



Et skjermbrett på Merdøgaard

Siri Sande

Besøkende på Merdøgaard kan neppe ha unngått å se det flotte skjermbrettet som står i annen etasje. Det er stort, med en lengde på 4.32 m og en høyde på 1.77 m, og består av seks paneler som er hengslet sammen. Det er tydelig at når skjermbrettet skulle slås sammen, klappet man de to ytterste panelene på hver side inn mot midten. Skillet mellom panel nr. 2 og 3 og nr. 4 og 5 er mer markert enn ellers. Kunstneren har åpenbart vært klar over at skjermbrettet skulle slås sammen på den måten, for han har unngått å male figurer der hvor disse panelene møtes. Hvem kunstneren var, er ikke helt sikkert ettersom skjermbrettet ikke er signert, men det attribueres til kunstneren Jean Neuwert eller hans sønn Ole, som arbeidet i Arendals Trefoldighetskirke litt etter 1750.

Baksiden av skjermbrettet er dekorert med striper i rødt og grønt, mens forsiden viser en scene som utspiller seg i et skoglandskap. Bortsett fra et stort tre til høyre er trærne redusert til relativt små bakgrunnsfigurer. Landskapet er nokså monotont fargelagt i grønne nyanser med litt rødt innimellom. Gjennom landskapet flyter en blågrønn elv (eller snarere en bekk) som vider seg ut til en liten kulp i forgrunnen.

Bekken danner et skille mellom to figurgrupper, hver på fem personer. Alle er kvinner. Komposisjonsmessig sett hersker det en viss ubalanse fordi det ikke er figurer nok til å fylle hele skjermbrettet. De to panelene til høyre inneholder til sammen bare én menneskelig figur, og det er nok derfor kunstneren har gjort det ytterst høyre treet så stort, så det skulle fylle mer.

De ti kvinnene på skjermbrettet er mer eller mindre lett påkledd. De har ungdommelige kropper som står i en viss kontrast til håret, som for de flestes vedkommende er grått. Dette er imidlertid ikke et tegn på alder, men skal vise at håret er pudret, noe som er typisk for 1700-tallets mote. Den kvinnen som har den mest kompliserte frisyren, danner sluttpunktet i den venstre gruppen. Håret hennes er satt opp i fletninger som danner et diadem, og i tillegg har hun et ekte diadem av store perler innfattet i gull. Midt i diademmet sitter et halvmåneformet smykke, og fra det henger en stor, dråpeformet perle ned i pannen. En

Diana og nymfer, detalj av skjermbrett på Merdøgaard, attribuert til Jean Neuwert. Foto: Karl Ragnar Gjertsen, AAKs.





Skjerm Brett på Merdøgaard, attribuert til Jean Neuwert. Foto: Karl Ragnar Gjertsen, AAKs.

tilsvarende perle sitter i øreflippen. Over diademmet bærer kvinnen et høyt, spisst hodeplagg i rosa silke. Det ender i et slør eller kappe som innrammer den nakne koppen. Bare underlivet er dekket. Kvinnen peker mot midten av skjerm Brettet.

I forgrunnen til venstre sitter en kvinne med ryggen til. Hun er helt naken bortsett fra et par røde støvler, og vi kan merke oss at kunstneren ikke har vært helt heldig med det høyre kneet hennes, som er kommet litt for langt ned på høyre side av skjøten. Denne kvinnen er en nesten speilvendt versjon av kvinnen med det rosa sløret. Hun snur hodet mot venstre, hvor det sitter nok en kvinne, anstendig antrukket i rødt. Den nakne kvinnen er den eneste som vender hodet bakover, men hun peker likevel med høyre hånd mot midten av skjerm Brettet. De andre har





oppmerksomheten rettet dit, det gjelder også de to halvpåklede kvinnene bak i gruppen.

På andre siden av bekkens sitter en kvinne på bakken med tre andre rundt seg. Hun slår blikket ned og ser i det hele tatt ut som om hun føler seg uvel. To kvinner forsøker å kle av henne en oransjerød drakt slik at brystet og magen blir synlige. Magen er ganske omfangsrik sammenlignet med de øvrige kvinnenes slanke kropper. Bak gruppen sees nok en kvinne som synes å vri sine hender. Vi kan merke oss at hun faktisk er uten underkropp, noe som tilsynelatende ikke har bekymret kunstneren. Det nest ytterste panelet er fylt av en kvinne som kommer styrtdende til med utstrakte armer. Hun er plassert slik at hun ikke blir gjennomskåret av sprekke mellom panelene i skjerm Brettet.





Hvem er disse kvinnene, og hva er det som foregår? Ved føttene til kvinnen med diademmet ligger en slank, mynde-lignende hund, og kvinnene har også to pilekoggere med. Helt i forgrunnen i venstre hjørne ligger en bue. Kvinnene er med andre ord jegere. Det var uvanlig at kvinner gikk på jakt alene, og de er da heller ikke vanlige kvinner. Halvmånen i diademmet til kvinnen til venstre viser at hun er gudinnen Diana, grekernes Artemis.

Denne gudinnen var tvillingsøster til Apollon, guden for lys og sol og beskytter av kunst og musikk. Moren deres var en gudinne ved navn Leto, og faren var den øverste guddom i den greske mytologi, Zeus (romernes Jupiter). Han var kjent for sine mange kvinnehistorier, og Apollon og Artemis var altså frukten av en av disse. Tvillingene ble født på øya Delos. Artemis, som kom først til verden, ble vitne til sin mors fødselsveer (selv ikke guddommer ble spart for slike), og hun bestemte seg øyeblikkelig til å bli jomfru for evig. De som ville følge henne, måtte også være jomfruer. For Artemis omgav seg med et hoff av kvinnelige naturvesener, også kalt nymfer, og sammen dro de rundt i skog og mark for å jage dyr. Artemis var nemlig jaktens gudinne, paradoksalt nok ettersom jakt i antikken var forbeholdt menn.

Da romerne i 3.-1. årh. f. Kr. la under seg den greske verden, overtok de grekernes gudeverden og myter, men gav stort sett gudene latinske navn idet de assimilerte dem til sine egne guder der det var mulig. Zeus ble kalt Jupiter, hans gemalinne Hera fikk navnet Juno, og Athena, gudinnen for krigføring og håndverk, ble kalt Minerva. Hva Apollon og Artemis angikk, fikk førstnevnte beholde sitt greske navn, mens Artemis fikk navnet Diana. Også for romerne var hun jaktgudinne, men Diana har i tillegg bokstavelig talt en nattside idet hun også er månegudinne. Derfor har hun i romersk kunst ofte en halvmåne over pannen, og dette symbolet ble overtatt av kunstnere i senere tider når man ville fremstille gudinnen.

Om Artemis/Diana finnes det flere myter, men noen er mer populære enn andre. Den som er fremstilt på skjermbrettet på Merdøgaard, handler om Callisto, datter av kongen av Arkadia og en av jomfruene i Dianas følge. Navnet hennes er gresk og betyr «den vakreste», og den kvinnekjære Jupiter forelsket seg i henne. Men hvordan skulle han få fatt i en sky jomfru som hele dagen streifet rundt i naturen og ikke ville vite av menn? Til slutt fant han på å ta skikkelsen til sin egen datter Diana.

Jupiter gikk inn i et skogholt hvor Callisto trett etter jakten hadde lagt seg til hvile, og hun ante ingen fare da hun så Diana komme mot seg. Først da Diana begynte å kysse henne, forstod hun at det var noe som ikke stemte, men da var det for sent. Jupiter tok på seg sin mannlige skikkelse igjen og voldtok Callisto, som ble gravid etter episoden. Lenge





klarte hun å skjule svangerskapet, men en dag kom Diana og hennes følge til en rislende kilde, og de besluttet å ta et bad. Alle kledte av seg unntagen Callisto, men de andre nymfene trakk av henne klærne så hennes tilstand ble åpenbart. Den rasende Diana jaget Callisto bort fordi hun hadde brutt sitt kyskhetsløfte, og det hjalp ikke at hun var uskyldig i det hele ettersom hun var blitt narret av Dianas egen far, til og med.

Etter endt svangerskap fødte Callisto en sønn som fikk navnet Arcas. Hun fikk liten glede av moderskapet. Da Juno, Jupiters hustru, skjønnte at gemalen hadde vært henne utro igjen, forvandlet hun Callisto til en bjørn. Arcas vokste og utviklet seg til en ivrig jeger slik hans mor i sin tid hadde vært. Da Arcas var 15 år gammel, var han ute på jakt og fikk se en bjørnebinne. Siden han ikke visste at hun var hans mor, la han en pil på buen for å skyte. Jupiter syntes at dette gikk for vidt, og han rev bort både mor og sønn og forvandlet dem til stjernebildene Store og Lille Bjørn.

Når vi kjenner myten, er det lettere å tolke skjermbrettet. Den episoden fra Callistos historie som vises, er avsløringen av hennes svangerskap. Det at Diana og nymfene vil ta et bad, forklarer deres lettpåklede tilstand og vannet i forgrunnen. Callistos svulmende mage og skamfulle holdning viser at hun har brutt sitt kyskhetsløfte med svangerskap til følge. Dianas på én gang bydende og avvisende holdning uttrykker gudinnens avsky.

Mange vil lure på hvordan denne myten kom til å bli avbildet på et 1700-talls skjermbrett i Aust-Agder. Motivet er inspirert fra antikken, men ikke fra billedkunsten. I gresk og romersk kunst finnes det meg bekjent ikke noe sikkert eksempel på Callisto-myten. Når den oppnådde en viss popularitet i malerkunsten fra renessansen av, skyldes det en romersk dikter, nemlig Ovid.

Publius Ovidius Naso, som hans fulle navn var, ble født i Sulmo (det nåværende Sulmona) i Abruzzo-fjellene i 43 f. Kr. Han var av god familie, og ble sendt på en «dannelsesreise» til den greske verden (Hellas og Lilleasia) som ung. Familien ønsket at han i likhet med andre unge menn av sin stand skulle begynne på en embetskarriere, men han avbrøt denne for å vie seg diktningen. Ovid ble hurtig populær, ikke minst fordi han skrev «dristige» dikt, som *Ars amandi* («Kunsten å elske», norsk oversettelse ved Thea Selliaas Thorsen, Gyldendal 2006). Dette verket handler ikke om romantisk kjærlighet, men gir snarere «sjekketriks» for dem som ønsker å gjøre seksuelle erobringer. Det verket som kom til å gjøre størst inntrykk på ettertiden, er imidlertid *Metamorfosene*, som ble skrevet noe senere. *Metamorfosene* er ikke oversatt til norsk, men det finnes en meget god dansk oversettelse av Otto Steen Due fra 1989, revidert i 2005.





Da Ovid sto på høyden av sin berømmelse, ble han av keiser Augustus landsforvist i 8 e. Kr. Ovid selv skriver nokså kryptisk at forvisningen skyldtes «en sang (d.v.s. et dikt) og en handling». Diktet var høyst sannsynlig *Ars amandi*, som stod i sterk kontrast til de morallovene Augustus hadde fått det romerske senatet til å vedta i 18 og 14 f. Kr. Handlingen har antagelig noe å gjøre med forvisningen av Augustus' datterdatter Julia, som også fant sted i 8 e. Kr. Julias mor, også kalt Julia den eldre, var alt blitt forvist i år 2 f. Kr. I begge tilfelle ble «umoral» i betydningen ekteskapelig utroskap oppgitt som grunn. I følge nyere forskning dekket denne «umoralen» i virkeligheten over en politisk sammensvergelse mot Augustus. Ovid var tydeligvis trukket inn i kretsen rundt Julia den yngre, som synes å ha holdt en slags litterær salong, og han falt sammen med henne og hennes tilhengere.

Mens Julia den yngre i likhet med sin mor ble forvist til øya Pandataria (nå Ventotene) utenfor kysten mellom Roma og Napoli, ble Ovid sendt helt til svartehavskysten, nærmere bestemt til Tomi (nå Constanta i Romania). For en urban person som ham var dette en sosial død. Han skrev diverse klagedikt fra sitt eksil i håp om å vekke medlidenhet, men hverken Augustus eller hans etterfølger Tiberius kalte ham tilbake, og han døde i eksil i 17 eller 18 e. Kr. Selv om Ovid ble forvist, fortsatte hans diktning å være populær, og den ble gjennom hele antikken og middelalderen skrevet av og således bevart for ettertiden.

Alt i middelalderen ble *Metamorfosene* oversatt, men det var først med boktrykkerkunstens utbredelse at de ble virkelig populære. En engelsk oversettelse utkom i 1480, og i 1497 kom den tidligste trykte italienske oversettelsen i Venezia. Den var illustrert, ikke så rart, kanskje, for dette stoffet formelig bad om å bli synliggjort i bilder.

Det som er spesielt med Ovids *Metamorfoser* er at de handler om guder og mennesker som blir omskapt. *Metamorfosis* betyr «å skifte form», og et er akkurat det som skjer i Ovids verk. Man vet ikke hvor han fikk ideen fra, om den var hans egen eller om han ble inspirert fra en eldre kilde. Denne er i så fall ikke bevart, for Ovids *Metamorfoser* er helt enestående. Verket har en slags kronologi idet det begynner med at verden tar form av kaos og slutter med Julius Caesars død. Sistnevntes metamorfose bestod i at han ble opphøyet til guddom. Den røde tråd gjennom verket er de stadige forvandlingene som finner sted.

Dels er et guder som skifter form, og de kan forvandle seg til dyr eller fugler. Andre ganger påtar de seg en menneskelig skikkelse, eller til og med skikkelsen til en annen guddom, slik Jupiter gjør med sin datter Diana. Gudenes forvandlinger skjer i bestemte hensikter, oftest for å oppnå noe fra en annen person, hva enten denne er gud eller menneske. Jupiter var en mester i forvandlinger. Han skapte seg om til en ørn for å bortføre den vakre unge prinsen Ganymedes, til en svane



for å komme nær Leda og til en tyr for å bortføre Europa. Greske og romerske kunstnere foretrakk å fremstille slike meget klare forvandlinger, dette for at de skulle være mest mulig gjenkjennelige. Mytene var en viktig del av folks kultur og religion, og siden bare et fåtall kunne lese, fikk de dem stort sett inn gjennom billedkunsten og teatret.

En hel rekke forvandlinger i erotisk hensikt med Jupiter og andre guder i rollene nevnes i *Metamorfosenes* sjette bok, vers 103-128. Motivene er vevd inn i et teppe av piken Arakne, og de danner et sett forvandlinger inne i hovedhistorien, som også handler om forvandlinger.

Arakne har utfordret gudinnen Minerva (grekernes Athena) til konkurranse i håndarbeid, og historien begynner med at Minerva selv forvandler seg til en gammel kvinne som går bort til Arakne for å advare henne mot å utfordre en guddom. Det kommer det nemlig aldri noe godt ut av. Arakne nekter å høre på gode råd, og det hjelper ikke at hennes bidrag til konkurransen er bedre enn Minervas. Den sjalu gudinnen forvandler henne til en edderkopp, så kan hun spinne bestandig.

Araknes forvandling er et resultat av guddommelig sjalusi, som når Juno forvandler Callisto til en bjørn. Andre ganger kan gudene forvandle noen for å spare dem for en verre skjebne, slik Jupiter gjør ved å forvandle Callisto og hennes sønn til stjernebilder. Bak forvandlingene kan det også ligge et ønske om å gi noen et liv etter døden. Den skjønnne Narcissus, som dør av håpløs kjærlighet til sitt eget speilbilde, blir forvandlet til en blomst, og det samme blir Hyakintos, som Apollon ved et uhell kom til å drepe med et diskoskast. Andre velger frivillig å bli forvandlet, som nymfen Daphne. For å unngå Apollons tilnærmelser ber hun sin far, som er en elvegud, om å forvandle henne til et laurbærtre.

De historiene som Ovid fortalte, kom til å pirre billedkunstnernes fantasi. Som nevnt utkom den første trykte italienske oversettelse av *Metamorfosene* i 1497 i Venezia, og i 1522 og 1533 ble to nye oversettelser av verket trykt i samme by. Venezia kom derfor til å spille en viktig rolle i formidlingen av Ovids verk. Byens mest berømte 1500-talls maler Tizian (1477?-1576) og hans noe yngre kollega Tintoretto (1518-1594) ble inspirert av *Metamorfosene*. Særlig Tizians malerier ble normgivende. Han malte seks bilder med motiver fra *Metamorfosene* for Filip II av Spania. Oppdraget fikk han antagelig i 1550 av Filips far, Karl V.

I to av maleriene er Diana hovedpersonen. Det ene viser Diana og Aktaion, en ung jeger som av vanvare kom over gudinnen mens hun badet. Til straff ble han forvandlet til en hjort og sønderrevet av sine egne hunder. Det andre motivet med Diana er oppdagelsen av Callistos svangerskap. Komposisjonen minner en del om den vi ser på skjerm-brettet på Merdøgaard. Vi gjenkjenner den sittende Diana som peker med en bydende bevegelse, og den nakne, ryggvendte kvinnen foran henne. I venstre halvdel av maleriet ser vi en gruppe på tre kvinner



Jupiter bortfører Ganymedes, mosaikk i Sousse, Tunisia. 3. årh. e. Kr. Fra M. Yacoub; *Splendeurs des mosaïques de Tunisie* (1995).



Diana og Aktaion, maleri av Tizian, 1556-1559. Kilde: Wikipedia.



som river klærne av Callisto. Disse komponentene har også skjerm-brettet, men de er speilvendte i forhold til Tizians maleri. Skjerm-brettet er imidlertid ingen kopi av Tizian, for som vi skal se, har inspirasjonen gått gjennom flere ledd.

Lodovico Dolce, som stod for oversettelsen av *Metamorfosene* fra 1533, gav i samsvar med tidens smak en kristen tolkning av Tizians malerier. I følge Dolce kunne scenen med Diana og Callisto ses som en allegorisk versjon av Kristi unnfangelse, mens Diana og Aktaion kunne representere Korsfestelsen. Etter vår tids oppfatning virker slik tolkninger respektløse, for ikke å si blasfemiske. Riktignok er det slik at både Callisto og Jomfru Maria ble besvangret av en guddom, men i Callistos tilfelle skyldtes det en voldtekt, mens Maria sa ja til å bli besvangret gjennom den Hellige Ånd. Begeistringen over denne tolkningen av antikke myter var heller ikke stor i kirkelige kretser i samtiden. Det religiøse bildet i Italia var preget av det såkalte Trient-konsilet, som fant sted i byen Trento i Nord-Italia i periodene 1545-1547, 1551-1552 og 1561-1563. Etter dette konsilet oppgav man kristne tolkninger av antikke motiver. De to motivkretsene, kristne motiver på den ene siden og motiver fra den gresk-romerske mytologi på den andre siden, ble holdt strengt adskilt tolkningsmessig sett. Men selvfølgelig kunne antikke motiver gis en mer allmennmenneskelig moralsk tolkning, eller de kunne benyttes som hersker-allegorier, noe som ble svært populært.

Allegoriske fortolkninger (av gresk *allegorein*: «å si noe på en annen





Diana og Callisto, maleri av Tizian, 1556-1559. Kilde: Wikipedia.

måte») krevde at både avsenderen (kunstneren) og mottageren (betrakteren) kjente nøkkelen til motivets tolkning, og allegoriene var derfor noe som bare de innviede – d.v.s. de med klassisk dannelse – kunne forstå. Mange mytologiske motiver fra antikken kunne brukes som allegori over et eller annet tema, og det er ikke alltid vi forstår den dypere hensikt i dag.

Det at antikke motiver blir noe for en eksklusiv klasse, gjør at de ikonografiske mulighetene blir flere, for man er ikke lenger avhengig av å nå ut til store grupper slik man var i antikken. Som før nevnt foretrakk de antikke kunstnerne klare og lettfattelige motiver, men særlig fra 1600-tallet av finner man scener som forutsetter ekstra viten hos betrakteren. Den flamske maleren Peter Paul Rubens malte f.eks. et bilde som tilsynelatende viser to kvinner i fortrolig samtale i en skog. Nøkkelen til tolkningen ligger i to attributter: et pilekogger under den ene kvinnens hånd og en ørn bak den andre kvinnens rygg. Koggeret viser at den første kvinnen er en jaktnymfe, og ørnen er Jupiters fugl. Den som kjenner sin Ovid vil gjette at ørnen markerer at kvinne nummer to i virkeligheten er Jupiter, og at bildet viser ham i skikkelse av Diana i ferd med å vinne Callistos tillit. Den franske 1700-talls kunstneren Boucher laget flere versjoner av Diana og Callisto-motivet, preget av et visst lesbisk pikanteri.

Rubens malte også en versjon av den dramatiske avsløringen av Callistos svangerskap. Han har utvilsomt kjent Tizians versjon av scenen.



Jupiter forfører Callisto. Øverst maleri av Boucher fra 1753, nederst maleri av Rubens fra 1613. Kilde: Internett.





Diana og Callisto, kobberstikk av J. P. Saenredam fra 1606. Kilde: Internett.



Diana og Callisto, maleri av F. Wouters, ca. 1640. Kilde: Internett.

Med Rubens kommer vi over i den flamsk-nederlandske sfære, og i et maleri tidligere attribuert til en Rubens-elev, men nå til den flamske kunstneren Frans Wouters (1612-1659), kommer vi nærmere Merdøgaard-skjermbrettet. Wouters gir en speilvendt versjon av hovedfigurene. Neuwert har imidlertid ikke latt seg inspirere av Wouters, men av en litt eldre nederlandsk maler, Paulus Moreelse (1571-1638). Hans versjon av scenen, som antagelig har vært Wouters' inspirasjonskilde også, er kjent gjennom et kobberstikk av den nederlandske kunstneren Jan Pietersoon Saenredam (1565-1607). Stikket er et av kunstnerens senere arbeider.

Kobberstikket gir en speilvendt versjon av det opprinnelige maleriet. Når gravøren risset inn motivet på en kobberplate, pleide han å følge originalen, og den trykte versjonen ble derfor speilvendt. Alternativet hadde vært å risse hele motivet speilvendt på kobberplaten, men dette var en tungvint prosess, og mange kobberstikkere unngikk den.

Den som kombinerte skjermbrettet med Saenredams stikk, er ikke jeg, men Bodil Sørensen, seniorkurator ved Nasjonalgalleriet for kunst, arkitektur og design. Ingen av oss har klart å finne ut hvor Moreelses maleri er blitt av. Kanskje er det forsvunnet, eller det befinner seg i en samling som ikke er ordentlig publisert.

Da Jean Neuwert kom til Aust-Agder, må han ha hatt Saenredams kobberstikk med seg, og han hadde sikkert andre i bagasjen også. 1600- og 1700-talls malerier i Norge som ikke var basert på folkekunst, lånte svært ofte sin motiver fra kobberstikk. Det gjelder f. eks. mange altertavler. Mer uvanlige var motiver fra antikk mytologi, men Neuwert må vel ha ment at det fantes liebhavere til slike. Vi vet svært lite om Neuwerts liv. Hadde han f. eks. drevet *research*, som vi sier i dag, før han





Callistos svangerskap avsløres,
detalj av skjerm Brett på Merdøgaard.
Foto: Karl Ragnar Gjertsen, AAKs.

kom til Aust-Agder? I så fall ville han ha fått vite at det var mange skogeiere i området, og han har kanskje ment at et motiv som har en skog som bakteppe, ville passe. Diana og Callisto og Diana og Aktaion var populære motiver i europeisk billedkunst, og en av grunnene var utvilsomt den at Diana var jaktens gudinne. Jakt var en av adelens foretrukne beskjeftigelser. Et annet moment som sikkert også appellerte, var at begge motivene er knyttet til bad. Det gav kunstnerne muligheten til å fremstille vake, nakne kvinner ute i naturen.

Kjente Neuwert motivet på Saenredams stikk? Nederst er det trykt et utdrag fra den delen av Ovids *Metamorfoser* som omtaler avsløringen av Callistos svangerskap. (2. sang, 441-465). For å forstå dette, måtte man ikke bare kunne latin, med også være godt inne i Ovid. Callisto nevnes nemlig ikke med navn, men omtales bare som «den arkadiske kvinnen». Om Neuwert i det hele tatt kunne latin, vet vi ikke, men noen kunne jo uansett ha fortalt ham hva Saenredams kobberstikk fremstilte.

Siden Neuwert malte skjerm Brettet med et kobberstikk som modell, måtte han selv finne på fargene. Ettersom scenen foregår i en skog, gir brune og grønne nyanser seg selv. Ellers har maleren naturlig nok brukt rosa til de nakne kvinnekroppene, og rødt samt en dypere rosa med innslag av grønnblått til deres drakter. Neuwert har også måttet modifisere originalens komposisjon så den passet på et skjerm Brett med seks paneler. Billedflaten ble strukket i lengden, noe som klart sees til høyre, hvor kunstneren har måttet male mer skoglandskap. Kvinnen ytterst til høyre, som på kobberstikket befinner seg rett bak Callisto, er trukket lenger bort. Hun er også malt på en slik måte at hun akkurat passer inn i panelet. På kobberstikket har hennes utstrakte venstre hånd dekket underkroppen til den bakerste kvinnen i Callisto-gruppen. Idet dette





Diana oppdager Callistos svangerskap, detalj av skjerm Brett på Merdøgaard. Foto: Karl Ragnar Gjertsen, AAKs.



Tyrkisk kvinne, 1700-talls kobberstikk av Hilaire. Fra A. d'Huart og N. Tazi, *Harems*, Paris 1980.

området blottes, burde Neuwert ha malt noe under, men det gjorde han ikke. Kvinnens byste synes derfor å sveve over grønnsværet.

Mellom Diana-gruppen og Callisto-gruppen viser kobberstikkets en nymfe med to jakthunder. Hun står i skyggen et godt stykke fra de andre figurene, og bidrar til å skape dybde i bildet. Siden hun ville kommet til å stå rett over en sprekke mellom to paneler, har Neuwert utelatt henne helt. I hans versjon står derfor alle figurene mer eller mindre i samme plan.

I tillegg til de komposisjonelle modifikasjonene som er utført for å få figurene til å passe bedre til skjerm Brettet, har Neuwert endret Dianas hodepynt. På Saenredams stikk faller sløret fra noe som ser ut som en fletning, mens Neuwert har gitt gudinnen noe som ser ut som et høyt, kegleformet hodeplagg som ender i en spiss. Inspirasjonen til dette må han ha fått fra annet hold. Den nærmeste 1700-talls parallellen jeg har kunnet finne, er tyrkiske kvinners hodeplagg. De har den samme høye kegleformen. Assosiasjonen til tyrkiske hodeplagg har Neuwert muligens fått av halvmånen over Dianas panne. Halvmånen er et av islams symboler, og den var særlig populær blant tyrkerne. Vestlige kunstnere avbildet stundom tyrkere med halvmåne på hodeplagget.





Den ottomanske hær på marsj, detalj fra maleri av N. Ryckx, ca. 1665. Fra *A Journey into the World of the Ottomans* (red. E. Cavazzini), Milano 2009.

Tyrkerne var til slutten av det 17. århundre sett på som islams fanebærere og den største trusselen mot det kristne Europa. Den ottomanske hæren beleiret Wien to ganger, i 1537 og 1683. Tyrkerne klarte aldri å innta byen, og da den siste beleiringen ble hevet, kan man vel si at den største faren var over, i hvert fall for Vest-Europa. Det sies at croissanten (navnet betyr «halvmåne») ble oppfunnet i Wien etter beleiringen i 1683. På denne måten kunne man spøkefullt overta fiendens symboler og samtidig uskadeliggjøre dem ved å lage kaker av dem. Det påstås også at kaffe ble populært i Wien fra og med 1683 fordi man fant kaffe i teltene som tyrkerne hadde forlatt da de trakk seg tilbake.

Etter hvert ble Tyrkia mindre farlig for europeerne. Djerpe reisende besøkte det ottomanske imperium og fortalte om seder og skikker da de kom tilbake, og mange illustrerte også det de så. Av slike tegninger ble det laget kobberstikk, gjerne som illustrasjoner i bøker. På 1700-tallet ble forholdene såpass oppmyket at man kan snakke om gjensidig kulturpåvirkning. Tyrkisk dekorert keramikk og tyrkiske stoffer med sine typiske blomstermotiver appellerte til rokokkoens smak, og tyrkerne hadde også sin egen rokokko, kalt «tulipanperioden». Den var særlig forbundet med sultan Ahmed III (1703-1736). Han på sin side var interessert i



Tyrker, maleri av W. Hogarth, ca. 1750-1755. Fra J. Sweetman, *The Oriental Obsession*, Cambridge 1987.





Karneval i Paris 1745, detalj av kobberstikk av N. Cochin d.e. Fra A. d'Huart og N. Tazi, *Harems*, Paris 1980.



europesk rokokko, så det oppstod en vekselvirkning. Ahmet III hadde en flamsk hoffmaler, Jean-Baptiste Vanmour, som har etterlatt en rekke bilder med motiver fra livet i det ottomanske imperium.

Interessen for tyrkerne viste seg også i Frankrike. På et berømt maskeball holdt i Versailles i 1745 kunne man se deltagere kledd som karikerte tyrkere med enorme hoder dekket av turbaner, men også personer kledd i autentiske tyrkiske drakter. På dette ballet gjorde Ludvig XV etter sigende Madame d'Etioles, senere kjent som Madame de Pompadour, til sin favoritt ved å kaste et lommetørkle til henne. Denne gesten skulle han ha lånt fra det ottomanske sultanhoffet, hvor sultanen etter sigende valgte ut sin favoritt blant haremskvinnene ved å kaste sitt lommetørkle foran henne. Madame de Pompadour på sin side lot seg avbilde som sultaninne, naturligvis i fred med å drikke kaffe, som gjaldt som en typisk tyrkisk drikk. Beboerne på det franske akademi i Roma gikk så langt som til å foreslå som tema for sitt karneval i 1748 «Den tyrkiske sultans karavane til Mekka». Denne karavanen skal ha vært spesielt strålende selv om man måtte bruke hester i stedet for kameler. Alle deltagerne var kledd i tyrkiske drakter.

Disse tyrkerne ble en slags fantasifigurer, og akkurat som man snakker om «kineserier», kan man snakke om «tyrkerier». Kineseriene var selvsagt langt mer utbredt, hvilket man også kan se på Merdøgaard. Både kineserier og tyrkerier er typiske for den interessen for det eksotiske som kom på 1700-tallet, og både den kinesiske og den tyrkiske kunsten passet inn i rokokkoens verden. Jeg finner det derfor ikke usannsynlig at Jean Neuwerth blant sine kobberstikk kan ha hatt noen som viste kvinner i tyrkisk eventuelt persisk drakt, og at han på grunn av halv-månen over Dianas panne kan være blitt inspirert til å gi hennes hodepryd et ekstra orientalsk piff.



Interessen for det eksotiske ser ut til å ha kulminert omkring 1750, og rokokkoen begynte også å gå av moten. I stedet kommer en strengere ny-klassisk stil inn. Når man så seg om etter passende motiver fra antikken, foretrakk man scener fra romersk historie eller fra gresk episk diktning som Iliaden. Ovids frivole guder og gudinner ble nedvurdert. De fremvoksende borgerskap ville ha moralsk høysinnede bilder, og da passet ikke *Metamorfosene* lenger. Goethe, som i sin ungdom hadde likt å lese Ovids verk, ble av dikteren Herder bebreidet at han brukte tiden på den slags litteratur.

Slik Neuwerts skjerm Brett fremstår, passer det godt til tiden omkring 1750 eller litt tidligere, men vi vet ikke når det ble malt. I det hele tatt er kildene om Jean Neuwert svært sparsomme. Han døde i en alder av 85 år i 1765, så han var altså født i 1680. Vi vet ikke hvor han kom fra, men det ble sagt at det var fra Nederland. Siden et var tette bånd mellom Aust-Agder og Nederland på grunn av handelen med tømmer, er dette ikke usannsynlig. Hvis Jean var født i Nederland, ble han antagelig også utdannet der. Det skjedde rimeligvis ved at han arbeidet som lærling i verkstedet til en anerkjent kunstner, slik skikken var den gangen.

Det er ukjent når han Neuwert kom til Norge. I følge Sigrid E. Nilsen, som utgav boken *Glemte mestere* i 1993, må han være identisk med *Jan Maler*, som malte og stafferte i Dybvåg kirke i 1738, og som antagelig også utførte malerarbeid i samme kirke i 1758. Sigrid Nilsen påpeker at englene i taket på Dybvåg kirke ligner meget på englene i den såkalte kongestolen fra Arendals første kirke, som ifølge tradisjonen ble malt av Jean Neuwert i 1751.

Navnet Jean Neuwert er sikkert belagt i norske kilder i 1744, da han ble gift med Margrethe Olsdatter. Siden dette var hans annet ekteskap, må han ha vært i landet en stund. Det faktum at han ble bedt om å utføre dekorasjoner i Dybvåg kirke i 1738, tyder på at han alt da var en etablert maler i Aust-Agder. Som kunstnere flest livnærte han seg formodentlig ved en blanding av offentlige og private oppdrag. Til sistnevnte hører skjerm Brettet fra Merdøgaard samt et malt tapet som opprinnelig hang i det Aalholm'ske hus på Tyholmen (det med «mannen på tåga»).

Også for tapetets vedkommende ser det ut til at Neuwert brukte kobberstikk som modeller. I Birger Dannevig's bok «Arendal gjennom skiftende tider» (1973) står det at Neuwert dekorerte Arendals-hjem med veggmalier etter forbilde av Ridinger, en interessant bemerkning som vel henspiller på det Aalholm'ske tapet. Det er nemlig utsmykket med jaktscener, og den Ridinger som Dannevig nevner, må være Johann Elias Ridinger, en tysk maler og gravør. Han var praktisk talt samtidig med Jean Neuwert (1698-1767). Ridinger var berømt for sine jakt- og

Tapet fra Aalholms hus på Tyholmen, attribuert til Jean Neuwert.

Fra Y. Woxholt (red.), *100 nye gamle storgårder*, Oslo 1969.





Tapet fra Aalholms hus på Tyholmen, attribuert til Jean Neuwert.

Fra Y. Woxholt (red.), *100 nye gamle storgårder*, Oslo 1969.



naturskildringer, som ble spredt takket være de mange kobberstikkene som han utgav på sitt eget forlag i Augsburg. Han laget ofte serier, og skal ha utført 16 grafiske blad bare om hjortejakt. Jean Neuwert kan teoretisk sett ha skaffet seg stikk av Ridinger, og det skulle vært interessant å få gjennomfotografert det Aalholm'ske tapetet så man kunne sammenholde det med Ridingers motiver for å se om de virkelig har vært modeller.

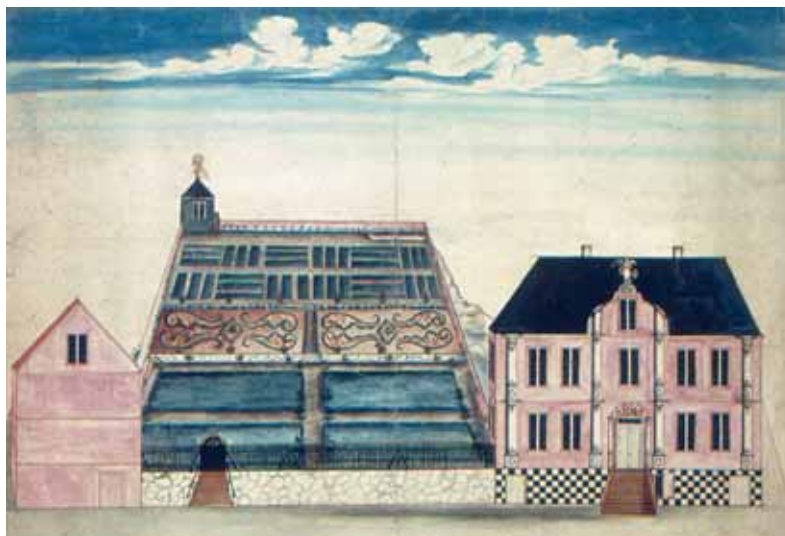
I forbindelse med Jean Neuwert nevnes også en sønn, Ole Christian Neuwert, som skal ha arbeidet sammen med faren i Trefoldighetskirken. På AAKS' hjemmeside står Ole Christian Neuwert også oppført som mulig kunstner for skjermbrettet på Merdøgaard. Dette finner jeg problematisk, for i folketellingen for Kristiansand prestegjeld i 1801 står Ole Christian Neuwert omtalt som «mester maler i byen», og han var da 55 år gammel. Hans fødselsår antas derfor å være 1746. Dette bekreftes av Sigrid E. Nilsen, som sier at Ole Christian ble døpt i 1746. Hvis Ole Christian begynte å gå sin far til håndte alle som barn, kan han ha hatt en viss opplæring bak seg da han mistet faren i en alder av 19 år. Barn som ble opplært av sine foreldre, begynte ofte svært tidlig, og etter konfirmasjonsalderen ble man alt regnet som voksen. Dog tror jeg ikke at Ole Christian, hvis han var født så sent som i 1746, har kunnet være noen særlig hjelp for faren mens denne arbeidet i Trefoldighetskirken, og han kan slett ikke ha malt skjermbrettet på Merdøgaard.

Et prospekt av «velædle str. Hans Herløvssøns Vaaning» fra første halvdel av 1770-årene, nå i AAKS' eie, viser at Ole Christian Neuwert var i stand til å male enkle prospekter i en korrekt, men litt naiv overlevering av motivet. Slike arbeider kan man tenke seg fra en mann som hadde fått opplæring lokalt, men den mannen som malte Herlofsens

Kronhjort, kobberstikk av J. E.

Ridinger, ca. 1740. Kilde: Internett.





“Prospekt av Hans Herløvssøns Vaaning” av Ole Christian Neuwert, ca. 1770-1775. Foto: Karl Ragnar Gjertsen, AAKs.

hus, ville aldri ha klart å male noe slikt som skjermbrettet på Merdøgaard. Man må regne med at det var Jean som var opphavsmannen til både dette og det Aalholm'ske tapetet. Sønnen drev det neppe lenger enn til å male arkitektoniske prospekter.

Når kom skjermbrettet til Merdøgaard? Er det kommer dit på bestilling, eller er det kjøpt inn senere? Jeg vil tro at skjermbrettet er bestilt av en av Merdøgaards eiere. De som passer best som bestillere, er Zacharias Allerwelt, som hadde Merdøgaard fra 1736 til 1742, eller Jesper With, som overtok etter Allerwelt i 1742 og solgte huset i 1756. Begge disse var Kina-kapteinere og vidt bereiste, og de tilhørte “de kondisjonerte”. Allerwelt er kanskje den mest sannsynlige oppdragsgiver, da han hadde kontakter i København og visste hva slags dekorasjoner man hadde i den fine verden. Skjermbrettet kan muligens ha vært en erstatning for malt tapet. Slike krevde nokså stor, ubrutt veggplass, og det manglet på Merdøgaard.

Skjermbrettet passer stilmessig og motivmessig til tiden før 1750. Som tidligere nevnt kom det alt i annen halvdel av 1700-tallet et omslag i retning moralsk høyverdige motiver fra episk diktning og antikk historie. Man kunne nok fortsatt ha et skjermbrett med frivole motiver som et arvestykke i sitt hjem, men det spørs om man ville kjøpe et. Den moralske strenghet ble ytterligere forsterket under 1800-tallet, og i tillegg kom pietismen, som la sin klamme hånd over Sørlandet. På sine steder har den ennå ikke sluppet taket.

Det sies at så sent som etter annen verdenskrig kom det anmodninger fra foreldre om å flytte skjermbrettet eller snu det med baksiden ut når skoleklasser besøkte Merdøgaard. En mann som i særlig grad målbar synet på kvinnelig nakenhet som moralsk forkastelig, var pastor





Nils M. Møll, som vanligvis bare ble omtalt som pastor Møll. Han ble landskjent da han anmeldte Otto Calmars film "Ung flukt" fra 1959 for utukt, men på Sørlandet hadde han gjort seg bemerket alt tidligere. I AAKS' arkiv finnes et sirlig håndskrevet brev fra pastoren hvor han påpeker den fordervelige virkning skjermbrettet på Merdøgaard kan ha på de unge. Brevet er datert 11. juni 1954 og adressert til styret for Merdøgaard museum. Pastor Møll hadde under et besøk observert skjermbrettet, og var forbauset over at man ville ha det utstilt i et of-fentlig museum. "På et slikt sted skulle det ikke være noe som krenker kristen ærbarhet, og det gjør disse bilder", skriver han. Med støtte i 1. Korinterbrev og andre apostoliske brev påpeker pastoren at "Det er i *grov strid* (understreket av brevskriveren) med kristen moral og også med naturlig bluferdighet, når menn og kvinner opptrer offentlig med nakent kjønnsparti eller kvinner opptrer med nakent bryst, og det samme må sies – selvsagt – når det gjelder kunstbilder. Jeg tror ikke at det er mange menn som ville henge opp et nakenbilde av sin hustru i sin stue. Men vi må like lite henge opp et slikt bilde av en annen kvinne, eller et fantasibilde av dette slag!

I det gamle Grekenland, som skjermbrettet har hentet sitt motiv fra, ble bluferdigheten etter hvert kastet bort både i kunsten og livet. Samtidig oppløstes omtrent alle moralske begreper". Etter noen flere eksempler på moralens forderv i antikken hopper pastor Møll via renessansen over til vår tid, hvor forholdene ikke er stort bedre. For denne moralens vokter er enhver form for nakenhet, enten det dreier seg om fresker i Oslo rådhus eller reklame for "naken-show", et tegn på sedenes forfall. "Den som bidrar til dette pådrar seg et forferdelig ansvar". Det gjelder også styret for Merdøgaard museum. Pastor Møll sier derfor: "Jeg vil be: Ta de nevnte bilder bort! La ikke de barn og den ungdom – eller noen – som kommer til museet, få sine begreper om kristen anstendighet ødelagt ved dette!"

Pastor Mølls brev ble behørig arkivert, men jeg vet ikke om det ble besvart. Imidlertid, hvis det er så at skjermbrettet ble snudd eller fjernet ved skolebesøk dersom spesielt pietistiske foreldre ønsket det, har man i noen grad imøtekommet ham og hans geliker.

Når det gjelder Ovid og sedenes forfall, kan man si at det går en linje fra keiser Augustus til pastor Møll. Selv om pastoren visste at motivet på skjermbrettet var hentet fra antikken, var han neppe klar over at Ovid var inspirasjonskilden. Han visste ikke heller at Augustus hadde forvist Ovid, men hadde han visst det, ville han sikkert ha bifalt keiserens handling.

Nå til dags vil skjermbrettet på Merdøgaard neppe sjokkere særlig mange. Det fremstår som et minne om epoke som kanskje var noe frivolt, men som først og fremst var preget av stort vitebegjær (det er



ikke uten grunn at 1700-tallet kalles "Opplysningstiden"), fremskritt og utvikling av handelsforbindelser. I Aust-Agder ønsket man å ta del i denne utviklingen, som frembrakt en overklasse som var selvbevisst nok til å markere at man også i Norge kjente til smaken og kulturimpulsene fra Kontinentet.

Litteratur

For skjermbrettet på Merdøgaard se AAKS' folder om Merdøgaard samt det materialet som ligger på sentrets hjemmesider.

For Jean Neuwert se S. E. Nilsen, *Glemte mestre* (1993), s. 64-66; Y. Woxholth (red, *100 nye gamle storgårder* (1969), s. 11-13 (med illustrasjoner av det Aalholm'ske tapetet)

Når det gjelder de europeiske kunstnerne som er nevnt i artikkelen, ligger det artikler om de enkelte kunstnerne på nettet. For dem som ønsker å se dem i en større sammenheng anbefales et mer omfattende kunsthistorisk verk, f. eks. E. H. Gombrich, *The History of Art* (1972) eller *Gardner's Art through the ages* (1986).

For interessen for Tyrkia (representert ved det ottomanske imperium) og "tyrkerier" anbefales J. Sweetman, *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American art and architecture* (1988).