FAGFELLEVURDERT
ARTIKKEL

VIKING, Norsk Arkeologisk Årbok, Vol: LXXXVI (2022), 113–138
ISSN 0332-608x – DOI: http://dx.doi.org/10.5617/viking.9860

Marianne Vedeler

Billedtepper fra Gudbrandsdalen og sagnet om Heknesøstrene

An intriguing combination of tapestry weave, legend and myth arose in Gudbrandsdalen in the 17th century. The legend about the conjoined twin master weavers is still living as a local story, and is now being conveyed to an international audience through novels written by Lars Mytting. The legend is tightly connected to a distinct form of tapestry weave, depicting biblical stories and narratives rooted in medieval poetry. The traditional interaction between visual and oral storytelling might be an important key to understanding the textiles. Visual stories told through tapestries have a long tradition in Norway, traceable from the 9th century tapestries from the Oseberg Viking ship grave onto the tapestries from Gudbrandsdalen. The legends about the extraordinary weavers that created tapestries in Gudbrandsdalen provide an extra dimension, linking the idea of conjoined twins as creatures of paradox with the pre-Christian tradition of natural signs that had to be de-coded.

På 1600 og 1700-tallet blomstrer det en særegen form for fortellerkunst i Gudbrandsdalen. Gjennom tekstile bilder formidler de lokale kunstnerne sentrale fortellinger fra Bibelen, men også ridderballader fra middelalderen. Parallelt med disse fortellingene oppstår sagn om de fantastiske veverskene og deres nesten magiske evner. Ett av disse er sagnet om to sammenvokste tvillinger fra Hekne på Dovre.

Veverskene skapte visuelle historier som var med på å forme lokalsamfunnets forståelse av seg selv og av verden i sin egen samtid. Men denne formen for tekstil historiefortelling og kunstnerne som skapte dem, henger sammen med en dypere fortellertradisjon som går tilbake til vikingtiden.

Men er det relevant å trekke paralleller mellom vikingtidens billedvev og billedteppene fra Gudbrandsdalen? Hva ble egentlig skrevet ned om de fabelaktige sammenvokste mesterveverskene fra Hekne på 1700-tallet? Og hvordan henger historien om Heknesøstrene sammen med den helt spesielle teppetradisjonen? Hvis man ser nærmere på sammenhengen mellom disse spørsmålene, gir historiske og arkeologiske kilder et bilde av en fortellertradisjon med dype historiske røtter, hvor håndverk, sagn og myter til sammen danner en helhet.

Sagnet om de sammenvokste søstrene

Gjennom romanene *Søsterklokkene* og *Hekneveven* løfter Lars Mytting frem historien om to sammenvokste mesterveversker fra Dovre (Mytting 2018, 2020). Sagnet om Heknesøstrene har vært kjent og elsket i Gudbrandsdalen helt siden tidlig på 1700-tallet og kanskje lenger. Som alle gode historier er den blitt fortalt på folkemunne gjennom mange slektsledd,

Kontakt: Marianne Vedeler, E-post: marianne.vedeler@khm.uio.no
Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo.

og er i tidens løp blitt endret og utviklet. Men i tillegg til de muntlige fortellingene finnes det også en rekke tidlige skriftlige nedtegnelser av sagnet.

En av kildene vi har til sagnet om de to søstrene, er Gerhard Schønings kjente reiseskildring fra 1770-tallet. I årene 1773–1775 dro historikeren Schøning over Dovre og nedover Gudbrandsdalen, en reise som senere skulle bli husket gjennom boken *Reise som giennem en Deel af Norge i de Aar 1773, 1774, 1775 paa Hans Majestets Kongens Bekostning er giort og beskreven*. Det er her vi får stifte bekjentskap med de fabelaktige sammenvokste veverskene, senere kjent som Heknesøstrene.

Slik beskriver Schøning dem:

> I Dofre-Kirke har været tilforn et Aaklæde eller et saa kaldet Huusbona, mærkværdigt deraf, at det var blevet vævet og til Kirken foræret, af to Søstre, som var fødde sammengroede, saa de havde hver kun een Haand og een Food, men 2de Halse og 2de Hoveder, talede hver for sig, samt aade og drukke hver for sig. De virkede bemeldte Huusbona, og forærede den til bemeldte Kirke, at Gud skulde lade dem døe paa engang. De bleve bønhørte. De kunde gaa og udrette hvad de vilde. Den enes navn var Giertrud (Schøning 1980:30).

Et tiår senere, i 1785, gjentar presten og eventyreren Hugo Friderich Hiorthøy den samme historien i sin *Physisk og Ekonomisk Beskrivelse over Gulbrandsdalens Provstie*. Men han kommer med en viktig tilleggsopplysning: Foreldrene til de sammenvokste søstrene «skal have boet over for Gaarden Lie i et huusværn, tæt ved Graaberge kaldet Hechtner» (Hiorthøy 1990).

I skråningen ovenfor gården Li på Dombås ligger det ganske riktig et sted som heter Gråberget. Står man på gårdstunet og kikker oppover, ser man også opp mot et område til høyre for Gråberget som på kartet heter Hekne. Stedet stemmer temmelig nøyaktig med Hiorthøys beskrivelse, men nå for tiden daglig overkjørt av toget mellom Oslo og Trondheim, hvis linje løper rett over den gamle tomten.

Sagnet sier at vevkunsten til Heknesøstrene var så fabelaktig at gjennom å forære kirken ett av teppene de hadde vevet, fikk de oppfylt sitt siste ønske av Gud, går det frem av Schønings fortelling. De fikk dø samtidig. Hvor lenge hadde sagnet levd på folkemunne i hans tid? Han forteller selv at det er en gammel historie. Gerhard Schøning kan ha fått den fra en prest som virket i soknet halvannen generasjon før ham. Niels Olesen Stockfleth var ansatt som prest på Lesja i årene 1724 til 1745. I kallsboken for Lesja skrev han ned en liste over kirkenes eiendeler, og en egen del er viet til Dovre annekskirke for året 1732. Der finner vi den eldste nedtegnelse av historien om de to veverskene, i en versjon som kombinerer opplysningene fra både Schøning og Hiorthøy (Stockfleth 1732).[1]

Da sagnet om Heknesøstrene ble skrevet ned av presten Stockfleth i en inventarliste, må det bety at han trodde at historien dreide seg om virkelige mennesker som levde en gang på 1600-tallet. På den tiden kan ikke noe slags teppe ha vært gitt til den kirken vi kjenner som Dovre kirke i dag. Kirken med de karakteristiske skiferplatene ble først tatt i bruk i 1736 og formelt innviet i 1740. Alt tyder på at Stockfleth selv var med på å planlegge den. Men før dette sto det en annen kirke et stykke unna, mellom gårdene Skjelstad og Bergseng. Denne kirken skal ha vært oppført rundt år 1400, men på slutten av 1600-tallet var den blitt skrøpelig og trengte stadig reparasjoner. På Stockfleths tid sto den til nedfalls, og ble revet da den nye ble tatt i bruk i 1736 (SAH Kirkestol for Lesja; Tallerås 1978:12–13).

Ved den lille middelalderkirken skal det ha vært en hellig kilde, og den var såpass godt kjent at den ble nevnt av soknepresten i kirkens kallsbok (Tallerås 1978:123). Dette er en av

mange såkalte olavskilder, en helbredende vannkilde knyttet til St. Olav. Pilegrimsleden mot Nidaros gikk forbi Bergseng (Werner 1998:37).

Vi vil antakelig aldri få vite hvor mye av sagnet om Heknesøstrene som eventuelt bygger på en sann historie. Vi kan ikke vite hverken om det fantes sammenvokste tvillinger på Dovre på denne tiden, om det kan ha vært to søstre som vevde mesterverk sammen på en bred vevstol, eller hva slags tepper dette kan ha vært. De tidligste kildene nevner da heller ikke annet om teppets utseende enn at det var et åkle eller en «husbunad», altså en form for interiørtekstil. Men det er nok uansett ikke tilfeldig at historiens opphav går tilbake til 1600-tallet, og at stedet hvor dramaet utspiller seg, er nettopp Norddalen. Fra første del av 1600-tallet og rundt regnet et hundreår fremover utfolder det seg nemlig en helt spesiell billedvevkunst i dette området. Det er særlig på 1600-tallet at denne når sitt kunstneriske høydepunkt, men rester av vevtradisjonen og sagnene omkring den har levd videre helt opp til moderne tid.

Senere skulle sagnet om Heknesøstrene få konsekvenser ikke bare for renommeet til billedveverskene i Norddalen, men også for økonomien til sambygdinger som levde nesten tre hundre år senere.

Teppekunsten i Gudbrandsdalen

På 1600-tallet blomstret det opp en helt spesiell måte å veve tepper på i Gudbrandsdalen og enkelte andre steder på Øst- og Vestlandet. Mange av teppene med særlig høy teknisk og kunstnerisk kvalitet kommer fra den nordlige delen av Gudbrandsdalen. Antakelig var dette et kjerneområde for denne typen billedvev, og mange av de virkelig dyktige veverskene som laget slike tepper, synes å ha holdt til der.

Det var billedtepper utført i gobelengteknikk. Trolig kom denne teknikken tilbake til Norge fra Flandern og områdene omkring på slutten av 1500-tallet (Sjøvold 1976:24). I bevarte beskrivelser og skiftemateriale fra denne perioden blir da også denne typen vevteknikk kalt for *flamskvev*, trolig etter profesjonelle vevere som tok teknikken med seg fra Flandern. Kanskje har også den spesielle flamskvevstolen kommet med på kjøpet. Dette er en vevstol som likner på oppstadveven, men i motsetning til sistnevnte har den bom både oppe og nede, og man vever nedenfra og oppover i stedet for motsatt. Det er imidlertid ingen ting i veien for å veve billedvev i gobelengteknikk på en gammeldags oppstadvev, slik den beskrives av Marta Hoffmann i *The warp weighted loom* (Hoffmann 1964). Tvert imot er antakelig både billedvevene fra Oseberg som er funnet i en grav fra 800-tallet, og det litt yngre Baldisholteppet vevet på en slik. Muntlig tradisjon i Gudbrandsdalen kan også tyde på at noen billedtepper kan ha blitt vevet på tradisjonell oppstadvev i nyere tid (Bøe 1961:74–75).

Når man vever i gobelengteknikk, dekkes renningen helt med innslagstråder som legges inn i partier. For å unngå at det oppstår åpne hull i veven mellom mønsterpartiene, kan man bruke ulike metoder. Man kan enten krysse innslagene med hverandre mellom to renningstråder (dobbelt slyng eller enkelt slyng), eller innslagene kan slynges om en og samme renningstråd uten å krysse hverandre (Sjøvold 1976:86). For å unngå åpne slisser i veven mellom mønsterpartiene har man i billedteppene fra Gudbrandsdalen i stedet benyttet seg av en spesiell hakketeknikk. Der hvor mønsterfeltene møtes, forskyver man innslaget med en tråd frem og tilbake på begge sider av møtepunktet, og «lukker» på denne måten veven

(Sjøvold 1976:86, Cyrus-Zetterström 1983). Da vil det danne seg små farge- og mønsterforskyvninger som ser ut som små «hakk».

Den særegne måten å veve sammen figurer og mønstre på, hakketeknikken, sammen med fargene og mønsterbordene gjør disse teppene karakteristiske og lette å kjenne igjen. Men det er ikke minst billedhistoriene som fortelles på teppene, som gjør dem til levende og skattede kunstuttrykk. Mange av de store museene i Norge har i årenes løp sikret seg slike tepper fra Gudbrandsdalen og fra enkelte andre områder i Øst-Norge.

Det er litt ulike oppfatninger om akkurat når flamskvevingen ble populær i Gudbrandsdalen. Noen har holdt på at de eldste teppene er laget ved begynnelsen av 1600-tallet (noen av dem har årstall ned til 1613 innvevet, Kielland 1955), mens andre har ment at vi ikke har noen sikre beviser for teppeproduksjon av denne typen før år 1700 (Sjøvold 1976:45). Det siste er ikke riktig. Det finnes bevarte skifteprotokoller for Gudbrandsdalen som viser at betegnelsen «flamsk klede», i betydningen flamskvev, var i bruk i dette området i hvert fall tilbake til 1658, da et slikt klede var del av et arveoppgjør på storgården Tofte i Sør-Fron (Engelstad 1956:121). Dessverre finnes det ikke bevarte skifteprotokoller for den første delen av 1600-tallet.

Mange av de eldste teppene har figurer som er utstyrt med gammeldagse pipekrager, kvinner med rette, overhengende livstykker med oppsplittede skjøter og lange, moderate ermer. Markeringer på skuldrene hører med. Dette er typiske renessansetrekk som peker mot 1600-tallets første del. I de eldste teppene har figurene individuelle uttrykk, de lever sitt eget liv, og hver og en av dem er forskjellige. De dårlige jomfruene gråter åpenlyst, mens de gode triumferer med høyt hevede lamper. Bak figurene sees ofte tårn, hus, søyler og murverk. På 1700-tallet blir uttrykket etter hvert stivere og mer skjematisk inntil figurene nærmest blir til border, og bakgrunnen blir erstattet med dekorative geometriske mønstre. Ved slutten av 1700-tallet er det mer eller mindre slutt på teppeproduksjon av denne typen, selv om en og annen kopi fremdeles ble laget.

Fortellingene som fremstilles på disse billedteppene, kretser omkring en håndfull temaer. De aller fleste tar utgangspunkt i kjente bibelhistorier. Det er de gode og de dårlige jomfruene, historien om de hellige tre konger, om Salomes dans, kong Salomos visdomsprøve, en oppregning av Kristi forfedre og en personifisering av dydene rettferdighet og tålmodighet (*Justitia* og *Patentia*).

Historiene om jomfruene og om de hellige tre konger har vært særlig populære. Thor B. Kielland hevdet at han registrerte hele 75 tepper med motiv av de ti jomfruene, men han har dessverre ikke etterlatt seg noen liste over dem (Kielland 1955:68).

De hellige tre konger er en historie mange kjenner fra juleevangeliet også i dag. Historien om jomfruene er ikke lenger like velkjent. I Matteusevangeliet sammenlikner Jesus himmelens rike med ti jomfruer som venter på brudgommen sin. De planlegger å våke om natten med oljelamper for å være klare til å møte brudgommen når han kommer. Alle de ti tar med seg lamper, men bare halvparten av dem husket på å ta med seg ekstra kanner med olje til å fylle på lampene mens de ventet. Det varte og rakk før brudgommen kom, og til slutt ble de trøtte og sovnet. Midt på natten var det noen som ropte og vekket dem: «Brudgommen kommer, stå opp og møt ham! Alle våknet og satte i gang med å ordne lampene. Men de jomfruene som hadde glemt å ta med seg ekstra olje fikk ikke fyr på lampene sine igjen. De måtte haste av sted for å få tak i mer hos kjøpmannen, og rakk ikke frem til brudgommen



Figur 1. Gråtende jomfru. Detalj på billedteppe i samlingene på Maihaugen. museumsnummer SS-13295. Foto: Marianne Vedeler, KHM.

i tide. Da de omsider kom tilbake, var døra stengt og sjansen forspilt (Bibelen, Matteus 25:1–13).

Ikke alle teppene har hentet motiver fra bibelhistorien. På ett eneste registrert teppe er det vevet inn motiver fra en helt annen fortellertradisjon. En tradisjon som peker direkte tilbake til høymiddelalderens ridderfortellinger.

Dette teppet befinner seg nå i Nasjonalmuseets samlinger (museumsnr OK 17388). Det er holdt i rødt, blått, grønt og gult, med hvite konturer. Håndverket har høy kvalitet. Motivene er delt inn i fire paneler, to oppe og to nede. I hvert av panelene ser vi en stor figur: fra øverst til venstre et stort hjortedyr med et merkelig gevir. Til høyre for den steiler en hest med en rytter på ryggen. Han ser ut til å hilse tilskuerne. I de nedre panelene vinker en staut kar til oss i det venstre, mens det høyre fylles av en snøhvit hind som står på bakbeina. Den vender seg i retning av mannen, og synes å skyve noe smalt mot ham med forbeina. Disse motivene er sannsynligvis hentet fra en av middelalderens romantiske ridderfortellinger, nemlig historien om Guiamar (Kielland 1955). Dette er en av de høviske novellene som inngår i samlingen *Strengleikar* (norrønt *Ljóðabók*), en oversettelse til norrønt fra fransk som ble bestilt av Håkon Håkonsson ved midten av 1200-tallet til bruk ved det norske hoffet (Budal 2009).

En dag drar den vakreste, snilleste og beste ridderen i Frankrike ut på jakt. Det er Guiamar fra Bretagne. Han er en hjerteknuser, men ingen av damene som tilbyr ham sitt hjerte, bryr han seg om. Det kan virke som om han ikke evner å elske noen. Da han kommer ut i skogen, får han øye på en diger hjort. Og like etter kommer det til syne en snøhvit hind med en kvist mellom hornene. Ridderen Guiamar spenner buen og skyter den hvite hinden så hun faller om. Men straks snur pilen og kommer susende tilbake. Den borer seg gjennom låret hans, og ned faller han ved siden av hinden. Da snur hun seg mot ham, og plutselig forstår han hva hun sier. Det er en trussel i stemmen. Du har gjort meg stor skade, sier hun. Og fordi du såret meg, skal du få en grusom skjebne. Snart vil du møte en kvinne du virkelig vil klare å elske. Men hun vil volde deg større pine og hjertesorg enn noen kvinne har tålt for din skyld. Og det samme skal hun lide for deg. Dere skal lide så mye at alle de som noen sinne har elsket og skal komme til å elske, vil undre seg over at dere kunne bære en så stor hjertesorg. Og aldri skal såret ditt gro før dere får hverandre.

Etter dette visste ikke Guiamar hvor han skulle gjøre av seg. Han gikk langt og lenge, og til slutt kom han til en strand. Der lå det et underlig skip, og han steg om bord og sovnet straks på skipet. Så gikk det som det måtte gå. Skipet kommer inn i en fremmed havn, og Guiamar møter den fagre unge konen til høvdingen på stedet. Han blir grenseløst forelsket i henne og hun i ham. Det er sorg og smerte, det er adskillelse og savn. Men til slutt får de hverandre, og såret kan gro (Rytter 1962:37–54).

De levende figurene, fargene og den frodige blomsterbakgrunnen peker mot at teppet med bilder fra Guiamars historie er laget før år 1700. Initialene IOS er vevet inn i nedre del, og kan være enten veverskens eller eierens initialer. Det finnes ingen sikre opplysninger om hvor dette teppet er laget. Kielland har imidlertid argumentert for at det antakelig ble vevet i nordre Gudbrandsdalen i tiårene frem mot 1650. Det er gode grunner til å være litt forsiktig med en så presis datering, men formspråket peker i alle fall mot at dette er et av de tidlige teppene, og at det ble vevet på 1600-tallet. I de smalere båndene som markerer skillene mellom hovedfigurene, er det vevet inn dyrefigurer som minner om motstilte løver. Både disse og formen på menneskefigurene minner om flere andre tepper som kommer fra Norddalen (Kielland 1955:64).



Figur 2. Billedteppe med motiver fra Guiamars sang, museumsnummer OK 17388. Foto: Nasjonalmuseet.

Tepper med motiver fra blant annet Herodes' gjestebud, hvor Salome danser for kongen og får servert døperen Johannes' hode på et fat, er nærliggende eksempler (museumsnummer OK 1707, OK 17383, OK 8324, NF 1931–0347). I det første eksempelet, et spesielt godt utført teppe fra Bøverdalen nær Lom, finner vi i tillegg til formlikheten i menneskefigurene også de samme motstilte løvene som på teppet med Guiamar-motiv.

Hva teppene ble brukt til

Tradisjonelt er billedvev tett forbundet med innredning. I vikingtid og middelalder ble smale tepper i billedvevsteknikk hengt opp på veggene ved spesielle anledninger. Det er dette som ofte kalles revler (Engelstad 1952:18–19; Vedeler 2019, Vedeler og Pedersen 2020). Senere i middelalderen og etter reformasjonen fortsatte tradisjonen med å henge opp ulike former for billedtepper ved fester og høytider, både i kirkene og, ikke minst, i personlige hjem. Etter hvert er ikke den lange og smale revle-formen på teppene like hensiktsmessig, og teppene får en mer rektangulær eller kvadratisk form. Det har vært foreslått at dette hang sammen med innføringen av peisen med pipeløp, som gir mindre røyk i stua og dermed kanskje også en annen tilnærming til innredningstekstilenes form (Hauglid 1956). Men peis med pipeløp har vært kjent i Norge siden middelalderen, selv om de da var i bruk bare hos de rikeste. Mange steder i landet har man antakelig tatt i bruk peisen i tømmerstuer fra og med 1500-tallet (Solhjell 2007:158–163). Tepper i billedvevsteknikk har uansett vært brukt både som dekorasjon og isolasjon på veggflater, som putetrekk og som sengetepper. Det er ikke noen tvil om at det som på 1700-tallet ble kalt for flamskvev, var dekorative innredningstekstiler, ofte med billedmotiver.

En av kildene som kan gi en nærmere pekepinn på hva teppene har vært brukt til, er bevarte skifteprotokoller. En oversikt over disse for nordre Gudbrandsdalen for årene 1658 til 1682 viser at det på denne tiden var hele 23 gårder som eide minst en flamskvev (Engelstad 1956:121).[2] «Flamsk (senge) klæde» er et uttrykk som blir brukt i skiftematerialet. Ut fra dette skulle man tro at det først og fremst dreier seg om sengetepper. Mange av de såkalte jomfruteppene, med motiv fra historien om de gode og dårlige jomfruer, har antakelig hatt en slik funksjon. Historien om jomfruene som venter på brudgommen, passer godt som brudetepper, og det er da også mange av dem som antakelig er blitt tatt frem og brukt som sengeoverlegg i forbindelse med bryllup. Men en nærlesing av skifteprotokollene viser at dette ikke har vært det eneste bruksområdet for «flamske» tepper. I et arveoppgjør etter Thaasten Haldvorsen i Medalen i Eggedal ble det i året 1677 fordelt «1 listings *sengklæde i høysedet i stuen»* (Eker, Modum og Sigdal skifteprotokoll nr. 1, 1677; Engelstad 1956:121). Det er litt uklart hvordan dette er ment brukt. Er det en slags dekorativ innredningstekstil som skal ligge i høysetet? Eller betyr «en listings» at den skal henge over dette? I en tilsvarende sak fra Gudbrandsdalen i 1722 er vi ikke i tvil. Der var det «1 flamsk klæde til at sette paa veggen i høysædet» igjen etter Joen Iversen på Søndre Langsett i Fåberg (Engelstad 1956:121). Her tyder alt på at det dreier seg om et teppe i gobelengteknikk til å henge på veggen ved stuas mest prominente plass.

En følsom diskusjon om billedtepper og søstrene fra Hekne

Denne måten å veve bilder på ser ut til å ha kommet som en motebølge til Norge fra Sentral-Europa mot slutten av 1500-tallet. Det er funnet fragmenter av billedvev fra begynnelsen av vikingtiden i skipsgraven fra Oseberg laget i en teknikk som likner (fri gobeleng i kombinasjon med soumak), men uttrykket er ganske forskjellig. Kanskje er billedfortellinger vevet med såkalt flamskvev først blitt et motefenomen i byene, hvor dette ble utført som et spesialisert håndverk på 1500-tallet (Sjøvold 1976:23). Men formspråket utviklet seg i første halvdel av 1600-tallet til et særegent uttrykk i Gudbrandsdalen og områdene omkring, med et viktig tyngdepunkt i Norddalen. Den karakteristiske hakketeknikken er også et særtrekk vi ikke finner i byteppene. Selv om hovedteknikken kan ha kommet fra Kontinentet via byene, har denne måten å fortelle kollektive historier på likevel hatt dype røtter i Norge. Kanskje er dette også en av grunnene til at flamskveven, som er så godt egnet til å fremstille fortellinger, fikk et godt fotfeste nettopp her?

De spesielle renessanseteppene fra Gudbrandsdalen ble beskrevet og undersøkt av samlere og museumsfolk allerede fra 1920-tallet og fremover. Et av spørsmålene som ble særlig diskutert, var nettopp hvorvidt denne typen tepper var et importert fenomen, eller om de var uttrykk for en sammenhengende tradisjon tilbake til middelalderen. På 1950-tallet beskrev en av den tidens største eksperter på gamle tekstiler, Helen Engelstad, disse teppene som en arv fra middelalderen (Engelstad 1956). Men flere ledende stemmer i museumsverdenen var ikke enig med henne. De mente at teppene fra Gudbrandsdalen skulle sees på som bleke og litt kløne te kopier av de forfinede billedteppene som ble laget i sentrale deler av Europa på 1500-tallet, og at inspirasjonen utelukkende hadde kommet dit fra byene. Roar Hauglid, som på den tiden var førsteantikvar og aspirerte til å bli riksantikvar, skrev en temmelig krass artikkel hvor Helen Engelstads teori får det glatte lag (Anker 1960; Hauglid 1956; Hoffmann 1958). Kritikerne hadde rett i at Gudbrandsdalsteppene tar opp i seg de samme motivene og fortellingene som på teppene fra Kontinentet. De skildrer kjente bibelfortellinger som De gode og de dårlige jomfruene, historien om de hellige tre konger, om Salome som får døperen Johannes' hode på et fat, og flere andre. Her har nok gudbrandsdalsteppene helt klart hentet inspirasjon fra kontinentale strøk. Det er også riktig at den spesielle flamskvevstolen teknisk skiller seg noe fra den tradisjonelle oppstadveven. Diskusjonen rundt teppene dreiet seg først og fremst om hvorvidt man kunne finne bevis for at det fantes en ubrutt tekstiltradisjon med bruk av de samme teknikkene og mønstrene fra middelalderen og frem til 1600-tallets tepper (Hoffmann 1958).

Denne diskusjonen, som fortrinnsvis foregikk på 1950-tallet, må sees i lys av nasjonalismens blikk på billedveven. I en periode fra slutten av 1800-tallet til rundt andre verdenskrig ble billedvev sett på som et særlig norsk uttrykk, både gjennom Lysakerkretsen og Gerhard Munthe, og ved Hannah Ryggens assosiering med norske røtter i billedvevstradisjonen (Larson 2011:245; Paasche 2018:21). Da var det et uttalt ønske om å knytte den moderne kunsten tett til det som ble sett på som særnorske tradisjoner med lange røtter. Denne ideen ble hjulpet på vei av to oppsiktsvekkende funn. I 1879 ble Baldishol kirke revet, og det kom for dagen et godt bevart billedteppe som viste seg å være fra tidlig middelalder (1040–1190, Nockert og Possnert 2002:92). Et par tiår etter, i 1904, ble det funnet en rekke fragmenter av billedvev i gravhaugen på Oseberg. Selve graven er datert til år 834, men tekstilene kan være noe eldre (Bonde og Christensen 1993:153–166; Vedeler 2019:117–123). Etter andre verdenskrig var det som ble sett på som nasjonalistiske forklaringsmodeller, ikke like



Figur 3. Blå enhjørning. Detalj på billedteppe hvor hovedmotivet er de hellige tre konger. Maihaugen, museumsnummer SS-10001. Foto: Marianne Vedeler, Kulturhistorisk museum.

populære. 1950-tallets motreaksjon er derfor hverken overraskende eller enestående for billedvev.

Men det er flere ting som likevel gjør det verdt å se nærmere på Helen Engelstad sin gamle teori – og kanskje til og med finne paralleller enda lenger tilbake i tid enn hun gjorde. Hennes kritikere fokuserte først og fremst på teppenes tekniske utførelse og på billedprogrammet. Men idéene bak denne spesielle måten å *fortelle historier* på var ikke en del av diskusjonen.

Til historien hører også en meningsutveksling om Heknesøstrene. Dette var ikke en diskusjon om hva sagnet kunne tilføre teppetradisjonen, men et spørsmål om Heknesøstrene hadde eksistert eller ikke. Den foregikk på bakrommet, men er overlevert oss i stumper og stykker som kommer til syne i brev og små referanser i litteraturen. Det positivistiske vitenskapsidealet sto sterkt i Norge på 1960 og 70-tallet, med et uttalt mål om å produsere objektiv, testbar og verdifri kunnskap (Olsen 1997). Verdien av sagn og minnehistorie kan ikke ha vært særlig anerkjent. Det bygdefolket opplevde som en verdifull del av teppenes historie ble dermed møtt med skepsis på de sentrale museene. Pål Tallerås gjengir litt lakonisk følgende brevveksling mellom Gudbrandsdøler og museumsansatte i Oslo i sin bok «Kyrkjene i Dovre»:

(…) Kunstindustrimuseet i Oslo seier i brev: «Historien om de siamesiske tvillinger er et vandresagn! Eilert Sund nevner den i sin bok Husfliden. Den har ingenting med virkeligheten å gjøre». Ein tok til motmæle og fekk dette svaret frå Kunstindustrimuseet ved NN: «Vår påstand om at historien om de siamesiske Heknesystrene som vevet så fine tepper er

et vandresagn, er helt i samsvar med oppfatningen til professor Olav Bø, Institutt for Folkeminnevitenskap ved Universitetet i Oslo» (Tallerås 1978:42).

Tilbakemeldingen bærer tydelig preg av distanse og definerer sagntradisjonen som irrelevant for teppetradisjonen.

Kollektive tekstile fortellinger

Kollektive historier holder samfunnet sammen. Å fortelle slike historier gjennom tekstile bilder har lange tradisjoner, både i Norge og i resten av Europa. Det mest kjente eksempelet er Bayeux-teppet, som forteller historien om Vilhelm Erobrerens tokt mot England og slaget ved Hastings. Teppet er laget i siste halvdel av 1000-tallet (Bertelsen 2018). I Norge kan vi spore denne typen visuell historiefortelling i et hundretalls fragmenter av billedvev som er funnet i Oseberggraven fra 800-tallet. De forteller historier om slag og prosesjoner, om trollkvinner og mennesker i dyreham (Vedeler 2019). Små fragmenter av billedvev som er funnet i andre høystatusgraver fra vikingtiden, viser at disse ikke var enestående. Både en skipsgrav på Grønhaug på Karmøy, en grav på Jåtten på Hetland og en staselig skipsgrav på Haugen på Rolvsøy har inneholdt billedvev (Bender Jørgensen og Moe 2020:182–194; Hougen 2006:73–75). Det er dermed god grunn til å anta at denne typen tekstil historiefortelling var en viktig del av vikingtidens visuelle kultur. Kanskje kan vi trekke denne tradisjonen enda lenger tilbake i tid. Brikkevevede bånd med motiver av dyr, fugler og kanskje magiske vesener er bevart fra eldre jernalder. Eksempler på slike er funnet blant annet på Evebø/Eide og Høgom (Magnus 1982; Raknes Pedersen 1982; Nockert 1991).

Fra middelalderen er restene etter billedvev ganske sparsomme. Men hvis vi konsentrerer oss om visuell historiefortelling heller enn å se på hvilke teknikker som er brukt for å lage tekstilene, blir bildet et litt annet.

Fra middelalderens tidligste fase i Norge fantes det et nå forsvunnet lite fragment av dobbeltvev fra Rennebu i Sør-Trøndelag. Det viste motiver som har klare paralleller til billedvevene fra Oseberg (Vedeler 2019:99–101). Fra Baldishol i Hedmark kommer det en, for alle tekstilinteresserte, berømt billedvev datert til perioden mellom 1040 og 1190 som viser scener med mennesker, dyr og fugler, antakelig en illustrasjon av to av årets måneder (Engelstad 1952:58–63; Nockert og Possnert 2002:92). Men det er også eksempler på broderte tepper som forteller historier. Et brodert teppe fra Høylandet kirke ble laget ved overgangen til 1200-tallet og viser historier fra Bibelen. Det gjør også et teppe fra Tingelstad som er datert til midten av 1500-tallet (Reinert 1988; Vedeler og Pedersen 2020).

Det går en lang linje fra billedteppene i Oseberggraven på 800-tallet til billedteppene i gobelengteknikk fra Gudbrandsdalen. De ulike teknikkene som er brukt for å fremstille bildene gjennom vev og broderi, er i denne sammenhengen underordnet. Vi må heller ikke glemme de frodige fortellerstemmene som kommer frem i flere tepper fra Skog og Överhogdal i Härjedalen (1040–1170 A.D, Franzen og Nockert 1992; Oscarsson 2010:76; Possnert 2010). Bildene i disse teppene knytter sammen den norrøne mytologien med historier fra den fremvoksende kristendommen. Geografisk og kulturelt har det vært tette bånd mellom dette området og fjellstrøkene i Midt–Norge. Frem til 1645 var Härjedalen en del av Norge.

Fortellingene som ble skrevet ned i middelalderen, viser at billedtepper hadde en helt spesiell posisjon i fortellertradisjonen. Tekstile bilder er godt egnet til å skape følelser og knagger for fortelling av allment kjente historier. Det skulle ta lang tid før brede lag av

befolkningen tok del i en godt utviklet skriftkultur. Muntlig og visuell historiefortelling tjente derfor som et særlig viktig redskap for å dele og opprettholde den kollektive hukommelse. Dette er likevel en litt enkel forklaring, som har vært mye debattert (se f.eks. Aavitsland 2004 for en overordnet diskusjon). Generelt kan man likevel si at historiefortelling er en grunnleggende menneskelig strategi som gjør det lettere å akseptere den tiden man lever i, og de samfunnsprosessene man er en del av (Herman 2010:3, 2013).

Det finnes flere dikt nedskrevet i middelalderen som skildrer hvordan tekstile bilder ble laget akkurat til dette formålet (Nordanskog 2006:217–221; Vedeler under trykking). Et av disse er *Guðrúnarkviða* i *Den eldre Edda* som forteller om hvordan sagn og fortellinger ble brodert og vevet inn i billedtepper. Etter Sigurd Drakedrepers død reiser Gudrun Gjukesdatter til Danmark for å slikke sine sår. Der vever hun den fantastiske historien inn i tepper. Det er staute krigere med røde skjold, det er hærskip med gylne hoder i stevnen, og høvdingers bragder (*Det gamle Gudrunkvadet*:14–15).

En rekke av teppene fra Gudbrandsdalen har innvevede friser av tekst mellom eller rundt figurfeltene. Ofte er det en kombinasjon av korte, forklarende tekster som peker i retning av hvilken fortelling som skildres. Et eksempel er et teppe fra Skjåk fra første halvdel av 1600-tallet med motiv fra Herodes' gjestebud. Her lyder hjelpeteksten: *S Johanes idet hand bleff hals hogen for en hore dans ano 13?I* (Sjøvold 1976:48, museumsnummer OK-01707 hos Nasjonalmuseet). Slike små hjelpetekster finnes også av og til på de eldre middelalderteppene. Det er et fint eksempel på teppe 1a fra Överhogdal, hvor det under en husfigur er en liten hjelpetekst der det står *Guðby* vevet inn med runer (Horneij 1991:138–140). Antakelig har disse tekstene vært underordnet betydningen av billedfortellingen. Kopier av eldre tepper, det som tidligere ble kalt «replikktepper», er en interessant kommentar til akkurat dette. Ofte ble de samme fortellingene gjentatt, og etter hvert kopiert fra ett teppe til et annet. Når et eldre teppe blir lagt bak den nye renningen som en slags «kartong», er det av tekniske årsaker lett for at motivene på det gamle teppet fremstår som speilvendte på det nye. Når kopien er ferdig, blir teksten ikke lenger lesbar på vanlig måte. Dette kan rettes opp underveis dersom man er lesekyndig og bevisst på forskjellen. På en rekke av de kopierte teppene er teksten likevel speilvendt. Det kan bety at veversken enten ikke kunne lese eller ikke brydde seg. Uansett årsak fremstår tekstene i dette lys som mindre viktige enn bildene. Det er bildene som bærer historien, helt til de til slutt blir utydelige dekorelementer som ikke lenger har mening i seg selv.

Veversken og skalden

Flere store teoretikere har sagt at visuell kommunikasjon er tett knyttet sammen med tid, sted og sosial tilhørighet (Baxandall 1988; Bourdieu 2002; Gronow 1997). Fortellertradisjonen styrker samhørigheten på et sted, stort eller lite. Derfor er det også viktig å se litt nærmere på hvem som faktisk medvirker til å fortelle historiene både *på* teppene og *om* teppene. Sentrale myter i norrøn mytologi, slik de ble skrevet ned i middelalderlitteraturen, har antakelig sitt opphav i en tradisjon hvor muntlig og visuell historiefortelling gikk hånd i hånd. De var del av en forestilling med mer enn én aktiv deltaker, hvor sammenhengen mellom iscenesettelse, visuelle og orale virkemidler danner en helhet (Vedeler under trykking). Her har selvsagt billedfortellingene som fremstilles på teppene, en sentral rolle, men også *fortelleren* kan være en aktiv part.



Figur 4. Et teppe fra Skjåk fra første halvdel av 1600-tallet med motiv fra Herodes' gjestebud. Her lyder hjelpeteksten S Johanes idet hand bleff hals hogen for en hore dans ano 13?. Museumsnummer OK-01707. Foto: Nasjonalmuseet.

Antakelig har flamskvev allerede fra starten vært et håndverk for de få, og ble aldri noe som «alle» holdt på med (Sjøvold 1976:45). Veversken hadde til en viss grad frihet til å utforme bildene, men var samtidig bundet av strenge normer. I en del tilfeller ble gamle tepper regelrett kopiert, og det finnes mange eksempler på tepper som er veldig like. Det er også de samme fortellingene som går igjen på nytt og på nytt, bortsett fra enkelte unntak. Likevel er det noen tepper som peker seg ut i mengden ved sin levende og fantasifulle utforming eller ved sitt særegne motiv. Selv om vi ikke vet hvem veverskene eller veverne var, er det nærliggende å anta at sagnene som oppsto, var knyttet til de som på en eller annen måte skilte seg ut ved sin dyktighet, sin kreativitet eller også sin annerledeshet.

Teppene er interiørtekstiler med litt ulik innretning. Noen har vært brukt som sengetepper, andre som veggpryd. De billedteppene som var ment å henge på veggen, har antakelig hatt en funksjon som del av en muntlig fortellertradisjon. Fra middelalderlitteraturen kjenner vi historier om skalder som formidler teppenes historier for et invitert publikum i kongens hall. I sagaen om Olav Haraldsson fra første halvdel av 1200-tallet får vi høre om et billedteppe med historien om Sigurd drakedreper som var plassert bak kongen i høysetet inne i hallen. Kongen kaller skalden til seg og inviterer ham til å fortelle historien for de som sitter i hallen: «Thorfinn Skald satt på benken foran kong Olav. Da sa kongen til ham: Fortell, skald, om det som er fremstilt på tjaldet» (Johnsen 1922:58).

Middelalderens skaldedikting er først og fremst poesi, og skiller seg dermed på flere punkter fra prosafortellingen. Skaldediktene har et strengt versemål, rim og ikke minst et system for kenninger eller faste omskrivninger (Birgisson 2007:10). Likevel har skalden og historiefortelleren det til felles at de opererer i et muntlig landskap. Akkurat som historier fortalt på prosa har skaldediktene som formål å underholde og å gjøre tilværelsen meningsfull og forståelig (Birgisson 2007:66). Men både i den middelalderske og den etterreformatoriske tradisjonen fantes også skalder med mørkere motiver. Den verbale magien innbefattet også visse former for poesi, og dette gjenspeiles i islandske lover fra 1200-tallet. På 1600-tallet hadde den magiske skalden fått et eget navn, *skraptaskáld,* eller kraftskald (Hastrup 1987:332–333).

– I mindre offisielle sammenhenger er det nærliggende å tenke seg at det har vært den lokale historiefortelleren som har hatt oppgaven med å fortelle historiene som var fremstilt på teppene. Revlene ble tatt frem ved spesielle anledninger og hengt opp til pynt på iøynefallende steder langs veggene. Dette er det tradisjon for langt inn i moderne tid i Norge (Hougen 2006:106–107; Vedeler under trykking). Historiefortelling knyttet til disse teppene har dermed vært tett forbundet med fest og samling av mange mennesker. I slike sammenhenger har de fargerike teppene på én gang både fungert som dekorasjon og som kollektive «minnepinner». Historiene som fortelles på dem, er ikke utfyllende, men gir handlingen en retning og fremhever sentrale deler av den. Slik er det også med teppet som fremstiller Guiamars sang, hvor vi ser ridderen i skogen, hjorten og hinden med pilen. Det peker i retning av en kombinasjon av muntlig og visuell fortellertradisjon som vi ser spor av i middelalderkildene. Til tross for at den bevarte versjonen av *Strengleikar* ble skrevet ned, var disse novellene en del av en muntlig tradisjon. Forklaringer i teksten viser at det var meningen å fremføre dem høyt, kanskje også til musikk (Budal 2009).

I *Orknøyingasoga* settes en scene der to skalder underholder forsamlingen med en konkurranse om hvem av dem som kan lage det beste kvadet om fortellingene som skildres på billedteppene i hallen. Det er jul og det er fest, og teppene er hengt opp for anledningen. Da

utfordrer Ragnvald jarl skalden Odd den lille. Jarlen ber ham lage en vise om en av krigerne som er avbildet på teppet, så skal han gjøre det samme. (*Orknøyingasoga* 1929:85). Det er en konkurranse i skaldekvad, og det er underholdning på høyt nivå. Kjernen i konkurransen er at kunsten må skapes på stående fot. Men de to skaldene har likevel et løselig manuskript å ta utgangspunkt i, nemlig billedteppet på veggen.

De uvanlige veverskene: Fra valkyrjer til hekser og monstre

Veverskene som skapte teppene, har ofte forsvunnet bak historiens slør, det er bare av og til at vi hører om navngitte kunstnere. I slike tilfeller er det ikke sjelden kvinner som på en eller annen måte utmerker seg ved sin annerledeshet.

Sammenkoblingen mellom vevkunst og uvanlige evner kan spores helt tilbake til vikingtiden. Magi er også fremmedhet. Fra middelalderen kjenner vi en rekke historier fra sagaene som peker på uvanlige kvinners evner til å bruke veving til å påvirke skjebnen og endre historiens gang på magisk vis. En av de mest kjente finnes i *Njåls saga*. En mann som het Dørrud, bodde på Caithness i Skottland. Det var langfredag, og han gikk seg en tur ut. Da fikk han plutselig se tolv skikkelser som kom ridende. De gikk inn i et hus like ved, og han snek seg bort til en glugge for å se hva de hadde fore. Da så han at de var kvinner, og at de satte opp en vev der inne. Men det var ingen vanlig oppstadvev. I stedet for renning var det mennesketarmer, og disse trådene ble holdt nede av vevtyngder laget av mannshoder. Et stridssverd brukte de til å slå i veven, og en pil som erstatning for vevkam. Gjennom blodige sanger om et slag holder de rytmen i den blodige vevingen. Til sin skrekk oppdager Dørrud at det er et virkelig slag de synger om (*Njåls saga* 1951:261–264). Gjennom denne grusomme veven formes skjebnen til krigere og utfallet av en kamp langt borte. Disse magiske kvinnene er på en gang valkyrjer, husfruer og skjebnegudinner. Men som valkyrjer har de makt over liv og død (Nordberg 2003:106; Friðriksdóttir 2020:6). I denne historien er kvinnene som vever, ikke bare passive fortellere, de er aktive deltakere som er med på å forme historiens gang. Det som her kommer til uttrykk, er en oppfatning av en verden som på samme tid er både praktisk og magisk, uten et skille mellom det vi i dag vil kalle reell virkelighet og mystisisme.

I de bevarte teppene fra vikingtid og tidlig middelalder finnes mulige referanser til trollkyndighet eller seid. Med denne formen for magi kunne man se inn i fremtiden, men man kunne også påføre ulykke og sykdom, frarøve folk vettet og styrken, åpne fjell og gravhauger og til og med begå drap (Price 2019:57). En kvinne med slike krefter er Torbjørg Veslevolva som beskrives i *Eirik raudes saga*. Hun er utstyrt med en rekke gjenstander som skal hjelpe henne med å utføre seiden. Hun bærer en stor stav i den ene hånden, en gjenstand som i seg selv kan være en referanse til spinning. Når hun nå skal utføre seiden, stiger hun opp på en plattform, en *seiðhjallr*. Det er flere referanser til slike plattformer i sagaene, og det går klart frem at de var høye, eller at de var hevet høyt over bakken. Når trollkvinnene Heid og Hamglåma utfører seid i *Fridtjof den frøknes saga*, faller de ned og brekker ryggen, begge to (Bugge 1901; Fosse 2013, 38-39). Nå er det verdt å merke seg at middelalderens ideer om tidligere tiders magi bygger på en muntlig tradisjon som ikke nødvendigvis gjenspeiler en faktisk praksis (Friðriksdóttir 2013:57–58).

På ett av de bevarte fragmentene av billedvev fra Oseberg sees en kvinne. Hun står oppe på en flat plattform, bundet fast til en hest. Hun synes å vende ansiktet oppover i retning av



Figur 5. Kvinne stående på en plattform, på ryggen av en rød hest. Billedvev fra Oseberg, Museumsnummer C55000/377/13b2. Foto: Marianne Vedeler, Kulturhistorisk museum.

en underlig skikkelse som kommer henne i møte. Det er en kjempekvinne, med hode som enten former et nebb eller horn. Det er nærliggende å tolke denne scenen som et bilde på utførelsen av et magisk ritual (Vedeler 2019:53–55).

En annen av Volvenes egenskaper er at de kan se inn i fremtiden. De kan tolke tegn og varsler i naturen og avkode magiske budskap som ligger i for eksempel fuglenes flukt. I *Voluspå* forteller volva hva som skal skje når verden, slik vi kjenner den, går under. Endetiden, eller ragnarok, kan være avbildet på teppene fra Överhogdal i Jämtland. Her er det scener med dyr, skip og menneskefigurer. Et stort dyr åpner kjeften på vidt gap. Er det Fenrisulven som er i ferd med å sluke verden? Og skipet som glir over det store treet som brer grenene sine utover, er det det fryktelige Naglfar, laget av de dødes fingernegler, som kaster loss og setter kursen mot valplassen? Men sammen med en førkristen forestillingsverden finner vi også kristen symbolikk på dette teppet, og kanskje scener fra den kristne apokalypsen (Wikman 1996; Oscarsson 2010:32–37). I teppene fra Överhogdal, som er datert til perioden 1040–1170, finnes en unik kombinasjon av førkristen og kristen forestillingsverden.

Etter reformasjonen synes sammenkoblingen mellom magi og billedvev fremdeles å være levende. Nedskrevne rettsdokumenter fra slutten av 1500-tallet viser at minst to av kvinnene som ble brent som hekser på denne tiden, ble assosiert med flamskvev. Det gjelder både Johanne Jensdatter flamskveverske og Anne Pedersdatter Beyer.

Gjennom rettsprotokollene får vi vite at vitner som blir ansett som troverdige av rettsapparatet forteller at Johanne både skal være i stand til å få gjenstander til å fly gjennom luften og vekke til live en storm, samt skremme katter på nyttårsnatten. Men det som er mer alvorlig er at Johanne Jensdatter har forhekset den gravide kona til Mogens snedkers slik at «hun miste sit Maal, oc hendis Krop bleff opheffuit meget töck oc stor som hun haffde weritt opblest, Och hunn sidenn oc enndnu, ligger i stor Smerte Wee oc Pine» (Norske trolldomsprosesser, pnr. 634).

Johanne bærer navnet Jensdatter flamske, veverske. Dette kan tolkes på to måter, enten at Johanne kommer fra Flandern, eller at hun vever flamskvev. Jeg heller i retning av det siste, men uansett er det ikke tvil om at hun forbindes med vevkunst. Det gjør også den mest berømte kvinnen som ble brent som heks i Norge, Anne Pedersdatter Beyer. Hun var en dame fra de bedre klasser. I rettsprotokollen fremkommer det en historie som setter Anne i sammenheng med kunsten å veve billedvev. Utgangspunktet for en av trolldomsbeskyldningene mot Anne er at hun bestilte en ramme til å veve flamskvev på av Giert snekker. Hun kom i krangel med kona hans, som senere ble syk på mystisk vis. Anne ble beskyldt for å ha kastet trolldom over Anna Snidkers, og ble senere dømt til å brennes levende (Gilje 2010:47).

To uvanlige mennesker med uvanlige evner danner også kjernen i sagnet om Heknesøstrene. I beskrivelsene av Heknesøstrene fra tidlig på 1700-tallet beskrives de som monstre med to hoder og bare én arm og ett bein hver. Slik beskriver presten Stockfleth dem i sin inventarliste for Dovre annekskirke:

> «1 langt vævet (?) aaklæde: Husboned kaldet: var Gifit af 2de søstre, som ved sammengroed, og havde kun hver en hånd og fod, men 2 haldse og hoveder, talede hver for sig og spisede og driak hver for sig, disse 2de søstre udi een, virkede samme husbona selv, og gave det til kircken, for Gud skulde forløse dem begge herfra paa een gang, Som og Gud gjorde. Dette Monstrum gik som et menneske og kunde gjørde med sine hænder alt det de såe med øinene og kunde gjøres med hænder. Deres forældre boede ovenfor Lie, udi et husvære tæt ved Graaberge, kaldet Hectne. En av disse kaldtes Gjertrud» (Stockfleth 1732).[3]

I det tidligmoderne Europa fant monstrøse fødsler veien til alt fra trykte tegninger til bøker om undere og til medisinske verk. Underlige skapninger som ble rapportert født av menneskelige mødre, varierte fra monsterfisk til sammenvokste tvillinger. De var overskridende skapninger i skjæringspunktet mellom menneske og dyr, mellom mann og kvinne, mellom en og flere. Ordet *monstrum* er avledet av *monere*, som betyr å varsle. Alle disse fødslene hadde det til felles at de ble sett på som tegn eller varsler som måtte avkodes og tolkes (Bates 2020:119–120). Slik sett er dette på mange måter en direkte videreføring av den førkristne forståelsen av magiske tegn og varsler i naturen som vi også kjenner igjen fra middelalderens tankegods. Et eksempel er forvarselet om kongens fødsel i *Sverres saga*. Gunnhild, Sverres mor, har en underlig drøm. I drømmen roper fødselshjelperen som sitter hos henne, ut i redsel:

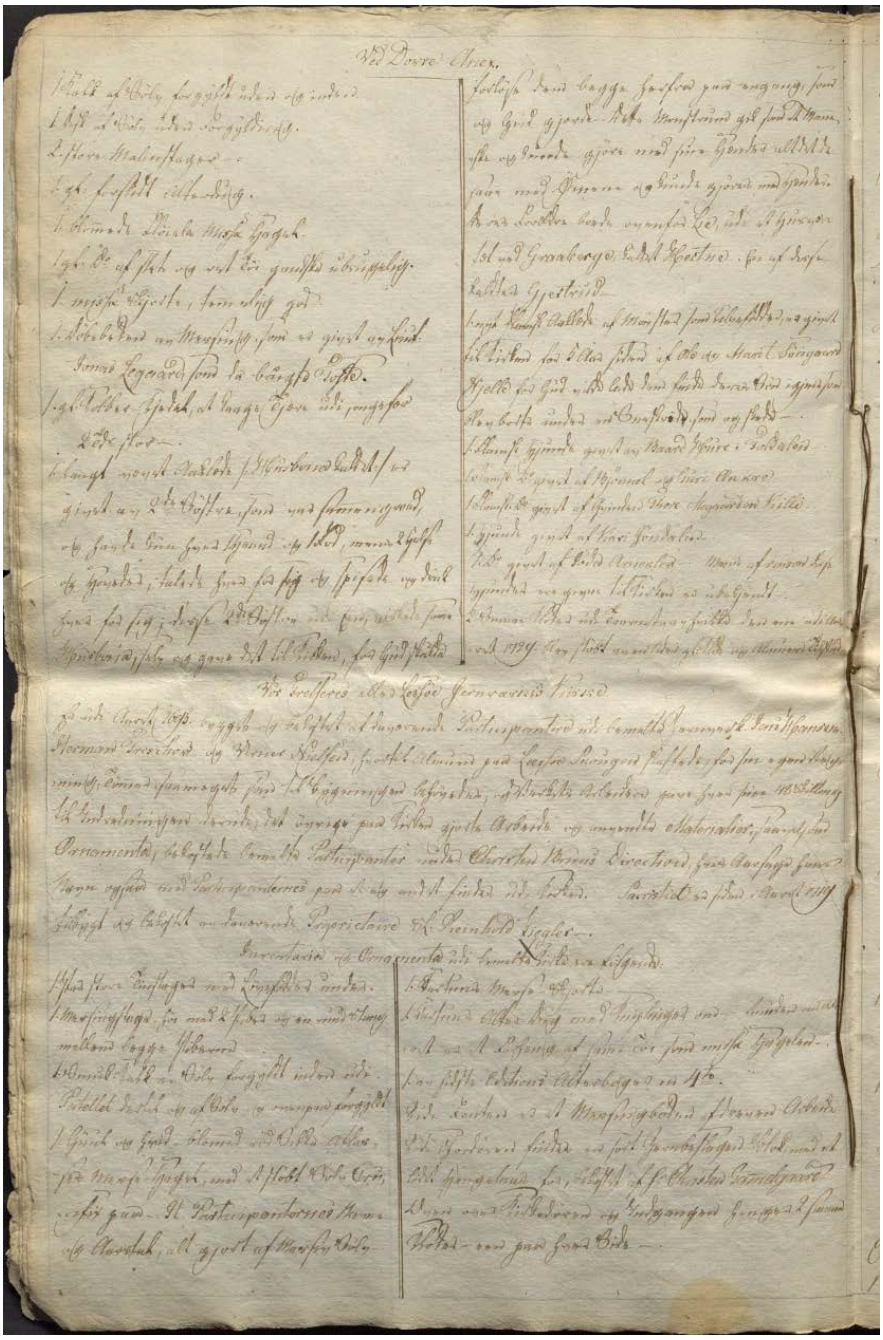
«Gunnhild mi! Du har fødd eit underleg foster, fælt å sjå til. Tre gonger ropa ho dei same orda, og da ho høyrde kona ropa det same så titt med skjelvande mål, vart ho forviten etter kva slag foster det var som ho hadde fødd. Ho tykte da det var ein stein, heller stor og snøkvit på leten, og han gløddе så sterkt så det gneista av han til alle kantar liksom av gloande jarn som blir hardt blåsi i avlen» (Koth 1995, 12).

Forestillingen om verden som et univers av tegn går helt tilbake til antikken. Men i tidligmoderne tid (ca. 1500–1700) var det viktig å dokumentere og systematisere slike hendelser og gruppere dem etter metoder som gjorde dem forståelige på en ny måte. Dette var også en tid med en utbredt oppfatning av at endetiden var nær. Mennesket og naturen var sammenkoblet med usynlige bånd, hvor ethvert element i et mikrokosmos (mennesket) svarer til et element i det store verdensbildet (makrokosmos). Slik kunne det ha seg at en fødsel av sammenvokste tvillinger kunne tolkes som et varsel om dommedag (Gilje og Rasmussen 2002:205–228).

Det går en linje fra de førkristne skjebnegudinnene og volvene via heksene på 1600-tallet og frem til Heknesøstrene. De er annerledes, de vever, og de har magien i hendene. En kombinasjon som er både skremmende og respektinngytende. De er både tolkere av magiske budskap og skapere av magiske hendelser.

Sagnet om Heknesøstrene lever videre

Den særegne billedvevstradisjonen døde mer eller mindre ut i Gudbrandsdalen på slutten av 1700-tallet. Likevel eksisterte det en sagntradisjon omkring Heknesøstrene på 1800-tallet som siden har holdt seg levende. Vi kan se den komme til syne i glimt gjennom innsamlingsarbeidet til Eilert Sundt og senere Anders Sandvig (Sandvig 1907). Men minst like interessant er det å se hvordan dalens egne innbyggere fortsetter å la seg inspirere av sagnet og magien rundt Heknesøstrene. Et glitrende eksempel finnes i et erindringsnotat om en dyktig veverske, Åse, som giftet seg til gården Haugje på Dovre i 1812. Da hun gav fra seg styringa, skal det ha hengt hele 12 billedtepper i storstua på Haugje. Navnet hennes er særlig knyttet til et teppe som fremstiller de hellige tre konger, som nå tilhører De Sandvigske Samlinger på Maihaugen (Museumsnummer SS-14812). Dette teppet skal ifølge tradisjonen ha vært svært lenge under arbeid. Åse var den som vevet det ferdig, og en kryptisk setning i notatet antyder at det skjedde under inspirasjon eller til og med hjelp fra Heknesøstrene: «Åse hadde dei kjende Hekne-systrene heim til seg så ho skulle få sjå korleis dei arbeidde, men dei var ikkje der for å gjera noko.» (Doset u.d.) Hva dette egentlig betyr, er uvisst. Sagnet



Figur 6. Utdrag av Stockfleths beretning om Heknesøstrene, i avskrift av kallsboken for Lesja og Dovre 1732, PREST-068 OA Statsarkivet på Hamar. Denne kilden har lenge vært rapportert forsvunnet, men ble gjenfunnet i Statsarkivet i mai 2022. Foto: Arkivverket.

om Heknesøstrene har sin opprinnelse mer enn hundre år før Åses historie finner sted. Det bevarte notatet må henvise til en eller annen form for åndelig inspirasjon. Antydningen til magi ligger mellom linjene.

Hellig-tre-konger-teppet er i renessansestil og bærer tydelig preg av å være kopiert fra et eldre teppe. Kanskje har Åse hatt et teppe som etter tradisjonen var laget av Heknesøstrene som forelegg? Søstrenes rykte om magiske evner har uansett fulgt med inn i erindringen om Åses vevkunst.

Teppet ble i 1951 solgt fra familien til De Sandvigske Samlingers venneforening for den betydelige sum av 14 000 kroner, og er beskrevet første gang i museets årbok året etter. Sagnet er ikke nevnt der, men det kommer frem at Fartein Valen-Sendstad, som den gang var kurator ved De Sandvigske Samlinger, mente at teppet ble laget på 1600-tallet (Valen Sendstad1952:22).

Respekt for og kunnskap om håndverkskvalitet må ha ligget til grunn for at slike sagn i sin tid oppsto. Det finnes muntlige historier om «heknevever» som knytter seg til vevnader på en rekke gårder i Gudbrandsdalen (Mytting pers. med). Lars Mytting har gjennom romanene sine løftet frem sagnet om Heknesøstrene for et stort publikum. I hans verden har håndverk betydning for hvordan et samfunn forstår seg selv. Mytting skriver med beina solid plantet i lokal tradisjon, en skald av vår tid som forteller oss teppenes historie. Gjennom ham blir sagnet på nesten magisk vis forvandlet til ny kunst.

Til slutt

Teppetradisjonen i Gudbrandsdalen knytter sammen myter, sagn og visuell fortellertradisjon på flere nivåer. Det som springer en i øynene med én gang, er hvordan teppene formidler kollektive historier gjennom sitt repeterende repertoar av bibelfortellinger og middelalderlegender, slik billedteppene fra vikingtiden formidler kollektive historier som gav mening i tidligere tider. De sjablongaktige scenene som avbildes, viser utvalgte høydepunkter i fortellingene. De peker mot at muntlig og visuell fortellertradisjon har gått hånd i hånd, slik det også var en sammenheng mellom skalden og billedteppene i middelalderens haller og stuer. På et annet nivå lever sagnene om de som skapte teppene. Her er det veverskene som står sentralt. Disse metafortellingene hjelper både til med å holde tradisjonen levende og med å løfte frem aktører som ellers ofte er tause eller lite synlige i kildematerialet. I denne sammenhengen spiller det liten rolle om fortellingene er «sanne».

Sagnet om Heknesøstrene er en del av en felles europeisk idé om at såkalte monstrøse fødsler var spesielle hendelser som skulle tolkes og avkodes som budskap. Dette peker tilbake mot en førkristen naturvarselsymbolikk som nå tolkes inn i en ny, tidligmoderne forståelse av verden. Å se teppene fra Gudbrandsdalen i lys av historiene som er fremstilt på dem, så vel som historiene som er blitt fortalt om de sagnomsuste veverskene, gir et annet og rikere bilde enn et ensidig fokus på teknikk og utførelse.

Takk

Takk til Lars Mytting for morsomme samtaler, for jakten på kildene og for nyttige kommentarer. Takk også til Kirsti Krekling for viktige opplysninger, til Lisa Benson for hjelp på universitetsbiblioteket, til Bjørn Bandlien for innspill, til Else Braut for at du lot oss få se teppene i magasinet på Maihaugen, og en stor takk til Inger Martinsen for god hjelp i statsarkivet på Hamar. Tenk at vi fant igjen en avskrift av Stockfleths inventarliste! To fagfeller har gitt verdifulle forslag til endringer. Uten dere ville det blitt en dårligere artikkel. Tusen takk.

Noter

[1] Gjenfunnet i avskrift av Kallsbok for Dovre Anex, Statsarkivet på Hamar i mai 2022. Lesja prestearkiv OA. Kilder til Stockfleths nedtegnelser har vært rapportert forsvunnet siden 1950-tallet (Hoffmann 1958; Tallerås 1978:40).

[2] Skifteprotokollene viser at følgende gårder var i besittelse av flamskvev i denne perioden: 1658 Tofte i Sør-Fron, 1659 Hovind i Lom, 1660 Kruke i Vågå, 1660 Amundgård i Lesja, 1660 Bjorlien i Lesja, 1664 Opphaug i Lom, 1665 Bjokne i Lesja, 1665 Skjåk i Skjåk, 1666 Thogestad i Fron (?), 1669 Engelsgård i Dovre, 1671 steig i Sør-Fron, 1671 Seggelstad i Sør-Fron, 1671 Gryting i Sør-Fron, 1672 Brek i Skjåk, 1673 Bjørnsgård i Dovre, 1674 Hundorp i Sør-Fron, 1678 Holen i Vågå, 1680 Forr i Sør-fron, 1682 Håkonstad i Vågå, 1682 Listad i Sør-Fron (Engelstad 1956, 121). – Mange av disse er rike storgårder.

[3] Transkribert av forfatteren.

Litteratur

Aavitsland, Kristin B.
2004 «Visualitetens vitnesbyrd. Teologiske og kunsthistoriske blikk på fortidens visuelle arv», *Norsk teologisk tidsskrift* 02, Vol. 105, 67–80.

Anker, Peter
1960 «En oversikt over norsk billedvev av Helen Engelstad», i *Meddelelser fra Kunsthistorisk forening Oslo*.
1982 «Billedvevning». *Norges kunsthistorie* bind 3, 373–388.

Bates, Alan W. H.
2020 «Monstrous Exegesis: Opening Up Double Monsters in Early Modern Europe», I De Ceglia, Francesco Paolo (red), The Body of Evidence. Corpses and Proofs in Early Modern European Medicin Medieval and Early Modern Philosophy and Science Series Vol. 30, Brill, Leiden/Boston, 119–148.

Baxandall, Michael
1988 *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford/New York.

Bender Jørgensen, Lise og Moe, Dagfinn
2020 « En glemt skat: Miranda Bødtkers tegninger af arkæologiske tekstiler», *Viking* Norsk arkeologisk årbok Vol: LXXXIII, 179–218.

Bertelsen, Lise Gjedssø
2018 «Bayeuxtapetet – en broderet krønike fra 1000-tallets senere del om normannernes triumf». I Bengtson, Herman, Ney, Agneta og Nyström, Staffan (red) *Bayeuxtapeten. En broderad krönika från 1000-talet.* Scripta maiora, 9–26, Runica et Mediævalia, Stockholm.

Bibelen. Det gamle og det nye testamente
1978 Det Norske Bibelselskap, Oslo.

Birgisson, Bergsveinn
2007 *Inn i skaldens sinn. Kognitive, estetiske og historiske skatter i den norrøne skaldediktingen,* Avhandling for graden doctor artium (dr. art.) ved Universitetet i Bergen.
Bonde, Niels og Christensen, Arne Emil
1993 «Dendrokronologisk datering af tømmer fra gravkamrene i Oseberg, Gokstad og Tune». *Universitetets Oldsaksamlings Årbok* 1991/1992, 153-160, Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo.
Bourdieu, Pierre
2002 Habitus, I Vagn Lyhne (red) *Gotik. Arkitektur. Skolastik. Habitus*. København: Klim.
Budal, Ingvil Brugger
2009 *Strengleikar og Lais,* ph.d.-avhandling ved Universitetet i Bergen.
Bugge, Alexander
1901 *Sagaen om Fridtjov den frøkne,* Aschehoug, Kristiania.
Bøe, Alf
1961 «Tre billedtepper fra Gudbrandsdal. En identifikasjon», i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums årbok 1959–1960, 50, Trondheim.
Cyrus-Zetterström, Ulla.
1983 *Håndbok i veving. Bindingslære –prydtekstiler*, Landbruksforlaget.
Det gamle Gudrunkvadet, *Eddadikt*
1993 Oversatt av L. Holm-Olsen, Den norske lyrikklubben, Oslo.
Doset, Helga
Udatert *erindringsnotat om Åse Haugje*, renskrevet av Kirsti Krekling, privat notat Frode Svarstad.
Eker, Modum og Sigdal skifteprotokoll nr. 1,
1677 SAKO, Eiker, Modum og Sigdal sorenskriveri, H/Hb/Hba/L0001: Skifteprotokoll, 1676–1688, s. 84b–85a, https://media.digitalarkivet.no/view/23796/90, høstet 16 mai 2022.
Engelstad, Helen
1952 *Refil, bunad, tjeld: middelalderens billedtepper i Norge,* Gyldendal, Oslo.
1956 «Replikk», i Hauglid, R. og Engelstad, H. *Hus, peis og billedvev*, Foreningen til norske fortidsmindesmerkers bevaring, 117–121, Grøndhl & Søn, Oslo.
Fosse, Jon
2013 *Soga om Fritjov den frøkne.* Fra gammalnorsk til nynorsk ved Jon Fosse, Skald, Leikanger.
Franzen, Anne Marie og Nockert, Margareta
1992 *Bonaderna från Skog och* Överhogdal *och andra medeltida väggbeklädnader*, Kungl. vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien, Stockholm.
Friðriksdóttir, Johanna Katrin
2013 *Women in Old Norse literature: bodies, words, and power,* Palgrave Macmillan, New York.
2020 *Valkyrie. The women of the Viking world*, Bloomsbury Academic, London/New York/Oxford/ New Delhi/Sydney.
Gilje, Nils
2010 *Heksen og humanisten,* Fagbokforlaget, Bergen.
Gilje, Nils og Rasmussen, Tarald
2002 *Tankeliv i den lutherske stat*. Norsk idèhistorie bind II, Aschehoug, Oslo.
Gronow, Jukka
1997 *The Sociology of Taste.* London: Routledge.
Hastrup, Kirsten
1987 «Island: trollkarlar och hedendom», i Ankarloo, Bengt og Henningsen, Gustav (red) *Häxornas Europa 1400-1700*, Rättshistoriska studier 13, Institutet för rättshistorisk forskning grundat av Gustav och Carin Olin, A-B Nordiska bokhandeln, Stockholm.
Hauglid, Roar
1956 «Mer om hus, peis og billedvev», i Hauglid, Roar og Engelstad, Helen *Hus, peis og billedvev,* 49–116, Foreningen til norske fortidsmindesmerkers bevaring, Grøndahl & Søn, Oslo.

Herman, David
2010 *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press Cambridge.
2013 *Storytelling and the sciences of mind,* The MIT Press, Cambridge Massachusetts/London.
Hiorthøy, Hugo Friderich
1990 *Physisk og Ekonomisk Beskrivelse over Gulbransdalen Provstie i Aggershuus Stift i Norge: med Kobbere* (1741–1812), Espa: Lokalhistorisk forlag.
Hoffmann, Marta
1958 *En gruppe vevstoler* på Vestlandet: noen synspunkter i diskusjonen om billedvev i Norge, Norsk Folkemuseum, Oslo.
1964 *The warp-weighted loom : studies in the history and technology of an ancient implement*, Studia Norvegica nr.14, Universitetsforlaget.
Horneij, Ruth
1991 *Bonaderna från* Överhogdal, Jämtland läns museum, Östersund.
Hougen, Bjørn
2006 «Billedvev», I Christensen, Arne Emil and Nockert, Margareta (red) *Osebergfunnet bind IV Tekstilene*, Oslo: Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 15–141.
Johnsen, Oscar Albert
1922 *Olafs saga hins helga: efter pergamenthaandskrift i Uppsala Universitetsbibliotek, Delagardieske samling nr. 8:2* Kjeldeskriftfondet; Den Norske historiske kildeskriftkommission. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2015111907531. (høstet 16 Juni2020).
Kielland, Thor Bendz
1955 Norsk billedvev 1550–1800, *Bøndenes billedvevninger 1600–1800*, Gyldendal, Oslo.
Koht, Halvdan (oversetter)
1995 *Sverresoga,* Det Norske Samlaget, Oslo.
Larson, Katherine
2011 *Norwegian double-weave and the warp-weighted loom: The northern Gudbrandsdal tradition,* Unpublished doctoral dissertation, University of Washington.
Magnus, Bente
1982 «A chieftain's costume», *Textilsymposium Neumünster: archäologische Textilfunde 6.5-8.5.81*, NESAT 1, 63–73, Textilmuseum Neumünster.
Mytting, Lars
2018 *Søsterklokkene*, Gyldendal, Oslo.
2020 *Hekneveven*, Gyldendal, Oslo.
Njåls saga
1951 Oversatt av Hallvard Lie, Gyldendal, Oslo.
Nockert, Margareta
1991 *The Högom Find and other Migration Period textiles and costumes in Scandinavia*, Högom nr. 2, University of Umeå, Department of Archaeology, Umeå.
Nockert, Margareta og Possnert, Göran
2002 *Att datera textilier*, Gidlunds förlag, Södertälje.
Nordberg, Andreas
2003 *Krigarna i Odins sal. Dödsföreställningar och krigarkult i fornnordisk religion*, Stockholm: Stockholms universitet, Religionshistoriska institutionen.Nordanskog, Gunnar
2006 «Sigurd Fafnesbane och stavkyrkoportalerna –medeltida återbruk av en förkristen myt». I Andrén, Anders og Carelli, Peter (red) *Odens* öga*: mellan människor och makter i det förkristna Norden*, 216–223, Skrifter Dunkers kulturhus. Stadshistoriska avdelningen nr. 6, Stockholm.
Norrman, Lena Elisabeth
2008 *Viking women: the narrative voice in woven tapestries*, Amherst, N.Y: Cambria Press.

Norske trolldomsprosesser
1852 «Prosessnummer 674». Bergen Rådhusprotokoll 1592–1594, i *Norske Samlinger, bd. 1, 1852*, s. 245–252. https://www.trolldomsarkivet.uio.no/cgi-bin/ikos/heksepdf.pdf?fysDokId=2207&regId=638 (Høstet 19.01.2022).
Olsen, Bjørnar
1997 *Fra ting til tekst. Teoretiske perspektiv i arkeologisk forskning.* Oslo.
Orknøyingasoga
1929 Oversatt av Gustav Indrebø, Norrøne bokverk nr. 25, Det Nrske Samlaget, Oslo.
Oscarsson, Ulla
2010 *De gåtfulla* Överhogdalsbonaderna, Jamtli Förlag, Östersund.
Price, Neil
2019 *The Viking Way. Magic and mind in late iron age Scandinavia*, Oxford and Philadelphia, Oxbow.
Possnert, Göran
2010 Modern teknik – tusenårig textil. Åldersbestemning med kol-14-metoden. Vikingtida spår, Jämten 2010, 70–78.
Paasche, Marit
2018 *Forhandlinger med historien. Hvordan en arkivstudie over Hannah Ryggens kunstnerskap ga grunnlag for kritikk av det normative i kunsthistorien*, Avhandling for graden doctor philosophiae, NTNU.
Raknes Pedersen, Inger
1982 «The Analyses of the Textiles from Evebø / Eide, Gloppen, Norway», Textilsymposium Neumünster: archäologische Textilfunde 6.5-8.5.81, NESAT 1, 75–84, Textilmuseum Neumünster.
Reinert, Brita
1988 «Høylandsteppet. Et klenodium fra Høylandet kirke», Årbok for Namdalen, Namdal historielag, Namsos, 7–12.
Rytter, Henrik
1962 *Strengleikar eller songbok.* Det Norske Samlaget (Om sangen om Gujamar), Oslo.
SAH, Kirkestoler i Oppland fylke, F/Fa/Faa/L0002: Kirkestol for Lesja, 1682–1723, 3a https://www.digitalarkivet.no/db60024673000006 (høstet 16.5.2022).
Sandvig, Anders
1907 *De Sandvigske Samlinger i tekst og billeder: et bidrag til Gudbrandsdalens kulturhistorie*, D. Stribolts efterfølger, Lillehammer.
Schøning, Gerhard
1980 *Reise som giennem en Deel af Norge i de Aar 1773, 1774, 1775 paa Hans Majestets Kongens Bekostning er giort og beskreven: 3: Gudbrandsdalen og Hedemarken,* Tapir, Trondheim.
Sjøvold, Åse Bay
1976 *Norsk billedvev.*
Solhjell, Svein
2007 «Bruk av peis i hjemmene: En lang historie i Norge», *Fortidsminneforeningen Årbok,* 156–163.
Stockfleth, Niels
1732 i avskrift av ukjent dato Kallsbok for Lesja, inventarliste for Dovre anexkirke 1732*, Lesja prestearkiv PREST-068 OA*, Statsarkivet, Hamar.
Tallerås, Pål H.
1978 *Kyrkjene i Dovre*, Dovre kommune.
Valen-Senstad, Fartein
1952 «Billedteppe og høytid», Årbok (De Sandvigske samlinger) 1950–1952 samlebind, 22, Lillehammer.

Vedeler, Marianne
Under trykking «Tapestries in visual and oral storytelling. The Oseberg example», I Andersson Strand, Eva; Mannering, Ulla; Hedenstierna Jonsson, Charlotte og Vedeler, Marianne (red) *Furnishing Textiles*, København.
Vedeler, Marianne
2019 *Oseberg. De gåtefulle billedvevene*, Scandinavian Academic Press, Oslo.
Vedeler, Marianne og Pedersen, Kari-Anne
2020 «Kledet fra Tingelstad – En bibelsk «tegneserie» fra 1500-tallet», *Gamle Tingelstad – liten kirke med stort innhold*, 161–177, Gran kirkelige fellesråd/ Instituttet for kulturforskning.
Werner, Eva E
1998 *Helbredende kilder i Norge*, Oscar forlag.
Wikman, Sture
1996 *Fenrisulven ränner : en bok om vävarna från* Överhogdal, Jamtlistiftelsen, Jamtli.