långsmala och dekorerade med rika, färgglada broderier (bilder 44, 45). Rektangulära näsdukar anses vara äldre än de kvadratiske. I mer nordliga regioner var dessa dukar kvadratiske (bild 46). De mest dekorativa fanns i Räsälä, Pyhäjärvi och Kexholms socken. En ca 50–60 cm bred kvadrat kan ha tre dekorationer: en frans, 1-2 cm bred spets och broderier i hörnen eller hela vägen runt. Den dekorativa sömmen var i linje, annorlunda än i Rautu-Sakkola-området. Mönstren är oftast tvåfärgade, ofta i blått och rött. På

ena sidan har den en söm eller en smal siksakhålssöm där endast 1-2 trådar dragits ut. I Jämskis härad och Mellersta Karelen var näsdukarna mindre och mer blygsamt utsmyckade.

Dekorerade näsdukar har gamla traditioner i högre ståndes kläder och västerländska folkdräkter.

MANSDRÄKTER

I karelska mansdräkter förekommer broderier främst på skjortor och på Kaukolamannens väst och vadmalströja som är dekorerad med läder, ullbroderier och garntofsar (bild 47).



Bild 47: Mannens tröja från Kaukola. Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar. Bild: Soja Murto Mannen från.

I Rautjärvi användes en lång rock, vars ståkrage och framkanter dekorerades med röda och blå stygn. En annan Rautjärvi-mannens ytterplagg har någon form av dekoration på de främre flikarna. Framsidan av Kexholms manströja är dekorerad med sammetsband (bild 48).

Det finns väldigt lite information och bilder på mansdräkter som skulle kunna användas för att visa broderier.

TILL SIST

På 1300- och 1500-talen delades karelska näsets invånare mellan Sverige och Novgorod. På 1600-talet var de svenska, på 1750-talet ryska, i början av 1800-talet invånare i det självstyrande storfurstendömet autonoma Finland och efter 1917 medborgare i det självständiga Finland.

Och det är inte allt: Finlands vinterkrig började 1939 och slutade våren 1940 med freden i Moskva. Finland förlorade Karelska näset och Lado-ga-karelen till Sovjetunionen. Mer än

400 000 karelare var tvungna att lämna sina hem och evakuerades till övriga orter i Finland. Mellanfreden följdes av fortsättningskriget, där Finland återerövrade de områden man förlorat och en stor del av karelerna flyttade tillbaka till sina hem för en tid. I fredsavtalet som undertecknades i september 1944 återfördes gränsen till samma plats som efter vinterkriget och karelerna tvingades återigen evakueras till Finland.

Bland oss finns fortfarande dessa evakuerade och gott om deras ättlingar, för vilka minnet av Karelen bärs med sig i form av folkdräkten. Karelska folkdräkter tillverkas fortfarande flitigt och deras skönhet lockar även människor som inte har några band till Karelen.



Bild 48: Kexholms manströja är dekorerad med sammetsband. Finlands nationalmuseum, etnologiska samlingar.

KÄLLOR

Holst, Leena. 2011. Kansallispuku. Porvoo: Maahenki Oy

Hokkanen, Leena. 1993. Karjalaisten kansallispukujen nyplätyt pitsit, ohjeita nyytinkien nyplääjille. Pitsipuoti Skriini. Saksa: Georg Riederer Corona GmbH

Kaukonen Toini-Inkeri. 1985. Suomalaiset kansanpuvut ja kansallispuvut . Porvoo: WSOY

Kemppinen, Iivar. 1979. Kadonnut Karjala. Joensuu: Pohjois-Karjalan kirjapaino Oy

Kopisto, Sirkka & Sihvo, Pirkko. 1996. Puku Suomessa 1750–1900. Helsinki: Museovirasto

Lehtinen Ildikó & Sihvo, Pirkko. 2005. Rahwaan puku. Helsinki: Museovirasto

Mikkilä, Katri & Seppälä, Maija-Leena. 1980. Vanha suomalainen pistokirjonta. Porvoo: WSOY

Nevalainen Pekka, Sihvo Hannes, toim. 1998. Karjala – historia, kansa, kulttuuri. SKS. Helsinki.

Pursiainen, Leena. 1982. Karjalaisia kansallispukuja. Porvoo: WSOY

Schwind, Theodor. 1913. Suomen kansanpukuja 1800-luvulla. Karjala. Kustannusosakeyhtiö Kirja

Schwind, Theodor. 1982. Ompelu- ja nauhakoristeita. SKS. Tampereen kirjapaino

Seppälä, Mikkilä. 1984. Kansanomaiset kirjonta. Vantaa: Kunnallispaino

Sirelius, U. T. 1990. Suomen kansallispukujen historia. Painotalo Annon Oy

OTRYCKTA KÄLLOR

Holst, Leena. 2015. Luento Karjalaiset kansanomaiset paidat

Pursiainen, Leena. 1994: Kansanpuku Karjalassa

Somerma, Ritva. 1998. Karjalan kannaksen kansan vaatetus - änsieurooppalaisen muodin jäänne: kuva- ja asiakirja-analyysi. Pro gradu

www.finna.fi

www.kansallispuvut.fi

<https://www.craftmuseum.fi/palvelut/suomenkansallispukukeskus>

DEKORATION I HEDEBODRAGTEN



INGE CHRISTIANSEN

Nogle af de allermest dekorerede dragter, som blev fremstillet til bondebefolkningen i Danmark i 1700 og 1800-tallet, kom fra et særligt område, nemlig fra Hedeboegnen. Det var der flere grunde til: Landbrugsjorden var meget frugtbar, ejerforholdene var gunstige for bønderne i forhold til andre steder og der var en god beliggenhed i forhold til handel og inspiration.

DEN FRUGTBARE HEDEBOEGN

Hedeboegnen, som er trekants-området mellem Køge, Roskilde og København, var kendetegnet ved at være skovløst og frugtbart. Hedeboegnen har været skovløs siden jernalderen og blev udnyttet som frugtbar landbrugsjord.



Fig. 1. Hedeboegnen ligger som et trekantet område mellem København, Køge og Roskilde og var kendetegnet ved at være skovløst med meget frugtbar landbrugsjord.

I årene 1806 til 1826 gennemførte man en bonitetsvurdering af al landbrugsjord i Danmark, som blev indplaceret på en skala fra 1 til 24. Denne vurdering af, hvor frugtbar jorden var, skulle, sammen med arealet, bruges som grundlag for skatteberegninger. Den mest frugtbare landbrugsjord var

på Hedeboegnen og blev mere præcist fundet på selvejer Niels Nielausens jord i Karlslunde og fik den højeste karakter: 24.

NÆRHED TIL HOVEDSTADEN OG TIL EUROPA

Foruden den frugtbare landbrugsjord, var nærheden til hovedstaden også med til at bønderne genererede et overskud. At hovedstaden lå tæt på gav gode muligheder for at sælge landbrugsprodukter uden mellemhånd og dermed selv beholde den fulde fortjeneste.

Men nærheden til hovedstaden fik også en meget konkret betydning for de dekorerede dragter, som både mænd og kvinder på Hedeboegnen kom til at bære. Meget af det, der ligger til grund for den hvide hedeboesyning på hørlærred og de guldbroderede huer på egnen kom fra hovedstaden og fra Europa! Kvinderne lærte broderiteknikker ved deres forbindelser til hovedstaden, hvor de i perioder kunne finde arbejde med at sy eller være ammer. Og siden lærte de dem videre til andre på hjemegnen.

Fransk og engelsk broderi, hvor man syede med hvid tråd på hvidt bomuldsstof, blev moderne hos overklassen i byerne omkring 1800, mens andre hvide broderiformer i hedeboesyningen kan følges helt tilbage til den italienske renæssance. Guldbroderi, har man også kendt til og udført i hovedstaden, til pynt på militærets uniformer og overklassens tøj. Guldbroderi på huer, som blev brugt på kvindehuerne fra Hedeboegnen, kendes tidligere fra blandt andet Østrig og Sydtyskland, hvor det var meget populært omkring 1800 og dermed tidligere end i DK. Moden er sikkert kommet derfra, da kræmmere og guldrækkere

der handlede med materialer, tog dertil fra Danmark for at købe materialer, og spurgte danske huekoner inden de tog afsted, om de skulle have noget købt med hjem.

EJERFORHOLDENES BETYDNING FOR DEKORATION

Et tredje forhold, der fik indflydelse på, at der udvikledes så fine dekorationer, primært indenfor broderiet, var de særlige ejerforhold, der var anderledes end mange andre steder i landet. I løbet af 1800-tallet blev bønderne selvejere, og mens de stadig var fæstebønder i 1700-tallet, befandt jordejerne sig ofte langt væk. Ejerne var blandt andet Københavns Magistrat, der ejede det store gods ved Roskilde, Bistrup Gods, som København havde fået af kongen (Frederik 3.) i 1661 som påskønnelse byens indsats under den svenske belejring. Men også fordi kongen skyldte København 70.000 rigsdaler. Godset havde frem til reformationen i 1536 tilhørt kirken, men overgik som så meget andet kirkegods til Kongen. Fra 1763/64 blev hoveriet på Bistrup Gods afløst af en pengeafgift. Bistrup Gods er det vi i dag kender som Sct. Hans Hospital.

Men også Universitet og Vartov Hospital, begge i København, er eksempler på jordejere, der lå langt væk.

Fordi jordejeren lå langt væk, skulle bønderne ikke udføre hoveri på herregårdsmarker, som de ellers skulle andre steder, hvor jorden var ejet af et nærliggende gods. I stedet kunne de som hoveri nøjes med pligtkørsel, transport af materialer eller afgrøder, og en pengeafgift. Det vil sige, at bønderne for eksempel ikke skulle stille til høstarbejde på herregårdens marker, når kornet var modent og vejret var høstegnet, men i stedet kunne

høste egne marker, præcis når det var allerbedst. Andre steder i landet kom hovedgårdsmarkerne først, og så kunne bønderne høste egne marker, når det modne korn måske var blevet ødelagt af regnen. Og det gav en bedre økonomi for bønderne.

Fordi lokale godsejere var fraværende pga. ejerforholdene, var den lokale kultur heller ikke udsat for samme påvirkning som andre steder. Dermed fik kunsthåndværket, og især det tekstile kunsthåndværk, så at sige lov til at udvikle sig i fred.



Fig. 2. Københavns Universitet malet i 1860. Hovedbygningen er fra 1836. Københavns Universitet.

HVAD GØR DEKORATION

For at indkredse, hvad dekoration er, kan man stille spørgsmålet: Hvad gør dekoration? Dekoration på dragter er det, der er lavet for at pynte på en dragt. Pynt er, ifølge ordnet.dk, noget, der er uden praktisk værdi eller funktion. Ofte har dekoration dog også andre formål end ren pynt, og dermed er pynt og dekoration ikke det samme. Dekoration kan virke forstærkende eller sørge for mere varme på udsatte steder på dragten. Det kan også sende en lang række signaler for eksempel om geografiske, sociale eller økonomiske forhold. Om hvor man kommer fra, om man er gift eller ej, om man selv er dygtig og kan lave fint tøj eller har råd til at betale andre for at lave fine dekorationer på tøjet.

Når talen falder på dekoration og hedebo dragter, vil man ofte tænke på de hvide hedebo broderier, der har udsmykket særke og skjorter. Men her an-

skues dekoration langt bredere som alt det, der er med til at forskønne dragten og som går ud over det udelukkende praktiske og funktionelle.

HEDEBOEGNENS DRAGTER

På Hedeboegnen udviklede man både boligtekstiler og tøj af meget høj kvalitet. Dragterne, især festdragterne, til både mænd og kvinder, blev der lagt mange ressourcer i, og de udvikledes til et højt niveau. Dragterne var selvfølgelig påvirket af tidens urbane mode, men bønderne udmøntede denne

mode, så man ikke var i tvivl om, at det var en hedebo dragt, på grund af særlige dekurationsformer. Man brugte også folkedragten længe trods nærhed til hovedstaden, hvor moden kom fra. Dermed sås et paradoks med brug af gammeldags tøj eller gammeldags elementer i tøjet og stort kendskab til tidens mode på grund af det nære forhold til hovedstaden og økonomisk overskud.

MANDENS TØJ

BRODEREDE SKJORTER

Inderst på kroppen havde manden en lang skjorte. Den høje slids i siderne kunne foldes sammen mellem benene og bruges som en slags underbukser i bukserne. Den var lavet i hør og udført af en af kvinderne i hjemmet. Det kunne være moderen, der lavede et vist antal skjorter til sin søn. Et job som hans kone eller andre kvinder i husstanden senere overtog. Særlig meget dekoration blev der lavet på den skjorte, han skulle giftes i – og den blev udført af hans kommende kone. Det var et arbejde, som hun blev bedømt på i forhold til, hvor god hun var til at lave de fine broderier. Så det var vigtigt ikke blot at kunne klare den praktiske syning men også at mestre det fine broderi.

Broderi på skjorten blev placeret, hvor det er synligt og/eller der er brug for forstærkning. For eksempel blev musetakker, eller de lidt større hedebo takker, anbragt ved håndlinningen, hvor stoffet var udsat for meget slid. Det var så lettere og mindre ressourcekrævende at udskifte disse, når de var slidt, end at det gik ud over selve skjortens stof. Typisk for Hedeboegnen er det gennemgående skulderstykke, der foran går helt til slidsen og er gennemgående på ryggen (fig. 6). Det skulle dekoreres med broderi på de fine skjorter.

Slidsebunden var også gerne fint udsyet. Et broderi går på skjorten på fig. 5 hele vejen langs slidsen i samme teknik som det øvrige broderi på skjorten. Store kraver med meget broderi på både for- og bagsiden er også typisk for Hedeboegnen (og



Fig. 3. Sammensat hedebo dragt til kvinde fra 1830'erne. Foto i: Dansk Håndarbejdsleksikon.



Fig. 4. Hedeboskjorte der er dateret til 1800-1810. Skjorten er rigt broderet med tællesyning, rudesyning og stopppehulsøm samt en monogramramme i korssting. Roskilde Museum 68-1939. Foto: Inge Christiansen.

omliggende egne). Skjorterne er desuden altid forsynes med en manchete ved håndleddet, der strammer ind, så ærmerne poser mere.

Slidsebunden var også gerne fint udsyet. Et broderi går på skjorten på fig. 5 hele vejen langs slidsen i samme teknik som det øvrige broderi på skjorten. Store kraver med meget broderi på både for- og bagsiden er også typisk for Hedeboegnen (og omliggende egne). Skjorterne er desuden altid forsynes med en manchete ved håndleddet, der strammer ind, så ærmerne poser mere.

På fig. 5 kan man se broderi ved håndlinning, omkring og under slids, på skulderstykket og kraven – alle de synlige steder. Broderiet fortæller os også, hvordan skjorten skulle bæres i form af, at kraven skulle stå op, så man kunne se det fine broderi. Skjorten er pyntet med tællesyning, rudesyning og to rækker stopppehulsøm på skulderstykket samt monogramramme i korssting. Af en eller anden grund er der ikke syet initialer i rammen. Monogramrammen er broderet med blå hørtråd, senere kom også rød hørtråd i brug til det samme. Man placerede gerne tre bogstaver under slidsen, der angav brugerens navn, men der kunne også være andre oplysninger som årstal, styktal og eventuelt en krone over. Navnemærkningen sidder inde i borten omkring slidsen, hvilket også er typisk for Hedeboegnen. Tællesyning



Fig. 5. Skjorte med skulderstykke der er helt gennemgående på ryggen, hvilket er et typisk for Hedeboegnen. Et kendetegn for Hedeboegnen er også den store krave, der har broderi på både for- og bagside, og som der er beregnet til at stå op, gerne hjulpet af en halsklud, der blev bundet udenpå kraven. Skjortekraver fra andre steder i landet er typisk lavere og med meget lidt broderi. Køge Museum 80006x510005. Foto: Inge Christiansen.

er den ældste form for hvidt på hvidt broderi og kendes fra starten af 1700-tallet på Hedeboegnen, hvor det blev udført med hvid hørtråd på hvidt hørlærred. Stof og tråd kunne være hjemmelavet eller fra den lokale væver. To håndsvede knapper af hørtråd med en trense imellem har lukket skjorten i halsen – som en mancheknap.

Hedebosyning

De ældste hedebobroderiformer er de tråddrette: tællesyning (1700-), dragværk (1750-1840) og rudesyning (1805-1840).

Derefter kommer de ikke-tråddrette, påtegnede: hvidsøm (1820-1840), baldyring (1835-1855) og udklipshedebo (1855-1870).

TRØJE OG VEST VISTE VELSTAND OG GEOGRAFI

Mandens fine trøje blev gerne professionelt farvet, vævet og syet af farvere, vævere og skræddere. Ofte var trøjen det yderste tøj og med sine kulørte farver det mest synlige. Det var dermed her, man kunne vise sig frem og til dels også vise, hvor man kom fra.



Fig. 6. Alle skjorter har en manchete, der også kaldes en håndlinning. Her en yngre udgave med hedebobroderiteknikken baldyring, der blev udført i perioden omkring 1835-1855. Heri indgår blade syet i fladsyning, der ligner fransk broderi. Manchetten er desuden kantet med en bred, syet hedeboblunde, der er syet i knaphulsting. Køge Museum 80006x10005. Foto: Inge Christiansen.

På fig. 7 ses en mandstrøje fra slutningen af 1700-tallet. Den røde og grønne trøje er vævet i rudret drejls-mønster, sandsynligvis af laugsvæveren i købstaden. De røde og grønne farver var man særlig glad for. De mange grønne knaphuller ses tydeligt



Fig. 7. Hvergarnstrøje fra slutningen af 1700-tallet i rudret drejlsmønster med et fint rudemønster, store taskelommer, grønne knaphuller syet af hørtråd og store tinknapper. Taskelomme bruges særlig længe på Hedeboegnen. Roskilde Museum 793-1930. Foto: Inge Christiansen.



Fig. 8. Hedeboedragt fra omkring 1812 som har tilhørt en ung mand fra Ejby. Roskilde Museum 1930-0253. Foto: Camilla Bastholm.

som en del af dekorationen på den rødlige baggrund. På taskelommerne er fire ud af fem knaphuller attrapper, hvilket vil sige, at de slet ikke er sprættet op og ikke skal bruges til knaphuller. De er udelukkende til pynt. De mange store tinknapper, 33 i alt, er en mulighed for, ved siden af det fine stof, at vise sin økonomiske formåen frem.

Efter 1800 bliver mandstrøjerne efter inspiration fra empiremoden endnu kortere, især til de unge mænd, mens de ældre mænd fortsat kan bruge de længere trøjer. På fig. 8 ses en såkaldt stumptrøje, hvor ryglængden kun måler 50 cm og kraven står op. Det var især de unge ugifte mænd, der gik med disse korte trøjer. Dette sæt tøj blev også fremstillet til en ung mand i anledning af hans konfirmation. Trøjen er i hvergarn med for af ubleget groft hørlærred. Den har et flot mønster i plettøj, som er et mønster, der er karakteristisk for Sjælland og brugt meget på Hedeboegnen, med rød bundfarve og gult og grønt mønster. Trøjen er dobbeltraded og udsmykket med ikke mindre end 42 store tinknapper, til pynt og blær. Mange af knapperne skulle slet ikke bruges. Der er 13 knapper på hver af forstykkerne med 9 tilhørende knaphuller, hvoraf de to er attrapper. Desuden er der 5 knapper ved hver lomme med 5 knaphuller, hvoraf de 4 er attrapper samt 3 knapper ved hver ærmeslids. Knaphullerne er syet med grønne knaphulsstikninger, og placeringen viser, at de ofte kun var til pynt. Desuden har trøjen de tidligere nævnte taskelommer.

Vesten minder meget om trøjen i en tid, hvor det endnu ikke er udbredt at have vest og trøje i samme stof. Den er også ganske kort og måler bare 43 cm i længden, mens livvidden er 92 cm. Vesten er ligeledes i hvergarn og har et fint rødt rudemønster, som også var meget udbredt på Hedeboegnen. Den er dobbeltraded med 13 store tinknapper og 8 knaphuller på hver side, hvoraf et er en attrap, på hvert forstykke. Der ud over har den en taskelomme på hvert forstykke med hver tre knapper og knaphuller, heraf et attraphul. Den har en indvendig lomme og er, som trøjen, foret med groft ubleget hørlærred, har en ryg med flasker, det vil sige to flige forneden på ryggen, og en lille opretstående krave.

KNÆBUKSER VAR LÆNGE I BRUG

De fine skindbukser var dekoreret med skindbroderi, der ofte forestillede stiliserede blomsterranker med to broderede linjer, der følger hinanden.



Fig. 9. Skindbukser fra Karlslunde med grøn pyn-tesyning. Roskilde Museum 1930-1379. Foto: Inge Christiansen.

Man trækker tråden gennem skindet fra den ene linje til den anden hvorved man får et reliefbroderi eller et ophævet rankemønster. Mindre fine knæbukser kunne også være i hørlærred uden broderi. Knæbukser blev afløst af lange blå vadmelbukser, men på Hedeboegnen holdt brugen af knæbukser sig længe.

På fig. 9 ses et par skindbukser fra Karlslunde, nord for Køge, fra første halvdel af 1800-tallet. Bukserne måler 78 cm i længden og har en bred klap foran, som er knappet med 4 messingknapper. Den lærredsforede linning er knappet med 2 knapper. Som bukser normalt var, kunne de reguleres bagtil i livvidden ved en slids med en snøre og snørehuller. Ved knæet er slidserne lukket med 4 knapper og afsluttes med en påsat knærem. Bukserne har et meget fint broderi med kontur- og heksesting i grønt på klappen. Endvidere er der pyntestikninger ved knæet, som måske forestiller stiliserede pinjekogler.

STRØMPER MED KUNSTFÆRDIGT MØNSTERSTRIK

Strømperne fra Hedeboegnen markerer sig ved at have meget kunstfærdig mønsterstriking som borter for oven, sømme bagpå og især svikler. Her ses et par glatstrikkede strømper fra 1800-tallet med en ni centimeter bred mønsterbort for oven på skaftet. Borten består af en bred bort omgivet af to ens smalle borter. Fra hælen og 12 centimeter op ad skaftet på hver side ses en to centimeter bred mønsterbort, der afsluttes med en svikkel. Bagpå strømpen, fra hælen og 42 centimeter op ad skaftet, er en to centimeter bred mønsterstribe i snoning. Alt i alt måler strømperne 59 centimeter i længden.



Fig. 10a og b. Strømper fra 1800-tallet i Himmelev. På nærbillederne ses svikkel med stjerne. den 9 cm brede mønsterbort for oven på strømpen samt den 2 cm brede snoede mønsterstribe, der løber på bagsiden af strømpen. Roskilde Museum 1359-1930. Foto: Inge Christiansen.

For oven er strømperne 16 centimeter i bredden, mens bredden ved læggen er 12 centimeter og fodens længde måler 24 centimeter. Til hjælp for at holde strømperne oppe brugte man hosebånd også kaldet strømpebånd. Båndene skulle gerne kunne give sig og dermed være elastiske. Derfor blev de lavet i fletteteknikker og i uld, der begge dele var med til at give elasticitet.

POPULÆR BRUNKJOL

Skulle manden have overtøj på, var den såkaldte brunkjol populær på Hedeboegnen i 1700-tallet. Som ordet siger, var det en kjol, der var brun. På fig. 11 ses et eksempel på sådan en brunkjol fra Hedeboegnen.

Denne kjol stammer fra Skalsstrup, der ligger 10 km syd for Roskilde. Yderstoffet er af brunt vadmel og foret er uldstoffet multum, et opkradset, kiperævvet uldstof. Forstoffet er orange, muligvis farvet krap, hvilket står flot til det brune yderstof. Den er enradet og kraveløs som kjoler var, med slids og læg i siden og desuden forsynet med taskelommer og nogle imponerende brede ærmeopslag, der måler 21 cm. Ryglængde måler 105 cm. Knaphuller og knaphulsattrapper er udsyet med rødt horgarn, hvilket gav en flot effekt på den brune baggrund. Kjolen har fine store knapper af horn eller ben. 20 knapper er syet på langs forkanten, 4



Fig. 11. Brunkjol fra 1700-tallet fra Skalsstrup syd for Roskilde. Roskilde Museum 901-193. Foto: Inge Christiansen.

på hvert ærme, 5 ved hver "taske" og 1 i hver side ved læggene. I 1800-tallet erstattes kjoler af frakker som overtøj til mænd.

VARMENDE TOPHUE

En ulden strikket tophue, der også blev kaldt for en nathue, kunne varme hovedet. Strikkede tophuer i blå, brune, hvide og kulørte farver kom frem omkring 1728, mens de røde tophuer først for alvor udbredt i slutningen af 1700-tallet. Skulle manden have sit fine tøj på, kunne han iføre sig rund sort hat. Siden blev den strikkede tophue afløst af kasketter.

Huen på fig. 12 er strikket i rød uld udvendig og i ufarvet uld indvendig. Der er desuden flos hele vejen op på



Fig. 12. Strikket rød tophue i uld fra Herfølge. Køge Museum 80001X000901. Foto: Inge Christiansen.

indersiden samt på kanten i ydersiden. Flos indvendig og udvendig på kanten har varmet, men den synlige floskant og kvast har også pyntet og dermed været dekoration.

KVINDENS FINE TØJ

RAFFINEREDE SÆRKEKRAVER

Kvindens festdragt omkring 1840 kunne bestå af særk, skorter, forklæde, nattørje, bul og hue. Inderst på kroppen bar kvinderne en særk. Den kunne være lavet i fint bleget hørlærred i overdelen og grovere blår til underdelen. Det var nemlig kun overdelen, der var synlig. Dette kan ses på fig. 14, hvor oplodden er af finere stof end underdelen. Særke var altid konstrueret med en lang slids foran, så lang at man kunne amme



Fig. 13. Særk fra midten af 1800-tallet med bred krave syet med hedeblonde og baldyring. Monogram ARD i hvidt og IHKS i rødt. Ishøj Lokalhistoriske Forening. Foto: Inge Christiansen.

uden at skulle have særken af. Særken kunne så lukkes i halsen med et særkespænde. Dekoration på særken var gerne anbragt de samme steder som på mændenes skjorte.

Brugerens initialer var gerne anbragt under særkens slids, hvilket også ses på de afbillede særke. Både særke, og alt andet tøj, blev genbrugt ved arv eller salg. Derfor ses nogle gange flere initialer, som her, på særke. På fig. 14 er initialerne BLD udført i rudesyning og er de originale initialer, da disse plejer at stå symmetrisk under særkens slids. Siden er tilføjet initialerne KKS LD i røde korssting. Ærmerne afsluttes med smal stoppnehulsøm og 4 cm kniplingsblonde.

Særkekraverne på Hedeboegnen udviklede sig til enorm størrelse og store kunstværker. En særkekrave, som den der ses på fig. 14, nærer ingen tvivl om, at det gik godt for bønderne på Hedeboegnen. Jo længere man kommer op i 1800-tallet, des bedre økonomi fik bønderne. Særkekraven er inderst syet i tællesyning med premede huller, i midten baldyring, hvilket nogle



Fig. 14a og b. Særk fra ca. 1845 med en stor udsyet krave. Initialer BLD for Birthe Larsdatter. Senere er tilføjet nye initialer i rødt KKS LD. Roskilde Museum 1534-1930. Foto: Inge Christiansen.



Fig. 15a og b. Særk fra perioden 1820-1840 broderet med hvidsøm med syet blonde, der også kaldes maskesyning på grund af de buttede kædesting (kaldet masker) omkring grundene. En stor del af broderiet er anbragt i nakken. Illustrationer: Foto i Dalgaard 1979 og tegning af Beth Beyerholm i Kragelund 1978.

steder kaldes for dobbelt udskår, og yderst er der kniplingssyning udført med knaphulssting.

På de meget fine særke fra Hedeboegnen var der desuden anbragt broderi i nakken og den øverste del af ryggen, som kunne ses, når tørklædet var lagt i skaderede – en særlig måde at folde skuldertørklædet på på Hedeboegnen.

Skuldertørklæder var meget brugt. Omkring 1800 lå det over kors foran, senere rykkede det ned på ryggen, så man kunne se det fine nakkebroderi. Tørklædet blev lagt i stive læg ud mod skuldrene og stoppet ned i bul og spring fortil. Tørklædet var gerne af hvergarn og af samme stof som forklædet.

DRAGTENS FARVE FULGTE ÅRSTIDEN

I første halvdel af 1800-tallet kunne kvinderne ovenpå deres særk bære først en strikket nattørje i uld og ovenpå den, en bul der kunne være af silke. Som noget særligt for Hedeboegnen kunne nattørjerne følge årstiderne, så man brugte en mørk blå om vinteren og til jul, en grøn til påske og forår og en rød til pinse og sommer. De kunne bæres sammen med skorter og bul af samme farve.

På Roskilde Museum findes sådan en dragt fra omkring 1800 bestående af rød nattørje og skørt samt en blå bul kantet med kulørte og røde silkebånd. Den røde farve var meget populær på Hedeboegnen. Den klare røde farve blev anset for fin og et udtryk for velstand, da den var dyr og blev farvet af professionelle farvere i købstaden. Ved hjemmefarvning kunne man ikke opnå den klare røde farve.

Nattørjen er strikket i stjerne- og rudemønster og måler 47 cm i ryglængden. Den firkantede halsudskæring med slids har isat fire par hægter og er kantet med grønt silkedamask og blåbroget metalindvirket silkebånd. Som man ofte så på ærmekanterne var der både et bredt og et smalt påsat bånd. Ærmerne her har 8 cm brede opslag besat med grønt silkedamask og 5,5 cm bredt kipervævet metaltrådsbånd. I siderne er der 6 cm dybe slidser. De grønne bånd er nyere og dermed ikke fra nattørjens fremstillingsstidspunkt.

Bullen er af damaskvævet silke med stiliseret blomster- og bladmøn-



ster. Ryggen er flasket ryg med lige sidesømme og skarpskårne hjørner på fligene. Besætningen langs forkanter og ærmegab er af røde moiré - og rosa/grønne, metaltrådsindvirkede silkebånd. Bullen er foret med hørlærred og måler 38 cm i ryglængden og 70 cm i livvidden.

Til dragten hører også et plisseret skørt af rødt rask, som er et hårdt spundet, lærredsvævet uldstof, der er efterbehandlet med glitning. Forbredden måler 84 cm i længden og 63 cm i bredden. I venstre side er en 26 cm lang slids med hægtelukning i livet, i højre side en 15 cm lang slids til lommepose. I senere tider indsatte man ofte et sparestykke af billigere stof i forbredden, men det er ikke gjort her. Skørtets vidde for nederen er 285 cm, mens livvidden er 70 cm og længden bagpå er 87 cm.



Fig. 16a, b og c. Skørt, nattøje og bul fra Tune midt på Hedeboegnen fra omkring 1800. Roskilde Museum 1930-0605. Foto: Inge Christiansen.



Fig. 17a og b. Brede silkebånd forneden pyntede de fine skørter på Hedeboegnen. Det kunne også være gult silkebroderi, som ses på det røde skørt. Maleri: A.H. Hunæus 1862, SMK og foto: Camilla Bastholm i Christiansen 2013.

Skørterne på Hedeboegnen havde en særlig dekoration i form af meget brede bånd for nederen. Ofte var der to bånd, et smalt nederst og et bredere øverst. Det brede bånd kunne også være et stykke silkebrokade eller silkebroderi.

Det røde skørt på fig. 16 har forneden besætning af 2 cm bredt silkebånd, der er gråt med sorte prikker, og herover er et 8 cm bredt silkebrokadebånd med blomstermønster i gråt og blå.

Forklæder var ikke blot et praktisk stykke beklædning for at beskytte det fine skørt under. Det var også en del af fine dragter. Forklæder i halv- eller hel-silke og ternede hør- og hvergarnsforklæder blev brugt til pænt brug, mens mere simple forklæder hørlærred eller bomuld kunne bruges til hverdagens mange arbejdsopgaver. Røde, hvide og blå farver var særlig populære til hvergarns- og hørforklæderne. Man kunne bruge forklæderne over et skørt, hvori der var indsat et sparestykke på forbredden, som forklædet dækkede. Forklædet på fig. 18 har været brugt



Fig. 18. Forklæde fra Værebrosølle i Jyllinge, 1834. Forklædet er syet af to vævebredder af ternet rødt, hvidt og blåt og måler 93 cm i længden. For oven er bredden 60 cm, hvor det er rynket til en 4 cm bred linning, mens bredden forneden er 128 cm. Roskilde Museum 1930-0231. Foto: Inge Christiansen.

over et skørt med indsat sparestykke af brunt bomuld.

Der var også andre muligheder for beklædning til overkroppen end de strikkede nattøjer i uld. Ærmetrøjer eller ærmeliv fandtes i mange udgaver, fulgte modens snit og kunne laves i forskellige materialer, for eksempel i bomuldssatin, hvergarn eller halvsilke.

De kunne være lavet i et og samme slags stof eller som på fig. 19 være sammensat af en bul med isyede ærmer. På fig. 19 er trøjen af hvergarn, men en



Fig. 19. Ærmetrøje fra omkring 1840. Trøjen består af en bul med isatte ærmer. Den korte bul er i gåseøjemønstret hvergarn påsat silkebånd. Den har en dyb rygudskæring, korte flasker på ryggen og midt i udskæringen på bullen sidder en ring på hver side til at trække et silkebånd igennem. Ellers lukkes den med to hægter. Desuden har den lange vatterede poseærmer i sort- og rødtribet hvergarn, der er smalle fra albuen og ned til håndled. Ved håndledet er en slids med hægtelukning. Trøjen er gennemforet med ubleget hør lærred og måler 27 cm i ryglængden. Roskilde Museum 1930-0544. Foto: Inge Christiansen.

bul kunne også have isyede strikkede ærmer af uld eller ærmer af silke.

HANDSKER TIL FINT BRUG

Skulle man ud og være velklædt, kunne man finde de pæne handsker frem. Det kunne være hvide kniplingsstrikkede handsker i uld eller bomuld eller fine silkebroderede skindhandsker.

Vi er heldige at have gode oplysninger om en af de kvinder, der strikkede og brugte den slags fine handsker. Bondedatteren Kirsten Rasmusdatter fra Jersie nord for Køge strikkede to par fine, hvide bomuldshandsker med kniplingsstri i 1845, da hun var 21 år. Der er indstrikket KRD 1845 for Kirsten Rasmusdatter. De lange fine handsker brugte hun sammen med sin trøje med poseærmer.

Kirsten var født i 1824 som datter af Rasmus Larsen og Inger, født Hansdatter. De havde en gård, Vangeledgård, i Jersie nord for Køge, på den sydlige del af Hedeboegnen. Moderen Inger kom fra nabobyen Lille Salby som datter af et velhavende gårdmandspar og havde en stor medgift med på 300 rigsdaler og et godt udstyr, mens Rasmus havde arvet sin fødegård.



Fig. 20. Kirsten Rasmusdatters hvide strikkede bomuldshandsker indstrikket KRD 1845. Foto: I Lorenzen 1982.

Kirsten kom aldrig ud at tjene hos andre, men blev hjemme hos sine forældre og tog sig af sin mor, der var syg, de tre sidste år inden hun døde i 1849. Kirsten var efterhånden blevet



Fig. 21. Halvhandsker i vaskeskind med kulørt silkebroderi på oversiden fra omkring 1840. Handskerne stammer fra Kornerup vest for Roskilde og måler 36 cm i længden og er 9 cm. brede. De har en udhugget tungekant og heksestingsborter foroven og forneden. Roskilde Museum 1931-0333. Foto: Inge Christiansen.

31 år, inden hun giftede sig i 1855 med en velhavende gårdmandssøn Peder – også fra Jersie. Senere overtog Kirsten og hendes mand forældrenes gård, og hendes far kom i aftægt hos dem. Deres tre døtre kom heller aldrig ud at tjene. Når man ikke har brug for at komme ud at tjene, men kan blive på forældrenes gård til man skal giftes, er det et udtryk for, at familien har det økonomisk godt.

Alternativet til de strikkede hvide handsker var skindhandsker, der kunne være dekoreret med det fineste silkebroderi. På fig. 21 ses sådanne skindhandsker fra samme periode som de strikkede handsker og brugt sammen med samme type trøje, som ikke gik helt ned til håndledet.

BLÅ ELLER HVIDE STRØMPER

I skifterne fra Hedeboegnen nævnes blå strømper til kvinder, hvis farven nævnes. Billeder fra samtiden viser sorte og blå strømper 1790-1830. Kvinderne på Hedeboegnen kunne også have hvide strømper senere i 1800-tallet. Strømperne var typisk ikke så dekorerede som mændenes. De var glatstrikkede med en ret- og vrangbort for oven, men kunne også have bort bagpå og ved anklerne.

HUER AF GULD

Huer kunne være af simpelt lærred eller af fint silkestof, damask eller kattun. I begyndelsen af 1800-tallet afløstes brokadehuer af huer med silkebroderi på nakken. Senere blandedes silkebroderi og metalbroderi, og efterhånden ville kvinderne helst have "klare nakker" eller "metalnakker", som var fællesbetegnelse for huenakker broderet af guld eller sølv. Fra 1830 blev femfoldede huer populære på Hedeboegnen og i Nordsjælland. Som noget særligt for Hedeboegnen havde huerne ensfarvede sorte eller røde huebånd; sorte hvis man var gift og røde, hvis man var ugift. På fig. 22 ses et eksempel med sorte huebånd. Fra 1840'erne kunne man signalere, at man var gift var at bære guldgalon på huen, som det ses på fig. 23. Guldgalon kunne eventuelt sættes ovenpå røde huebånd, når en kvinde blev gift, og således kunne huen fortsat bruges.



Fig. 22. En stiv trekantet nakkehue i første halvdel af 1800-tallet. Denne er broderet med uldgarn, men oftest var de broderet med silke. Desuden har den sorte silkebånd. Køge Museum. Foto: Inge Christiansen.



Fig. 23. Femfoldet hue med silke- og metalbroderi samt guldgalon fra omkring 1840. Køge Museum. Foto: Inge Christiansen.

I anden halvdel af 1800-tallet var der god økonomi for bønderne, hvor de oplevede en stor stigning i kornpriserne. Det var også her, at metalnakkerne i guld og sølv blev meget populære på Hedeboegnen og det nærliggende Nordsjælland. Huerne bestod af et stift nakkestykke stivet med pap. Issestykket var i billigt stof, da det var dækket af silkebånd. Der blev brugt op til 5½ meter silkebånd til den slags huer. Huenakkerne var foret for at kunne bære det tunge broderi, der bestod af metaltråd, kantille, pailletter og perler.



Fig. 24. Over nakkens fem folder ses en stiliseret blomst med stængler på hver side af kantillebroderi med kopper og enkelte pailletter. Huen er syet af huekonen Gamle Ane, Ane Pedersdatter, som var datter af en væver i Taastrup Valby. Køge Museum. Foto: Inge Christiansen.

Inspiration til disse nakkehuer med guld og selv kom sandsynligvis fra Tyskland og Østrig, hvor man brugte det. Samtidig lærte kvinder i Københavns opland at sy metalbroderi for københavnske guldtrækkere primært til hoffets og militærets uniformer. Huerne blev syet af professionelle kvinder på Hedeboegnen og i Nordsjælland, de såkaldte huekoner som Gamle Ane, Ane Pedersdatter. De fineste huer blev lavet i sprængning, en teknik der gav fint reliefsyning og som ses på fig. 23. Kvinderne købte deres materialer i København hos guldtrækkere, der importerede dem fra Hamborg, Berlin og måske Wien. En metalnakkehue kunne koste op til 40 rigsdaler og var for de velhavende gårdmandkoner.



Fig. 25. Konehue med fint kniplingslin. Lin kunne også være i glat stivet hørlerred. Køge Museum. Foto: Inge Christiansen.

DE DEKOREREDE BOLIGTEKSTILER

Det var ikke kun i dragten, men også i boligtekstilerne, at Hedeboegnen adskilte sig fra resten af Danmark. Boligtekstiler med mange slags hede-bosyning blev brugt til at pynte stuen med især ved højtid og fest. På fig. 26 kan man se en boligindretning af stuen på Hedeboegnen, som gik af mode i midten af 1800-tallet, hvor blandt andet sengene blev flyttet fra stuen til separate soveværelser, men som stadig kunne opleves i 1917.



Fig. 26. Mette Olsdatters hedeboestue fra Hastrup ved Snoldelev vest for Karlslunde, midt på Hedeboegnen 1917. Foto: nr. 14657, Elna Mygdal, Dansk Folkemuseum.

I sengen ligger flere dyner ovenpå hinanden. Derefter er lagt et smalt tæppe der dækker dynerne i åbningen. Tæppet er i samme stof som sengeomhængene, kaldet træhvergarn.

Omhængene var gerne i forskellige kulører som rød, blå eller grøn på sort bund i ternet eller sribet mønster. De kunne også være i andre kvaliteter som bomuld eller hvergarn i lærredsvævning i forskellige mønstre og farver. Man kunne eventuelt have et sommersæt i lærred. Ovenpå tæppet er lagt to trækkepuder, med den korte ende udad, hvorpå det fine broderi var lavet.

Med hvide tekstiler kunne man pynte sengen; lange smalle pyntehåndklæder blev sat udenpå omhænget, sengehjørnerne kunne pyntes med hvide tekstiler og man kunne sætte lange smalle stykker på sengekappen.

Resten af stuen kunne også pyntes med hvide tekstiler. Blandt andet kunne man på stangen, der til daglig blev brugt til at tørre tøj på, over bilæggerovnen, hænge en såkaldt knædug med fint hedebo-broderi.



Fig. 27. Knædug fra 1829 i dragværk fra Hedeboegnen. Ishøj Lokalhistoriske Arkiv. Foto: Inge Christiansen.

AFRUNDING

Med eksempler på tøj fra Hedeboegnen i det østlige Danmark, har vi fået øjnene op for, at dekoration var en næsten uundværlig del af dragten, og at dekoration blev brugt til mange ting, for eksempel til at sende signaler om geografiske, sociale eller økonomiske forhold. Samtidig kunne dekoration også varme eller forstærke udsatte steder – alt imens at det pyntede. Mødte man datidens bondefamilie i deres bedste tøj, var man ikke i tvivl om, at de kom fra Hedeboegnen, med de mange måder dragten var dekoreret på.

I dag, måske 200 år efter fremstillingstidspunktet, er der stadig meget af Hedeboegnens dekorerede tøj bevaret på museer og hos private. Mange af tøjets materialerne er holdbare, det fint dekorerede tøj er ikke blevet så slidt og så har man passet godt på det, også længe efter at det gik af brug, fordi man vidste, at det var noget særligt.

BRINGKLUTAR FRÅ HARDANGER



AGNETE SIVERTSEN

Hardanger er eit område med rike drakttradisjonar, og det finst mykje bevart materiale. Noko av dette finst heime hjå folk, og mykje har vore gitt til Hardanger folkemuseum i dei over 100 åra som har gått sidan museet vart etablert i 1911. Tradisjonelle tekstilar har i mange år vore eit av tre hovudtema museet har valt å ha særskild kompetanse i, saman med bygningsvern og folkemusikk. Så Hardanger folkemuseum har mange tradisjonelle tekstilar i samlingane, og dei siste åra har me løfta fram tekstilsamlinga i store utstillingar, som eg har vore heldig å få jobba med. Denne artikkelen tek utgangspunkt i ei stor utstilling me hadde i 2018 og 2019, som heitte 1000 bringklutar. Det var ei utstilling der me viste fram alle bringklutane til museet, inkludert bringklutar frå mindre bygdemuseum som og er ein del av museumssorganisasjonen vår, og nokre frå Voss folkemuseum. Til saman vart det godt over 1000 bringklutar som fekk koma opp av magasinskuuffane og visa seg fram i all sin prakt. Dei var i hovudsak stilt ut etter teknikk, sånn at folk kunne få sjå variasjonen innan dei ulike saumtypene. Eg er veldig glad i denne typen utstilling, der ein lyftar fram mange eksemplar av same gjenstandstype. Både det typiske og det spesielle kjem så godt fram. Ein ser kva som varierer, kva som ligg fast, og ein kan sjå rammeverket og grensene som kreativiteten har utspilt seg innanfor. Me har seinare laga utstillingar med alle opplutane og alle belta til museet. Men det er bringklutsamlinga som er størst i antal, det er den desidert største samlinga me har av ein bestemt gjenstand.

Me byrjar med å sjå på den tradisjonelle draktskikken i Hardanger, med utgangspunkt i ein akvarell laga av Flintoe i 1817, basert på nokre originale teikningar/måleri av Nils Hertzberg som



Foto 1. Frå utstillinga 1000 bringklutar.

var prest i Ullensvang tidleg på 1800-tallet. På 1600-tallet vaks det fram lokale draktskikkar i Norge. Fram til då hadde folk kledd seg i mellomalderklede, klede som mindre grad var knytt til ein bestemt



Foto 2. Akvarell av Flintoe.

region. Den eldre karen på akvarellen, kan stå som eksempel på mellomaldersk klesdrakt. Han er kledd i kofte med stølebelte rundt livet, han har kollhuve og leistabrok, som alle er mellomalderplagg, og eit par fine nålebunde vottar. Mannen er frå Hardanger, men desse plaggtypene er ikkje lokalt avgrensa.

Men dette endra seg. På 1600-tallet slo renessansemoten inn for fullt, og denne tilsa at kvinnene skulle ha stakk og liv i ulik farge og stoff. Livet, eller oppluten som me gjerne seier i Hardanger, skulle vera kanta med band. Inni oppluten skulle ein ha eit vakkert stykke tøy – bringkluten. Draktskikken som no vaks fram dekkja alle behov for klede. Frå ein vart fødd og døypt til ein døydde og vart gravlagd, frå dei enklaste kvardagsklede

til rituelle høgtidsklede, alt var del av dei same drakttradisjonane. Og draktskikken vart lokalt avgrensa, den skilte seg frå korleis folk kledde seg andre stadar. Viss du treffe ei bondekone kunne du lett sjå på kleda kor ho var frå, sivilstatus, og kva høve ho var kledd for. Bringkluten er ein del av den renessanseprega folkedrakta som oppstår på 1600-tallet. Ettersom århundra gjekk tok ein i andre delar av Norge opp nye stiltrekk, og mange som før hadde hatt bringklut slutta med det, som t.d. i Sogn. Men i Hardanger, og i store deler av Hordaland, heldt ein fast på renessansepreget like til slutten av 1800-tallet. Då gjekk folkedraktskikken gradvis ut av bruk. Men parallelt med dette jobba norskdomsrørsla for lausriving frå Sverige, og høgtidsdrakta frå Hardanger vart lyfta opp til nasjonalsymbol og fekk nytt liv, som bunad.



Foto 3. Akvarell av Tidemand av ei kone frå Kvam i Hardanger.

BRINGKLUTANE

Sjølvi i den store samlinga vår finn ein knapt to bringklutar som er heilt like. Samstundes er det svært tydeleg at dei har eit felles rammeverk, som både



Foto 4. Akvarell av Nils Hertzberg av ei jente frå Kinsarvik, 1817.

legg til rette for variasjon, men og set grenser for korleis ein bringklut kan sjå ut. Alle bringklutar er kanta med band øvst. Å kanta med band var eit sentralt trekk i renessansemoten, og går att på fleire draktdelar. Dei eldste har gjerne band av einsfarga silke, ofte grønt, nokre gongar blått. Sokalla krokasilke, reknar ein og for å vera svært gamalt. I 1820-åra kom bomullsfloyelen i handelen som ein del av biedermeiermoten. I samlinga har me mange bringklutar som er kanta med breie fløyelsstoff/band i nyansar av grønt og brunt, frå lys beige til mørk



Foto 6. Bringklutar med ulik bandkanting.



Foto 5. Foto tatt av Jon Edna i 1880-åra. Han fotograferte utanfor Odda kyrkje på slutten av 1800-talet. Far og dotter er moderne kledd, medan mor er kledd i folkedrakt og har ein nydeleg opplut og bringklut inni.

brun, og over mot svart. Breie silkeband med blomemotiv kom i produksjon frå 1815-20. Blomstrabanda, også kalla for tyske band, vart importert frå Tyskland frå 1850-åra. Det er fløyelsband med blomstermotiv, som fanst i ulike breidder og nyansar. Dei vart superpopulære. Så alle bringklutar har bandkanting øvst. Ikkje eit bestemt band, heller ikkje kva band som helst, men eit visst repertoar kan ein seia.

Dei aller fleste bringklutar har eit hovudmotiv. Dette er sett saman av ulike geometriske former. Me finn ingen naturalistiske blomemotiv, inga spenstige scener frå bibelen, fabeldyr eller andre figurative motiv. Berre disse geometriske formene. Desse motiva er svært gamle, mykje eldre enn bringkluten, og har vore nytta som symbol og dekor i uminnelege tider. Ein kan finna dei i veldig mange ulike folkekulturar (sjå t.d. Tin 2007). Hovudmotiva er nesten alltid sydd på raudt ullstoff eller på kvitt lin. Av dei 1000 mu-seet hadde utstilt var det kanskje ti stykk som hadde eit hovudmotiv som ikkje var på raud eller kvit botn. Mellom hovud-

motivet og bandkanten øvst er det ofte ein bord. Mange har det ikkje, men det er ganske vanleg. Det kan vera ein metallknipling, eit metallband, ei perlerand eller ein brodert bord. Ofte er den broderete borden i ein annan teknikk eller eit anna mønster enn hovudmotivet. Til slutt er det heile monteret på eit stykke stoff. Dette stoffet, eller foret, kan vera mykje ymse. Ofte er det heimevove ullstoff eller lin, eller (ikkje fullt så vanleg) ullstoff som er kledd inn med bomullsstoff. Attbrukte tekstilar førekjem ein del. Foret er ikkje synleg når ein har bringkluten på seg. Dette er vanlig i folkekulturen, at ein skil mellom det som visast og det som ikkje visast. Apropos visast, i kva grad museumsmerkinga visast varierer jo og mykje. Mange av bringklutane på bileta har ein lapp med A.B. på seg. Det tyder at dei tilhøyrar den delen av samlinga som kjem frå Bu museum, samla av Amund Bu.



Foto 7. Bringklutar i ulike teknikkar.

KROSSTING

Når ein skal visa fram delar av ei så omfattande samling må ein gjere ei eller anna form for gruppering eller inndeling. Eg synest det er meningsfullt å visa bringklutar som er laga i same teknikk, saman. Ein kunne og ha gått for andre inndelingar, til dømes etter alder, altså laga ei kronologisk framstilling. Eller dei kunne vore gruppert etter tidlegare eigarar, i praksis ei geografisk inndeling. Det kunne absolutt vore interessant. Ei utfordring med begge desse er at musea ofte har lite informasjon om alder og tidlegare eigarar. I tillegg er eg spesielt oppteken av å finna ut kva som varierer og kva som ikkje gjer det, og då er det spennande å sjå bringklutar i same teknikk saman. No skal me difor sjå nærare på de ulike

teknikkane som er brukt, spesielt til hovudmotiva. Me startar med krossting. Dette er ein svært gamal teknikk, og mykje nytta etter samlinga å døma. Kvart krossting er sett saman av to like lange sting som kryssar kvarandre på midten. Ja, eller er dei alltid det? Dei kan og ha eit langt, skrått sting, og mange små halve krossting opp der. Motiva er ofte åttebladrosor, eller åttebladspirer som dei ofte vert kalla i Hardanger, ramma inn av ei renning som rutar opp mønsteret. Her er eit hav av variasjonar, frå mange små åttebladspirer til berre ei stor, brei eller smal renning, og krossar som fyller ut mønsteret. Krosstinga er sydd på kvitt lin eller på raudt ullstoff, ofte eit fint, raudt ullstoff kalla barkan. Barkan var ofte av engelsk kvalitet (Karlberg 2015). Stoffet har tydelege riller, og var sikkert godt å sy på. Nokre av bringklutane er sydd på eit strameiliknande stoff, der ein har større sting enn på fin lin. Krossting har nok vore nytta på bringklutar sidan starten. Ein finn fleire små bringklutar i krossting med smal kanting og tydeleg renessansepreg. No for tida er bringklut med krossting ofte nytta til hardangerbunaden.

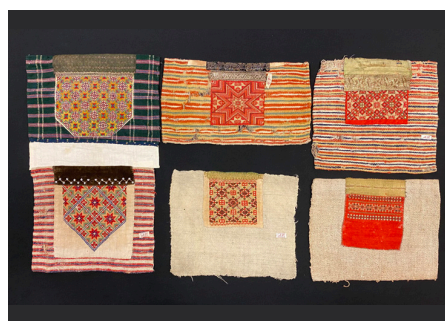


Foto 8. Bringklutar sydd med krossting.

Her er eit døme på dei uendelege høva til variasjon som ligg i konseptet åttebladrosor ramma inn av ei renning. Alle desse seks er sydd med utgangspunkt i det same mønsteret, men fargeval gir heilt ulikt resultat. Når bringklutane i tillegg har ulik bandkanting og nokre av dei har metallband mellom bandkanten og hovudmotivet, og andre ikkje, så forsterkast det individuelle preget.



Foto 9. Seks ulike krosstingsbringklutar i same mønster.

SMØYG

Smøyg er ein enda eldre teknikk enn krossting, og er rekna som ein av våre eldste broderiteknikkar. Motiva er ofte det me i Hardanger kallar for eldjarnsrose, andre stader kalla for kinnekross (Stuland 1980). I Hardanger har smøyg og vore brukt på skjortesaum, og då er saumen sydd med svart silketråd og kalla svartsaum. Men på bringklutar er den oftast sydd med raud ulltråd på kvitt lin, der smøygsaumen lagar renninga, altså rammar inn motiva. Eldjarnsrosene er som oftast svarte. Dette vart gjerne kombinert med plattsaum. Plattsauken er ofte gul, grøn og gjerne med litt blått.



Foto 10. Bringklutar sydd med smøyg.

Neste bilete er og av bringklutar sydd med smøyg. Til høgre er det to bringklutar i smøyg der den øvste ser svært alderdomeleg ut, med smal bandkant, plantefarga garn, og sydd på veldig fin lin. Bringkluten under er frå siste del av 1800-talet, med blomstraband og garn farga med nye, kjemiske fargar. Men dei to har det same mønsteret. Dei to i midten trur eg kan vera sydd av same person. Museet

har åtte bringklutar med akkurat dette mønsteret, raud smøyg med store felt med gul og grøn plattsaum. Alle er montert ulikt. Tidleg på 1900-talet vart mange mønster frå smøygbroderi flytta over og vidareført på flatvev med dragrustning. Rannveig Lutro var ei føregongskvinne her. Slike vevde bringklutar er veldig vanlege no, og det er nesten ingen som syr bringklutar i smøyg lenger.



Foto 11. Fem bringklutar i smøyg og ein som er vevd.

PERLER

Bringklutar med perler var rekna som gjeve og staselege. Materialkostnaden på bringklutar i smøyg og krossting er ganske liten, og i ei tid med mykje naturalhushald var det stas med det som var kjøpt. Perler har vore i handelen langt tilbake i tida. Venezia i Italia og Bøhmen i Tsjekkia var store perleprodusentar, og perlene som vart nytta i Hardanger kan og ha kome derifrå. Dei eldste bringklutane har perler som er store og ujamne. Dei tidlegaste og mest nytta fargene på perler var kvit, grøn, sennepsgul og svart. Etter kvart kom også blå perler i bruk. Perler vart



Foto 12. Perler på stramei, og perler på raudt ullstoff.

nytta på mange vis. Ofte var dei sånn som her, perler sydd på raudt ullstoff, gjerne i kombinasjon med metallband og metallkniplingar. Siste del av 1800-talet begynte ein å sy perler på stramei. Dette motivet med ei stor åttebladrose må ha vore veldig i vinden på slutten av 1800-talet, for det dukkar opp på veldig mange foto frå den tida.

Ein veldig vanleg måte å nytta perler på var å tre eit perlenett, og så montera dette på eit staseleg raudt ullstoff. Perlenett tredd med éi nål er eldst og vanlegast. Dei fire bringklutane til venstre på biletet har perlenett tredd med éi nål. Me finn og perlenett tredd med to nåler, som bringkluten øvst til venstre. Det er ganske ulike uttrykk om ein trer med ei eller to nåler. Nokre få bringklutar har hovudmotiv som er vove på perlevev. Dei fleste perlenetta er tredd med nål og tråd, men i samlinga var det og eitt der perlene var tredd på hestetagl i staden for tråd.



Foto 13. Perlenett.

HOLMABRINGKLUTAR

Informasjonen som fylgjer med bringklutane i samlinga er ofte mangelfull, og ofte vet ein ikkje kven som har laga dei. Men så har me nokre som me veit ein del om, mellom anna dei me kallar for Holmabringklutar. I Holmen i Ulvik budde det frå 1807 tre ugifte embetsmannsdøtrer som mellom anna livnærte seg på sal av bringklutar og andre fine draktdelar. Den mest kjende av søstrene, Catharine Kølle, er og ein kjend landskapsmålar. Ho var ei ganske uvanleg dame for si tid. Ho la ut på lange turar, både i Norge og utanlands. Ho gjekk mellom anna heilt til Italia to gongar. Soga seier ho utstyrte seg med

kjepp og pistol for å verja seg mot ville hundar. På turane måla ho akvarellar av stadane ho kom til, og førde reisedagbok. Ho høyrde til generasjonen før nasjonalromantikken, ein periode der ein var oppteken av kart, og av å kartleggja verda (Ryall og Veiteberg 1991). Ho har veldig detaljerte topografiske skildringar av byar og stader. Det finst ei fin samling etter henne på Universitet i Bergen. Catharine var på reise det meste av sommarhalvåret, men vinteren tilbrakte ho i Ulvik der dei tre systrene budde saman. Biletet her er frå heimen i Holmen, malt av Catharine. Huset står diverre ikkje lenger.



Foto 14. "Holmen i Uldvig", akvarell malt av Catharine Hermine Kølle.

Kvinner frå embetsstanden var ofte svært flinke med finare handarbeid. Det finst mange bringklutar frå deira hand. Om det er Catharine sjølv, eller systrene Helene og Ambrosia som har sydd, veit ein ikkje sikkert. Særleg er dei kjende for desse med kvite, applikerte åttebladrosar. Åttebladrosene er i lerret, sydd fast med svart silketråd. Og så er det fylt på med perlesaum,



Foto 15. Holmabringklutar.

med ein stor rosett i midten. Nokre av dei ser nesten tredimensjonale ut. Dei er utruleg fint utført. Inne i bringklutane nytta dei papir til å stiva bringklutane opp med. Det visast godt no når silkebandkanten går i oppløysing. Gudrun Stuland skriv i boka *Hardangerbunaden før og no* at ho inne ein Holmabringklut fann ein del av ei preike etter far deira, som var teolog. Det tok ho som eit prov på at det var ein ekte Holmabringklut (Stuland 1980).

Me oppdaga noko interessant under monteringa av bringklututstillinga. Førstoffet på nokre av dei typiske holmabringklutane er identisk med foret på ein del av desse bringklutane med perler og metallband. Også perler og metallkniplingar liknar. Mykje tyder då på at også desse bringklutane er laga i Holmen.



Foto 16. Holmabringklutar og bringklutar med perler og metallband.

ANDRE BRINGKLUTAR

Hjartebringklutar kom på moten i 1830-40-åra. Stuland skriv at dei ofte var nytta til brurer, men det er mange døme på bruk hjå jenter og koner også, både på foto og akvarellar.



Foto 17. Hjartebringklutar.

Ikkje alle bringklutar har eit hovudmotiv. Det finst fleire døme på at ein har nytta eit svært vakkert stykke stoff. På biletet ser ein tre slike, alle i silke, og den eine med silkefløyel. Her er og noko så uvanleg som ein ljosblå bringklut.



Foto 18. Bringklutar med silkestoff, ljosblå bringklut, og ein med særskild broderi.

Nokre bringklutar har årstal sydd på. Dette er eit godt utgangspunkt for datering, det er og til hjelp med å fastslå alderen på andre bringklutar. Nokre har og initialar. Desse står for namnet til eigaren av bringkluten. Den fyrste bokstaven er forbokstaven til jenta, andre er forbokstaven til far hennar, tredje bokstav «D» står for «dotter», og siste bokstav for garden ho bur på. «A.A.D.A» kan til dømes vera Anna Andersdotter Aga.



Foto 19. Bringlut med årstalet 1799 og initiala A.A.D.A.

ENDRINGAR

Noko av det som har endra seg mest frå dei eldste bringklutane er storleiken. Det heng tett saman med korleis oppluten har endra seg. Dei eldste opplutane er heilt rett skårne, i primærnsnitt. Gudrun Stuland skildrar i boka *Hardangerbunaden før og no* korleis dei la salmeboka eller katekismen oppå stoffet og klipte ut halsopninga (Stuland 1980). Opninga framme er heilt rett. Her treng ein berre ein bitteliten bringklut. Utover på 1800-tallet peikar



Foto 20. Stripete opplut i kalemank, i primærnsnitt med smal opning i framme.



Foto 21. Opplut i silkefløyel med spisse sned og V-forma opning framme.

snedene på bringkluten oppover, ein får skuldersaummar, meir kroppsnær fasong og opninga framme vert litt V-forma. Då må bringkluten vera litt større. Då folke-drakta i Hardanger vart nasjonaldrakt og bunad vart oppluten veldig utringa med ein U-forma opning framme. Her må ein ha ein stor bringklut for å fylla i.



Foto 22. To jenter med opplutar slik dei såg ut på slutten av 1800-talet, foto Schrøder.



Foto 23. Tre jenter med utringa opplutar, foto Wallevik.

På bildet kan ein sjå storleiksforholdet mellom bringklutar frå ulike tider. Den lengst til venstre er veldig alderdommeleg, den i midten er truleg



Foto 24. Tre bringklutar av ulik alder og storleik.

frå 1800-tallet, og lengst til høgre ser me ein typisk «nasjonal» bringklut. Alle tre har vore nytta av vaksne. Monteringa har og endra seg noko.

1000 BRINGKLUTAR

Ein kan lura på kvifor det finst så mange fleire bringklutar enn andre draktdelar. Kvinnene har hatt mange kvar, som dei har bytta på å bruka. Det har vore ein enkel måte å variera drakten sin på. Bringklutar har og vore vanleg som gåver. Når ei kvinne gifta seg inn i ein ny familie var det vanleg at ho gav ein bringklut i gåve til kvar av dei kvinnelege medlemmane i den nye familien sin. Ei vanleg kone kunne kanskje ha ti, femten bringklutar, nokre nye, nokre gamle, nokre ho hadde fått i gåve, nokre arva, og nokre ho hadde sydd sjølv. Ho ville typisk hatt ein eller fleire bringklutar i dei fleste av dei teknikkane me har sett på. Det går ganske raskt å laga ein bringklut, samanlikna med kvitsaum, og ein treng lite materiale. Nokre centimeter av eit fint band, litt tråd og kanskje nokre perler, så har ein nok til å laga noko vakkert.



Foto 25. Detalj av to bringklutar, foto Silje Solvi.

Til slutt vil eg seia litt om korleis me på Hardanger folkemuseum jobbar med bringklutar, og kva me vil med utstillingane. Den bærande ideen er å visa fram noko i heile sin breidde, og på den måten visa variasjon og rammeverk. Men ei slik utstilling er jo og eit innlegg i debatten om kva ein bunad kan vera, og korleis dagens bringklutar kan sjå ut. Viss folk ikkje veit korleis tradisjonelle bringklutar har sett ut, kan ein heller ikkje forventa at ein tek omsyn til det. Så når museet har store samlingar som kan

fortelja mykje om dette, vil me jo visa dei fram. Men ein ting er kva me vil visa, og noko anna er kva folk ser og høyrer. Eit museum kan visa fram og fortelja om korleis tradisjonen har vore, men folk vel jo sjølve korleis dei tek imot det. Eg kan snakka mykje om dette fantastisk interessante rammeverket bringklutane faldar seg ut innanfor, men inntrykket mitt er vel at me er i ei tid der folk anten vil ha det veldig rigid, eller ikkje ha nokon rammer i det heile.

Det vart klart veldig tidleg at utstillinga skulle fylgjast opp med helgekurs og temakvelder der folk kan læra teknikkar og sy sine egne bringklutar. Då handlar det og om den immaterielle kulturarven, som me som museum har eit ansvar for. Eg har stor tru på kombinasjonen av historisk kunnskap med nærleik til samlingane, og praktisk kunnskap om korleis noko er laga. Dette har fungert veldig bra, og helgekurs har vorte ein ganske stor aktivitet hjå oss, som me har halde fram med.

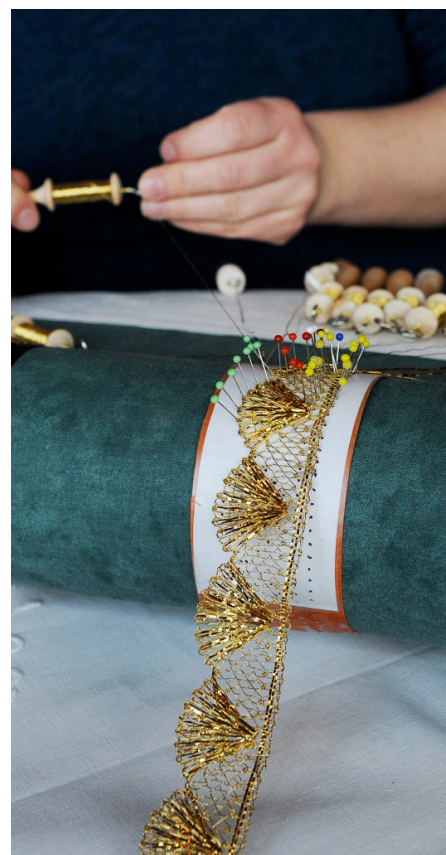


Foto 26. Frå helgekurs i å laga metallkniplingar, foto Elisabeth Emmerhoff.

LITTERATURLISTE

Karlberg, Magny. 2015. *Frå Versailles til Valdres: ei drakthistorisk reise*. Leikanger: Skald.

Ryall, Anka, og Jorunn Veiteberg. 1991. *En kvinnelig oppdagelsesreisende i det unge Norge, Catharine Hermine Kølle*. Pax-bok. Oslo: Pax.

Stuland, Gudrun. 1980. *Hardangerbunaden før og no*. Oslo: Fabritius.

Tin, Mikkel B. 2007. *De første formene: folkekunstens abstrakte formspråk*. Serie B--Skrifter, v. 124. Oslo: Novus forlag : Instituttet for sammenlignende kulturforskning.

KJOLVÄSKAN — PRAKTISK PRYDNAD MED VARIATIONER



HÅKAN LIBY

Kjolväskan är en detalj i den folkliga kvinnodräkten som är anmärkningsvärt rikligt representerad i museernas föremålsbestånd och även i andra samlingar. Det är därför möjligt att studera kjolväskornas utveckling, variationer i utförande samt inte minst lokala och regionala varianter. En enkel förklaring till att kjolväskor i så stor utsträckning bevarats till eftervärlden är sannolikt den ringa storleken och att de ofta är vackra och välbevarade.

Det är givetvis tillfredsställande i forskningshänseende att föremålsbeståndet är så omfattande men dessvärre är övrigt källmaterial mycket knapphändigt. I bouppteckningar nämns kjolväskor endast sporadiskt och i samtida bildmaterial, till exempel genremålningar från Hälsingland, återges aldrig detta obetydliga inslag i kvinnodräkten.

När jag utsetts att hålla den ena av Sveriges föreläsningar vid det Nordiska dräktseminariet 2023 på Island och fick veta att temat var dekorationer och utsmyckningar i dräkten, var det naturligt för mig att välja ämnet kjolväskor. Det är en till synes försumbar detalj i kvinnodräkten, som visserligen har en praktisk funktion, men som i hög grad varit föremål för variationsrik utsmyckning i en mängd olika material och tekniker. Ett kapitel för sig är uttydningen av kjolväskornas intrikata mönsterformer som intresserat forskare och museimän och lockat till fantasifulla tolkningar. En intressant frågeställning är också vem eller vilka som en gång tillverkade kjolväskorna. Hur kan vi förklara att vissa likformiga väsktyper tillverkats i så stor mängd?

AVGRÄNSNING

Inför min presentation vid dräktseminariet har jag valt att göra en geografisk avgränsning av materialet som i huvud-



Bild 1. Kjolväskorna varierar i material och utförande. Privat ägo. Foto Håkan Liby.

sak motsvarar de föremål jag studerat inom ramen för andra projekt. Kärnområdet är landskapet Hälsingland med utvidgning som inkluderar delar av Jämtland, Härjedalen och Dalarna. Inom detta område är antalet bevarade kjolväskor synnerligen stort och framför allt, så rikt varierat. Här finns exempel på de enklaste formerna som saknar dekoration och de rikt utsmyckade väskorna med broderier och applikation. Väsktypen med en öppen ficka och hake för fastsättning i linningen är vanlig liksom väskor med låsbar metallbygel och hake.

BENÄMNING

Jag har valt att genomgående använda benämningen *kjolväska* för denna föremålstyp. Det är det sakord som används av de kulturhistoriska museerna och även i baslitteraturen. Men naturligtvis finns det en mängd olika benämningar i det lokala språkbruket

vilka är värda att uppmärksamma som bärare av viktig information.

Kjolsäck, kjortelsäck, kjortelväska och *kjorteltaska* är benämningar som antyder att väskan är ett komplement till kjolen. *Lomma* och *taska* motsvarar lokala och ålderdomliga begrepp för ficka. *Pung* (påse att fästa i bältet) förekommer också i olika sammansättningar, till exempel *krokpung*, syftar på väskans krok eller hake för upphängning, *låspung*, syftar på väskbygelns lås, samt *lappung*, som antyder samisk tillverkning.

KJOLVÄSKANS ÅLDER

Merparten av de bevarade kjolväskorna har tillkommit under en begränsad tidperiod, ca 1760 – 1860, vilket sannolikt kan förklaras av museernas urval och insamlingsprinciper. Men det finns andra källor att tillgå för att få en uppfattning om kjolväskornas äldre historia. Ett exempel är några väskbyglar av järn



Bild 2. Prinsessan i Haaken Gulleesson Sankt Göransgrupp i Bjuråkers kyrka. 1500-talets början. Foto Håkan Liby.



Bild 3. I prinsessans bälte hänger en väska med bygel. Foto Håkan Liby.

bevarade från 1500-1600-talen som i form och funktion motsvarar de väskbyglar av mässing som blev vanliga under 1700-talets andra hälft.

En annan källa till kunskap är den träskulptur av skulptören Haaken Gulleesson som föreställer Sankt Göran till häst och prinsessan. Den bemålade skulpturen som är placerad i koret i Bjuråkers kyrka i Hälsingland, tillkom vid 1500-talets början. Det som tilldrar sig intresse i det här sammanhanget är att den knäböjande prinsessan har ett bälte runt midjan i vilket det hänger en päronformad bygelväska med dekorationer av något slag på framsidan. Väskan har stora likheter med den typ som vi återfinner i det bevarade materialet från 1700- och 1800-talen.

DE ENKLASTE VÄSKTYPERNA

Den enklaste och mest primitiva väsktypen är den så kallade "sletjetaskan" vilken har allmän utbredning i det så kallade fäbodområdet, det vill säga den del av mellersta och norra Sverige där fäbodväsandet förekommit. I detta område hade ett system utvecklats som gick ut på att kor och småboskap under sommaren fördes till skogsbyte långt ifrån hemgården. På fäbodvallen fanns bostadshus och fähus för vistelse under en längre period. Det var kvinnor som svarade för vallning av boskapen och arbetet med att ta tillvara mjölken och bereda diverse produkter som smör, ost och messmör. Sletjetaskan var benämningen på en väska eller ficka av grovt tyg som innehöll salt och mjöl som djuren lockades med och slickade i sig. Väskan var fästad vid ett bälte eller band som knöts runt midjan.

Även om merparten av de bevarade kjolväskorna är tillverkade av dyrbara tyger och utsmyckade med höga estetiska ambitioner, finns det också exempel på mycket enkla väskor som i första hand tycks ha haft en praktisk funktion. De kan vara gjorda av delar av klädesplagg, återbrukade tyger eller andra material som läder och skinn. Det finns väskor sydda av enkla fodertyger, slitet halvylletyg eller vadmal. En kjolväska av läder med pressat mönster i barockstil ger associationer till så kallat gyllenläder som användes som väggbeklädnad och möbelklädsel i högre ståndsmiljöer under 1600-talet. Kan det vara så att en liten bit av detta exklusiva material, en gång bemålat och förgyllt, återbrukats i en liten väska i en helt annan social miljö i Hälsingland?

UTFÖRANDE OCH UTSMYCKNINGAR

Kjolväskornas form och format håller sig inom begränsade ramar. Något förenklat kan de sägas ha päronform med vissa lokala variationer. Längd och bredd varierar men några vanliga mått är 25 respektive 20 cm. Några bevarade kjolväskor har tillverkats i mindre storlekar och var sannolikt avsedda för barn.

En dominerande del av kjolväskorna har en textil framsida, ofta vadmal eller kläde, samt baksida av ljust sämskat skinn, i några enstaka fall mörkt garvat



Bild 4. "Sletjetaska", väska av grovt linne. Alfsta, Hälsingland. Alfsta hembygdsförening. Foto Håkan Liby.



Bild 5. Enkel öppen kjolväska av tryckt tyg. Foto Håkan Liby.

läder. Runt väskornas kanter löper en smal kantning av sämskat skinn eller någon annan skinnkvalitet. Väskorna är vanligtvis fodrade med linne eller bomullstyg.

Merparten av de bevarade kjolväskorna, såväl de öppna som de bygelförsedda, har en utsmyckad framsida. Givetvis var de estetiskt tilltalande väskorna mest intressanta under museernas insamlingsperiod kring sekelskiftet 1900. De tekniker i utsmyckningen som dominerar är påläggssöm, underläggssöm och broderi.



Bild 6. Öppen kjolväska dekorerad med påläggssöm, applicerade bitar av kläde. Bergsjö, Hälsingland. Hälsinglands museum. Foto Bonny Sjöblom.



Bild 7. Öppen kjolväska dekorerad med underläggssöm. Alfta, Hälsingland. Foto Håkan Liby.



Bild 8. Kjolväska med bygel dekorerad med broderi. Lillhärdal, Härjedalen. Nordiska museet. Foto Elisabeth Eriksson.

Påläggssöm eller *applikation* förekommer rikligt i alla tänkbara utföranden. Vanligast är applicerade bitar i olika former och storlekar av kläde eller vadmal. Men även bitar av andra material har använts, till exempel linne, kattun, siden och sammet. En betydande del av väskorna med påläggssöm har konturerats med nedsydd tenntråd vilket behandlas längre fram i artikeln.

Mer sällan förekommer *underläggssöm* vilket innebär att ett utskuret mönster i ett övre tyglager framträder när det läggs mot ett undre tyglager i kontrasterande färg.

Broderi slutligen används flitigt i en mängd olika utföranden för att utsmycka kjolväskorna. Vanligast är yllebroderi i olika mönster och tekniker som till exempel plattsöm, schattersöm och kedjesöm. Teknikerna har givetvis blandats och broderi kombinerat med applikation är tämligen vanligt förekommande.

För att exemplifiera kjolväskornas mångfald och inte minst alla lokala uttryck i former och utsmyckningar följer nedan några djupdykningar i större samlingar.

KJOLVÄSKORNA FRÅN JÄMTLAND OCH HÄRJEDALEN

Kjolväskorna från Jämtland och Härjedalen utgör en egen grupp som har många gemensamma drag med motsva-

rande väsktyper i angränsande områden i Norge. Här förekommer både enkla, öppna kjolväskor och väskor med låsbar bygel. Framsidan har dekorerats med såväl påläggssöm som enbart broderi eller båda teknikerna i kombination. Det är just broderi med ullgarn i många färger på ett underlag av ylletyg, som bidrar till att ge en dominerande del av de bevarade kjolväskorna i detta område en speciell karaktär.

Broderierna är utförda i flera tekniker men stjälkstyg, schattersöm, kedjesöm, flätsöm, korssöm och bottensömmar av olika slag dominerar. Broderiernas komposition är anpassade till väskans form. Mönsterformerna är till övervägande del vegetativa, ofta med en större mittblomma med omgivande rankor, blad och mindre blommor och knoppar.

Vid närmare studium av broderierna väcks frågor om utförandet och av vem



Bild 9. Kjolväska med bygel dekorerad med yllebroderi. Sveg, Härjedalen. Nordiska museet. Foto Elisabeth Eriksson.



Bild 10. Kjolväska med bygel dekorerad med applikation och yllebroderi. Frostviken, Jämtland. Nordiska museet. Foto Sissy Sjöberg.

de tillverkats. Det är möjligt att urskilja en spännvidd mellan mycket enkla, naiva och närmast amatörmässigt utförda broderier och en driven broderikonst som vad form och utförande beträffar vittnar om en säker och erfaren brodös.

KJOLVÄSKORNA FRÅN ALFTA SOCKEN I HÄLSINGLAND

Från Alfta socken i sydvästra Hälsingland kommer ett stort antal kjolväskor som utgör ett utmärkt exempel på hur en lokalt särpräglad form kan utvecklas i en bygd och vilka variationsramar som går att urskilja. Merparten av dessa kjolväskor saknar bygel men har ofta en dekorativ hake. Formen skiljer sig från andra kjolväskor och kan beskrivas som något rundare med en antydning till vågformad kant på fickdelen.

Alftaväskorna kan vara enkla och anspråkslösa i utförandet men också mycket exklusiva i materialval och utsmyckningar. Underläggssöm förekommer parallellt med påläggssöm i olika utföran-

den så som konturering med nedsydd tenntråd runt applicerade bitar av kläde.

Ett stort antal väskor, eller pungar som man kallat väskorna i det lokala språkbruket, bildar en egen, särpräglad grupp. Dessa väskor har konstfulla och stilmässigt tämligen enhetliga broderier med silkesgarn på svart kläde eller sammet. I huvudsak är broderierna utförda i schattersöm i flera olika färger eller några få samstämda nyanser. Mönsterformerna upprepas men kombineras på många olika sätt. Förutom blommor och bladrankor förekommer hönsliknande fåglar med utfällda vingar. Vanligast är parställda fåglar med huvudena mot varandra. Vid närmare studium av broderierna står det klart att de utförts av en säker hand som skickligt kombinerat och varierat en given repertoar av mönsterelement. Kan kjolväskorna möjligtvis knytas till en person?

KJOLVÄSKOR MED APPLIKATION OCH TENNTRÅDSKONTURERING

I det geografiska område jag avgränsat för denna studie finns en mycket omfattande grupp kjolväskor som har dekorerats med applicerade tygbitar i olika former som konturerats med nedsydd tenntråd. Utsmyckning i denna teknik har tillämpats på väskor såväl med som utan metallbygel. Det råder ingen tvekan om

att Hälsingland utgör kärnområdet för den speciella folkkonstyttring som vi här ser exempel på.

Den dominerande väsktypen har en framsida av kläde eller vadmal, ofta svart. Mot denna bakgrund har tygbitar, vanligtvis av kläde i kontrasterande färger, till exempel rött, grönt, blått och gult applicerats. De applicerade bitarna kan vara större stycken med uppklippta jack så att tyget under endast skymtar igenom eller betydligt mindre, lösa bitar i olika former som kombinerats på olika sätt. Oavsett väskornas mönsterformer är den gemensamma nämnaren den nedsydda tenntråden som löper runt de applicerade bitarnas kanter. Tenntråden har sällan skarvar utan löper i en längd och någon gång har den vridits och lagts i små öglor.

Även om det är kjolväskor med applicerade bitar av kläde som dominerar förekommer också andra material. Ett antal väskor från Dellenbygden har botten tyg av rött ylletyg, ibland rask samt utsmyckning med formskurna bitar av kattun, siden, sammet, ylledamast och andra dyrbara kvaliteter. Konturering med nedsydd tenntråd följer samma principer som tidigare beskrivits.

Några väskor framstår som särskilt exklusiva då de dekorerats med breda, mönstervävda sidenband som applicerats på röd bakgrund och sedan



Bild 11. Öppna kjolväskor dekorerade med underläggssöm respektive applikation. Alfta, Hälsingland. Foto Håkan Liby.



Bild 12. Öppen kjolväska dekorerad med broderi. Alfta, Hälsingland. Nordiska museet. Foto Elisabeth Eriksson.



Bild 13. Kjolväska med bygel dekorerad med applicerade sidenbitar som konturerats med nedsydd tenntråd. Dellenbygden. Hälsinglands museum. Foto Benny Sjöblom.



Bild 14. Kjolväska med bygel dekorerad med applicerade sidenband som konturerats med nedsydd tenntråd. Årtal 1848. Dellenbygden. Foto Håkan Liby.

konturerats med tenntråd. En välbevarad väska av denna typ har försetts med monogram och året 1848 utfört med nedsydd tenntråd.

TENNTRÅD OCH SAMISK SLÖJDTRADITION

Vad avses med tenntråd och hur har den tillverkats? Något förenklat kan tillverkningen beskrivas på följande sätt: Avlånga stavar av tenn och bly som smälts samman drogs genom hål i olika storlekar i så kallade dragskivor av renhorn. Tråden drogs genom allt mindre hål och blev på så sätt successivt tunnare. När tenntråden var tillräckligt tunn spänns den med hjälp av en slända runt senor eller textil tråd. Resultatet blev en spiralliknande, ganska tjock tråd. Tenntråd har en lång historia



Bild 15. Nedsydd tenntråd på kolväska. Foto Håkan Liby.



Bild 16. Öppen kolväska med applicerade tygbitar som konturerats med nedsydd tenntråd. Svärdsjö, Dalarna. Dalarnas museum. Foto Per Eriksson.

och förekommer i arkeologiska fynd som daterats till 1000-talet. Av skriftliga källor framgår att tenntråd använts av samer på 1600-talet

I den samiska slöjdtraditionen har tenntråden spelat en central roll. Samerna behärskade konsten att tillverka tennttråd men även att använda den i dekorativt syfte i broderier på föremål som pungar och nålhus samt vissa klädesplagg, till exempel barmkläden.

Vilket samband finns då mellan tennttrådskontureringen på kolväskorna och tennttrådsbroderierna i den samiska slöjdtraditionen? I anslutning till aktuella undersökningar av samiska boplatser i södra Norrland har några forskare hävdat att samernas roll i sammanhanget är uppenbar. Man hänvisar till tillverkningen av tennttråd, broderiernas karaktär och användningen av applicerade klädesbitar i bland annat rött och grönt.

Några få dokumenterade uppgifter om kolväskornas ursprung och tillverkning ger vissa ledtrådar. Benämningen "lapp-pung" är belagd i vissa skriftliga källor. I Hälsinglands museum finns en uppgift att en väska var "tillverkad av en lapperska i Arbrå". En bevarad kolväska från Forsa socken var enligt uppgift sydd av "Lapp-Elsa" och en väska från Sveden i Svärdsjö socken i Dalarnas museum uppges vara tillverkad av en sockenlappfamilj.

Den sista uppgiften är av särskilt stort intresse. Så kallade "sockenlappar" fanns i många socknar i Mellansverige och södra Norrland. Med sockenstämmans godkännande hade de bosatt sig socknen och utförde diverse sysslor så som slakt av hästar och hundar, kastreering och liknande sysslor som bönderna gärna ville slippa. Men sockenlapparna behärskade också skinnberedning, korgtillverkning och flera andra slöjdarter som kom bönderna till nytta. Det är alltså troligt att sockenlapparna varit förmedlare av konsten att använda tennttråd i dekorativt syfte. Möjligtvis har de också i viss omfattning tillverkat tennttråd på beställning för den omfattande produktionen av kolväskor med tennttrådskonturerad applikation. De är däremot osannolikt att sockenlapparna svarat för hela den storskaliga produktionsapparat som de bevarade

kolväskorna idag ger uttryck för. Vi har också sett användning av material i utsmyckningen av väskorna som andra hantverkare hade tillgång till.

MÖNSTERFORMERNAS MYSTIK

Kolväskornas enormt variationsrika utsmyckning med applicerade tygbitar som konturerats med tennttråd, bildar också intrikata mönsterformer som väcker många frågor. Folklivsforskare och museimän var förbryllade vid 1900-talets början och frågan är om vi har bättre förutsättningar att tolka dessa figurer och former idag?

Gerda Cederblom (1867-1931), var folklivsforskare och tjänsteman vid Nordiska museet, med ansvar för samlingen av folkdräkter. Hon intresserade sig bland annat för kolväskornas mönsterformer och publicerade artikeln *Renhornsmönstret å Hälsinglands kolväskor, dess uppkomst och härstamning* i Nordiska museets årsbok Fataburen 1923.

Som många andra folklivsforskare vid denna tid var Gerda Cederblom intresserad av frågor som rörde traditionsspridning och kulturkontakter. Med kolväskornas mönsterformer som exempel ville hon visa hur traditionsspridning kunde överbrygga mycket stora avstånd. Hon studerade litteratur och museisamlingar och kunde peka på liknande mönster, den så kallade renhornsortamentiken, i nordvästra Sibirien hos ostjaker och voguler, folk av finsk-ugrisk stam. I dessa kulturer var dekoren på pälsar, handskar, stövlar, väskor och huvudbonader utförda i påläggssöm i skinn och mönster-



Bild 17. Kolväskor som dekorerats med applicerade klädesbitar och konturerats med tennttråd i de mönsterformer som tolkats som renhornsortamentik. Foto Håkan Liby.

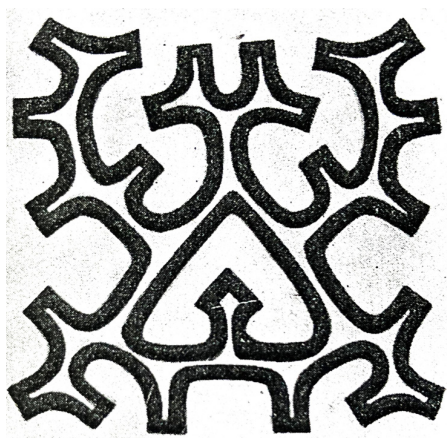


Bild 18. Exempel på renhornsnornament från Soswa, Sibirien enligt Gerda Cederblom 1923.

formerna var inspirerade av renhornet. Hur kunde då Cederblom förklara renhornsmönstrets vandring från Sibirien till kjolväskorna i Södra Norrland? "Tanken har då osökt stannat vid de karolinska krigsfångarnas långvariga fångenskap i norra Sibirien och deras återbördande till hembygden", skriver hon. Hon påpekar samtidigt att en stor del av fångarna tillhörde Hälsingeregementet. I fånglägren sysselsatte sig fångarna med slöjd av olika slag och tillägnade sig tekniskt kunnande och mönstertradition. Väl hemkomna till hälsingebygderna kunde de förmedla slöjdalster, kunskap och mönsterrepertoar.

Att kjolväskornas mönsterformer skulle ha något samband med den samiska ornamentiken avfärdas bestämt av Cederblom. Däremot tillstyrker hon att tenntåden tillverkats av samer och att "lappkvinnor även åtagit sig att på beställning utföra väskbroderier".

Etnologiprofessor Sigfrid Svensson kallar Gerda Cederbloms förklaringsmodell "påhittig och plausibel" men han avfärdar helt teorin om "hoppande fjärrspridning". Han pekar i stället på mönsterformernas samröre med barockens blomsterurna. Svensson menar att det är applikationstekniken som främjat både symmetriseringen och stiliseringen i kjolväskornas mönster.

Barockens blomsterurnemotiv, ibland naturalistiskt, ibland starkt stiliserat, är mycket vanligt i folkkonstens alla yttringar under århundraden.

Vi finner motivet med urna och en hög och kraftfull bukett i textilkonstens alla alster, möbelmåleri och väggdekorationer. På kjolväskorna ser vi blomsterurnan i många olika varianter men det finns också gåtfulla mönsterformer som sannolikt bygger på andra inspirationskällor eller förlagor.

ÅTERBRUKAT MATERIAL I



Bild 19. Kjolväska med mönsterformer som kan kopplas till blomsterurnemotivet. Bjuråker, Hälsingland. Hälsinglands museum. Foto Benny Sjöblom.

KJOLVÄSKORNA

Vid närmare granskning av kjolväskorna och de olika material som använts vid tillverkningen kan vi se flera intressanta exempel på återbruk och tillvaratagande av delar av klädesplagg. Vissa delar, större eller mindre tygbitar går ibland att identifiera, till exempel ett randigt kjoltyg, en ficka på en mansväst, ett fodertyg, ett broderi på en bindmössa, ett mössband eller kläde från ett livstykke. Väskornas baksidor av sämskat skinn har ibland omotiverade sömmar som tyder på att skinnbiten är en del av ett äldre, kasserat skinnplagg, kanske ett par knäbyxor.

När det gäller väskornas applicerade tygbitar, som vi tidigare sett består av alla tänkbara material, är det rimligt att utgå från att det är frågan om resttyger som tillvaratagits vid tillverkning av dräktgarderobens alla plagg.

I detta sammanhang är två kjolväskor av särskilt intresse. De har nämligen tillverkats av, respektive lagats med tumvantar, "kyrkvantar", av rött kläde med silkesbroderier i plattsöm med stjärnor, trianglar, bågar, tofsar och fjädrar. Den ena väskan har utsmyckats med en broderad vante som klippts upp med jack och sedan lagts mot ett underlag av svart ylletyg. Därefter har klädet konturerats med nedsydd tenntåd på vanligt sätt. Den andra väskan är till hälften i ursprungligt skick med applicerat rött och grönt kläde mot svart botten och tenntådskonturering. Väskans övre del mot bygeln tycks vara lagad, vilket har skett med en påsydd tumvante av rött kläde med silkesbroderi.



Bild 20. Kjolväska dekorerad med broderad kyrkvante och tenntådskonturering. Järvsö, Hälsingland. Ägare och foto Hälsinglands museum.

HAKAR OCH BYGLAR

Öppna kjolväskor, utan bygel har i vissa fall knutits fast runt midjan med ett band men betydligt vanligare är att väskorna försetts med en hake av något slag som sattes fast i kjollinningen.

Hakarna kunde vara mycket enkla och primitiva men det finns också exempel på påkostade hakar som var hantverksmässigt tillverkade, tänkta att försköna kjolväskan. Enkelt utformade hakar av järn var gjorda så att de skulle döljas och därför sys fast på väskans

baksida. Hakar av konstfullt formad järntråd med snirkliga former, så kallat trådarbete, var däremot dekorativa och syddes fast på väskans framsida. Högre status hade väskhakar av mässing eller andra metaller. Den platta vid vilken haken satt kunde ha anseelig storlek och vara genombruten eller dekorerad med graverade mönster, monogram och årtal.

Väskbyglarna tycks ha en lång historia vilket påtalats tidigare. Prinsessan i Haaken Gullessons träskulptur från 1500-talets början har en väska med bygel fastsatt i bältet. Det finns också väskbyglar av järn från senmedeltiden och 1600-talet. Under 1700-talets andra hälft blir det allt vanligare med väskbyglar av gulmetall av den typ vi förknippar med kjolväskorna. Dessa byglar är försedda med en hake, inte sällan av järn samt en låsfunktion med en fjäder som löper längs bygelns insida. Båda bygeldelarna är försedda med små hål i nederkant för fastsyning av väskan. Väskbyglarna är i stort sett likformiga men varierar i utförande och har dekorerats på olika sätt. En grupp har gjutna ornament med akantusblad i omisskännlig barockstil. En annan grupp har graverade blom- och bladslingor i

sirlig rokokostil. Det finns också byglar med kraftfullt och svulstigt profilerad form samt smäckra, genombrutna byglar.

Vid bygelns sitter haken som vanligtvis är ledad på något sätt. Haken är ofta dold av en mässingsplatta med graverat mönster eller är en böjd förlängning av plattan. Ett återkommande motiv är en ängel med utslagna vingar och över denna en spiralformad båge. En gjuten dekorativ detalj av något slag kan också dölja bygelns hake, till exempel en krona.

DE ANONYMA TILLVERKARNA

I beskrivningen ovan av kjolväskornas material, utförande och utsmyckningar har jag närmast mig den obesvarade frågan: Vem eller vilka var det som tillverkade kjolväskorna? Har skräddare varit involverade i sömnaden? Fanns det brodöser i bygden som behärskade en viss teknik? Var det alltid samer som tillverkade och tillhandahöll tenstråden? Källmaterialet ger vissa ledtrådar men inga konkreta och klargörande svar. I vissa bygder är det bevarade väskmaterialet så enhetligt att man kan ana ett tillverkningscentrum i någon mening.

Min hypotes är att vissa specialister varit verksamma i en bygd vilka anpassat sig till och tillgodosett den lokala kundkretsens efterfrågan. Låt oss kalla denna osynliga grupp för *bygdespecialister*. Dessa producenter är alltså inte hantverkare enligt gängse definition men inte heller husbehovslöjare eftersom de avyttrat sina produkter. En rimlig definition av en bygdespecialist kan se ut så här:

- Person som genom trädning tillägnat sig stor kunskap och skicklighet vid tillverkning av en viss produkt
- Bygdespecialisten hade ofta konstnärlig talang och utvecklade i många fall ett eget uttryck
- Avsättningen skedde inom ett avgränsat område (en bygd) där produkten blev populär och efterfrågad
- Verksamheten bedrevs vanligtvis som bisyssla till annan näring
- Bygdespecialisten är ofta anonym

De delar av metall som kompletterat kjolväskorna, hakar och byglar, har beroende på utförandet troligen också tillverkats av bygdespecialister. De mer avancerade väskbyglarna kan i vissa fall ha krävt en hantverkare men det finns uppgifter från Delsbo i Hälsingland om att bygdens lokala "häktemakare" förutom häktor och spännen även tillverkade låsbyglar. Här framgår också att häktemakarna behärskade konsten att gjuta föremål av mässing och brons, bland annat byglar till kjolväskorna.

KJOLVÄSKANS ANVÄNDNING OCH INNEHÅLL

Av sporadiska uppgifter i folklivsuppteckningar kan vi få en uppfattning om hur och när kvinnorna använde kjolväskorna. Att väskorna med låsbygel ansågs finare än öppna väskor utan bygel, framhålls av flera informanter. Ofta beskrivs bruket av två olika väsktyper avsedda för olika användningssområden vilket framgår av följande uppgift: "Låspungen hade fruntimrena



Bild 21. Till vänster väskbygel med gjuten dekor, till höger bygel med graverad dekor. Hälsingland. Foto Håkan Liby.



Bild 22. Till vänster dekorativ, genombruten hake på väskans framsida, till höger enkel hake av järn fastsydd på väskans baksida. Hälsingland. Foto Håkan Liby.



Bild 23. Kvinna i dräkt från Delsbo, Hälsingland. Kjolväskan bärs på höger sida till hälften dold av förklädet. Akvarell av Emelie von Walterstorff. Nordiska museet.

bara när dom var fina, annars bara en sämre sort under förklädet, där dom hade nystanet för sticksömmen” (Ovanåker, Hälsingland). Från samma socken uppges att kjolväskan skulle bäras ”på höger sida och så placerad att hälften skymdes av förklädet”. Denna

utsago verkar allmängiltig och kan också beläggas från andra trakter.

I några enstaka fall finns information om vad som stoppades ned i den fina bygelväskan som främst tycks ha använts till högtidsdräkten. I ett fall

nämns en pappersstrut med ”kyrk-kryddor”, ingefära och kryddnejlikor och en annan uppgift beskriver att man vid bröllop hade en liten fällkniv (gästabudskniv) i väskan. En bevarad kjolväska innehåller ett mynt, en skilling Banco.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

OTRYCKTA KÄLLOR

Kjolväskor i Nordiska museet, Hälsinglands museum, hembygdsgårdar samt privat ägo.
Traditionsuppteckningar (Nordiska museets arkiv och ISOF, Institutet för språk och folkminnen).

LITTERATUR

Andersson, Leif och Ridderstedt, Margareta, 1983: *Järvsödräkten*.

Bengtsson Melin, Pia, 2012: *Dräkt, makt och kön*.

Björkquist, Lennart, 1941: *Jämtlands folkliga kvinnodräkter*.

Björkroth, Maria, 2022: Skinn och tenntråd. *Samiska spår – Dalarna, Gävleborg, Västmanland*.

Cederblom, Gerda, 1923: Renhornsornament å Hälsinglands kjolväskor, dess uppkomst och härstamning. *Fataburen* 1923.

Dahlin, Ingrid, 1937: Några anteckningar om den gamla kvinnodräkten i Ljusdals socken. *Hälsingerunor 1935-1937*.

Hillgren, Bror, 1925: *En bok om Delsbo*.

Liby, Håkan, 2018: *Dräkternas Hälsingland – mode, tradition, tolkningar*.

Nylén, Anna-Maja, 1970: *Hemslöjd*.

Nylén, Anna-Maja, 1971: *Folkdräkter*.

BINDMÖSSAN – DEN FINSKA ALLMOGEKVINNANS HUVUDBONAD



MARIA LINDÉN

FOLKDRÄKTSKONSULT PÅ FÖRENINGEN BRAGE I HELSINGFORS

FOLKDRÄKTER

Återupplivandet av folkdräkten inleddes på 1880-talet i Finska Handarbetets vännerns regi. Föreningen Brage grundades 1906 för vård och främjande av finlandssvensk folkkultur. I början fanns det ett behov av folkdräkter för föreningsdanslag, spelmän och sångare. Det systematiska dräktarbetet inleddes då dräktmuseet grundades 1921 och de första allmänna bygdedräktmötena hölls 1922–1923. Folkdräkten är rekonstruerad efter de festdräkter som allmogen använde på 1700- och 1800-talet. Folkdräkterna baserar sig på de förlagor som finns i museerna, men även på övrigt källmaterial. Folkdräkten är en festdräkt nu såsom den också var hos allmogen på 1800-talet.

Brages dräktmuseum hör starkt ihop med Brages dräktbyrå som ansvarar för de finlandssvenska folkdräkterna. Museet har en viktig uppgift i att bevara de föremål som ligger som förebild för de rekonstruerade finlandssvenska folkdräkterna. År 2018 utgavs en katalog över föremålen i samlingen och 2021 publicerades katalogen i digital form. Största delen av föremålen är insamlade av magister Yngvar Heikel på 1920-talet. Samlingen består av 410 katalogiserade

föremål. Sammanlagt, 98 föremål finns bevarade i bindmössamlingen (bild 1). Insamlingsresor och insamlade föremål påverkades av slumpen. Heikels anteckningar är noggranna och många av mössorna har kompletta uppgifter men inte alla.

BINDMÖSSAN

Bindmössan är en hård huvudbonad där en papperstomme bekläs med vanligen sidentyg. Till bindmössan hör en rosett och ett stycke av spets. Bilderna 2 a, b och c visar styckemössans delar. På grund av spetsstycket kallas bindmössan även för styckemössa. I Brages dokument förekommer ofta benämningen *styckomössa*, vilket är en hopskrivning av *styck* o. (*och*) *mössa*. I östra Nyland har man även använt begreppet *Stockholmsmössa*, då mössorna köptes från Stockholm. *Tykkimyssy* (fi.) är en översättning av svenskans styckemössa. Även *koppamyssy* och *pinnimyssy*, som härstammar från svenskans bindmössa, har använts.

Bindmössor är bevarade i stora mängder i museerna, för de var den allmännaste huvudbonaden bland allmogekvinnorna på 1800-talet. Bindmössan användes först av kvinnor inom de högre stånden. På 1700-talet började borgarfruar, prästfruar och pigor använda hårda bindmössor. Då bindmössorna blev omoderna bland de högre stånden kunde tjänarinnorna få en sådan i gåva av dem de arbetade för. Allmogen anammade bruket av bindmössan via borgarna, hantverkarna och tjänarinnorna. I sydvästra Finland använde allmogekvinnorna bindmössor redan på 1700-talet.



Bild 1. Bindmössor på Brages dräktmuseum.
Foto: Laura Mendelin, Föreningen Brage.

Bild 2. Bindmössa A75, Borgå, a) framifrån, b) bakifrån, c) inifrån. Brages dräktmuseum.
Foto: Laura Mendelin 2017.

Bindmössan spred sig nästan i hela landet ända till norra Österbotten, men inte till Karelska näset eller de ortodoxa orterna.

Dräkten har förutom civilstånd också uttryckt fest och vardag, glädje och sorg eller religion. Ursprungligen kunde man ur huvudbonaderna avgöra civilståndet. Flickorna fick i enhetlighet med det europeiska sättet, som tecken på jungfrulighet, gå barhuvade med håret fritt, med endast dekorationsband i håret. Senare blev det sed att när de unga kvinnorna konfirmerats i kyrkan fick de börja bära huvudbonader på fester. De gifta kvinnorna måste i männens närvaro täcka sitt hår med huvudbonaden men denna sed förändrades i västra Finland på 1700-talet då huvudbonaderna blev mindre. Ännu på 1900-talet ansågs det på landsbygden vara osedligt för det gifta kvinnorna att gå utan duk. Ogifta mödrar måste täcka sitt hår med duk men fick inte använda de gifta kvinnornas bindmössor.

Rikligast har bindmössor sparats från de områden där de var i bruk senast och under längsta tid. I Österbotten var mössan låg och djupt hjärtformad och som vardagsmössa användes kattunbeklädda mössor medan de finare helgmössorna ofta var blåa och svart och rikligt dekorerade med tambursöm. Från Sibbo-Pernå finns 1700-tals mjuka mössor samt ljusbottnade broderade mössor bevarade. I det områdets dräktskick syns den långvariga kontakten med Sverige och det ålderdomliga dräktskicket som bevarats jämsides med ett nyare dräktskick. I de östra delarna av Nyland blev bindmössan populär i slutet av 1800-talet och användes ända in på 1900-talet. Kring 1880 uppstod jämsides med den stora mössan en mindre och där snibben byttes mot en rak framkant. Dessa små mössor användes av flickorna vid konfirmationen. Bindmössan blev en symbol för den vuxna kvinnan då den spred sig i användning hos folket. Bruden kläddes med en ofta vit styckemössa efter vigseln och användes under första kyrkobesöket efter vigseln och bevarades sedan för att användas som begravningsmössa till kistan.

I slutet av 1700-talet fick allmogen använda färggranna silkestyger enbart i bindmössorna och i sidendukarna. Man

föredrog blommiga sidentyger såsom broscherat silke. Mössmakarna tillverkade de hårda på stomme uppsatta mössorna, dvs. bindmössorna eller styckemössorna. Delvis tillverkades mössorna på hård stomme (stocken) och delvis förvarades de på mösstocken. Enligt Sirelius tillverkade också kvinnor av högre stånden, exempelvis änkor till officerare och prästgårdarnas mamseller, bindmössor till allmogen. De flesta av de yrkesmässigt broderade mössorna hör till den period då mössorna endast användes av allmogen. Mössorna tillverkades av tygbitar och ibland av uppsprättade kläder. I de svenska silkesmanufakturerna vävdes mösstyg för den finska marknaden under senare delen av 1700-talet. Yrkesmässigt broderade mössor med guld, alltså paljetter och förgylld tråd, hörde till modet under senare delen av 1700-talet.

Köpmännen levererade mössakuponger, dvs. Mösstycken, från Stockholms partihandlare runt om i landet. De flesta var broscherade, dvs. med sidengarn trädde sidentyger. De flesta av de yrkesmässigt broderade mössorna hör till den period då mössorna endast användes av allmogen.

TAMBURBRODERING

De broderade mössorna är tillverkade med en teknik som kallas tambursöm. De vanligaste mönstren var olika slags blad och stjälkar med knoppar och blommor. På bilderna 3 a och b ses rikligt broderade mössor från Österbotten.

Vid tambureringen används en tamburnål men även en virknål kan användas. Tambursömsnålen liknar en virknål men den är spetsigare. För att snyggt tamburera krävs det träning. Tambursömmen är svår att skilja från kedjesömmen på rätsidan, men avigsidan blir olika. Således kan de broderier som förr var gjorda med tambursöm sys med kedjesöm. Den kedjevirkade sömmen påminner om den sydda men de är fylligare och tätare än den sydda. Per centimeter är det 4–10 stygn. I gamla arbeten finns det till och med 9–10 stygn per centimeter. Vid tambureringen hålls garnet på vänster pekfinger under sybågen. Virknålen sticks lodrätt genom det spända tyget mot undersidan, där nålen hämtar upp garnet i en ögla. Ögla är kvar på nålen, medan



Bild 3. Broderade mössor i Brages dräktmuseum. a) A119 Härkmeri, b) A120 Lappfjärd, c) A221 Vörå d) A276 Närpes. Foto: Laura Mendelin 2017.

denna åter sticks ned i tyget och hämtar upp en ny ögla som sedan dras genom den första. Det bildas en rad kedjestygn på rätsidan och på undersidan ser sömmen ut som efterstygn.

BINDMÖSSAMLINGEN

Brages bindmössamling studerades i skribentens pro gradu från år 2020. Syftet

med studien var att få tilläggs kunskap om bindmössorna i den finlandssvenska dräktkulturen samt ny information om material och tillverkningen av bindmössor i allmänhet och särskilt gällande metallbroderade bindmössor. En signifikansanalys gjordes på basis av de katalogiserade uppgifterna och fotografierna. Signifikansanalysmetoden är avsedd för objekt och fenomen för att utvärdera deras betydelse, signifikans. Den har utvecklats för museer för att de bättre kan lagra, hantera och utnyttja sina samlingar. Ur ett hantverksperspektiv undersöktes hur mössorna är uppbyggda och hur de kan tillverkas med de material och den kunskap vi nu har.

Det finns 97 bindmössor kvar i samlingen, samt ett metallbroderat siden-tygstycke. 43 mössor är av slät sidensatin, 25 mössor är av mönstervävt och fem av broscherat siden. Broscherat siden är också mönstervävt men med ett slags plockmönster, ofta med färgade trådar, som inte löper från kant till kant i mönstret. Av de broderade mössorna är en del broderade med en färg, en del med många färger och några med metallbroderier. Fyra av mössorna i samlingen är av kattun, tryckt bomullstyg.

33 av sidenmössorna var hjärtformade av olika slag, så även det metallbroderade ljusa tygstycket. Hjärtformad betyder att framkanten har en snibb och således bildar en hjärtform. De fyra kattunsmössorna är alla hjärtformade, två av Närpesfason och två stora mössor från Pyttis. På kartan

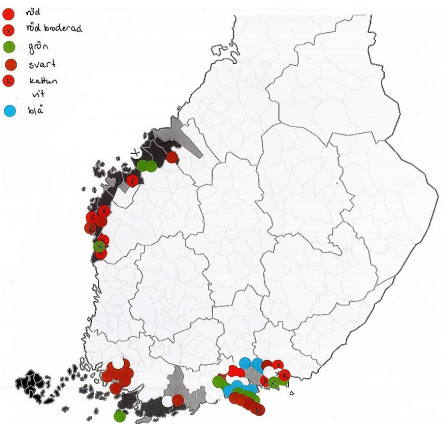


Bild 4. Karta över bindmössornas material, färg och ort.

Siden	Slät	Mönstrad	Broderad	Broscherad	Rynkad	Totalt
Svart	23	2	1	1		27
vit/ljus	4	8	8	1	1	22
ljusgrön/grön	13	6	1	1		21
blå/turkos	2	7				9
röd/ljusröd	1	1	8	1		11
lila		1	2	1		4
	43	25	20	5	1	94
kattun						4

Tabell 1. Bindmössornas färg, material och dekoration.

(bild 4) har bindmössorna prickats in enligt ort och färg samt om de har broderier eller mönstrat tyg. I tabell 1 en noggrannare översikt över bindmössornas färg, form, material och dekoration.

På bilderna 5 a-d ses olika modellers mössor. A110 är en mycket liten mössa och var i bruk under den sista tiden bindmössan användes. A303 är en ganska typisk mössa av modell 1 och A67 närmast av modell 3 och A35 är av Närpesfason.

LJUSA BINDMÖSSOR

I samlingen ingår det många ljusa mössor, 20 av mössorna och det metallbroderade tygstycket är ljusa, antingen vita, benfärgade eller ljusgula. Det är oklart huruvida de användes till något speciellt ändamål, eller om den ljusa färgen var en vanlig färg som de unga giftasvuxna fick. Ifall man har haft råd har man säkert haft flera olika mössor till olika ändamål. Ett exempel är denna vackra vita lilla bindmössan i mönstrat siden från Borgå, bild 6.



Bild 6. Bindmössa A66 i Brages dräktmuseum. Foto: Laura Mendelin, 2017.



Bild 5. Bindmössor i Brages dräktmuseum. a) A110 från Pargas, b) A303, c) A67 från Borgå och d) A35 från Närpes. Foto: Laura Mendelin, 2017.

Till insidan använde man tryckta linne- eller bomullstyger, kattuner. Nedan ett exempel på en mycket liten mössa med 6 böjda veck från Helsinge, bilderna 7 a och b. Den är beklädd med vitt mönstrat siden och inuti ett kattunstyg med rött blommönster.

Förutom vita/benfärgade och svarta mössor finns det också flera ljusgröna och blå/turkosa mössor i samlingen. På bilderna 8 a-d exempel på blåa mössor från Borgå och Sibbo.

MÖSSOR AV KATTUN

I samlingen finns det fyra mössor av kattun. Två av mössorna är små och av Närpesfasen och två stora hjärtformade från Pyttis. Kattun är ett tryckt bomullstyg som användes till livstycken, tröjor,



Bild 7. Bindmössa A199 från Helsinge i Brages dräktmuseum, a) bakifrån, b) inuti. Foto: Laura Mendelin, 2017.

Bild 8. Blåa bindmössor i Brages dräktmuseum. a) A80 Borgå b) A78 Borgå, c) A95 Sibbo, d) A84 Borgå. Foto: Laura Mendelin 2017.

Bild 9. Kattunsmössor i Brages dräktmuseum. a) A33 Närpes, b) A34 Närpes, c) A43 Pyttis och d) A44. Pyttis. Foto: Laura Mendelin 2017.

förkläden och sjalar och därtill bindmössor. Enligt Lehtinen och Sihvo var kattunsmössorna vardagsmössor medan silkesmössorna användes till fest. På dessa mössor, bilderna 9 a-d, kan man tydligt se hur mössan är kantad med en skild kant, till och med av olika färg än resten av mössan.

BRAGES SAMLING

Brages bindmössasamling motsvarar övriga museers samlingar. Man kan konstatera att trots att dräktmuseet är litet har vi en betydlig samling av bindmössor av olika slag, många liknande hittas även på andra museer, till exempel de bindmössor som finns i Nationalmuseets samlingar och som redogörs för i Rahwaan puku. Man ser många likheter med mössorna i Brages samling. Brages dräktmuseum är speciellt i den bemärkelse att den samlar den finlandssvenska dräktkulturen så på så sätt är det möjligt att bilda en helhetsbild av bindmössorna som varit i bruk i de svensk- eller tvåspråkiga områdena.

En specialitet är eventuellt de nio stora mössorna med hjärtform som finns bevarande från östra Nyland (bild 10). Den svarta broderade mössan till höger är tagen tillvara från Borgå, medan den vita broderade och de kattunbeklädda från Pyttis och den av grönt broscherat silke från Strömfors. *Praktexemplar av bindmössa, urtypen från 1700-talets senare hälft* såsom det står i katalogen för den gröna broscherade mössan A135 från Strömfors. Fanns det manne en mössmakare i östra Nyland som gjorde denna modell eller var den på mode där?



Bild 10. Stora mössor från Östnyland. Foto: Maria Lindén 2020.

DEN METALLBRODERADE MÖSSAN

I överflödsförordningarna från 1793 krävde man att guld- och silverbroderierna måste förbjudas och ersättas av enfärgade tamburbroderier. Metallbroderade mössor har ändå förekommit, i nationalmuseet finns flera sådana mössor från 1800-talet. I Brages dräktmuseum finns ett metallbroderat mösstycke, A282, från Pedersöretrakten som använts till en Munsaladräkt. Mikroskopbilder och metallanalys av det metallbroderade tygstycket gav detaljerad information som kunde tillämpas för att tillverka en ny bindmössa utgående från tygstycket (bild 11 a och b).



Bild 11. a) Tygstycke A282 i Brages dräktmuseum. b) Metallbroderad mössa till Munsaladräkten. Tillverkad av Maria Lindén. Foto: Laura Mendelin, Föreningen Brage.

I metallbroderi använder man sig av metallbeklädda trådar, spiraler och paljetter. Guldtråden består av en kärna av silke eller lintråd kring vilken en förgylld koppartråd är spunnen. Av den dragna metalltråden tillverkas små spiraler eller kantiljer som de också kallas. Den plattvalsade tråden, lan, används slät eller veckad. Förutom dessa spiraler och trådar används även små runda metallbleck, paljetter, som förr även kallats flittror. I metallbroderiet ligger metalltråden på ytan av tyget och går inte igenom tyget. Det vanligaste är att man använder guldfärgade koppartrådar vid broderingen.

BINDMÖSSAN I DEN REKONSTRUERADE FOLKDRÄKTEN

I *Finlandssvenska dräktboken* utgiven av Brage finns folkdräkterna för varje svensk eller tvåspråkig ort beskrivna. Till majoriteten av kvinnodräkterna hör en bindmössa. För varje ort beskrivs vilka färger bindmössan kan ha. Om mössan är broderad är broderiet specifikt för orten.

I Brages samlingar finns akvareller och ritningar delvis från Nationalmuseets samlingar och dels från Brages egna samlingar. Många av akvarellerna från Nationalmuseets mössor är målade Hanna Lodenius och Astrid Jung av Brages egna mössor. På bild 12 a) en akvarell av Hanna Lodenius på en mössa från Lovisa som är förebild till Pernådräktens bindmössa som kan ses på bild 12 b). På bild 13 a) en akvarell av den mössa som är förebild till Helsingedräktens bindmössa, bild 13 b).



Bild 12. a) Bindmössa A3394:13 i Finlands Nationalmuseum. Akvarell: Hanna Lodenius. b) Bindmössa till Pernå folkdräkt. Foto: Mari Varonen, 2021.





Bild 13. a) Bindmössa A4236 i Finlands Nationalmuseum. Akvarell: Hanna Lodenius. b) Bindmössa som hör till Helsinges folkdräkt. Foto: Maria Lindén 2020.

Nuförtiden tillverkas de mössor som hör till den rekonstruerade folkdräkten generellt i tre modeller (1, 2, och 3) som skiljer till storlek, form och antal veck. Nr. 1 är den minsta och har rak framkant och sex böjda veck, nr. 2 är hjärtformad, medelstor med tre raka veck och nr. 3 är störst till storleken, har fem böjda veck och rak framkant. På bild 14 finns pappersstommar för grundmodellerna 1, 2 och 3. Dessutom finns det dräktspecifika modeller som oftast är variationer av dessa.



Bild 14. Papperstommar till modell nr. 3, 2 och 1. Foto: Maria Lindén.

TILLVERKNING AV STOMME

Stommen tillverkas av tidningspapper och rågmjölsgröt. Brages nytillverkade stommar har ett sista lager av akvarellpapper. Papperslagren limmas på endera ett oblekt grovt linnetyg eller som i det här fallet ett tryckt bomullstyg. Då papperslagren är limmade sys mitsömmen och plattas till med en sten eller hammare. Stommen sätts på stocken och vecken formas, syklipsen är här bekväma att använda. Vecken formas vidare med en smörkniv och den slutliga formen får stommen vid strykningen. Stommen bör torka på stocken för att inte vrida sig. Under torkningen stryks stommen några gånger. Tillverkningsprocessen av en stomme till Munsalamössan i bilderna 15 a-c.



Bild 15. a) Papper limmas med rågmjölsgröt på ett fodertyg. b) Mitsömmen sys och hamras slät och sätts på stocken. c) Stommen stryks slät. Foto: Eija Mendelin 2020.

MONTERING AV BINDMÖSSAN

Monteringen av bindmössan följer den beskrivning som Brages dräktbyrå gjort. På bilderna 16 a-d visas processen. Först bekläs stommen med en stoppning, antingen kardat lin eller yllevatin. Siden- delarna klipps ut enligt mönstret med tillräcklig sömsmån och mitsömmen



Bild 16. a) Metallbroderade mösstyckena och stommen. b) Stommen beklädd med yllevatin. c) Mitsömmen på bindmössan. d) Stommen överklädd med det metallbroderade sidenet. Foto: Maria Lindén 2020.

sys. Det finns olika sätt att sy den men i Brages beskrivning sys mitsömmen först med långa förstygn, därefter viks sömsmånen åt ena hållet och stickas ner med täta förstygn. Ett annat alternativ är att sy den första sömmen med täta förstygn och sedan öppna sömsmånen och sy ner den på båda sidorna av mitsömmen med förstygn. Efter det sätts sidenet på pappersstommen och vecken, kanterna och dekoraionsstickningarna sys.

Under olika tider efter att folkdräkten rekonstruerades har bindmössan burits på lite olika sätt, speciellt stycket har ibland sytts fast vid mössan och varit rynkat men nuförtiden råder enighet om att bindmössan bärs med stycket formstärkt och skilt från mössan. Då man klär sig i folkdräkt strävar man efter att följa allmogekvinnans sätt att klä sig. För den vuxna kvinnan skulle det ha varit otänkbart att lämna huvudet bart då man klädde sig till fest. Därför rekommenderas det varmt att då man klär sig i folkdräkt klär man på alla delar som hör till dräkten, även bindmössan om man är vuxen. Vid konfirmationen är kvinnan giftasvuxen och kan börja bära bindmössa. Håret kammats till en knut på bakhuvudet. Kort hår kammats bakåt så stycket täcker det. Ett strykband hjälper att få håret att hållas bort från ansiktet. Strykbandet kan vara antingen ett stickat band i hårets färg eller en linneremsa med band som man knyter runt huvudet. Spetsen som är stärkt enligt huvudets form på en mösstock eller annan lämplig form kläs på först. Stycket kan fästas med nålar i strykbandet. Sedan sätts bindmössan utanpå knuten och hålls på plats då det finns en spänning i öronflikarna. Då mössan inte

används är det viktigt att förvara den lig-gande upp och ner i en hattask, med ett band lätt knutet så att spänningen hålls kvar i mössan. Den stärkta spetsen kan lätt rullas ihop och förvaras tillsammans med mössan, bild 17.

BINDMÖSSAN SOM KULTURARV

Genom att lyfta fram föremål och hantverkskunskap som ett kulturarv ger man det nytt liv och synlighet. Bindmössan och tillverkningen av den är nuförtiden ett levande kulturarv. Men före man på 1970–1980-talet började forska i tillverkningen av bindmössan var den ett kulturarv som höll på att försvinna. Genom att studera föremålet har man kunnat återuppliva tillverkningen av en bindmössa. År 1989 hölls ett nordiskt dräktseminarium i Norge där Sveriges föredrag behandlade bindmössan. Numera är tillverkningen av folkdräkt, i vilken även tillverkningen av bindmössa ingår, upptagen i Finlands nationella lista över immateriellt kulturarv.

Bindmössamlingen öppnar en intressant väg in i allmogekvinnans liv, kläder och framförallt bindmössans betydelse. Tillverkningen av en bindmössa är ett tidskrävande hantverk som kräver skicklighet i allt från tillverkningen av pappersstommen, broderingen och slutligen monteringen. Samlingen ger en bra helhetsbild av bindmösskulturen i Svenskfinland bland allmogen på 1700–1800-talet. Dock omfattar inte bindmössamlingen hela Svenskfinland, så för en mera komplett bild av helheten borde även lokala museers samlingar studeras. Samlingen representerar i stort sett alla modeller som även återfinns i Nationalmuseets samlingar.

Mössorna är en bit av ett bevarat kulturarv. Hela samlandet och grundandet av Brages dräktmuseum utgick från ett behov att bevara det kulturarv som höll på att försvinna i början av 1900-talet. Än idag kan man beundra mössornas skönhet som även vittnar om den otroliga hantverksskicklighet som utövats. Bindmössorna som en samling är i idealtillstånd. Det finns exemplar som är i perfekt skick för att ställas ut, men även de söndriga mössorna ger mycket information om material och tekniker. De är ett bra tillägg i samlingen speciellt med tanke på forskning.



Bild 17. Förvaring av bindmössan. Foto: Maria Lindén 2020.

LÄRDOMSPROV

Lindén, Maria 2020. *Bindmössorna på Brages dräktmuseum: ett föremålsbaserat perspektiv på allmogekvinnans huvudbonad*. Pro gradu. Slöjdvetenskap, Helsingfors universitet.
<http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-202009094049>. Läst 13.10.2020.

WEBBKÄLLOR

<https://brage.fi/sve/draktbyra/draktbyran/museum/> Läst 13.10.2021.

https://wiki.aineetonkulttuuriperinto.fi/wiki/Kansallispuvun_valmistaminen. Läst 13.10.2021.

LITTERATUR

Appelgren, Kari, Grönlund, Karin, Häggblom, Margareta, Lönnqvist, Bo, Schulman, Maria & Vuori, Gunilla 2008. *Finlandssvenska dräktboken*. Brages sektion för bygdedräkter. Helsingfors, Schildts.

Björkroth, Maria 1989. Bindmössan som teoretiskt och praktiskt problem. *Rapport fra Nordisk hovudbunad-seminar på Valdres Folkehøgskule 7. - 11. aug. 1989* (s. 19-26). Valdres, Norge: Bunad- og folkedraktrådet.

Brages dräktmuseum, katalog av Yngvar Heikel, 2018. Brages Årsskrift 2014-2018. Helsingfors, Föreningen Brage.

Heikel, Yngvar 1986. *På forskningsresor i svenskbygden*. Brages Årsskrift 1974-1986. Borgå, Tryckeri och Tidnings Ab.

Hokkanen, Leena 1988. Tykkimysyt: kansallispuvujen perinteinen valmistus. *Kotiteollisuus* 81: 4, s. 34-37.

Häyhä, Heikki, Jantunen, Sari & Paaskoski, Leena 2015. Merkitysanalyysimenetelmä.
<https://www.museoliitto.fi/doc/Merkitysanalyysimenetelma1.pdf>. Publicerad Läst 13.10.2021.

Kaukonen, Toini-Inkeri 1985. *Suomalaiset kansanpuvut ja kansallispuvut*. Borgå, WSOY.

Lehtinen, Ildikó & Sihvo, Pirkko 2005. *Rahwaan puku. Näkökulmia Suomen kansallismuseon kansanpukukokoelmiin*. Helsingfors, Museiverket.

Lönnqvist, Bo 1979. *Kansanpuku ja kansallispuvu*. Helsinki, Otava.

Lönnqvist, Bo 1991. *Folkulturens skepnader. Till folkdräktens genealogi*. Helsingfors, Schildts.

Nylén, Anna-Maja 1950. *Broderier från herremans och borgarhem 1500-1850*. Stockholm: Nordiska Museet.

Pylkkänen, Riitta 1982. *Säätyläisinaisten pukeutuminen Suomessa 1700-luvulla*. Finska fornminnesföreningens tidskrift. 84. Helsingfors, Finska fornminnesföreningen.

Sirelius, Uuno Taavi 1990. *Suomen kansanpukujen historia*. Helsinki, Kansallisteos.

Stavenow-Hidemark, Elisabet & Nyberg Klas, 2015. *Från kläde till silkesflor: Textilprover från 1700-talets svenska fabriker*. Stockholm, Kulturhistoriska Bokförlaget.

von Wachenfeldt, Karin & Wennberg, Elin 1978. *Bindmössor och goffrade kjolar*. Bollnäs: Inferi.

FARVE, BÅND, TRÅD OG STING, DEKORATION PÅ DANSKE FOLKEDRAGTER



ANNA-MARGRETHE JONSSON

Man kan ikke være i tvivl om at broderi er en dekoration, og der er bevaret mange dragtdele med broderi på danske folke- dragter. Det ses på tørklæder, særke og skjorter, sjaler og huer, endda på skørt, bul og snøreliv, bukser, handsker, vanter m.m. Broderi på folkedragter var tema ved at Nordisk Dragtseminar i 2003, så derfor besluttede jeg, at mit indlæg skulle handle om andre former for deko- ration end broderier.

MEN HVAD ER SÅ DEKORATION?

Det brugte jeg lidt tid på at definere. Jeg startede med at grave i litteraturen, og har haft mange tanker og ideer til, hvad det kunne handle om. Hvis man slår ordet "dekoration" op i ordbøger eller på nettet, finder man følgende udsagn: **"Udsmykning, pynt, motiv eller mønster"**.

Jeg nåede frem til, at dekoration må være noget, der er tilføjet udover nødvendigheden, en forskønnelse, en ekstra luksus på beklædningen, ting der ikke rent praktisk har betydning for tøjets brug. Mit valg for dette indlæg blev at fokusere på: **"Farve, bånd, tråd og sting"**.

Det med luksus ledte mig hen til en forordning der blev udskrevet af kong Christian 7. den 12. marts 1783. **"Overdådigheds indskrænkning i bondestanden i Danmark og Norge"**. Der var udskrevet lignende forordninger flere gange tidligere, men denne var den første som var målrettet bondestanden.

Begrundelse var tiltagende overdådighed i såvel Danmark som Norge, dels i mad og drikke, dels i klæde- dragten. Citat: **"Bonden lader sig ikke nøje med ting, som landet frembringer, men på sine steder er yppige med vin,**

kaffe og klæder af fremmede tøjer, hvorved standen forarmes og pengene går til fremmede og udgår af landet." Altså er overforbrug af importerede luksusvarer.

Videre i forordningen står der om klædedragten, Citat: **"Ingen af bondestanden på landet, ung eller gammel, gift eller ugift, må bære andre klæder end af hjemmegjort tøj, som vadmel, værken, og deslige. Kvindfolk må ikke bære silketrøjer, silkeskørter eller silketørklæder. Dog må de bære en silkehue og trøje og skørt af kramtøj. Det gælder også for bonden, som ligeledes må bære trøje og vest af kramtøj"**. Når der angives hjemmegjort er det ikke ensbetydende med at produktet er fremstillet i hjemmet, men indenfor landets grænser. Kramtøj er tøj som man købte hos kræmmerne.

Hvis man kom i kirke, til alters, bryllup eller ved andre forsamlinger i tøj udover ovennævnte kunne det straffes med bøde på 16 danske skilling, hvoraf ¼ del gik til sognefoged og lensmænd, og ¾ dele til fattiggassen. Hvis man ikke betalte, kunne man idømmes en bod, med at gå sidst til alters, så alle kunne se, hvem der havde forbrudt sig mod forordningen. Dog måtte tøj erhvervet inden forordningens indførelse bæres 3 år efter, men ikke fremskaffe nyt.

I 1799 måtte kongen give op overfor sin ide om at begrænse, hvad der blev opfattet som unødigt luksus. Kontrollen kunne kun ske ved husundersøgelser, og det var kongen imod. Det mandede derfor ud i den sidste danske dragt- forordning, dateret den 27. december 1799, som mere blev en henstilling, idet den hed: **"Landalmuen formaneshes til anstændig Tarvelighed, uden Tvang."**¹

Begge forordninger gav mig et finger- peg om, at bondestanden har haft smag for luksus, og dermed nok også dekora- tioner på deres beklædning, og ikke altid efterlevet formaningen om anstændig tarvelighed.

I samtidige skriftlige kilder, bl.a. i Eskel Sørensens skrifter fra 1771-1835, beskrives forordningernes indførelse med, at i starten fik den opmærksomhed og standsede kræmmernes handel, men efter kort tid forsvandt frygten, og man købte igen silke og brokade hos kræm- merne som før.²

Kan vi finde denne luksus hos lan- dalmuen i det efterladte tøj? Ja, der er gudskelov bevaret en del

på museernes magasiner såvel som i privat eje. I skiftematerialet finder man registreret "luksus" materialer som kale- manke, silke, zartses, damask, barkan, og danzigertøj.

HVORDAN OG MED HVAD DEKOREREDE ALMUEN SIT TØJ UDOVER BRODERIERNE

Den mest enkle dekoration er farve. Farvning af tøj kunne være foretaget hos farveren i købstaden. Der findes mange beretninger om, hvordan farverne havde udfordringer med at få tingene farvet i den rigtige kvalitet. Der blev gjort mange forsøg med salte og meget andet, men ikke altid med godt resultat.

Resultaterne af farvningen skulle "halles", dvs. kontrolleres og stemples som en garanti for, at kvaliteten var i orden. Farverne reklamerede for deres arbejde med annoncer blandt andet med, at der var renoveret farveri og en anden endda med farver med tilhørende opskrift.

¹ Luksusforordninger – 1558, 1683, 1736, 1783, 1783 og 1799, Hanne Frøsig Dalsgaard.

² Skik og sæd hos bønderne sidst i det 18. og først i det 19. århundrede. Eskel Sørensen (1771-1835).

I "En dansk farvebog til almindelig nytte eller kort underretning om at farve ulden, silke og linned" fra 1768,³ er der 39 anvisninger på farvning af uld, men også anvisninger til silke og linned. Sidst en anvisning til fjernelse af pletter. Der er oplyst, at en dygtig farver har brug for 5 grundfarver:

- Et godt farvestof til gult, her er vau bedst
- Et godt farvestof til brunt
- Krap
- Cochenille
- Indigo

At farve fra bær og grønsager er ikke holdbare.



Figur 1. Eksempel på anvendelse af rød farve.

Hvor meget der egentlig blev farvet hos almuen, altså i hjemmene, er ikke ligeså nemt at dokumentere. Det Kongelige Danske Landhusholdningsselskab blev stiftet i 1769. Selskabets formål var at opmuntre og støtte landmænd, håndværkere og andres erhvervsfremmende indsats. For at fremme indsatsen udbydes der prisopgaver og derfra uddeles der præmier.⁴

Ved at gennemgang af præmieringerne i perioden 1794 og fremefter, er der fundet præmieringer for farvning. Eksempelvis tildeles Madame Birgitte Bruun, gift med overlods Andreas Bruun, første sølvmedalje for: "Forfærdiget tøjer, spundet og farvet garn". Der fortælles intet om, hvilke farver det var, ærgerligt.

I 1797, hvor der i præmieringslisten står citat: "For krapavl blev brændevindshandler Jens Mogensen Linde i Skanderborg, som i en del år har dyrket krap med god fremgang og i året 1797 avlet 86 pund tørrede og rensede kraprødder, tillagt en belønning af den første sølvmedalje eller 20 Rd."⁵ Farver Ærreboe i Maribo farvede årligt 30 lænketrøjer og 90-100 ærmer, hvilket beskrives i L. M. Wedels udgivelse i 1806 fra sin indenlandske rejse i det danske rige. Dette er også omtalt i Lisbeth Green's artikel i rapporten fra Seminaret i 2018.

Der er fortrinsvis givet belønninger for farvning til personer udenfor bondestanden. Enkelte er det ikke muligt at fastsætte, eksempelvis madame Qvist-



Figur 2. Eksempel på anvendelse af blå farve.

gaard, gift med Peder Qvistgaard, hvor der intet erhverv er angivet, så det er ikke altid let at vurdere.⁶ De her nævnte kort er fra sidst i 1700 årene. På dette tidspunkt dækkede landhusholdningsselskabet også Norge, Færøerne og Island, og man finder præmieringer fra disse områder også. For Norge dog kun frem til 1812.

Man får yderligere dekoration ved at væve striber i forskellige farver ind i stoffet.



Figur 3. Bredstribet mandstøje i rød, grøn og gul.

Hvor kom den inspiration fra? Formentlig fra de importerede stoffer som kallemanke. Vi kender til dem bl.a. fra Anders Bergs samling, og de ses også i danske dragtdele hos almuen.



Figur 4. Eksempel på kallemanke i kvindetrøje.

³ "En dansk Farve Bog til almindelig underretning om at farve ulden, silke og linned" København 1768.

⁴ Det Kongelige Danske Husholdningsselskabs skrifter, 1804.

⁵ Præmieringslister fra det Det Kongelige Danske husholdningsselskab.

⁶ Præmieringslister fra det Det Kongelige Danske husholdningsselskab.

I opgørelse over hvilke tekstiler 5 købmænd i Nykøbing Sjælland i 1732 havde i deres varelager, er der hos Peder J. Skaarup angivet callemanke og danzigertøj, så her har det været muligt at købe disse varer.⁷

I Danmark var der i 1776 indsendt en prøve på danskfremstillet kallemanke fra tøjfabrikant C. C. Pflug i Lyngby. Denne prøve ser dog ikke ud til at have den blanke overflade, som vi kender fra de engels producerede kallemanker. Prøven er vedlagt ansøgning om forskud på en økonomisk bevilget støtte. Pflug beder ligeledes om at låne en calendermølle fra silkevæver Klopstock i Lyngby.⁸ Hvad er en calendermølle? Var det en maskine, som kunne give kallemanken den fine glans, glitning? Ja, det kunne det formentlig godt være, om det var tilfældet ved jeg ikke med sikkerhed, men utænkeligt er det vel ikke. Det meste af produktionen angives at være eksporteret til de vestindiske øer.

Der er bevaret en del vævede dragtdele med smalle striber, der kommer omkring Louis Seize tiden, men fortsætter langt op i 1800 årene.



Figur 5. Eksempel på smalstribet stof i kort vest.

Farver Ærreboe fra Maribo, som jeg omtalte tidligere, hans utrættelige kone forfærdigede i perioden 1775-1783, 44.985 alen tøj, herfor modtog han en guldmedalje i 1783. Videre nævnes at konen fortsætter med at forfærdige tøj frem til 1802, hvor der blev fremstillet 97.687 alen, som bestod af drejel, tveskaft, hvergarn, blåternet hørlærred. Det er ham der nævnes som modtager, selvom det var den utrættelige kone der forfærdigede det? Dette er ret gennemgående, når man læser præmieringerne, mandens navn er altid nævnt. I 1792 begyndte også den anden farver i Maribo, farver Tvede, at forfærdige hjemmegjort tøj, for dette modtog han i 1796 en sølvmedalje på 10 RD. Det betød ikke nødvendigvis, at hverken Ærreboes utrættelige kone eller farver Tvede selv havde fremstillet det hjemmegjorte tøj, men blot at de havde foranlediget, at det blev fremstillet.⁹

Om vævekyndigheden på landet, skriver amtmand Buchwald 1776: *"Vad-mellen væves her i almindelighed kun 3-sillet, og højere strækker sig vore fleste bondvæveres videnskab ikke"*.¹⁰

Bonden kan altså kun væve 3-søllet binding, den mest enkle kipper. Men kvaliteten af stofferne i de bevarede dragtdele peger også mod, at det er meget få stoffer, som har været vævet i hjemmet, men derimod hos landsby- eller hos købstadsvæveren.

Joachim Junge, præst i Nordsjælland, fortæller i 1798, at bonden fra Nordsjælland ikke kunne drømme om selv at væve, det har han lejet arbejdskraft til. Den fynske bonde kører til København med dynevår, hvorimod den Nordsjællandske bonde kommer med trækul og madvarer. Han skriver ligeledes at på Fyn og i Sverige er det almindeligt at have væve på gårdene, men også dette nyttige redskab overlades i Nordsjælland til dem, der har det som næring. Den nordsjællandske bonde lader hellere sine materialer ligge uforarbejdede eller køber dem forarbejdede.¹¹ Det skal dog siges, at Junge var født på Fyn og måske

deraf favoriserer han bonden derfra. I skifter fra det nordsjællandske område finder man ingen væve registreret.

Det er dog ikke alle fynske bønder, der væver selv, idet man i en dag-bogsoptegnelse fra Peder Madsen, fæstebonde på Vestfyn i 1786, kan læse, at han betaler løn til væver, skrædder, farver og garver. Han køber også 2 alen lærred.¹² Så den helt enkle vævning med 2 skafter fremstiller han heller ikke selv.

I tidligere omtale artikel fra Bol og By "Fremmede ting", fortælles der om bondehusholdningens stuer i perioden 1776-1798 (fra det Nordvest-Sjællandske område). Der er en opgørelse af 8 skifter, hvor der heller ikke er registreret nogen væve, men spinderok, karter, haspe og garnvinde.¹³ Det samme billede kender jeg fra skifterne i Nordsjælland.

Disse oplysninger fortæller mig, at ikke alle egne i Danmark havde væve i hjemmet, og dermed har der nok været en del, som har fået foretaget dette arbejde hos fremmede, der havde det som erhverv.

Samme år som tidligere omtalte forordning, i 1783, var Niels Ryberg, godsejer og fabrikant, ved at oprette en linned fabrik i Køng, der lå i det sydlige Sjælland mellem Næstved og Vordingborg. Han udvidede nu stedet med en spindeskole, for at få udviklet spindingen af hørrer til en bedre kvalitet. Han tog også fat på at uddanne kompetente linnedvævere. Det havde tidligere kun været muligt i købstædernes lav, men nu, efter 4 års læretid, kunne de få svendebrev fra Køng. Det var oftest karle fra landet, og ikke blot fra de nærmeste egne, men fra hele landet, som fik disse svendebreve. Gennemførte de uddannelsen kunne det give fritagelse for militærtjeneste, og det har nok været en medvirkende årsag til, at det var interessant. Vi ved dog, at der har været lignende muligheder for at uddanne vævere på samme vilkår andre steder i landet. Efter endt læretid fik de tilladelse til at fortsætte deres håndværk på hjemegnen, hvilket kom til at betyde,

⁷ Bonde og marked i 1700-tallet, Bol og By. "Fremmede ting", af Jan Steen Jacobsen.

⁸ Tekstilprøver fra danske arkiver og museer, Ingeborg Cock-Clausen side 207 (foto) og 228.

⁹ Gamle Lollandske Strikkemønstre, Marian Ploug.

¹⁰ Hør som husflid, Hanne Frøsig Dalgaard.

¹¹ Den Nordsjællandske Landalmues skikke, meninger og sprog, Joachim Junge, 1798.

¹² Bol og by, Landbohistorisk tidsskrift, 1985-2.

¹³ Bonde og marked i 1700-tallet, Bol og By. "Fremmede ting", af Jan Steen Jacobsen.

at deres kunnen spredtes over hele landet.¹⁴ Det betød at de omsatte deres kompetencer til dragtstofferne.

Man kan finde drejlsvævede mønstre i dragtstofferne, fortrinsvis i de nordlige egne af Jylland. I andre egne af landet finder vi dem i omhængstøjer foran alkoverne.

De komplicerede vævninger, som rudret drejl og gåseøj, har det ikke været muligt for en almindelig bondekone med max. 3 skafter af væve. Det er muligt at de karle som fik svendebrev på væveskolen i Køng tog tilbage til deres



Figur 6. Eksempel på drejlsvævet mandstrøje.

hjemegn og nedsatte sig som vævere der. Det fik en effekt på de bindinger som hvergarnsstofferne kunne væves i.

I 1781 indleverer Christopher Frentzel en prøve med ensfarvet bundstof og små blomster til godkendelse. Blomstermønsteret fra Christopher Frentzel's prøve bliver meget populært i første halvdel af 1800-tallet, altså 30-40 år senere. Det kaldes "Rosenhvergarn", og der er bevaret meget tøj med dette mønster øst for Storebælt. Ligeledes bliver "Urtepotetøjer" meget populære, det er et stof med klar bund og mønstre med blomster i krukker eller vaser.



Figur 7. Nærbillede af Rosenhvergarn i skørt.

Ternede stoffer vinder også indpas, og ses anvendt til kjole, bul, trøjer, forklæder og tørklæder. Materialerne er hør, bomuld og uld. Der er et utalligt antal variationer i mønstrene på hvergarnsstofferne, og ved at se på stofferne i malkekransene, kan man få en ide om, hvor forskellige de var. Mangfoldigheden i dekoration/mønstre i bomuldsstoffer, finder man ligeledes gemt i malkekranse.

At væverne, i 1800-årene, var bedre rustet i de mere komplicerede teknikker,



Figur 8. Mange typer hvergarn i malkekrans.

kan man se af de arbejdsbøger med væveopskrifter, som de har efterladt flere steder. Igen nok grundet deres svendebrev fra linnedvæverierne.

BÅND SOM DEKORATION

Der har været produktion af silkebånd i Danmark. Her skal nævnes båndfabrikant G. L. Serin København, som tillige var strømpevæver. Han fik bevilling i 1771, og dertil 200 rigsdaler årligt i 10 år mod at holde mindst 3 væve i gang. I 1777 havde han 14 væve i drift, hvor de 10 var til bånd. Der er på rigsarkivet bevaret ark med prøver fra hans produktion. Arkene fungerede som ansøgningsbrev fra 1777 om økonomisk støtte til den videre drift af fabrikken.¹⁵ Samme type bånd ses i Anders Berch's samling.¹⁶

I tidligere omtalte opgørelse over hvad 5 købmænd i Nykøbing Sjælland i 1732 havde i deres varelager, har alle florett bånd til salg. Men hvordan de har set ud fortælles der ikke noget om.¹⁷

Hvis man søger på florettbånd oplyses det, at det er bånd som er vævet af silke i uens spinding, dårligere kvalitet og glansløse. Måske det kunne være den type, vi ser på båndene i arket fra Serins prøveark, øverst til venstre. Men er det stadig den type man fremstiller i 1777? Det kan man formode, da de ligner bånd vi finder på tøjet i sidste halvdel af 1700-årene, og passer godt til beskrivelsen af florettbånd. På prøvearket fra Serin er der også ensfarvede umønstrede mere blanke bånd, en type man også finder på det bevarede tøj.

På et prøveark, fra Det Historiske Museum i Basel i første halvdel af 1800-tallet, findes mønstrede bånd.¹⁸ Bånd med blomsterranke på midten og farvede smalle striber finder man også i det bevarede tøj. I min private samling er der en nattrøje og en hue, hvor eksempler på denne type bånd ses. Jeg har oplysninger om, hvilken familie tøjet stammer fra, og tidsmæssigt kan det godt passe med lige først i 1800-tallet.

Så bevæger vi os frem til en bevaret prøvebog fra storkøbmand Chr. H. Niel-

¹⁴ Hør som husflid, Hanne Frøsig Dalgaard.

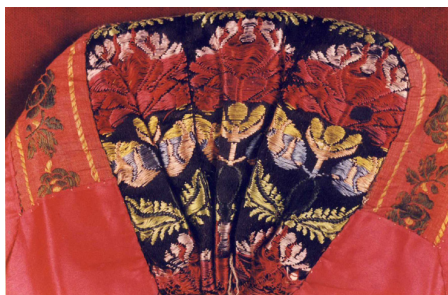
¹⁵ Danske silkebånd - med Europæisk baggrund, Klara Sørensen.

¹⁶ 1700-tals tekstil, Anders Berchs samling i Nordiska Museet.

¹⁷ Bonde og marked i 1700-tallet, 1997:2, Bol og By. "Fremmede ting", af Jan Steen Jacobsen.

¹⁸ Danske silkebånd - med Europæisk baggrund, Klara Sørensen.

sen i Hjørring i det nordlige Jylland, disse har været udbudt til salg mellem 1835 – 1850, og her er både mønstrede bånd som ensfarvede umønstrede bånd, og nu kommer snore og frynser med.¹⁹ Der er prøver på bånd, hvor mønstret er opdelt



Figur 9. Eksempel på kolonnebånd og bånd med blomsterranke på hue.

i kolonner, og endda med metaleffekter i. Vi ser eksempler på brug af denne type bånd på huer, bul samt på ærme- og brystbånd. De ses også anvendt på skørter og nattrøjer. Typen så vi også på huenakken fra min private samling.

Der er anvendt mange bånd til huerne. Molbech skriver 1839, i "Morskabslæsning for den danske almue", at der anvendes 8 alen brede silkebånd til hovedtøjet i områder på Sjælland (8 alen svarer til ca. 5 meter). Ikke sjældent må en pige anvende mere end et halvt års løn på sådan et pragtstykke.²⁰ Dette pragtstykke består af en hue med lange bånd, gerne med metalbroderi i nakken og dertil hørende lin under huen.

Fløjlsbånd ses anvendt på kjole, overdel og skød på buller fra omkring 1830-erne.

Samtidig ses der nu agramaner, frynser og silkesnore som dekoration. Eksempelvis ses silkesnore syet på kanter. Agramaner og frynser i kanten af skød og som pynt på overarmen af kjoleærme.

Foldede stofstykker er anvendt til dekoration, men hvor kom inspirationen fra? Man kan se lignende foldede stofstykker på en engelsk højrestands kjole fra 1770.²¹



Figur 10. Hue med lange mønstrede bånd.

Denne form for dekoration holdt sig længe, idet den startede helt tilbage sidst i 1700 årene og blev brugt frem til midten af 1800-årene. Igennem perioden findes flere variationer med foldede stofstykker.

Rouleauer som dekoration. Frit oversat betyder rouleau rulle, og beskrives som påsyet stofkant, der formes som et tyndt rør og afslutter eksempelvis kanter. Hvornår denne dekoration første gang optrådte, har det været rigtig svært at tidsbestemme. Det tidligste jeg har fundet er et foto af en engelsk kvindetrøje fra omkring 1620,²² hvor det ser ud til, at der er en form for rouleau i ærmesømme og mellem kropsstykket og ærmeslaget. Trøjen er i hør med silkestriber. Den tidligste form for rouleau på dansk almuetøj, har jeg set på en økseærmetrøje fra midten af 1700-tallet. Typen ses stadig anvendt på en Biedermeier trøje på ærmet. Samme trøje har også indlagt rouleau i ryg-sidesøm, skulder og ærmegab.



Figur 11. Kvindetrøje med dekoration af foldede stofstykker.

Rouleau af andre typer kommer frem først i 1800-årene, her blandt andet som markering af søm på rygstykket. Der er ingen søm og ryggen er skåret i et stykker, rouleauen er foldet af ryggen stof, og angiver at her skulle være en søm. Beskrevet som forloren rouleau i Berlingske Håndarbejdsbog.²³ Denne type findes også i en variation med dobbelt-rouleau, ryggen er skåret i et stykke ligesom den forrige, men på denne er rouleauen foldet af sit eget stykke stof og syet på ryggen for at markere, hvor man tidligere så en



Figur 12. Special rouleau på økseærmetrøje.

¹⁹ Danske silkebånd - med Europæisk baggrund, Klara Sørensen.

²⁰ Molbech, "Morskabslæsning fra den danske almue" 1839.

²¹ Seventeenth and eighteenth-century, Fashion in detail, Aril Hart and Susan North. V&A Publishing.

²² Seventeenth and eighteenth-century, Fashion in detail, Aril Hart and Susan North. V&A Publishing.

²³ Berlingske Håndarbejdsbog.

søm. I de danske dragter ser vi, at rouleau som dekoration nærmest eksploderer omkring Biedermeiertiden. I bomuldsstoffer ses rouleauer med indlagt snor.

TRÅD OG STING

Der er tøj med knaphuller i afvigende farve i forhold til bundfarven. Eksempelvis grønne knaphuller på rødt bundstof og røde knaphuller på brunt bundstof. En del af disse knaphuller er ren dekoration, idet de er syet ovenpå stoffet med tungesting. De er ikke klippet op, dvs. de har aldrig kunnet knappes. Trensere i afvigende farve bliver ligeledes anvendt som dekoration. Hvid og rød tråd anvendt på snøreliv omkring de indsatte stivere, hvor der er brugt kædesting og bagsting. Løslomme med forsting/bagsting som ikke når helt sammen, heksesting og kædesting, og tråd i flere farver.

Somme kan være dekoreret med sting, eksempelvis en almuetrøje i brocheret silke med heksesting over sømmen. Hvor kom inspiration fra? Måske fra højrestands særk²⁴ i lærred med korssting over sømmene, England i 1630. Igen har man fået inspiration fra tidligere tider.

En anden variation er synlige sting på retsiden af sømmen, opstået ved en speciel sy teknik, hvor stykkerne syes sammen fra retten med bagsting, og dermed ligger der en række synlige sting, som giver en fin og enkel dekoration. Det kan være med tråd i afvigende farve, eller med tråd i samme farve som underlaget.

NAVNEMÆRKNING PÅ TØJET TILFØJET ANDRE MOTIVER

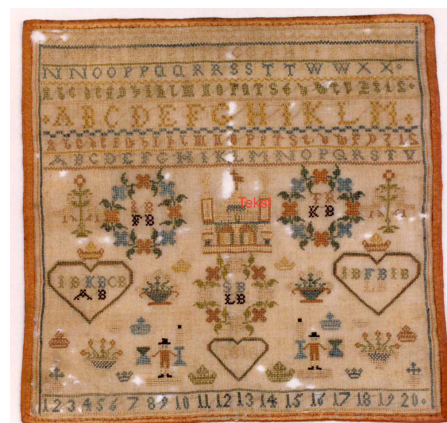
I danske dragter kan man se navnemærkning på skjorter, særke, tørklæder, handsker, strømper. Det vil typisk bestå af 2-4 bogstaver og for de ældste dele være syet med korssting, der har 7 sting i højden. Trådens farve er blå, rød og i sjældne tilfælde brun. Man finder også røde og blå sting i en kombination.

I Katharine Hellena Dorrien's bog om "Tydelige og grundig undervisning til Syning og brodering til brug i sye skoler" fra 1797, er der et afsnit om navnemærkning. Bogen har også et trykt

mønsterark med bogstaver og krans. Hun beskriver 5 forskellige måder at sy stingene på.

- Uens sting = korssting syet fra retten.
- Ens sting = korssting syet fra vrangen.
- Rulsting = kvadratsting syet fra vrangen.
- Hulsting = Dronningesting med "8 ben", som også syes fra vrangen.
- Engelske sting, som syes på retten med et skrå sting på længden og bredden over en tråd. De kan ikke anvendes til navnemærkning på lærred, men til blomster på de såkaldte navneklude. Så dem vil jeg ikke beskæftige mig med her.

Hun skriver, at al slags navnemærkning lettest læres, ved at se efter en navneklud eller efter det i bogen angivne mønsterark. Men uden mundtlig undervisning kan det ikke læres.²⁵



Figur 13. Eksempel på navneklud.

Hvorfor nu al den snak om navnemærkning, jo for udover selve navnet ses på nogle dragtdele en yderligere dekoration, eksempelvis krans, krone, fugle, skål eller hjerte. En

del af disse mønstre, samt 7 stings bogstaverne, er at finde i mønsterbøger fra 1500-1600-tallet.²⁶ som i Dorriens bog.



Figur 14. Navnemærkning med krans og 7-stings bogstav på særk.

I 1828 kommer en ny navnelov, hvori det bestemmes at alle ikke alene skal have et fornavn, men også døbes med et familie-efternavn.²⁷ Det var blevet helt umuligt at finde rundt i, for hvem var nu Ane Sørensdatter, hvilken Søren datter? eller Peder Sørensen, hvilken Søren søn? Når Peder fik en søn, ville det igen blive til eksempelvis Søren Pedersen, og sådan skiftede det hele tiden, så forvirringen var total. Men det beskrives også, at der går helt op til omkring år 1900, før det er fuldt gennemført. Gamle vaner er ikke lette at ændre på. I midten af 1800 årene ændrer skiften sig og bliver til skrevne bogstaver.



Figur 15. Skrevne bogstaver og overgang til familieefternavn.

Man navnemærkede også sine boligtekstiler eksempelvis stolpestykker, en slags "pyntehåndklæder", til at hænge på alkoven. Andre boligtekstiler blev ligeledes navnemærket.

Det med at navnemærke sine ting holdt sig langt op i 1900-årene. Som teenager blev jeg sat til at sy navn på viskestykker og pudebetræk, det har været omkring 1962.

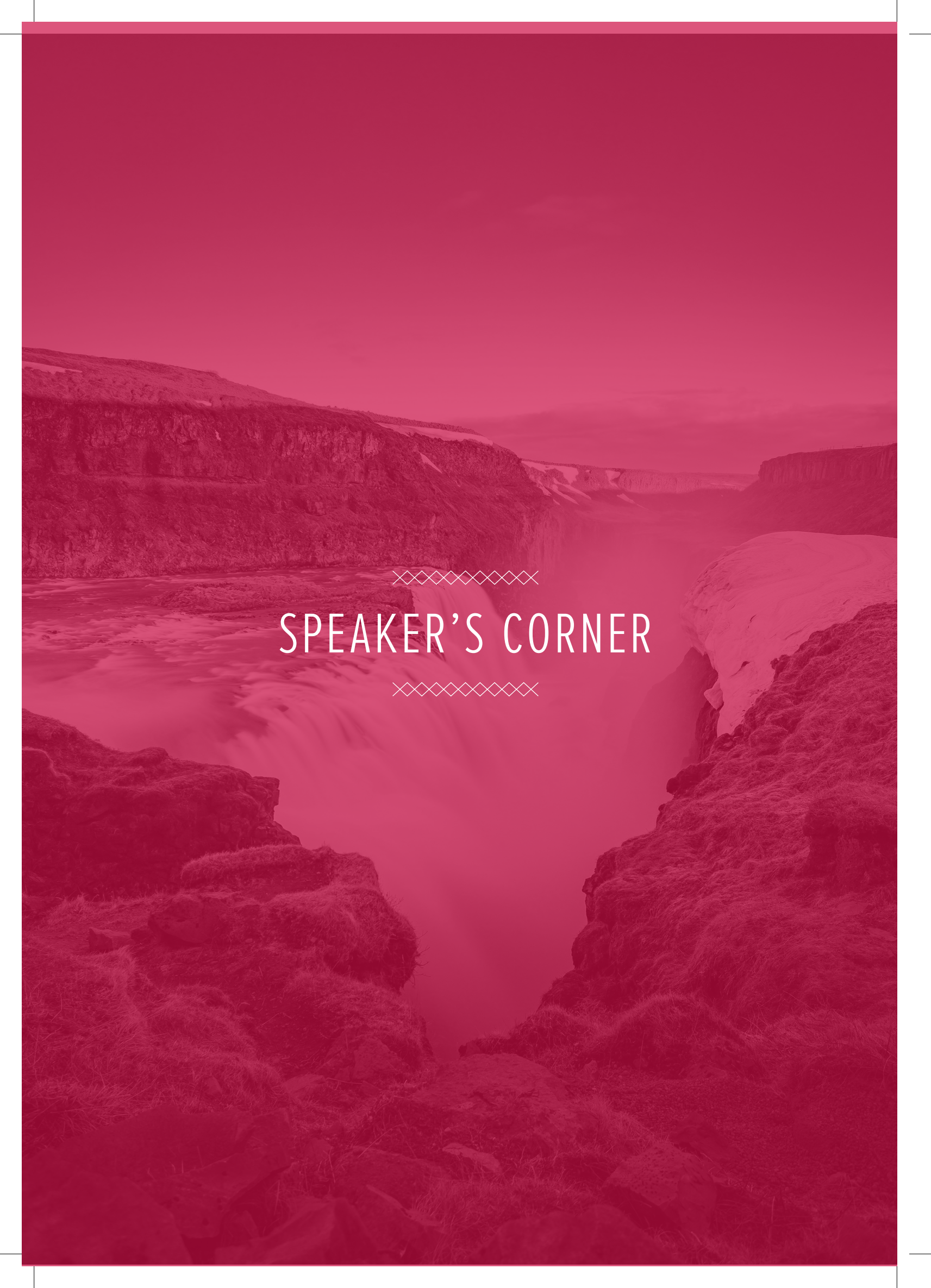
Der kunne beskrives mange andre dekorationer, men det må blive en anden gang.

²⁴ Seventeenth and eighteenth-century, Fashion in detail, Aril Hart and Susan North. V&A Publishing.

²⁵ "Tydelig og grundig undervisning i Syning og Brodering til brug i sye skoler". Katharina Hellena Dorrien, København, 1797.

²⁶ 98 Mønsterbøger til broderi, knipling og strikning. Charlotte Paludan & Lone De Emmer Egeberg.

²⁷ Fogtdals Illustreret Tidende. Guldalderen Nr. 3 april 2023.



XXXXXX

SPEAKER'S CORNER

XXXXXX

NY DRAKTUTSTILLING VED NORSK FOLKEMUSEUM



BJØRN SVERRE HOL HAUGEN

Drakt har vori mellom dei viktigaste utstillingsemna ved Norsk Folkemuseum. Den fyrste særutstillinga ved museet, i 1903, var om drakt. Rekka av små og store utstillingar er lang, fram til den som står nå: «Folkedrakt – hverdagstøy og festdrakt». Nå planlegg vi ei ny og større utstilling.

Drakt er eit stort tema. Skal ei utstilling vise berre folkedrakter, berre mote, ei blanding – eller noko anna? Norsk Folkemuseum har rike draktsamlingar, og alle utstillingar inneheld mange val. Kva er det finaste vi har? Kva spørsmål er publikum opptekne av i vår tid? Kan historiske draktplagg og skikkar lære oss noko i dag? Dette er nokre av spørsmåla vi stiller oss nå, i oppstartfasen for ei ny utstilling.

FYRST I EI LANG REKKE

Året etter at Norsk Folkemuseum opna på Bygdøy opna den første draktutstillinga. Det var i 1903, og tittelen var «Nationaldragter». Få år seinare vart draktene del av dei faste utstillingane.



I 1961 var folkedraktene frå Hallingdal synt fram på tredokker, mens kvinnene som laga utstillinga var kledd etter moten. Til venstre Gunvor Schønning, til høgre Aagot Noss. Foto: Norsk Folkemuseum.



I utstillinga «Folkedrakt – hverdagstøy og festklær» står ei folkedrakt for kvinner frå Setesdal til venstre og eit utval folkelege motedrakter til høgre. Foto: Haakon Harriss, Norsk Folkemuseum.

Tida måtte likevel gå heilt til 1961 før museet viste ei ny spesialutstilling om folkedrakt. Da var Aagot Noss tilsett som konservator, og det var hennar eige dokumentasjonsarbeid i Øvre Hallingdal som vart synt fram. Noss arbeidde i meir enn 40 år ved museet, og ho runda av mot mange pensjonistår med den store satsinga «Folk og klede – skikk og bruk» som sto frå 1994 til 2014. Året etter opna dagens folkedraktutstilling, med Kari-Anne Pedersen som draktfagleg ansvarleg.

STAD OG TID

Alle folkedraktutstillingane ved museet har vori styrt av det grunnleggande prinsippet om at folkedrakt organiserast etter geografi. Motedrakt organiserast etter tid. Ettersom Norsk Folkemuseum har både folkedrakt og motedrakt i samlingane, har også motedraktene vori stilt ut i mange, mange år – i stilhistoriske perioder saman med møblar og inventar.

Dei seinare åra har draktforskarar utfordra dette skiljet. Det har aldri vori slik at alle på landsbygda har gått i folkedrakt, og alt i byen har ikkje vori så rett etter moten. Norsk Folkemuseums nåverande draktutstilling rommar også dette perspektivet, sortert etter omgrepet «folkeleg motedrakt».

NY UTSTILLING

Ei ny draktutstilling tar med seg det beste frå dei tidlegare utstillingane – men kan også bringe heilt nye perspektiv. Folkedrakter er både lokale og internasjonalt påverka. Dei er personlege, samstundes som dei representerer ei bygd eller ei gruppe i eit lokalsamfunn. Korleis kan vi få fram begge delar i ei utstilling? Gamle drakter ser vi på med respekt og glede. Men kva med tvang, normpress og økonomi? Er det rom for anna enn idyll i ei ny draktutstilling?

BRUDPARETS KLÄDSEL I LEKSAND 1820–1910



JOHANNA GULLBACK

På 1800-talet förekom två typer av brudklädsel i Leksand; kronbrud och grönbrud. 1822 beskrev J.M Bergman, provinsialläkare i Falun, ett bröllop där bruden var klädd som kronbrud i svart modeklänning av 1700-talsmodell med långa manschetter på ärmarna. Hela bröstet täcktes av en plåt i tenn eller förgylld mässing. Halsen var rikt dekorerad med färgglada glaspärlor och på huvudet bars en mässingskrona. Brudgummen bar sin Leksandsdräkt med en krage över axlarna och rosor och band kring hatten. Att klä sig som kronbrud var förbjudet för jungfrur. Kvinnor som inte uppfyllde detta krav var hänvisade till att klä sig som grönbrud, i Leksandsdräktens högtidsdräkt av 1a rang med grön kjol samt huckle och hucklesband utanpå hatten. Över bröstet bars pärlor, kedjor och blommor.

I protokoll från sockenstämman år 1828 föreslog man att giftermål i den lånade kronbrudsklädseln skulle bötfällas och bruden skulle i stället klä sig i egen dräkt, alltså som grönbrud. Beslutet överklagades året därpå men resultatet har inte gått att finna. 1863 beskriver resenären Fredrik Arosenius att kronbrudsklädseln är förbjuden. Oavsett förbud eller ej skiftade modet och kring 1800-talets mitt var det lika hedersamt att klä sig som grönbrud som det tidigare hade varit att klä sig som kronbrud. Grönbrudens gröna kjol föll sedan ur bruk på 1870-talet och ersattes då med svart kjol.

Brudgummens klädsel fanns bara i en variant på 1800-talet, men vilken rock som bars skiftade. På 1850-talet började blåtröjan ersättas med kyrkrocken.



Inför sommarens utställning på Hemslöjdens Hus i Leksand kläddes ett brudpar i Leksandsdräkt med historiska inslag. Bruden kläddes som grönbrud med svart kjol och pryddes med en blomstergirland med pappersblommor efter en förlaga i Nordiska museets samlingar (NM.0243189) och sju rader med glaspärlor runt halsen. Kring midjan hängdes ett rödband och två sidenband på ett tennskott sammetsbälte. Brudgummen kläddes i blåtröja och dekorerades med en broderad tyllkrage och sidenband samt en brudgumsbindel runt hatten.

KÄLLOR OCH VIDARE LÄSNING

Alm, Albert - *Dräktalmanacka för Leksands socken eller Reglerna för leksandsdräktens rätta användning jämte beskrivning av dräkten*, 1923

Hagberg, Louise - "Nygårds Brita Ersdotters bröllop i Leksand, Dalarna, år 1863", i *Fataburen*, 1922

Hazeliuss-Berg, Gunnel - "Brudklädsel i Leksand", i *Dalarnas hembygdsbok*, 1950

Jagesten, Thore - "Ett storbröllop i Leksand", i *Dalfolk*, nr 2, 2003

På Nordiska museets Youtube-konto finns filmen "Brudklädning" från 1951 med brudkläderskan Mann Brita. Efter henne finns också en blomstergirland i Nordiska museets samlingar, NM.0243189, sök på digitaltmuseum.se

FOLKDRÄKT — HUNDRA ÅR AV ORGANISERAT DRÄKTARBETE PÅ BRAGE



MARIA LINDÉN, FOLKDRÄKTSKONSULT PÅ FÖRENINGEN BRAGE

Föreningen Brage utsände våren 1922 ett upprop ”till alla vänner av Svenskfinlands hembygdsdräkter”. Detta inledde den organiserade folkdräktsrörelsen bland den svenskspråkiga befolkningen i Finland. Under åren 2022-2023 har jubileumsutställningen FOLKDRÄKT visats på nio olika orter i Finland.

Folkdräkten, eller bygdedräkten, visar hur man genom målmedvetenhet och samarbete har skapat en särpräglad dräktkultur. I en allt mer modern och föränderlig värld i slutet av 1800-talet passade bilden av bondelivet som lugnt och oföränderligt in i överklassens nationalromantiska syn. Allmogens traditionella och färggranna dräkter började således räknas som ett folkligt kulturarv.

För att bevara allmogens dräktbruk för framtiden började borgare, studenter och konstnärer samla in och återskapa dräkter från 1700- och 1800-talet. Då kejsar Alexander III besökte Villmanstrand den 5. augusti 1885 rodde nio folkdräktklädda unga kvinnor över en båt till kejsarinnan Maria Fjodorovna. Dräkterna var sydda av Finska handarbetets vänner, och föreningens verksamhet kom att bli en förebild för Brages dräktverksamhet på 1900-talet. Folkdräkten är en festdräkt, rekonstruerad efter de dräkter som användes till högtid och fest av allmogen.

Föreningen Brage i Helsingfors grundades 1906 för att bevara och vårda den finlandssvenska folkkulturen, genom sång och dans, senare även dräkter. På dräktkongresserna 1922 och 1923 drog Brage och representanter från bygderna upp riktlinjer för förverkli-

gandet av folkdräktsiden: En regelrätt fältforskning, studie av gamla dokument och inventering av tygprov och klädesplagg. Dräktbyrå hade en viktig roll som övervakare samt förmedlare och tillverkare av olika dräktmaterial- och -delar. Det fanns ett stort behov av rådgivning i dräktfrågor, år 1987 anställdes en dräktkonsulent.

Tillsammans med lokala kommittéer utarbetades en kvinno- och mansdräkt för varje svensk- och tvåspråkig socken. Brage tog initiativ, organiserade och ledde arbetet, men utan lokalbefolkningens stöd och insats skulle arbetet ha fått en ensidig prägel. Lokala dräktkommittéer bildades, vars medlemmar

deltog i det fältetnografiska arbetet. När dräktarbetet väl kommit igång gick det inte att hejda ortsbefolkningen. En levande och aktiv landsbygd har med andra ord varit en viktig förutsättning för folkdräkters rekonstruerande. Lokala aktörer, såsom lärare och ungdomsföreningar, gick i spetsen för dräktarbetet. Även folkhögskolor fick en viktig roll i dräktarbetet. Tillverkningen av dräkter gjorde även att hemslöjden fick en revitalisering, och Brage strävade till att dräkterna skulle produceras på landsbygden av lokala hantverkare som behärskade gamla tekniker. Det är ett viktigt materiellt och immateriellt kulturarv som Brage förvaltar.

FOLKDRÄKT



HUNDRA ÅR AV ORGANISERAT DRÄKTARBETE
SATA VUOTTA JÄRJESTELMÄLLISTÄ KANSALLISPUKUTYÖTÄ

1922 ∞ 2022

DIGIDRÄKT I OVANSJÖ, GÄSTRIKLAND – FRÅN TEXTILT MÖNSTER TILL DIGITALT FÖNSTER



GUNILLA HUMBLE

Målet med projektet var att hitta en form för digitalisering och spridning av information och kunskap om det textila arvet avseende folkdräkter i Ovansjö, eftersom den gamla kunskapen riskerade att försvinna med tiden.

Projektet startade under år 2020. Under fas 1 fotograferade projektet de dräkter och dräktdelar som finns i Järbo Hembygdsförenings textilarbiv. De mönster som fanns i arkivet skannades och sparades som PDF-filer och får användas för personligt bruk. Därefter digitaliserades delar av det som finns i Ovansjö Hembygdsförenings samling. Ytterligare plagg finns på olika museer och i privata samlingar, projektet beräknas pågå under flera år framöver.

Under 2021 gjordes en första digital visningen av Ovansjödräkt för man och kvinna tillgänglig på webben. Vi visade i vilken ordning man klär på sig och hur dräkterna ser ut på. Dessutom finns bilder på originalplagg och mönster med beskrivningar för dessa. Se länk nedan.

Dräkt - Järbo Hembygdsförening
(jarbohembygd.se)

De varianter som valdes i ett första steg var dräkt för högsta helg för kvinna och för man. Vi vill att flera ska ha möjlighet att sy sin egen dräkt och valde därför en variant av dräkt som det är relativt enkelt att köpa material till. Dräkten för högsta helg kvinna består av köpetyger och förr i tiden var den väldigt exklusiv och dyrbar. Nu är det precis tvärtom, tid är det som kostar mest och inte många kan väva och göra sina egna tyger, vilket krävs för flera andra varianter av dräkter som finns i Ovansjö.

På projektsidorna finns mycket material med koppling till dräkterna i Ovansjö. Tidigare dokumentation, artiklar och uppsatser, litteratur, filmer, material och mönster av intresse.

SPRIDA KUNSKAP OCH SKAPA NÄTVERK

Genom att publicera projektets resultat digitalt kan kunskapen om och intresset för folkdräkter i Ovansjö, Gästrikland spridas till många. Det gör det också möjligt för flera att tillverka sina egna folkdräkter. Det kan även öka möjligheterna för hantverkare att jobba inom området.

Bland de informationsinsatser som gjorts under projektets gång kan nämnas artiklar i lokala tidningar och medlems-tidskriften för Svenska Folkdansringen. Facebookgruppen *Vi som gillar folkdräkter* har fått notiser och Järbo Hembygdsförenings webb har använts.



De första varianterna som Digidräktprojektet tog fram. Dräkt för högsta helg i Ovansjö socken för man och kvinna.

Projektets första fas presenterats vid två digitala möten med inbjudna intresserade. Mötena har varit tillgängliga via Zoom lockade många deltagare under Covid. Därefter har vi haft årliga presentationer med nyheter inom projektet och visning av dräkter. Under juli 2023 genomfördes *Ovansjödräkter* från helg till söcken där 15 personer visade upp kyrkoårets olika varianter av dräkt. En ny-framtagna kopia av bergsmansklädnad i sammet visades upp för första gången.

Till vår stora glädje har vi fått mycket positiv uppmärksamhet för projektet både i press, hos museer, i hembygds- och folkdräkts-kretsar. Vi hoppas att flera kommer att följa i våra spår med digitalisering så att folkdräkterna lever vidare och flera kan få njuta av detta fina kulturarv.



Bergsmansdräkt för man och söndagseftermiddagsdräkt för kvinna.

DEN FÆRØSKE DRAGT — EN LEVENDE TRADITION



MARJUN BISKOPSTØ

Med udgangspunkt i billeder anno 2023 fra offentlige og sociale medier, ser vi hvordan den færøske dragt bliver brugt på Færøerne i dag.

Mange unge får en dragt til skoleafslutning, nogle til ungdomsskolen og de fleste til videregående skole. Derfor ses næsten alle sammen i en dragt når eksamensbeviserne bliver uddelt. Ligeledes er de fleste i en dragt til afslutning af uddannelser. Dragten bliver også brugt til andre højtideligheder så som bryllup, konfirmation, jubilæer og indvielser. Og selvfølgelig også til færøsk dans. Bygdestævnerne og nationaldagen er højsesong for dragtbrug. Olaj er også tingårets første dag og næsten alle politikere er iført dragt når lagmanden holder sin åbningstale.

Den færøske dragt er enkel. Kvindedragten består af vævet skørt med læg, strikket trøje som er snøret foran, tørklæde fæstet øverst i brystdugen, forklæde og bælte med spænde. Over dragten bæres en kåbe eller et strikket sjal.

Mandsdragten består af hvid skjorte og slips, vest, vadmels knæbukser med klap og strikkede strømper. Yderst en strikket trøje med dobbeltradede knaplukning foran, sribet hue og spændesko. Trøjen kan erstattes eller suppleres med en kofte.

Enkelte kvinder bærer stak, som er den gamle højtids- og brudedragt: En lang kjole i satin, snøret foran over en brystdug, hvid krave med kniplinger, kniplinger ved håndled og sølvbælte.

Dragten har aldrig været helt ude af brug på Færøerne. Dog var den mindre brugt i første halvdel af forrige århun-

drede og oftest når Færøerne skulle repræsenteres. Efter 1970 sker en ændring. Først begynder pigerne og senere også drengene at tilegne sig en dragt.

Hvad skyldes så den store popularitet og efterspørgsel, som vi ser i dag?

Svaret er næppe helt enkelt. Nogle specialiserer sig i at lave dragtdele og sølvsmedene laver serier af smykker. Adgang til fritidsundervisning hvor der undervises i dragttilvirkning har uden tvivl virket til dens fremme. At det er tilladt at sætte sit eget præg på dragten

kan tænkes at være medvirkende årsag til populariteten i dag. Selv om dragten er enkel, kan den varieres med teknik, farver og mønstre.

I 1960'erne forsvandt kysen og tørklædet har været på retræte. Nu ses unge igen med kyse - og med blomstrede tørklæder som lægges på gammel måde. Gamle syteknikker vinder indpas - og en fornyet udgave af den gamle færøske skindsko vinder frem.

At dragten er levende, skyldes antageligt de unges holdninger og brug.



KLÄDD I DALARNA-DALFOLKETS KLÄDER TILL VARDAG OCH FEST DRÄKTUTSTÄLLNING PÅ DALARNAS MUSEUM I FALUN



ANNA-KARIN JOBS ARNBERG

Med den nya dräktutställningen på Dalarnas museum i Falun *Klädd i Dalarna-dalfolkets kläder till vardag och fest* vill vi berätta om landskapets rika dräkttraditioner genom historien. Berätta om hur sockendräkterna utvecklats och varierat, samhällets förändringar och ekonomins inverkan på lust och förmåga att anpassa sig till nya moden och importerade material. De traditionella dräkterna visar en stor variation för alla livets skiften, kyrkliga högtider, vardag och fest – under äldre tid då de var i dagligt bruk. En variationsrikedom som ofta saknas, hos såväl de traditionella dräkterna som hos de dräkter som nyskapats, när de idag endast används för speciella tillfällen. Utställningen belyser också modets påverkan, när olika tekniker och material införlivats i dräkterna liksom betydelsen av internationella kontakter vad gäller specialiserade hantverkare och handelsmän.

I Dalarna finns ungefär 40 sockendräkter. Ungefär hälften är det vi kallar dokumenterade dräkter med lokal särprägel och hälften komponerade dräkter som skapats under 1900-talet. Utöver det har vi områden, samma områden där dräkter komponerats, där människor har gått klädda i det vi kallar för folkligt mode. För museibesökare och andra är det inte alltid så enkelt att förstå vad det är som skiljer dräktbruk från varandra. Varför vissa dräkter har en mängd varianter och varför vissa bara har en variant. Varför dräkter har moderna material och plagg med ett givet mönster eller vävrandning medan andra har material och plagg som har stor variationsrikedom inom vissa ramar. Hur kunde vi som arbetade med utställningen, Erik Thorell och Anna-Karin Jobs Arnberg, med enkla medel och



Bild 1. *Klädd i Dalarna*. Fotograf Dalarnas museum.

med en liten budget, tydliggöra och exemplifiera länets olikheter och likheter. Det går knappast att diskutera kläder och dräkt utan att också förklara vilka lokala förutsättningar olika områden har haft dels geografiskt, dels ekonomiskt. En viktig källa i framtagning av utställning och katalog har varit att arbeta med samtida bildmaterial. Konst och fotografier har därför varit en viktig del av vår forskning. Vi har i vissa fall försökt att komma så nära originalen på bilderna som möjligt.

FOLKLIKT MODE

I Södra Dalarna, där länets tidiga städer och bergsmansgårdar är belägna är det område där det *folkliga modet* användes och den är som bekant, likartad i hela landet vid samma tidpunkt. I museets samlingar från det sena 1700-talet

och tidiga 1800-talet finns plagg representerade från större bondgårdar. Det är framför allt livstycken, bindmössor, halskläden och förkläden. Från Stora Kopparberg, dvs Falun, finns två tröjor av 1700-tals snitt som i stort sett är oanvända. När vi kommer längre fram på 1800-talet så är beståndet större.

LOKALTS SÄRPRÄGLADE KLÄDER

En folkdräkt är kläder med lokal särprägel. Det innebär att befolkningen på en ort eller inom ett område har klätt sig på ett sätt som markant skilt sig från omkringliggande bygders klädskick. I allmogesamhället fanns det lokalt särpräglade dräkter endast på vissa platser i landet. Folkdräkterna kännetecknas av sina ålderdomliga stildrag, alltså egentligen omoderna kläder. Vid olika tidpunkter tillfördes modeplagg eller modedrag



Bild 2. Klädd i Dalarna Akvarell C. Hamberg 1862. Stora torget i Falun, Dalarnas museum.

vilket ledde till en stilblandning. Det har också skett en lokal stilutveckling vad gäller plaggens form, snitt och dekorationer. Den lokala smaken har varit avgörande för dessa variationsramar. De lokalt särpräglade dräkterna har ofta en rikare dräktritual med variation efter kyrkoåret än vad som ses i det folkliga modet. Det har funnits varianter för livets alla tillfällen såväl till högtider som till vardagens arbete. Mönsterformer och tekniker har också ofta lokal särprägel.

KOMPONERADE DRÄKTER

När de traditionella dräkterna slutade att användas varje dag, i livets alla

skiften av allmogen, vaknade ett intresse hos borgarklassen att använda dräkterna som högtidsdräkt vid särskilda tillfällen: folkmusik och -dans, senare även vid examen, födelsedagar, julafton, bröllop, företagsevenemang och representation. Då förlorade dräkterna också mycket av sin variationsrikedom och idag används ofta bara en dräktvariant som representerar bygden. För att uppfylla den nationalromantiska idén om en särskild dräkt för alla orter rekonstruerades och komponerades dräkter för orter där det aldrig utvecklats några traditionella folkdräkter som till exempel i södra

Dalarna. Det första Ungdomsmötet i Dalarna var i Rättvik 1903. Mötena var stora fristående idealistiska sammankomster av ungdomar med ett program av föreläsningar, tal, lek, dans, musik och annan underhållning. Impulserna kom via Jämtland från Norge. Förutom att förmedla andlig och kroppslig hälsa, till de cirka 10 000 ungdomar som samlades på dessa möten, verkade de även för nykterhet, bildning och upplysning. Det sista egentliga ungdomsmötet hölls 1909. Ungdomsmötena var ett av startskotten till att dräkter komponerades i de trakter som inte hade en sockendräkt.

HANDSKER FRA 1700–1870



TOVE JENSEN

I 2019 lavede jeg efteruddannelse i strik for Landsforeningen Danske Folkedansere. I den forbindelse undersøgte vi strikkede handsker fra perioden 1700-1870.

Efter kurset blev jeg bidt af tanken om at udgive en bog med de opskrifter, vi havde lavet, så jeg arbejdere videre med strikkede handsker. Jeg vil vise nogle af dem jeg har undersøgt og kopieret så tæt på de originale som muligt.

Handsker er primært lavet for at man kan holde varmen, men langt de fleste er også dekorerede. Karakteristisk for handskerne er, at de er små, – selv mandshandskerne. Ofte svarer de til en damestørrelse 7, og de er generelt korte. Dem jeg har undersøgt, er næsten alle strikket i uld.



Et par herrehandsker, DGB 00034:45, fremstår i dag som svag rosa og sorte. På håndryggen er motivet "PISS" på venstre, "1874" på højre. Ud over teksten på de to handsker er der så stor forskel i mønstret ved knoer og på fingrene, at jeg måtte lave en opskrift til hver handske. Håndfladen er så slidt og stoppet, at en direkte rekonstruktion

ikke var mulig. Jeg måtte gætte mig til det oprindelige antal masker. Ombukket forneden på handsken er syet fast. Et sted var syningen gået op, så jeg kunne kikke ind. Denne fold har ikke fået sollys og afslørede, at den originale farve IKKE var rosa, men mauve, den første kunstige farve, der blev fremstillet.

Lige nu er jeg mest optaget af halvhandsker fra Lyø (kvindehandsker fra 1820-1840). Det unikke ved dem er flos i en halvbue på håndryggen. Inde i halvbuen er der broderi. Handske-typen er ofte strikket i hvidt garn, men Øhavsmuseet har et par blå, nr. 0870, det eneste kendte par med tryk.

I Danmark er flos ellers kun kendt på strikkede mandshuer og som varmt foer i trøjer eller handsker. Men på handskerne er flossen anvendt som pynt og desuden flerfarvet, hvilket ikke ses andre steder.

Jeg har nu kendskab til otte par af disse handsker. Nogle har jeg haft i hænderne, andre har jeg endnu til gode at se på museerne. Et enkelt par har jeg kun i form af to lysbilleder. Om de stadig eksisterer ved jeg ikke, men jeg har rekonstrueret dem ud fra billederne.

Det er stadig min mening at lave bogen, men indtil videre har jeg lavet strikkekits til af nogle af handskerne.



KVINNER I BUNADSHISTORIA, EN BOKPRESENTASJON



RAGNI ENGSTRØM NILSEN



Oppe fra venstre: Dronning Maud, Hulda Garborg, Karoline Grude, Klara Semb, Gunvor Ingstad Trætteberg.
Nede fra venstre: Anna Grostøl, Marta Hoffman, Aagot Noss, Magny Karlberg, Dronning Sonja.

Boken *Kvinner i bunadshistoria* (2023) springer ut av arbeidet med Norsk institutt for bunad og folkedrakt (NBF) sin nye faste utstilling «Førstedamer i bunadshistorien», som åpnet våren 2021. Prosjektgruppe har bestått av Camilla Rossing, Solveig Strand, Kristin Gulbrandsen og Ragni Engstrøm Nilsen.

Under arbeidet med utstillingen ønsket vi å finne en ny innfallsvinkel til historien om de norske bunadene. Vi ville vise arbeidet som ligger bak bunadene og bunadbruken i Norge. Mange av de som har engasjert seg er kvinner, og det ville vi løfte fram. Vi diskuterte oss fram til 10 kvinner viss innsats vi ville fortelle om. Kvinnene har forskjellig relasjon til bunadshistorien. Noen har vært inspiratorer og formidlere, noen har vært dokumentarister og samlere, og noen

har vært forbilder. De har alle vært foregangskvinner.

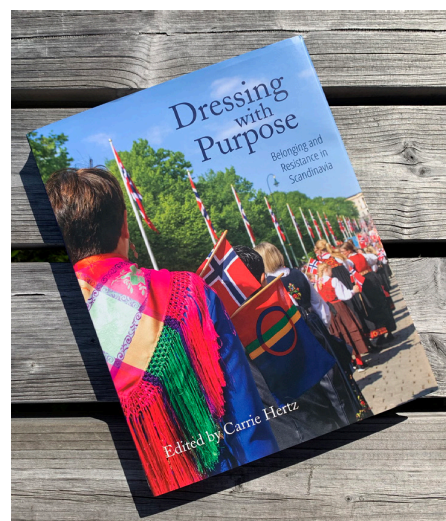
Hver kvinne har fått sitt eget kapittel der en kan lese mer om hennes historie, men også om plassen hennes i kultur- og samfunnsliv i samtiden. Innbakt i boka er også fortellingen om vår institusjon, Norsk institutt for bunad og folkedrakt, som fylte 75 år i 2022. Boka har et rikt eldre fotomateriale, samt nye, unike foto av fotograf Anne Marte Før. Boka er designet av arkitektkontoret Snøhetta ved Henrik Haugan.

DRESSING WITH PURPOSE. BELONGING AND RESISTANCE IN SCANDINAVIA.

Norsk institutt for bunad og folkedrakt har også bidratt til den engelskspråklige publikasjonen *Dressing with Purpose*, om bunad og drakttradisjoner i Skandinavia.

Den amerikanske redaktøren Carrie Hertz er kurator ved Museum of International Folk Art (MOIFA) i Santa Fe. Boken er utgitt på Indiana University Press i 2021, og bygger på et forskningssprosjekt der Carrie Hertz har reist på feltarbeid i Skandinavia og samarbeidet med nordiske partnere.

Dressing with Purpose undersøker hvordan folk i Sverige, Norge og Sápmi bruker klær til å uttrykke hvem de er – både innenfor sin egen gruppe og utenfor. Dette er en vitenskapelig publikasjon som ønsker å bringe skandinavisk kulturarv ut til et videre publikum. Redaktøren er interessert i krysningsspunktene der klær, identitet, politikk og tradisjoner møtes. Camilla Rossing fra Norsk institutt for bunad og folkedrakt har skrevet kapittelet «Headdress and Hijab: Bunad in Multicultural Norway». Andre bidragsytere er Lizette Gradén, Laurann Gilbertson, Eeva-Kristiina Harlin og Outi Pieski.



AKTUELLT OM FINLANDS FOLKDRÄKTCENTRUM



TAINA KANGAS

Finlands folkdräktcentret tar han om över 200 folkdräkter i Finlands finskspråkiga områden. Där ingår också ca. 30 modelldräkter från Karelska näset, området som idag hör till Ryssland.

De första folkdräkterna har publicerats över 100 år sedan. Dräktforskningen var inte så noggrann tidigare som idag. Därför har det grundats Folkdräktsråd, som tar hand om dräkternas historiska autenticitet.

Här är två folkdräkter, som har granskats nyligen.

ETELÄ-POHJANMAA

En mansdräkt från Syd Österbotten. Dräkten är säkert den mest allmänna mansdräkten i Finland. Första modellen har samlats ihop av magister Tyyni Vahter och Hulda Kontturi år 1953. Dräkten har tillverkats av Helmi Vuorelma Ab. Den här dräkten har bra förebilder i Finlands Nationalmuseets samlingar. Skjortan är gjord efter original festblus från Alahärmä. Tröjan och västen är från Syd Österbotten och byxorna från Vörå.

Dräkten godkändes på Folkdräktsrådets möte år 2022. Vi har gjort en video som visar vilka delar dräkten har och hur ska man klä dräkten på sig. Videon kan hittas på www.craftmuseum.fi/suomen-kansallispuukeskus

ORIVESI

Orivesi har haft en eget folkdräkts modell från 1930-talet. Magister Tyyni Vahter har samlat modellen år 1939. Dräkten har varit relativt okänd, men fick nyväckt intresse på 2010-talet. Det fanns ganska bristfälliga arbetsinstruktioner och därför beställde Föreningen Taito

Pirkanmaa granskningen till dräkten från Folkdräktcentret.

Det finns en akvarell från 1930-talet av Karin Hilden. I akvarellen hade dräkten kjol och livstykke, men inte förkläde eller tröja. Original plagg finns i Tammerfors Museets samlingar. Det var en överraskning när vi såg original plagget, därför att den var en livskjol eller en klänning från Orivesi.

Modelldräkten godkändes på Folkdräktsrådets möte 2022.

AXELVÄSKA OCH RYGGSÄCK

Folkdräktsrådet har forskat hurudan väska eller portfölj herrarna kunde ha med sin folkdräkt. Forskningens resultat var två olika väskor: en axelväska av skinn och en ryggsäck av linnetyg. Original väskor finns i Finlands Nationalmuseets samlingar. Boda väskorna är från 1800-talet.

Tillverkningsinformation om axelväsken och ryggsäcken kan hittas: www.craftmuseum.fi/suomen-kansallispuukeskus.

FINNA-SÖKTJÄNST

Finlands folkdräktcentret har två samlingar: den ena med donerade begagnade folkdräkter, och den andra med modelldräkter som Folkdräktsrådet har granskat och godkänt. Samlingen innehåller över 100 modelldräkter idag från de finskspråkiga områdena. Samlingen växer hela tiden.

2022 hade vi ett projekt som kallades Folkdräkter till Finna. Man kan söka information om modelldräkternas plagg: <https://skm.finna.fi>

Där kan du hitta grundläggande information om modelldräkternas plagg

t.ex. bilder på fram- och baksidan. Cirka 30 % av samlingens klädesplagg har nu katalogiserats.

WEBBSIDOR OM FINSKA FOLKDRÄKTER

Folkdräktcentret har haft webbplats sedan länge: www.kansallispuvut.fi Där kan du hitta information om den finskspråkiga områdets folkdräkter. Webbplatsen innehåller även länkar till de svenskspråkiga områdets folkdräkter. Layouten på webbsidan har förnyats under våren 2023. Webbplatsen innehåller också information om var man kan köpa dräkten eller material och arbetsbeskrivningar.



DRAGTER FRA GRØNLAND



SARA MARIE L. BERTHELSEN

Systuen Kittat i Nuuk specialiserer sig i at sy grønlandske dragter. Vi laver skind (sælsskind) helt fra bunden som bliver brugt til syning af dragter. Sælsskind som Kittat har produceret, bliver brugt til reparationer til kunder eller til vores udlejningsdragter. Vi sælger ikke et helt sælsskind, og Qasigiaq i Grønland er fredet, og derfor sælger vi ikke Qasigiaq (spættet sæl).

Kittat udlejer nationaldragter til kvinder, mænd og børn for hele befolkningen i Nuuk. Det er best at bestille dragt i god tid. Kunder kommer og prøver dragter og bestiller dem så til udlejning et bestemt dato. På seminaret blev den vestgrønlandske dragt præsenteret hvor Johanne Markussen blev kledt på og de enkelte dragtdele forklaret.



Følgende er tekst af **Aviâja Rosing Jakobsen** museumsinspektør på Grønlands Nationalmuseum (Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu).

Kalaallisuit: den vestgrønlandske kvindedragt anvendes af kvinder og piger fra Upernavik-området i nord og ned til Kap Farvel-området og adskiller sig fra de øvrige kvindedragter ved at være mere dekoreret dels med perler og broderier samt blonder. Karakteristisk for den er dens egen sammensætning af forskelligt materiale, f.eks. kan pelskraven og ærmekanten være syet af sort koskind, fordi det har en finere hårstruktur og de stærke farver anvendt i stoffet og perlerne.

Overdelen består af to dele, inderst en timmiaq og yderst en annoraaq. Timmiaq'en er syet af tykt stof, enten vatteret stof eller af tykt uldstof. Halskraven er af farvet sælsskind, og den er syet fast til timmiaq'en. På halskraven er perlekraven syet fast. På timmiaq'ens ærme ved håndleddet er en skindkant, og på den er perlebesætningen syet fast.

Den yderste overdel – annoraaq – er syet af fint stof, enten silke eller noget der ligner. To baner af kulørte borter er syet fast på maven og ryggen. Til overdelen hører et par strikkede muffedisser med perler. Perlerne trækkes på garnet og strikkes ind i muffedisserne, så de danner et mønster.

Stoffet på overdelen og dens farve er forskelligt afhængig af kvindens alder. Det samme gælder for farven på kamikkerne. De ældre kvinder bruger typisk mørke farver i overdelen, og kamikkerne kan være lange røde eller mørkeblå der ikke delt i en stofbroderet og blonde overdel.

Skindbukserne er syet af sælsskind. I Vestgrønland foretrækkes skindet fra spættet/spraglet sæl, fordi skindet har et smukt mønster i sig selv, og anses derfor som et ikke almindeligt skind. Skindbuksernes forside er pyntet med to baner – sioqqat, hvorpå der er påsyet skindmosaikker - avittat. Avittat er farvet afhåret og afbleget skind, der er skåret ud i små bitte dele og syet fast enkeltvis i et mønster. De to hvide stykker skind



er enten af hvidt hunde- eller renskind fra dyrets ben. I nogle tilfælde bruges det samme stykke fra et lam.

Kamikkerne består af inder- og yderkamikker af sælskind; i inderkamikken vender hårene indad. Inderkamikkerne er lange og går op til låret. En kant af sortfarvet sælskind er syet fast til inderkamikken, og på den øverste del er der syet et stykke rødt bomuldsstof som skal danne baggrund for blondeborten. Øverst på dette syes en hæklet bort af mange små dele. Nogle bruger en kniplet blondebort. Under den blondeborten syes en broderet bort af forskellige blomster.

Yderkamikkerne er af afhåret og afbleget sælskind. De er korte og går op til skinnebenet. Midt på skinnebenet er syet avittat – skindmosaikker efter samme princip som på skindbukserne. Sålerne er syet af afhåret sælskind.

I denne festdragt ses tydeligst europæisk inspireret tilsætninger i materiale og farver. De forskellige farver som ikke indgår i det naturmateriale som sælskind og rendyrskind der er i de traditionelle skinddragter er erstattet med nye farvetilsætninger i form af perler og stof- og skindbroderierne.

Det er blevet mig fortalt af den ældre generation at ældre kvinders behov for pynt formindskes når de bliver ældre eller enker, derfor forsvinder perlekraven også ligesom broderierne og blondeerne i kamikkerne. Mens de yngre kvinder og piger har lyse farver i deres overdel og har typisk hvide kamikker.

Der er forskelle i forhold til alder, kamikkerne er lange røde eller blå. Overdelens farve bliver mindre farverig og tidligere forsvandt perlekraven når en kvinde blev enke. I dag mener ældre kvinder at det ikke er passende for en gift kvinde at gå med postkasserød overdel, da den tilegnes konfirmanden og den ugifte kvinde.



BRODERADE HANDSKAR OCH DRÄKTVÄSKOR I RÄTTVIK



RAINE MICKELS

Det förekommer två typer av broderade kvinnohandskar, hel- och halv. Halvhandskarna fick flickorna i gåva inför konfirmationen, helhandskarna användes av bruden, och var en present från fästmannen tillsammans med brudpsalmboken. Kvinnorna använde efter giftermålet handskarna till nattvard, samt de största kyrkliga helgerna. Det finns också uppgifter om att de följde kvinnan i graven. Mot denna senare uppgift talar, att det finns förhållandevis ett stort antal som bevarats av både hel och halv. Bevarade silkesbroderade exemplar, är förmodligen från 1800-talet.



Broderade handskar.

Man ser en utveckling av mönstren. De tidigaste bevarade halvhandskarna hade ett stapelmönster med små applikationer i siden. Senare uppstod en stil med broderade "rosor". Handskarna tillverkades och broderades inte i hemmen, utan köptes. Tillverkarna är idag okända, men på senare handskar kan man se, att de broderats av samma person. Fingerhandskarna har en annan mönsterbild. Här har ovansidan alltid täckts av en stiliserad urnfigur, som från början var ganska gles, men som efter hand blev alltmer färgrik och varierad. Allmänt kan sägas, att mönstren i Siljanssocknarna var sockenspecifika.

Dräktväskan i Rättvik användes aldrig till kyrkdräkten, utan användes till vardags att ha stickningen i. Den kallas på rättviksmål för "liduväska" ledigväska. När man inte höll på med arbete, utan var "lidu" stickade man. Stickning betraktades som vila.

Fram och baksida är i vitt getskinn. Mönstren, applikationerna, är från början ganska glesa. Under 1850-70, utvecklas de till att bli allt tätare. Tygtofsarna längst ner på väskorna, blir alltmer yviga. Alla väskor är daterade. Oftast verkar årtalet stämma överens med tillverkningsåret, men en viss försiktighet rekommenderas. Mönstrets typ måste alltid vägas in i åldersbedömningen. Ett par av väskorna i Rättviks Hembygdsförenings samlingar, är daterade i början på 1800-talet, men är med säkerhet yngre.

Det kan vara ägarinnans födelseår som anges. Så gott som alla är också märkta med initialer, tex "KED" Kerstin Ersdöter. Samtliga väskband är krusband, vävda i bandvävstol. Krusbandens kvalitet kan variera. Somliga är breda med mera komplicerade mönster, medan andra är smalare och mer enkla. Dessa band tillverkades av väskans ägarinna.

Det fanns särskilda väsksömmerskor, men säkert tillverkade några sina egna väskor. Dessa togs aldrig med i bouppteckningarna. De utgör ett dräkt-tillbehör som bevarats i stor mängd.



Broderade dräktväskor.

FINLANDS FOLKDRÄKTFÖRENING RAITA RY — DRÄKTSKRIN



SOJA MURTO & PIA ALA-ÄIJÄLÄ

Finlands folkdräktförening Raita (raitä betyder rand) är en förening för vanliga intresserade folkdräktsanvändare.

Föreningen grundades år 2017 i Jyväskylä av omkring 30 personer som har någonting med folkdräkt göra, både professionella och amatörer och folkdräktsentusiaster.

Raitas huvudsakliga mål är att främja en positiv folkdräktsbild. Vi har till exempel deltagit i mässor och arrangerat dräktuppvisningar. Vi har haft fotograferingstävlingar och publicerat kalendrar. Vi har så mål att arrangera evenemang för våra medlemmar och allt vad kan tänka sig med folkdräkter. Vår verksamhet finansieras av medlemsavgifter, understöd och försäljning av små produkter.

Vårt största och viktigaste projekt är Dräktskrin webbplatsen. Det är ett

projekt med målsättningen att samla in alla information om folkdräkter och även skapa ny information. Det är en webbplats som möter framtidens behov. Den möjliggör informationsdelning, sökning och kollektiv datasamling och mycket mer.

Dräktskrinets främsta mål är att få en databas där alla dräkter ingår, alla detaljer och uppgifter om färg och tekniker. Den skall bli interaktiv, alla kan bidra med information om dräkterna. En av de viktigaste egenskaperna kommer att bli sökfunktionerna. Man skall kunna söka till exempel alla dräkter som har en röd kjol, eller en svart bindmössa och så vidare.

I första versionen av Dräktskrinet ingår nu artiklar, mest på finska men också på svenska. Där är också Evenemangskalender, där nu finns många

evenemang om folkdräktspiknikar som ordnats under senaste veckorna då folkdräktens födelsedag firas den 5. (Femte) augusti. Dräktskrinet kan finnas med namnen tietokirstu.fi eller draektskrin.fi.



“UGLEHUER” TIL KVINDER



SONJA LI TIND

En undersøgelse af kvinders hovedbeklædning i et lille område i Jylland, Danmark.

Jeg er i en meget tidlige stadige af denne undersøgelse.

Hvad skal jeg se på:

- Hvor – hvor stort område? Der skal undersøges en geografisk afgrænsning af huernes anvendelse.
- Hvilken periode? I hvilken tidsrum er huerne blevet anvendt.
- Tilbehør/hvilke dele? Huerne blev båret med forskellige hvide dele til. Hvilke dele og hvordan blev de båret.
- Broderierne. De siges at være noget for dem selv. Er de det?
- Hvor mange typer findes?
- Hvad jeg nu end støder på.



POCKETS — A CONDENSED HISTORY OF A SMALL BUT SIGNIFICANT CONCEPT



KRISTÍN VALA BREIÐFJÖRD



Being human comes with baggage; we carry with us all sort of things big and small that make everyday life possible. You will need your keys, your wallet, and your phone. We might carry a chapstick, a lipstick or a packet of tissue paper. Whatever our personal belongings may be, we need a place to stow them. Throughout history men have had almost limitless options in terms of pockets. For example, a 19th century gentleman wearing a suit complete with a waistcoat and an overcoat might have had up to 17 pockets in which to keep his possessions, each with a specific shape and function. In these pockets he would have kept his pocket-book, his

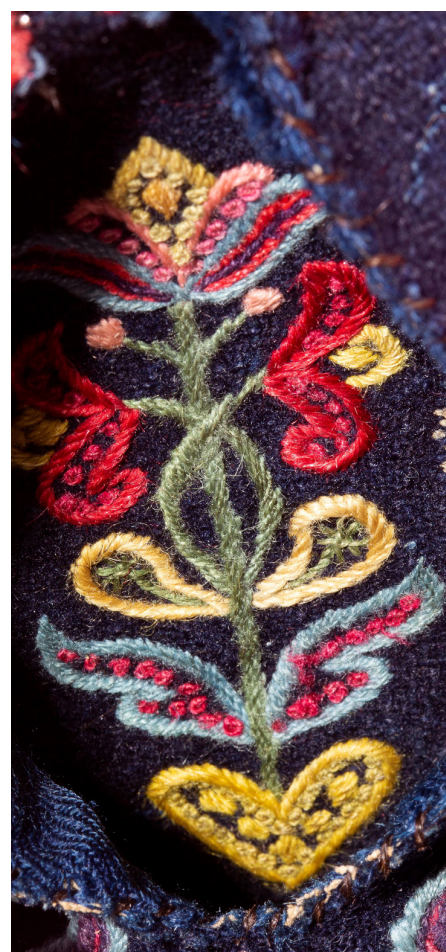
pocket-handkerchief, his pocket-knife, his pocket-money and his pocket-watch. At some point in the history of European men's suits, there even existed a specific pocket with the sole function of housing the gentleman's train ticket.

Of course this was not always the case. In the Middle Ages men and women would need to access their personal belongings through a slit in their clothing that would lead them to a detached pocket or a pouch worn close to the body. The pocket did not become an integrated part of men's clothing until the late 17th century. Women would have to wait longer still. It wasn't until the turn of the 20th century that women's clothing finally became more functional with pockets being sewn into skirts thus once again achieving pocket-equality between men and women. At least for some time. Today, women's clothes often feature faux pockets that are sewn shut and offer no other functionality beyond simply being ornamental and if pockets are present, they are often half the size of pockets on corresponding men's clothing.

Before women declared a war on fashion and claimed their own pockets and then lost them again in the name of form-fitting clothes with Potemkin pockets devoid of purpose, they wore tie-on pockets. These pockets, many beautifully embroidered, where worn where no one could see them. Concealed under thick wool skirts and only accessible through a small slit in the fabric they carried a number of things large and small;

a thimble, a spool of thread or perhaps even letters from a loved one.

Pictured is an Icelandic tie-on pocket (PJMS 349) from the 18th century. The concealed tie-on pocket is a secret in and of itself but this particular pocket holds another secret; open it and you will see a small, embroidered flower within.





XXXXXXXXXXXX

DELTAGERLISTE

XXXXXXXXXXXX

DELTAGERLISTE NORDISK DRAGTSEMINAR 2023

NORGE

Agnete Sivertsen
Anne Kristin Moe
Astrid Tanum Husøy
Barbro Storlien
Bjørn Sverre Hol Haugen
Camilla Rossing
Eva Steinvik Wold
Hanne Yndestad Aadland
Lise Skoug Obel
Magnhild Peggy Gilje
Målfrid Grimstvedt
Ragni Engstrøm Nilsen
Unn Elise Refsnes

SVERIGE

Anna-Karin Jobs Arnberg
Elisabeth Liby
Gunilla Humble
Håkan Liby
Johanna Gullback
Raine Mickels
Thomas Johansson

FINLAND

Eija Mendelin
Inga Pihlhjerta
Maria Lindén
Marja Liisa Väisänen
Pia Ala-Äijälä
Ritva Hänninen
Sara Lundén
Soja Murto
Taina Kangas

DANMARK

Anne Margrethe Jonsson
Annmarie Juul
Birte Moshage
Inge Christiansen
Kirsten Emiland Nielsen
Lena Agerskov
Sonja Li Tind
Tove Jensen

ISLAND

Atli Freyr Hjaltason
Bergþóra Jóhannsdóttir
Elín Jóna Traustadóttir
Elizabeth Katrín Mason
Jófríður Benediktsdóttir
Karl Aspelund
Kristín Bjarnadóttir
Kristín Vala Breiðfjörð
Margrét Valdimarsdóttir
Oddný Kristjánsdóttir
Snæfríður Jóhannsdóttir

FÆRØERNE

Marjun Biskopstø

GRØNLAND

Johanne Markussen
Sara Marie L. Berthelsen

STYREGRUPPE — ÍSLAND

Elín Jóna Traustadóttir
Kristín Vala Breiðfjörð
Margrét Valdimarsdóttir

NORDISK DRAGTSEMINAR 1978–2018

1978	Norge	Nordisk samarbeid om material til drakter
1980	Island	Bevaring av folke- og nasjonaldrakter
1983	Danmark	Tilskæring af folkedragter
1985	Sverige	Tillskärning och inprovning av folkdräktsplagg
1987	Finland	Museisamlingar och rekonstruktion av folkdräkter. Karelska näsets folkdräkter. Användning av folkdräkter i Norden
1989	Norge	Hovedbunader
1991	Danmark	Dragtstoffer i Norden
1993	Sverige	Manskläder i modedräkter och folklig dräkt
1996	Finland	Handelsvägar Karelska näsets dräktkultur
2000	Norge	Fot- og håndbekledning
2003	Danmark	Broderier i folkedragter
2006	Island	Dragtsmykker
2009	Sverige	Särart og likformighet
2012	Finland	Folkdräkten i kalejdoskop
2015	Norge	Folkedrakt i fortid og samtid – seremoni, form og bruk
2018	Danmark	Strik i Nordiske Folkedragter
2023	Island	Dekorationer på folkedragter



NORDISK DRAGTSEMINAR



ISLAND 8.–12. AGUST 2023