DTU Bibliotek

Denne fil er downloadet fra

Danmarks Tekniske Kulturarv

www.tekniskkulturarv.dk

Danmarks Tekniske Kulturarv drives af DTU Bibliotek og indeholder scannede bøger og fotografier fra bibliotekets historiske samling.

Rettigheder

Du kan læse mere om, hvordan du må bruge filen, på *www.tekniskkulturarv.dk/about*

Er du i tvivl om brug af værker, bøger, fotografier og tekster fra siden, er du velkommen til at sende en mail til *tekniskkulturarv@dtu.dk*

Jens Thiis

—

Norske
Malere
og Billed-
huggere

II

1907

~~240~~

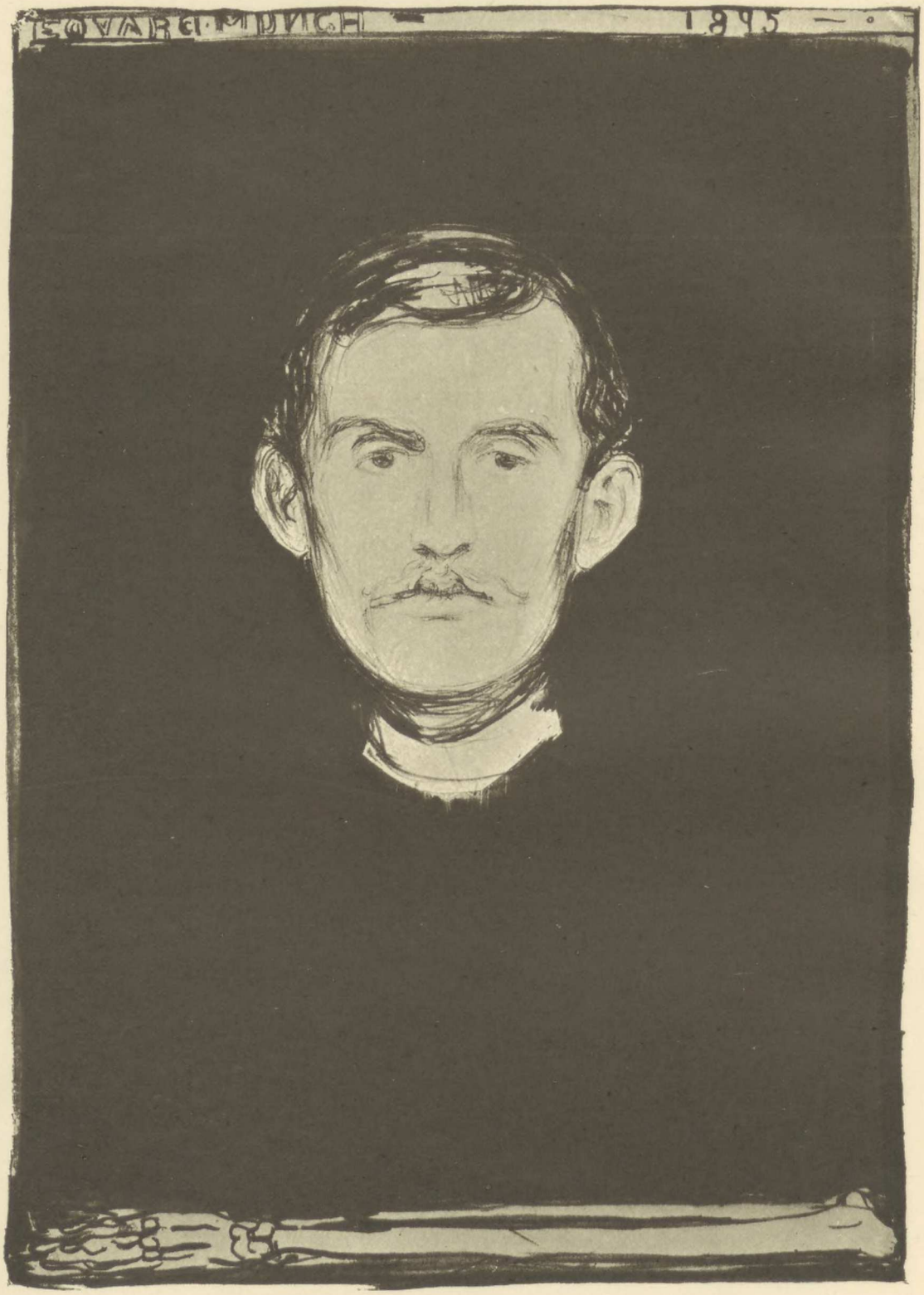


75 (48) St. f.

~~75(481)~~

NORSKE MALERE
OG BILLEDHUGGERE





EDV. MUNCH

SELVPORTRÆT, lithografi (1895).

JENS THIIS

NORSKE MALERE OG BILLEDHUGGERE

EN FREMSTILLING AF NORSK BILLEDKUNSTS HISTORIE I DET NITTENDE ÅRHUNDREDE MED OVERSIGTER OVER SAMTIDIG FREMMED KUNST

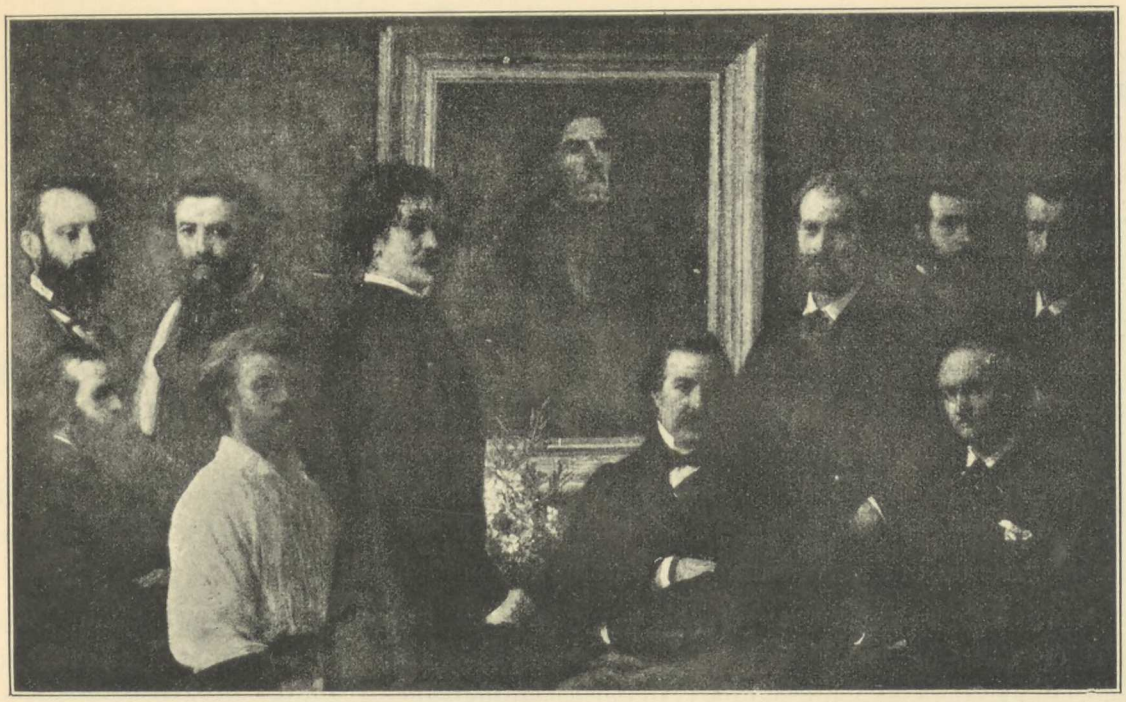
II

FRANSK MALERKUNST — NORSKE KUNSTFORHOLD — NORSK MALERKUNST I DE SIDSTE 25 ÅR

UDGIVET AF BERGENS KUNSTFORENING

BERGEN
JOHN GRIEGS FORLAG
1907

A/S JOHN GRIEGS BOGTRYKKERI



Cordier Duranty — Legros Fantin-Latour — Whistler — Champfleury — Manet — Bracquemond — de Balleroy Baudelaire

FANTIN-LATOUR: Hommage à Delacroix (1863).

Da Fantin-Latour i Delacroix' dødsår (1863) malte det gruppebillede af kunstnere og forfattere samlet om Delacroix' portræt, som åbner denne oversigt over udviklingen i moderne fransk maleri, pegte han med profetisk klarsyn på det sande udgangspunkt og den væsentlige sammenhæng i denne udvikling.

I nærmeste nærhed af den bortgangne mesters billede stilled han Manet og Whistler. Manet var dengang 31 år gammel og havde bare såvidt fuldendt sit første større arbeide *Frokosten i det grønne,* Whistler havde fyldt de 29 og netop malt sit første større billede *Den hvide pige.* Begge billeder blev vist bort fra salonen og mødtes på den berømte *refuseredes salon* i 1863, hvortil alt, som dengang betød talent og originalitet i Frankriges unge malerkunst, blev forvist. Fantin selv havde sendt sit deilige *Feeri* (i Saml. Havilard, Paris) og fået det refuseret; de andre malere og kobberstikkere, som er fremstillet på billedet til Delacroix' ære, havde lidt den samme skjæbne.[1])

[1]) På denne berømte *Salon des refusés* i 1863 udstilte kobberstikkeren *Bracquemond,* malerne *Cals, Cazin, Chintreuil, Fantin-Latour, Harpignies, Jongkind, Legros, Manet, Pissarro, Vollon* og *Whistler.* — På Fantins billede er af disse fremstillet *Bracquemond, Legros, Manet, Whistler,* maleren selv, og foruden dem Delacroix' ven og forkjæmper forfatteren *Champfleury,* samt digteren *Baudelaire,* som ligeledes hørte til Delacroix' varmeste beundrere.

Om Eugène Delacroix (1798—1863), århundredets største gjennembrydende malergeni, samles denne kreds af selvstændige, som den officielle salon ikke kunde bruge. Og side om side med mesteren, et hode lavere end ham, står de to unge malere, som fremfor andre skulde bli fremtidens bærere, Manet og Whistler. Ligesom selvfølgelig og i største naturlighed er de her mødtes i hyldest til *den moderne kolorismes fader.* Ikke som selvforglemmende elever, men som selvbevidste efterfølgere står de der, en på hver side, grundforskjellige af anlæg og temperament, vidunderlig karakterfuldt opfattet i holdning og udtryk: Whistler poserende og udfordrende med en buket i hånden og blikket vendt mod publikum, Manet jevn og naturlig med et lunt smil og hænderne i bukselommen.[1])

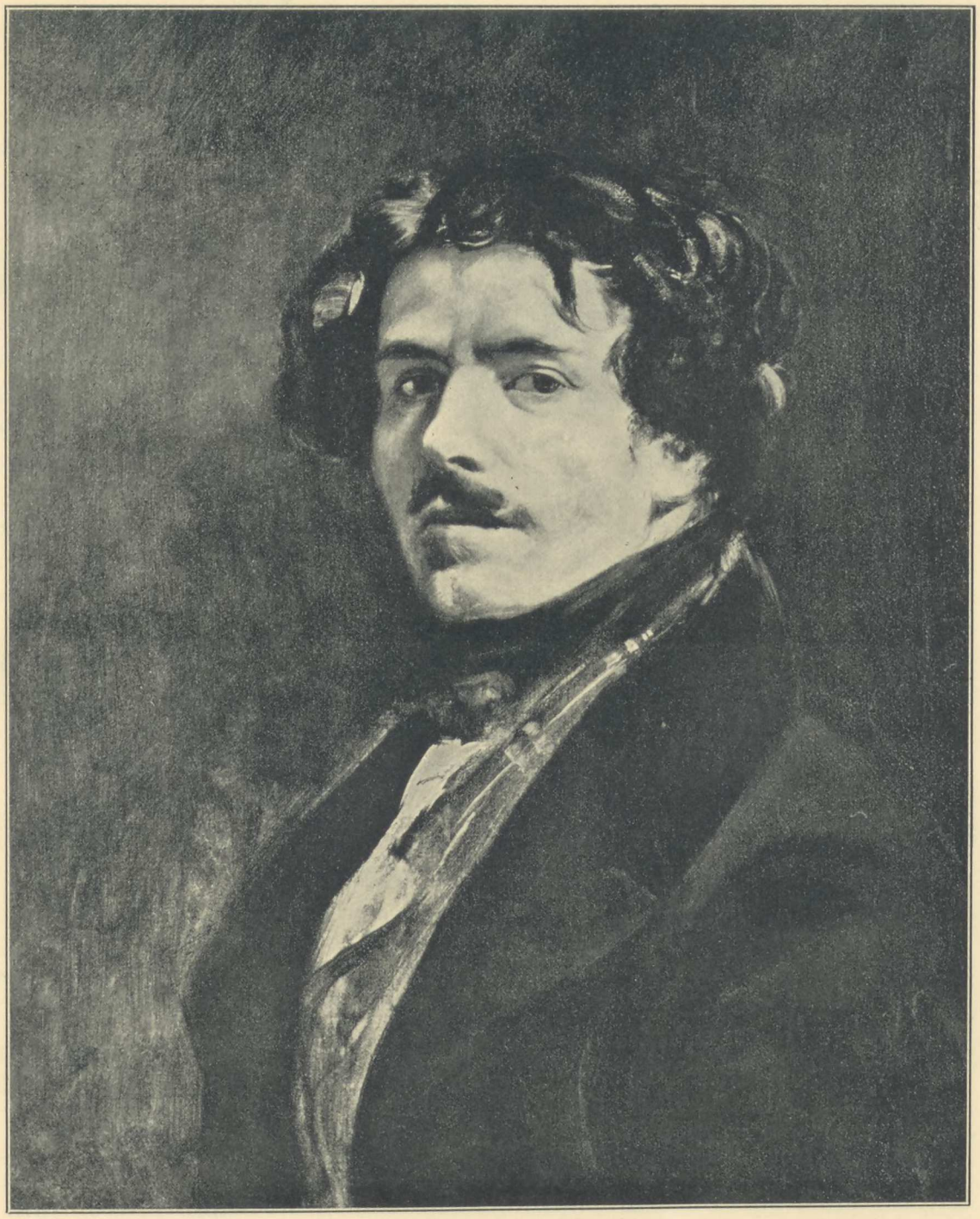
I et andet gruppebillede *Atelieret i Batignolles* eller *Hommage à Manet* (i Luxembourg) malte Fantin-Latour syv år senere den kreds, som slutted sig om Manet igjen: *Renoir, Bazille, Monet* og *Émile Zola,* Manets uforfærdede forkjæmper. De to billeder taler afgjørende om sammenhængen i moderne fransk malerkunst.

Med Delacroix hænger alt det sammen, som i fransk maleri efter ham betyr farve og strøg og lys. Han forløste farven i malerkunsten og gav den selvstændig materiel eksistens, skabte pâny i maleriet stoflighedens skjønhed, *la belle matière.* Han frigjorde penselen og lærte den det brede strøg, *la belle pratique.* Og endelig: han slap lyset ind over den franske malerkunst og brød først vei for den *dekomponerende* teknik, som *impressionismen* og *neo-impressionismen* bygger på. Men først og sidst hævded Delacroix *individualitetens* ret i kunsten overfor alle skoleretninger og dogmer, sprængte maleriets vedtagne snevre emnekreds, gjorde kunsten til en *temperamentssag* og overgav den helt til *fantasien,* som ikke kjender forskjel på godt og ondt og er blind for alle moralbud.[2])

---

[1]) *Billedstoffet* til denne indledning om fransk malerkunst må suppleres gjennem følgende benyttede værker: Roger Marx' store billedværk *Exposition centennale de l'Art Français 1800—1900,* samme forf.'s uddrag af dette *Etudes sur l'Ecole Française;* Gonse og Lostalot: *Expos. univers. 1889, Les beaux-arts;* Muther: *Gesch. d. Malerei im XIX Jh. I—III* (1893—94) og samme forf.'s lille oversigt *Ein Jahrh. Franz. Malerei* (1901); Meier-Graefe: *Entwicklungsgesch. d. modernen Kunst* (1904) B. III; K. E. Schmidt: *Franz. Mal. d. 19. Jh.* (1903); »*Studio*«s to specialnummere *Corot and Millet* (1902) og *Daumier and Gavarni* (1904); Sensier's bog om *Millet,* Duret's monografier over *Manet* (1902) og *Whistler* (1904); v. Tschudi's og Liebermann's brochurer om *Manet* og *Degas,* Muther's, Meier-Graefe's og Singer's småbøger i serien *Die Kunst* om *Millet, Manet, Whistler, Neo-Impressionismen* etc.; J. Cartwrigt's artikler om *Millets* tegninger i *Burlington Magazin* 1904; Mauclair: *L'Impressionisme* (1904); Heilbuth: *Die Impressionisten* (1903), de illustrerte Salon-kataloger, etc. Desuden forskj. artikler i *Gazette des beaux-arts, Revue de l'art ancien et moderne, Art Magazine, The Studio, Kunst u. Künstler, Die Kunst für Alle, Zeitschr. f. bild. Kunst, Kunstchronik, Kunstbladet* (1888 og 1898) etc., etc.

[2]) Delacroix' geniale og fængslende kunstnerpersonlighed har jeg nærmere behandlet i en særlig studie, som foreligger i manuskript, og hvortil der henvises, når den blir trykt.



EUGÈNE DELACROIX

Selvportræt, 1829.
Louvre Paris.

Fra Delacroix' stolte garde udgår nyt liv til den franske malerkunst.[1])



EUG. DELACROIX: Korsfarernes indtog i Konstantinopel (sign. 1840), i Louvre, efter en radering af *Bracquemond*.

Men Delacroix står ikke alene som »det modernes« gjennembrudsmand i fransk maleri. Æren må han i alle fald dele med sin bitreste modstander i livet og i kunsten — Jean-Auguste-Dominique Ingres. (1780—1867). De to står side om side som grundpillerne for det moderne maleri — Delacroix som farvens og det egentlige penselhåndværks uforlignelige mester, Ingres som formens lidenskabelige forkynder og linjens unærmelige yppersteprest.

Denne kunstner, som i sin levetid stod for den romantiske slægts bevidsthed som indbegrebet af reaktion og temperamentløs akademistil,[2]) han erkjendes nu villig fra alle hold at ha været en dybt personlig og uafhængig kunstner, hvis indflydelse og betydning i fransk kunst har været af en rækkevidde, som vanskelig kan overskues. Ja, der er ved denne malmfaste personlighed med dens mystiske blanding af kulde og sanselighed, af lidenskab for det exakte og streng idealitet noget uudgrundeligt, som øver en hemmelighedsfuld tiltrækning på de forskjelligste sind og retninger. Ingres er i vor tid som et idol, for hvilket de mest modsatte trosbekjendelser bøier knæ.

I Ingres' følge møder vi først en lang række af akademikere, der som skabende kunstnere kan være af mere eller mindre tvilsomt værd, men som dog har havt den betydning, at de har holdt tegningens kunst i agt og ære i den franske skole.

I Ingres' følge, skjønt tiltrukket af Delacroix, møder vi videre en kunstner af ædleste race, den høit begavede, men tidlig døde Chasserieau, hvis værker var den sidste verdensudstillings store åbenbarelse. I Chasserieaus spor lister en eklektiker og mystiker som Gustave Morreau. Fra Ingres og Chasserieau stammer Puvis de Chavannes, Maurice Denis og alt, hvad der er monumentalmaleri i moderne fransk kunst.

---

[1]) En af Delacroix betydningsfuldeste fortsættere er Cézanne. Denne gamle impressionistmaler begyndte som ren Delacroix-elev og har derfra sit maleris vidunderlig fyldige materiale. Hvorledes det unge malende og skrivende Frankrige nu flokkes om denne gamle *indépendant,* som de forguder, derom vidner Maurice Denis' billede *Hommage à Cézanne.* Så langt rækker Delacroix!

[2]) Smlgn. Theo. Silvestres frådende karakteristik i hans *Histoire des artistes vivants.* Paris 1857.

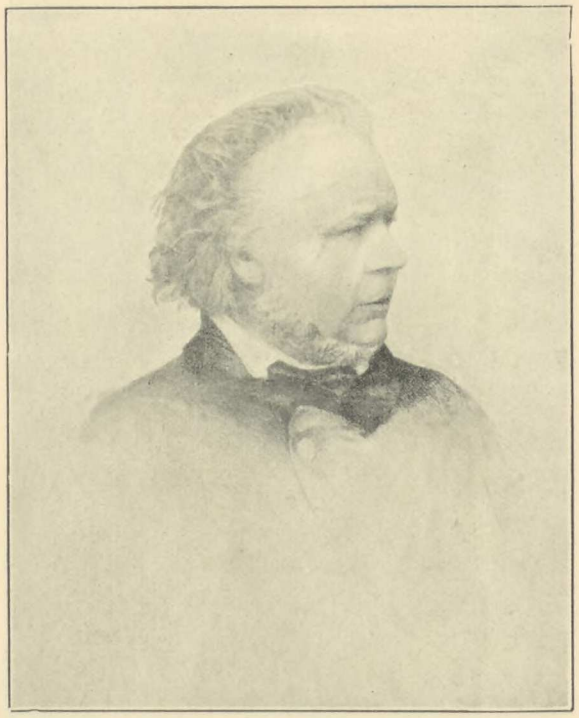


INGRES: Madame de Senonnes (1814), Museet i Nantes.

Men heller ikke de kunstnere, som deltog i hyldesten til Delacroix, kan siges at være helt upåvirket af *père* Ingres. FANTIN-LATOUR, som aldrig foragter det gode, hvor han end finder det, om det er hos de gamle venezianere eller hos den franske rococos charmeurer eller hos samtidens realister, han har styrket sin sans for klarhed og objektivitet på Ingres' portrætter. Og jeg skulde ta meget feil, ifald *Olympias* maler, ifald MANET ikke engang havde fulgt med beundring og velbehag det rythmiske omrids af *den store odaliskes* deilige legeme (i Louvre). Hvor meget end RENOIR kan skylde dels det 18de århundredes malere og dels Delacroix som kolorist, han har dog ikke lukket øie for Ingres' unge pigelegemer, for hans sublime enkelhed i tegningen af dem. Men aller mest overraskende er det dog i den moderneste af de moderne, den bedskeste af naturalister, den gamle store DEGAS med det ubarmhjærtige øie og den ubønhørlige hånd at finde en kunstner, som i dybeste veneration bøier sig for Ingres og regner ham for sin sande mester og sit udgangspunkt.

Det, som er det moderne element i Ingres' kunst, er hans vidunderlige virkelighedsrespekt, som tiltrods for al skjønhedstræben levendegjør og individualiserer formen i hans kunst. Ingres tilbad formen, dens exakthed og præcision, foragted alt idémaleri, al malet litteratur, afskyed alt uklart føleri, mistænkte farvemystik og farvelyrik.

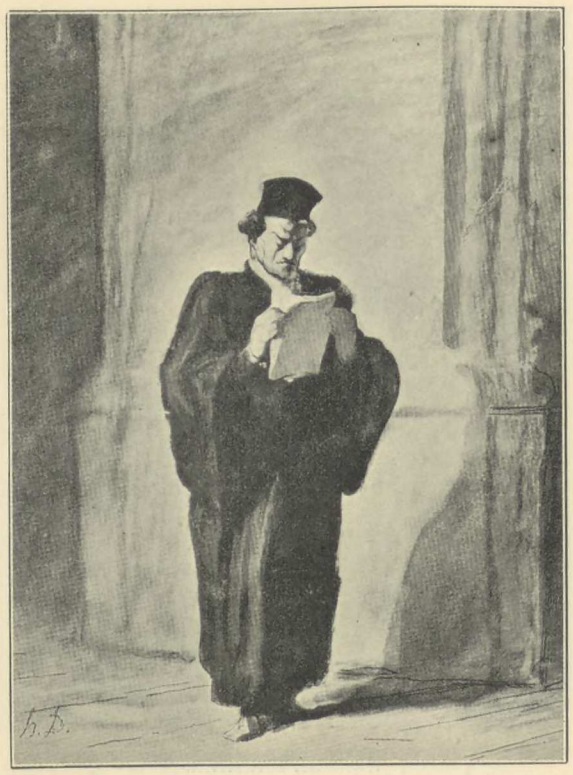
Selv var han overbevist om at være en tro fortsætter af DAVIDS klassicisme, men ikke for intet havde Ingres i sin ungdom været mistænkt for at være en frafalden fra den antike rettroenhed, da han i Italien følte sig tiltrukket af RAFFAEL og GHIRLANDAJO og endnu mindre »klassiske« malere. Med Ingres ophører klassicismen at være schema og bliver extrakt af natur. Hans kvindeportrætter har i sin forguderiske følelse for den rent animalske form en individualitet og en sanselig charme, der som kunstværker forlener dem med et evigt liv. På hundredeårsudstillingen i 1900 strålte da også Ingres som en af de klareste og uforgjængeligste stjerner.



HONORÉ DAUMIER.

Honoré Daumier (f. i Marseilles 1808, d. i Valmandois 1879) hører ligesom Delacroix til hin vældige »generation af 1830«, som var »undfanget mellem to slag, og hvis indtræden i verden var blit ledsaget af kanontorden«. Også han er udgåt fra denne romantiske ungdom, som forekommer os at »ha været yngre end ungdommen ellers er, været rigere, friskere, mere glødende, havt mere salpeter i blodet« (Brandes). Men i den periode af flauhed og æreløshed, som fulgte efter Napoleon-tidens *gloire,* tog Daumier ikke som Delacroix flugten fra virkeligheden, som var grå og styg, ind i fantasiens og poesiens farverige verden. Han optog kampen med selve usseldommen, og det i forbitret håndgemæng. Daumier hører til de fødte revolutionsmænd, og kanske mere end nogen folketaler har denne karikaturist og døgntegner i tidens revolutionære vittighedsblade bidraget til den sociale revolution i 1848.

Tre tusen ni hundrede og otte og femti lithograferede blade (foruden malerier og tegninger) har Daumier ifølge den katalog, som er tat op over hans vældige *oeuvre,* tegnet i sit liv og slængt ud i døgnet gjennem de parisiske vittighedsblade *La Caricature* og *Le Charivari.* Af disse er en meget stor del politisk-polemiske og rettet mod »borgerkongen med pærehodet« *Louis Philippe* og hans korrumperede bourgeoisregimente. Sikkerlig er der meget få af disse blade, som ikke gav gjenklang i folkedybet. Daumier, fjerdestandens første repræsentant i kunsten, hadede inderlig hele det herskende krapyl, som under parlamentarismens maske i hans øine besudlede Frankriges ære. En særlig elsk lagde han på rettens håndhævere, dommerne og advokaterne. Han havde selv engang været i deres klør og været indespærret for en majestætsforbrydersk karikaturtegning. Hans forestillinger om denne stands kynisme og fordærvelse tar i hans kunst fuldkommen gigantiske former *(Une cause célèbre, Après l'audience, Les deux advocats* etc.). En anden klasse mennesker, som han var begjærlig efter at afklæde med sin satire, var *collectioneurerne,* de professionelle og koldsindige kunst-



DAUMIER FØR RETSMØDET, akvarel.
I privateie, Paris.

samlere, den selvgode og havesyge menneskesort, som i mæcenatens skikkelse nærer sig af talentets blod. Forøvrigt har hans satire ingen grænser, han skåner ingen, som føler sig ovenpå i livet, særlig ikke alderdommen i dens sta og trygge hovmod.

Foruden at være en skjæbnesvanger pamfletist, som var med om at lave en revolution, var Daumier nemlig også en skarp psycholog, en moralfilosof, en sociolog. Paris og pariserne har han tegnet og malt fra tronen til rendestenen. Bourgeoistypen har han halt frem i lyset og trukket op dens træk med karikerende hån. Bondekarakteren har han streifet med sit genis hastige tyvelygte. Proletaren har han draget op fra forstadsboulevarden og ind i kunstens tempel, fillet og luset, forkommen og fordrukken, troskyldig og sørgmodig og fatalististisk som han er. Daumier er den store *anarkist* i det 19de århundredes kunst. Al slags gjøglere og omstreifere og zigeunere har hans kunst plads for og hjærte for. Alt gadens rak har han samfølelse med.

Det er det, som gjør Daumier historisk stor, at han magted at gjennembryde de dæmninger, som skilte kunsten fra det virkelige liv, fra samtiden. Det er det, som gjør hans kunst så værdifuld, at han lar dette liv strømme ind over sin produktion. I samme mening som Balzac er han *den første moderne.*

Ud fra en dyb menneskekundskab løfter sig Daumiers sublime menneskeforagt. Hans politiske og sociale satire har harm og had smeltet ind i brodden. Men kløver man spottens hårde skal, finder man tidt og ofte medfølelse som kjærne. Al hans bitre spot bunder i en brændende idealisme, en uudryddelig tro på fornyelsen. Derfor tabte han heller ikke modet og holdt harmen varm selv i nederlagenes år i 1871.[1])

Daumier hører til de store frelsende kynikeres lille familie, som nu og da trær frem i historien og øser sin lud over samfundet og blander sit salt i menneskeheden,

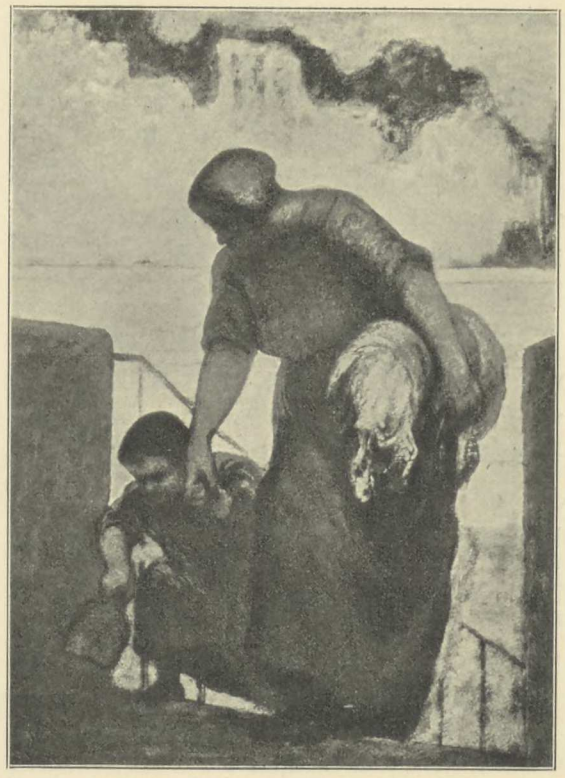
[1]) Karikaturstatuetten af Napoleon III »*Ratapoil*«.

at den ikke må forrådne. Han er en af de vældige negative og aktive ånder, som har rokket ved samfundssøilerne og forskjøvet menneskehedens tænkesæt.

Men Daumier er også en kunstner, som gir øiet og ikke bare tanken næring. Selv om få eller ingen i samtiden agted på ham som maler, var han en stor maler. I sine tegninger, sine udkast, sine små, men yppig hensmurte oljebilleder.

Daumier er et af disse enorme genier, som eftertiden udgraver stykkevis ligesom en glemt by. Den ene overraskelse afløser den anden, og geniet vokser i omfang.

Det er vor tid, som har opdaget *maleren* Daumier.[1]) En maler som er dramatisk, visuel, med overstrømmende saftig pensel. Som kolorist er han tilbageholden, harmoniserer sine billeder med sort og gråt, snart i en guldtone, snart i en blytone, spiller ud en rødbrun farveflæk som en trumf, hvor DELACROIX f. eks. ødsler med de mest glødende lakfarver. Men han er ikke smålig med de farver, han har valgt sig. Hans pensel er blød og smidig og bevæger sig i lange slæng, soper det fede stof rigelig hen over billedfladen. Og der ligger det i solide masser og lar sig bage af sollyset og tar imod tidens forædlende patina. Dette generøse maleri er vidunderlig udtryksfuldt og dramatisk. Men det kjender ikke hensyn overfor detaljen. Bevægelsernes helhed og udtryk er alt. Ingen, ikke engang MILLET forenkler så uvorrent plastisk og monumentalt som Daumier. I Bureaus samling i Paris, som er særlig rig på billeder af Daumier, hænger det lille billede *La Laveuse,* stort som denne opslagne bog. Med sin vældige stemmegaffel har Daumier her slået an den tone, som blev grundtonen i Millets kunst. Denne vaskekone og hendes unge, som stiger op trapperne til



DAUMIER: *La Laveuse,* Saml. Bureau, Paris.

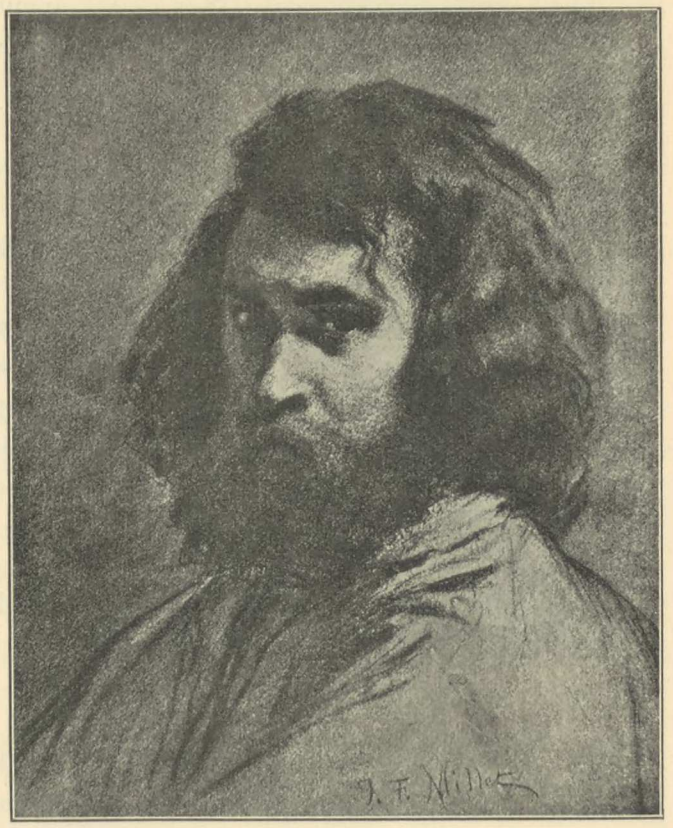
[1]) Udstillingerne i 1878 (hos Durand Ruel), i 1889 og i 1900 (verdensudstillingerne) og i 1902 (særudstilling i École des Beaux-Arts).

Seine-kaien med sin bylt og tegner sig mørk mod den solbeskinnede flod og baggrund, er bibelsk og heroisk, er vældig enkel og magtfuld som en linje af HOMER.

Og i andre billeder anslår han andre toner, som i fremtiden skulde tone videre. Med akvarellen *Tredjeklasses kupé* (nu i New York) har Daumier sagt realismens første og — vi kan gjerne si — dens sidste ord, så vældigt og dybt er dette syn på virkeligheden. Hans portræt af BERLIOZ (i Versailles) og en impression som *Kobberstiksamlerne* (i engelsk privateie) er billeder, som slår porterne op for COURBET og for MANET. Det her afbildede *Emigranterne* med sit strømmende liv og sit dystre skjæbnepræg eller det grænseløst intense billede fra et småstadstheaters parterre, som heder *Dramaet,* er uforglemmelige glimt af livet, set i lyset fra en mægtig opblafrende ånd. Men navnlig i det forunderlig suggestionerende udsnit af folket i lidenskab, som heder *Oprør i gaden,* er der en næsten visionær impressionisme, en væsentlighed og en pathos som river ganske med, hen over stok og sten, hen over alle tekniske småskrøbeligheder og mangler. Der er i det hele bare to genier i kunsternes historie, som virker på denne hensynsløse måde — BALZAC og MICHELANGELO. Er det ikke som Balzacs blodfulde urkraft brøler en imøde fra den fantastisk brutale tegning *Drikkesangen?* Og er der ikke i Daumiers penneudkast til advokatscenerne noget, som minder slående om Michelangelos tegnestil — den samme dirrende feber i stregen? Ja i hele Daumiers kunstnerværk lever Michelangelo op igjen — hans sublime manierisme, hans *superbitas* i overdrivelsen, hans exalterte ringeagt for det normale.



DAUMIER: Emigranterne, Saml. Sarlin, Paris.



J. F. MILLET — Selvportræt, tegning 1847.

Jean François Millet var en bonde, som var kunstner, som selv havde dyrket jorden, som haded byen, elsked landet og landboen, en maler som et liv igjennem malte de samme ting, som var miskjendt, mens han leved, og forgudet efter sin død.

Han blev født 4. oktbr. 1814 i landsbyen Gréville i den nordligste spids af Normandie nær havet.

For at fatte, hvad Millet er i forhold til Daumier, får man tænke sig først hensat på tilhørerbænken i *Palais de Justice* og derfra flyttet ud på markerne i Normandie. Man kommer fra et skuespil af menneskelig ynkelighed på begge sider af skranken, som har rodet op i ens dybeste antisociale instinkter, og føler sig pludselig — ombølget af ren frisk luft, overhvælvet af en himmel, har jorden for sine øine, naken og brun, furet af plogen, og kjender lugten af det, som jorden og jordens er.

Et menneske, som hører denne jord til og er enig med jorden, går der og pløier eller harver eller sår.

Han er mørk og grov og plump som jordklumpen selv og bevæger sig tungt og seigt som jordsmonnet, når det flytter sig for plogjernet. Men når han tegner sig mod himlens lys, er han vældig som en herre, og når han løfter sin arm eller sin fod, er der al menneskeslægtens mening i ham.

Han er mennesket, som arbeider med den jord, han trær på, og aldrig kan bli fri fra, på en gang dens herre og slave. Han er stor, når han kommer nær, og liden, når han er langt borte. Han er stærk om morgenen og mødig om aftenen, men altid sig selv lig. Når han skridter ud over plogfurerne og slænger sæden i den åbne jord, er han vældig for os, som kommer fra byens stengader og ser ham. Når han i daghældningen ude på sletten står stivlemmet og sløv med krum ryg og uden



MILLET SÅMANDEN, lithografi, (1851).

pande, lænet til sin hakke, og stønner, er han et udaset dyr, som bare har den ene tanke: at hvile.

Millets bedrift er den at ha set mennesket i arbeide og i sammenhæng med sin jord. Han er ikke helligmaler og ikke historiemaler og ikke genremaler og ikke landskabsmaler og ikke engang maler — uden en ganske mådelig. Han er bare et genialt menneske, som undertiden havde en pensel i hånden, som han aldrig rigtig lærte at bruge, og undertiden en blyant eller en farvestift eller en radérnål, som han brugte vidunderlig. Men med sin hånd udtrykte han det, som fyldte hans sind fra barndommen af, og som han selv kalder *jordens skrig*.

Før Millet havde kunsten dreiet sig om sin egen akse i en sfære, som ansåes at ligge over livet og naturen, og hvor særegne skjønhedslove herskede. Emnekredsen lod sig vel tøie, og formsproget kunde skifte; men en konventionel sky for virkeligheden vedblev at omringe kunsten. Af de ting, som lå udenfor kredsen, var selve det korporlige arbeide og dettes repræsentant, kropsarbeideren på land og i by. Arbeidet for det daglige brød var »banalt«, og kunsten måtte ikke fortabe sig i det banale.[1])

Men Millet, som var en bondes søn og sønnesøn, som selv havde dyrket jorden i sin hjembygd, til han var 18 år, som afskyed Paris og bare da følte sig som menneske, når han åndede landluften og havde udsyn over marker og jorder — han havde noget helt andet på hjærtet, da han begyndte at male, end hvad malere før ham længted efter at tolke.

Med Millet kom jorden og arbeidet med jorden ind i kunsten og dermed et moment af evighed, som ikke var der før. De andre havde malt historien d. e. de mere eller mindre tilfældige tildragelser i de »store mænds« liv, snart i Jødeland, snart i Hellas eller det gamle Rom, snart i det gamle Frankrige. Eller de havde malt oldtidens myther og kristendommens legender. Altsammen ting, som engang var hændt eller drømtes at være hændt, og som ikke gjentog sig. Millets kunst dreier sig om

[1]) Som de fleste andre æsthetiske fordomme stammer også fordommen mod kropsarbeidet fra det Grækenland, hvor det tvungne legemsarbeide lå under fri mands værdighed.

det, som er det mest uforanderlige i menneskehedens liv, menneskets forhold til jorden, og den handler om de ting, som altid gjentar sig.

At jorden ligger under himlen og avler fra vår til høst og hviler fra høst til vår, at mennesket fødes på denne jord, fylder sig med dens stof, vokser, blir stærkt og øder sin kraft på jorden for sluttelig at gi jorden alt tilbage, — derom handler Millets kunst. *Le cri de la terre,* som det toner igjen i det arbeidende menneskes liv, det var for ham kunstens hele indhold, det var for ham religion og historie, skjønhed og sandhed og livets hele mening.

Millets samfølelse med de bønder, han leved imellem og skildrede, strakte sig langt ud over standsfølelsens grænser.

Ikke *bonden* og hans landlige sysler er det, han skildrer, skjønt han har malt dem alle — markarbeidet og skoghugsten, jæterlivet og gårdsarbeidet og husgjerningen — men *mennesket* skildrer han, som han selv udtrykte det, »i harmoni med sin dont«. Deri så han hele skjønheden. »Skjønheden — skrev han til sin ven Sensier — har ikke sit sæde i ansigtet, den stråler ud af skikkelsen i dens helhed, i det som stemmer med dens arbeide«.

Når et Milletsk billede beretter om den simple begivenhed, at en bondemand poder et frugttræ foran sit hus, mens hans hustru står og ser på med det første barn på armen og det andet under sit hjærte, så er det slig berettet, at denne lille dagligdagse tildragelse i landboens liv for vor følelse vokser sig ud til et mægtigt symbol for hjemmet og slægtsforplantningen. Denne bonde, som bøier sig over stammen, der i årenes løb skal vokse sig før og drægtig og forædle sin frugt — det er manden. Denne bondekvinde med det grove ansigt og de svære lænder, som står der sund og stærk og bred og trykker det spæde væsen mod sit bryst, mens hun opmærksomt og alvorlig følger mandens gjerning med blikket — det er kvinden, det er moderen. Og dette gårdstun med den arme have og den lave kalkede rønne henne i billedets baggrund — det er vel deres hjem, deres verden; men det er mere end det. Det er hjemmet, og billedet er et symbol for verden, hvor trær og slægter spirer, vokser, folder sig ud, gir sin frugt og dør.

For Millet var naturen uadskillelig fra mennesket. Sjelden har han malt landskab uden mennesker, og når han har gjort det, føler vi, at folk er nær *(Haven* eller *le Printemps — Kirken).* Når han maler moderen, som sidder i den sene nattetime og syr ved vuggen i skjæret fra en døsig oljelampe, synes vi i stilheden at høre bruset fra veiret derude på sletten. Men oftest maler han mennesket under åben himmel. Og vidden blir vældig ved det ene menneske og himlen høi gjennem skikkelsen, som rager op mod den.

Månestrålerne spredes over himmelkuplen og bølger på de hundrede sauerygger, som trænges om hegnet, der skal værne hjorden for natten, men op over dette levende hav af dyrerygger rager jæteren i sin mørke kappe, måneglansen står som en glorie om hans hode.

I Millets kunst er denne vældige *rumfølelse* det største. Et af hans billeder heder *Vinteren* og er et udsyn over endeløse jorder, som bølger trægt indover med dybe plogfurer. Jordens bryst stiger og falder som isøvne. Intet levende væsen øines, ingen bolig. Men henslængt ude på marken står en glemt harv. Den gjør vidden tifold vid og stilheden ufattelig dyb.[1])

For den lystne franske smag var Millets strenge og grove kunst længe ubegribelig. Han beskyldtes for at dyrke det hæslige og for ikke at kunne male. Begge dele er sandt. Millet er i virkeligheden ingen *beau peintre*. Han kjendte lidet til grazie og dyrkede ikke pointet. Han førte en bondepensel uden esprit, og hans maleri er ikke appetitligt. Farven i hans billeder er tung og seig og mørk. Og for dem, der var vant med en glat silkehårs-teknik, kunde jo ikke hans lodne malemåde behage.

Men det svære alvor ved hans kunst bøied tilslut alle indvendinger til jorden. De hang der som bibelsprog, hans billeder. Han som tilslut havde holdt op med at sende noget til salonen, fordi hans billeder aldrig blev antat, han opleved dog at se sig i spidsen for al ungdom i fransk kunst. Hans lille bondegård i Barbizon, hvor han henleved de sidste 26 år af sit liv, og hvor han til tider havde set den svarte nød i øinene med sin store barneflok, blev i hans sidste leveår et valfartsted, hvortil en hel menighed af beundrere fra den nye og den gamle verden gik pilgrimsgang og gjorde bod for hobens dårskab. Men selv om billeder, som han havde solgt for 100 francs,

---

[1]) Et par citater af hans breve gjør målet for Millets kunst klarere end alle beskrivelser.

Da hans *Manden med hakken* (1863) vækker en storm af uvilje, forstår han ingen ting og prøver at forklare sig for en ven: »Der er dem, som påstår, at jeg fornægter al skjønhed ved landet. Jeg ser så vel løvetandsblomstens blus og solen, som blotter sin gyldne skive i skyerne dernede langt, langt borte over markerne. Men jeg ser også fuldkommen godt de arbeidende og dampende heste, og på et stenet sted en udaset mand, hvis stønnen man har hørt fra morgenen af. Han prøver at rette sig op et øieblik for at puste. Sørgespillet foregår i pragtfulde omgivelser«.

Og et andet citat fra hans breve! Han skriver om sin *Femme qui vient puiser de l'eau:* Jeg har tilstræbt at gjøre hende hverken til en vandbærerske eller en tjenestepige, men til konen, som kommer for at trække op vand for huset, vand til hendes husbonds og barnas suppe. Jeg har villet, det skal ses på hende, at hun bærer hverken mere eller mindre end vægten af de fulde bøtter. Jeg har villet, at der under den grimace, som ansigtet naturlig gjør, idet armene spændes, og under blinkingen med øinene, som lyset volder, skal være et glimt af bondslig godhed i hendes ansigt. Jeg har bestandig med en slags rædsel skyet alt det, som grænser til det sentimentale. Men på den anden side har jeg ønsket, at denne kvinde skulde virke enkel og brav og ikke anse for noget kjedeligt den gjerning, som hun i lighed med sine andre huslige pligter er vant til at udføre hver dag af sit liv. Desuden har jeg ønsket at gi folk en forestilling om, at kilden er frisk; og det at brønden ser gammel ud, skulde gjøre det klart, at mange før hende har trukket op vand af den«.



J. F. MILLET — PODEKVISTEN (1855). Saml. Rockefeller, New York.

i hans levetid steg til den hundredobbelte værd, blev han dog forskånet for at være vidne til det forargelige jobberi, som hans kunst blev bytte for efter hans død.[1])

I 1875 døde Millet i Barbizon. CASTAGNARY slutter sin nekrolog om ham: »Således gik han bort, denne mand som var opfødt med bibelen, alvorlig som en patriark, lige god som retfærdig, brændende som en apostel, enfoldig som et barn«.

[1]) Der fins ikke i kunsthistorien et mere regelret paradigma på en kunstner, som har været uforstået, misforstået, overvurderet og misbrugt. Det, som er hændt med et af hans billeder, *L'Angelus*, er hele hans genis hændelse. Billedet fandt først ingen kjøber; en amerikaner havde rigtignok kjøbt det for 1500 francs, men gik fra sit bud. Millet lod så billedet gå for 1000 francs. Det var i 1859. Så gik billedet fra hånd til hånd. I 1864 blev det byttet bort for et andet billede. Nu begyndte det at få værd: 1800 francs — 12000 — 38000 — 160000 (i 1881) — 553000 (i 1889) — 800000 francs (i 1890). Og det var et af de billeder, som eftertiden kanske vil rangere ud af Millets ypperste produktion for at gi plads for andre, som er bedre. Slig holder »smagen« sig selv for nar i løbet af en menneskealder. Der fins ikke noget hæsligere vidnesbyrd om geni og publikum, om sløvsind, anger og modegalskab.

Selv om Millet er blit overvurderet, og selv om modegalskaben har hvinet om hans navn, vil han dog rimeligvis for alle tider stå som en heros i det 19de årh.s kunst.[1])

Grundlaget for hans livssyn blev lagt i hans barndom i omgangen med en sværmerisk far og en from, men kraftfuld bedstemor. Bibelen vedblev hele livet igjennem at være hans kjæreste læsning. Hans læremestere i kunsten var næst naturen MICHELANGELO, POUSSIN, REMBRANDT, til en vis grad også de gamle spanske mestere, som han beundrede. (Han eied selv en GRECO og var meget stolt af at eie den). Endskjønt Millet i sin levetid stod som det største modsigelsens tegn mod al klassicisme og skjældtes ud for naturalist, forundrer det ikke nu at erfare, at en afstøbning efter et stykke af *Parthenonfrisen* hørte til de få ting, som smykkede hans atelier. Der er mere grækerdom i en blyantskisse af Millet end i hele DAVIDS produktion.

Men til de gamle tilskyndere af hans kunst, må der føies en ny, en samtidig. Det står nu klart, at Millet ikke stod så helt alene, som man har trodd. DAUMIER, som overgår ham som maler, om ikke som digter, havde banet vei for den heroiske stil, hvori Millet beretter om dagliglivet. Man behøver bare at kaste et blik på Daumiers *Vaskekone* (side 9) for at fatte, hvor nøie forbundet Millets kunst er med Daumiers. Påvirkningen kan i det enkelte tilfælde være vanskelig nok at rede ud, men det er åbenbart, at den er der. Især i senere år, da Daumier omgikkes Fontainebleau-kredsen, har de vel virket på hinanden. Udgangspunktet for deres stil er for så vidt fælles, som begge peger tilbage på det *sixtinske kapel*. Men også idéindholdet i deres kunst mødes under et synspunkt i den ny demokratiske omvurderen af begrebet menneskeværd. De tilhørte begge februarrevolutionens generation og tilførte kunsten en helt ny social faktor. Daumier ætsed lighedsfølelsen ind i bevidsthederne, idet han med sin spot nivellerte klasseskrankerne bort og blotted den fællesmenneskelige komik. Millet prædiked ligheden med en næsten præstelig høitidelighed, idet han vied sin kunst til jordarbeidets forherligelse. Begge havde de blikket fæstet på fremtidens samfund.

[1]) Millets absolute mangel på ironi og hans gammeltestamentlige tone kan forstålig nok irritere lidet positive og skeptisk anlagte gemytter: »Hans bønder er pedanter, som har for høie tanker om sig selv, siger BAUDELAIRE. De stiller til skue *une maniere d'abrutissement sombre et fatal,* som gir mig lyst til at hade dem. Når de høster, når de sår, når de lar kjørene græsse og klipper sauene, har de altid en mine, som om de vilde si: Stakkars os arveløse i denne verden, men det er dog os, som gjør jorden frugtbar! Vi opfylder en mission, vi øver et præsteligt kald! I sin monotone styghed har alle disse små parias en filosofisk, melankolsk og raphaelesk pretention. Denne ulyksalige egenskab ved Millets billeder ødelægger alle de smukke kvaliteter ved dem, som straks drager blikket til sig.« *(Oeuvres complètes,* 1889. p. 326).



GEORGE MICHEL

Fra Montmartre (ca. 1820).
Samling Arago, Paris.

Studer antiken, Raffael og Beethoven, og De blir verdens største landskabsmaler — sa INGRES foragtelig om landskabskunsten. Det var også omtrent, hvad VALENCIENNES, MICHALLON og de andre dyrkere af det historiske landskab omkring århundredskiftet gjorde. Men så malte de da heller ikke landskaber, som havde synderlig med naturen at gjøre. Deres kunst bestod i at bygge op billeder af schablonmæssige trær, som ligner uhyre persillekvaster, »plastiske« klippeblokker, ædelt buede romerske viadukter og små Vestatempler. Disse lige fra POUSSIN nedarvede landskabsrequisiter arrangeredes med traditionel regissørkunst til »harmoniske« scenerier, hvori hyrder og nymfer og romerske helte agerer.

Det franske landskabsmaleri, som regner sine ahner op til det 16de århundrede, var jo så at sige kommet til verden i Italien mellem tempelruiner og søilestumper og havde i disse klassiske omgivelser lagt sig til det uforstyrrelig gravitetiske væsen, som benævnes *le grand style*. WATTEAU havde ganske vist løst lidt på alvoret og stilen og endog forflygtiget farvernes tunge substans i en vaporøs »tone«. Men David og hans drabanter havde i landskabet som overalt ellers strammet igjen, hvad rococoen havde løst.[1])

[1]) VALENCIENNES og DESPERTHES pedantiske traktater over landskabsmaleriet gir et indblik i, hvorledes naturen theoretiseredes sammen i den tids malerstuer. Den sidste anbefaler »lig POUSSIN at bringe med hjem til atelieret mose, planter, blomster, kiselstene og nøiagtig afbilde dem i maleriet.«

Men allerede ganske tidlig i det 19de århundrede tar en anden strømning i fransk landskabsmaleri sin begyndelse — den *naturalistiske.*

Sit ophav har den i hjemfølelsen, motiver søger den til at begynde med i Paris' nærmeste omegn og i Paris selv, sin kunstneriske form finder den under studiet af de gamle hollænderes hjemmekjære kunst.

George Michel (1763—1843), landskabsmaleren fra Montmartre, Delaberge og Dagnan er retningens fornemste repræsentanter.

Dengang svingede en enslig vindmølle sine vinger på en sandig haug omtrent der, hvor nu *Moulin Rouge* kaster sit helvedesrøde skin over Boulevarden. Slig en sandbakke med en vindmølle og et par trær, som løfter sig over horizonten, og derover en dyster bygeveirshimmel, det var motiv nok for Michel til et fint aftonet stemningsbillede. Af Rembrandt og Goyen og de andre gamle hollændere havde han lært at agte naturen »på det jevne« og lært sig kunsten at udvinde guld af en plet sandjord.[1]) Det er ganske vist en efterlignende kunst, disse Michels enkle og næsten monokrome landskaber, men dog nyskabende gjennem de nye idealer og omvurderingen af det malerisk skjønne.[2])

Samtidig med, at Michel i Paris' omegn søgte den storlinjede enkelhed, tilstræbte Delaberge i sine uendelig nitide og detaljerte landsbybilleder den absolute, fotografiske sandhed, og ærlig og ligefrem malte Dagnan Pariser-boulevarder på klare friske morgener i en fin og kjølig kolorit, som minder om den danske Købke og andre gode gamle naturalister af Eckersbergs skole.

Der var nok af spirer til et moderne landskabsmaleri i den franske kunst i disse par første årtier af det 19de århundrede — her er bare et par navne nævnt af de mange. Men det, som i livet og i kunsten flyder og strømmer umærkelig afsted, vil historien gjerne ved en begivenhed afgrænse i bestemte afsnit og helst med et årstal som mærkepæl. Et saadant årstal er i den franske kunsthistorie 1824, da Bonington og Constable sammen med flere andre engelske malere deltog i Pariser-salonen med en række landskaber og mariner. Denne udstilling fik et gjennembruds betydning for fransk malerkunst, og særlig for landskabsmaleriet.[3])

I *England* fandtes der nemlig en malerkunst, koloristisk, bred og fyldig, endnu mens hele det øvrige Europa var hildet i klassicismens formpedanteri. Den maleriske tradition fra Tizians og Rubens' dage var gjennem Van Dyck forplantet til

[1]) Om den beskedne Montmartre-maler overhodet havde noget navn i datidens Paris, var det som restaurator af gamle billeder. For hans egen kunst har det åbenbart været af betydning, at folk kom til ham med sine gamle hollændere for at få dem renset og repareret.

[2]) Samme vei — gjennem de gamle hollændere — førte Dahl hjem til den norske natur.

[3]) Bonington havde forøvrigt allerede i 1822 deltat i *salonen* med et par akvareller.

landet på den anden side af kanalen, hvor den faldt i jomfruelig jord og opleved en herlig efterblomstring i Reynolds' og Gainsboroughs portrætkunst.



CONSTABLE HØVOGNEN (1821). National Gallery, London.

Allerede den sidstnævnte af disse det engelske maleris to store klassikere kan kunsthistorien ta til indtægt, når talen er om moderne landskabsmaleris vorden. Thomas Gainsborough (1727—1788) har fra sin ungdomstid efterladt landskabskisser fra det Suffolk, som han elskede, om hvilke Constable siger: »*In looking at them we find tears in our eyes and know not, what brings them.*«[1]) Et par af Gainsboroughs landskaber hænger i Nationalgalleriet i London. Det er billeder med enkle, idylliske motiver fra en frodig egn i sommerlig fylde: gamle, mørke trækroner hæver sig ud fra en blød og lysende luft, og staffagen er den simpleste — en fuldlastet bondekjærre, skumplende afsted over en knudret skogvei, eller en buskap, som søger til vandingstedet i en skyggefuld dalsænkning. Endnu hænger vel noget af rococoens sorgløse manér igjen i den noget overfladiske behandling af trækronerne, og naturfølelsen er glad og let, som man må vente den hos et barn af det 18de århundrede. Men åbenbart banker der et hjærte i denne kunst for den hjemlige egn, og når kunstneren selv siger, at han »malte portrætter for penge, landskaber for sin fornøielses skyld«, så tror man ham så gjerne for landskabernes vedkommende.[2])

I Norwich levede og virkede noget senere autodidakten Old Crome (John Crome 1769—1821), en fin og ægte stemningsmaler, som med udgangspunkt i Hobbema og andre hollænderes billeder i en privatsamling stræbte videre mod enkelhed og natur i sin egen landskabskunst. En frank og sund provinciel »skole« af landskabsmalere sluttede sig efterhånden til *the old Crome* — den s. k. *Scool of Norwich,* den englænderne ynder at fremhæve som en parallel til franskmændenes *École de Barbizon.* Cotmann, Cox og Peter de Wint var andre udmærkede naturalister, som kan nævnes som Cromes samtidige eller fortsættere. Samtidig gik også den geniale kolorist Turner fra London sine egne dristige veie, som nødvendigvis måtte munde ud i impressionismen; men til hans kunst blir der senere anledning til at komme tilbage.

[1]) Constable, *Lectures on Landscape.*

[2]) Også i Paris, i Samling Cheramy, findes side om side med herlige studier af Constable landskabskisser af Gainsborough, blonde, luftige, tonefine som en friluftmalers.

Den første virkelig *moderne* landskabsmaler var dog JOHN CONSTABLE (født 1776 i Suffolk — død 1837 i London).

Da denne genialt begavede landskabspoet og kolorist efter tolv års kamp og famlen for at tilpasse sin kunst efter de gamle mesteres forbilleder i året 1814 besluttede sig til at skyve alle forbilleder fra sig, satte sig ned i fri luft i den egn, hvor han var født, og malte et landskab tilende under åben himmel — d a blev det moderne landskabsmaleri til.

Constable var en maler af det rigtige slag, for hvem farven er — ikke et eller andet brugbart sprog til at udtrykke et s. k. »menneskeligt indhold« (tanker, ideer eller sniksnak) — men et element, et uafhængigt grundstof. Han hørte til dem, i hvis geni farven flyder som selve det bankende blod, for hvem det at male er et sanseligt behov. Derfor blev han da også i Frankrige straks forstået af h a m, som er mest maler af alle franske og har dyrket farven med størst lidenskab — EUGÈNE DELACROIX.

I England var og blev Constables kjærnefulde naturalisme uforstået. Hans billeder forekom med sin uafdæmpede lyskraft og sin uvorne penselføring at være et brud med al konveniens, som vanskelig kunde tåles. Også i Frankrige vakte hans billeder på salonen i 1824, blandt hvilke det her gjengivne *Høvognen* var det vigtigste, meget blandede følelser. For den store mængde var hans kunst en bespottelse af god smag. Men både dette år og i 1827, da han og Bonington kom igjen til den næste salon — Constable med lignende frit og bredt malte landskaber og Bonington med sine blonde kystbilleder med høie himle og en vidtstrakt sandstrand — forkyndte englændernes kunst et nyt koloristisk evangelium for den unge romantiske generation af landskabsmalere.

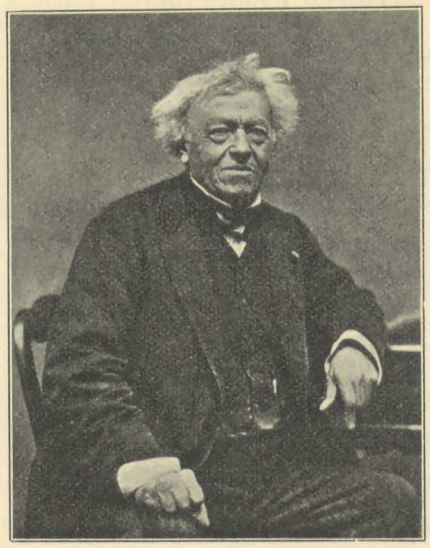
BONINGTON (1801—1828) som den mindst egenartede var kanske den, som virked hurtigst. ISABEY og DECAMPS forrådte straks i sine næste værker, hvilket indtryk den engelske farvevirtuos havde gjort på dem. Da desuden Bonington havde slået sig ned i Paris for resten af sit, forøvrig korte liv, blev han fuldstændig indrangeret i de franske romantikeres kampfalanx. Utvilsomt har Bonington havt stor betydning for det franske maleris videre udvikling (LAMI, HEIM etc.).[1])

Men dybere end Bonington virkede dog Constable: Hans stærke, umiddelbare naturfølelse, hans trær med de rummelige løvkroner, som står frit i rummet og med luft mellem grenene, hans saftige, virkelig grønne enge (hos de gamle var engene altid mosebrune), dette engelske græs, som har suget jordens fedme og luftens væde, hans

[1]) Også Boningtons ven og landsmand WILLIAM REYNOLDS, som ligeledes var bosat i Paris, har utvilsom virket på de franske med sine kraftfulde og fine landskabstudier.

fløilsdybe, blanke stillestående vand, men fremfor alt disse høie levende himle, hvor skyer stabler og vælter sig, seiler for sagte bris eller feies afsted af stormen . . .

Og hans farver! — hans dybe smaragdgrønne, der er sammendynget af en mængde forskjellige slags grønt, som skimter frem, det ene under det andet,[1]) hans fede flødegule høidelys i hvidt, hans perleskimrende luftige grå halvtoner og forfriskende blålige skygger . . .



CAMILLE COROT.

Utvilsomt var det en velsignelse for det franske landskabsmaleri, at den unge romantiske generation af landskabsmalere straks i begyndelsen kom under indtryk af en så afgjort naturalist, som Constable var for sin tid. Helt sikkert har den engelske påvirkning velgjørende modarbeidet hyperromantiske tendenser hos dem og åbnet deres øine for virkeligheden, for selve naturen. Og som naturdyrkere, ja naturalister, ikke som virkelighedsky drømmere, træder de os da også imøde, disse malere af »slægten fra 1830«, som samles under det stolte navn *skolen fra Fontainebleau.*

I videre betydning omfatter skolen ikke bare de kunstnere, som slog sig ned i Barbizon og andre landsbyer ved Fontainebleauskogen, men alle de landskabsmalere, som i Paris' omegn, i syd og i nord, arbeidede på at gjenføde landskabsmaleriet på grundlag af et umiddelbart naturstudium. Deres navn er i første række disse syv: Corot, Huet, Dupré, Rousseau, Millet, Diaz og Daubigny.

Det er slet ikke let at karakterisere hver enkelt i denne kunstnerpleiade, som i indbyrdes forståelse og venskab og ofte under gjensidig påvirkning arbeidede hånd i hånd på at skabe et mægtigt og alsidigt billede af fransk natur og fornemmelig af landet om Paris. Altfor ofte lod de sig inspirere af hinanden, bytted roller og motiver til, at en knap karakteristik kan bli andet end mangelfuld, og for en udførligere omtale er der her ikke plads.

---

[1]) »Constable siger, at når det grønne i hans enge har en så overlegen virkning, kommer det af, at det er sammensat af en mængde forskjelligt grønt. Almindelige landskabsmaleres grønt er derfor så lidet intenst, fordi de behandler det som en eneste tone. Hvad han siger om engenes grønt, kan man anvende på alle andre toner« (Delacroix, *Journal*).

Camille Corot (født i Paris 1796 og død i Paris 1875) er den, som skiller sig mest ud fra de andre, fordi han er den ældste og den største, den som rækker både længst tilbage og længst frem.

Corot var ingen revolutionær ånd og overhodet ingen mærkværdig ånd. Han var et bondslig enkelt og naturligt menneske, begavet med et elskeligt gemyt og et vidunderligt malerøie. Elev af Michallon og kamerat med Aligny begyndte han som klassiker, gjorde Italie-reisen og stræbte redelig efter stil. Han er og blir også den stilfuldeste af alle franske landskabsmalere, ingen er lettere at kjende igjen tiltrods for de omskiftelser og udviklingsfaser, som hans kunst undergik i et langt kunstnerliv. Men stilen er bare ikke andres konventionelle, vedtagne stil, men hans egen. Hele sit liv igjennem bevared han en var sans for komposition, for rythme og harmoni, som gir selv hans flygtigste farvestemninger ballance og holdning. Hans billeder er sjelden eller aldrig udsnit af naturen, men tilegnede og smeltede naturindtryk, som meddeles tilbage i en samlet stemning.

I Corots landskabskunst kan man — om man vil — skille ud tre perioder eller »manerer«. Den første er den italienske, som er på en gang den mest klassiske og den mest naturalistiske. Den anden er den romantiske overgangsperiode. Den tredje, som strækker sig over størstedelen af hans kunstnerliv, er den franske og mest individuelle, som man i korthed kan karakterisere som den lyriske.

Indtil 1835 malte Corot små, klart tegnede, blonde og varsomt farvede, men meget tonefine billeder efter naturen i og omkring Rom, samtidig med, at han sendte større, mere konventionelle klassikerbilleder til salonen. Allerede i disse ungdomsstudier fra Italien åbenbarer sig den mageløse valøriagttager og den fine luftmaler. Utvilsomt har studierne i Italiens formklare natur styrket og fæstnet Corots talent, som havde fristelser til vekhed.

Hjemkommen til Frankrige forbinder hans klassiske og italienske erindringer sig med romantiske indtryk til en slags heroisk stil, som falder ham mindre naturlig. Som det fuldkommen skjønne lille billede af *Engelsbroen* og Engelsborg (i Louvre) er typisk for hans første, italienske stil er et goldt bjerglandskab med *Hagar* betegnende for denne anden, kortere fase.

Men først paa fransk jord, i Normandie og Isle de France, fandt han rigtig sin sande egenart. Ingen har som Corot skildret — ikke fransk natur, thi det har mange gjort precisere og sandere — men det nordfranske landskabs poesi, set med en elskers og drømmers øine. Det er egne følelser og sindstilstande, han har malt, ikke landet selv med dets lokale særkarakter. Af naturen vidste hans geni at uddrage — hvad skal man kalde det? — en lyksaligheds-elexir. Thi hos Corot vakte naturen bare gode og skjønne fornemmelser. Hans naturfølelse kan svinge fra jubel til en

varm, grådmild melankoli, men den kjender ikke de sønderrevne følelsers storme eller forladthedens bitterhed. Våren er hans årstid og morgenstunden hans yndlingstime. Vårynde og morgenglæde lyser og dårer i hans billeder.

I et berømt brev til DUPRÉ har Corot selv skildret en landskabsmalers dag: »Man står tidlig op, klokken 3 om morgenen, før solopgang; man sætter sig ned under et træ, man ser og man venter . . . alt er fyldt med balsamisk vellugt, alt bævrer under morgengryets friske pust . . . .«



COROT

SØEN (1860).
Louvre, Paris.

Paa slige morgenvandringer blev de til, disse blonde og ligesom duftende og svale, sølvmorsvøbte landskaber med dugvåd græsvold og gamle piletræer, som luder over en perlegrå sø og tegner sig mørkt og fløielsblødt mod luften. Nu og da færdes unge kvinder og barn i dem, plukker blomster og bader, hviler. Det hænder også, at nymferne danser over engen. Men de nymfer har aldrig været indestængt i et romersk stenmuseum, de er selve morgenglædens skabninger, som fodlet svæver hen under de gamle trærs kroner!

Corot var ikke i egentligste forstand en kolorist, om man med kolorist mener en, som er hidsig efter rige farvers modsætning. Hans billeders virkning beror ikke på farvekontraster, men på en var aftoning af lysværdierne. At få luften til at lyse uden nogen slags brutale midler, det var hans største kunst. Allerede BAUDELAIRE har udtalt det i 1846: »Corot er en harmonist snarere end en kolorist«.[1]) Hans farver er afdæmpede og blege, opspædt med hvidt. Det melkede blågrønne er for ham værdifuldere end smaragdens farve, en bleg rose som fælder sine blade skjønnere end en rubin. Han råder over en uendelig skala af gråt og elsker alle farver, som minder om sølv og gråhvide perler. Men også det røde aftenguld kjendte han til. Få dage før sin død talte han til en ven om et landskab, han havde set i drømme, med »en himmel som var helt rosa, og skyerne var også rosenrøde. Det var deiligt,« sa han, »jeg kan huske det ganske tydelig. Det skal bli vidunderligt at male.«

Når Corot stemte sin palet så lys og så skjær, var det, fordi han så alle ting nedsænket i et lufthav. Selve luftsvøbet, som de gamle tegnekunstnere slet ikke havde observeret, så han lige tydelig, som en anden ser florsløret om et dameansigt.

[1]) BAUDELAIRE *Curiosités esthétiques,* Nouv. Ed. 1889. s. 177.

Det, at han er den første helt bevidste atmosfæremaler, ialfald i fransk kunst, — Turner var tidligere i England — gjør Corot til en af de store opdagere i moderne landskabskunst.

Men også i andre henseender var han forløber for impressionismen. Der findes tegninger af Corot, landskaber skisseret med et stykke kul, som er mærkværdigere end hans malerier. Mere impressionistisk har ingen impressionist tegnet. Bare et par toner, henvisket med et fingerstrøg, to, tre streger af det bløde kul, hensat med mageløs fynd. Men motivets bygning, tone, rythme, stemning — det er der. Træ og fjeld smelter sammen i en mørk masse, luft og vand i en lys. Men skumringen eller morgengryet er holdt fast som fænomen og som stemning. Man stanser først ved Rembrandt, når man leter efter en kunstner, som skisserer mere væsentlig.

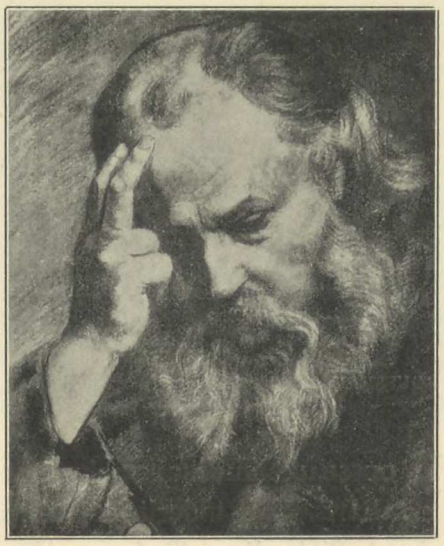
Ganske vist — man ser ikke en stor mængde Corot'er uden at se sig træt på dem. Han er meget ofte overfladisk og hverken som menneske eller som kunstner så indholdsrig, at han ikke i længden trætter. Når man ved, at man regner 5—6 tusen ægte billeder af Corot (foruden 6—8 tusen falske!) vil man forstå, at han ikke hørte til de kunstnere, som ligger vågen om natten for sine billeders skyld. Han var lige letsindig som arbeidsom i sin kunst. Men står man over for en af de virkelig gode og skjønne Corot'er, så fryder man sig lige meget over det lette sind og den lette hånd!

At Corot også var en stor figurmaler, skal der i en anden sammenhæng bli tale om.

Fontainebleauskolen regnes Corot egentlig ikke med til. Ikke bodde han i Fontainebleau, syd for Paris, men for det meste på den anden side af verdensbyen, i Ville d'Avray i nord. Og Corot lar sig overhodet ikke indrangere i nogen skole eller retning. Han er klassiker og impressionist på en gang, og hans kunst er væsentlig erindringskunst, ikke naturalisme. Der er gjenklang i Corots kunst fra Poussins århundrede og fra Watteaus, men hollænderne står han fjernt, er helt fransk, helt latiner.

Anderledes med Fontainebleauskolen. Mange billeder af Rousseau kunde godt være malt af en german. Fontainebleaumestrenes kunst stammer i lige linje ned fra de gamle hollænderes, og den har blandet blod med britternes. Deres kunst er væsentlig naturalisme, studiekunst, deres styrke er den skarpe iagttagelse. I farveskala og malemåde virker de nu ikke væsenforskjellige fra de gamle hollændere. Derfor kan de for vor tids betragtning ofte synes mere gammeldags end Corot. For samtiden var det omvendt, da var Fontainebleauerne de radikale. Men forud for hollænderne har de en skarpere udpræget individualisme og en mere koncentreret naturfølelse.

Deres blik for naturen er på samme tid meget videre. Deres maleri rummer en langt større sum af erfaring og viden om naturen i dens mangfoldighed og røber en større evne til at føle i nuancer. Motivområdet har de udvidet betragtelig. Med fuld ret talte også de bedste af dem om intimiteten i sin kunst *(Le paysage intime)*. Evnen til begrænsning og fordybelse var deres store evne.



THÉODORE ROUSSEAU
tegnet af MILLET.

PAUL HUET (1803—1869) er den ældste af de landskabsmalere, som regnes til kredsen. Han er også den mest romantiske af dem. Mere end de andre har han tilbøielighed for den dramatiske og forrevne natur, og det hænder, at han virker lidt theatralsk med sine dekorativt udførte lyseffekter. Han er den, som står VICTOR HUGOS landskabelige røverromantik nærmest.[1]) Ellers var jo Fontainebleauerne forbausende lidet »romantiske« i en romantisk tid. Men også Paul Huet kan være stilfærdig og intim, som han er det i det skjønne billede i Louvre, der benævnes *Morgenfred* — en stille, solbadet plet fra Fontainebleauskogens dybeste indre. Huet var en af de første, som blev vakt ved englændernes naturalisme, og selv erkjendte han villig denne påvirkning.

Grebet af den engelske vækkelse var også JULES DUPRÉ (1811—1899). Ligesom Géricault og Delacroix før ham gjorde Dupré i 1834 reisen over kanalen til Constables land. Året efter mødte han på salonen med to kraftfulde landskaber, et fra Limousin og et fra Southampton. Begge disse billeder var pány at se på verdensudstillingen i 1889 og vidned overbevisende om sin malers myndige og alvorlige begavelse. Det ene billede — det fra England — er gjennembrust af stormen, og luftens mægtige skymasser er fyldt med væde fra det nære hav. Det andet billede — fra Frankrige —er et fast og storslagent bygget sommerlandskab med høie trær og saftige græsgange, malt med en vældig energi, en næsten bydende kraft. Blandt Fontainebleau-mestrene er Dupré den djærveste og i sin ungdom den mest pathetiske. Himlen elsker han over alt. Skyerne bunker sig tungt og truende i hans billeder eller jages af stormen henover mægtige trækroner. Selv et knapt begrænset og enkelt motiv ved Dupré med sin storladne, byggende kunst at gi vægtigt og fuldtonende udtryk.

Corots kunst virker som en sart musik af violiners diskanter, Duprés landskaber minder snarere om dybe cellostrøg.

[1]) VICTOR HUGO har også i malerier og tegninger git udtryk for sin middelalder-begeistring og sin effektelskende romantik.



ROUSSEAU

I SKOGBRYNET
Saml. Vasnier, Paris.

Hans maleri er svært og fyldigt. Farven er dyb og saftfuld og murer sig op over en solid undermaling; hist og her ligger den i tykke plastiske lag, som formelig kaster skygge. »Klattemaleriet«, som den gamle Rembrandt er opfinderen af, er nemlig ikke af ny dato. I mangt og meget står Dupré den maler nær, som er centralskikkelsen og den dybeste begavelse i denne kreds af landskabsmalere, THÉODORE ROUSSEAU.

ROUSSEAU, landskabsmaleren fra Barbizon, Millets nære ven og nabo, var født i Paris. De inderligste naturelskere er ofte storbyens barn — savnet uddyber følelsen. Sikkerlig er THÉODORE ROUSSEAU (1812—1867) en af de inderligste naturelskere, som har levet og skabt kunst. En dyb og trofast natur, rig på forstand, hengiven til grubleri og analyse, brændende i sin skjønhedstrang, inderlig og religiøs i sin følelse overfor naturen i dens storhed, dens mangfoldighed, dens sammenhæng — sådan var denne pariser, som endnu tidlig i sit liv flytted ud af verdensstaden og slog sig ned for resten af sine levedage i Barbizon, i den lille landsby ved randen af Fontainebleauskogen, for derfra at foreta sine opdagelsesreiser i fransk natur.

Det er ikke noget særdeles stort antal billeder, Rousseau har efterladt, men desto tyngre veier hvert enkelt. Thi hans arbeidsmåde var til det yderste samvittighedsfuld, en utrættelig uddybning af en med klar bevidsthed og skarp begrænsning stillet opgave. Hans kunst røber en ånd, der er lige årvågen og indtrængende som overseende og klar. Med en videnskabsmands skarpe observationsevne forbandt han den store kunstners instinktive sans for helhed og harmoni. Hans billeders lyrik har noget af en tænkers klarhed og vægtighed. Hans form er plastisk. Man kan næsten si, at hans pensel var et redskab i en naturfilosofs hånd. Der er noget pantheistisk stortænkt ved Rousseaus ypperste landskabskunst. Naturen er ikke en åndløs stofmasse, som breder ud et kaos af farver og former for vort blik. Heller ikke er den en blot og bar sangbund for det menneskelige gemyt. Men den har selv ånd, karakter, individualitet.

Når en mægtig gammel ek står dybt rodfæstet på sletten og strækker sine knutede grene mod den klare blå himmel, så er den alle andre eker ulig, er sig selv, med eget udtryk i sine grenes bugtninger og sine løvmassers omrids.

Og den er malt slig, at man anelsesfuldt fornemmer dens sammenhæng med jorden og med himlen. Safter stiger fra den dybe muld gjennem den mosede stamme

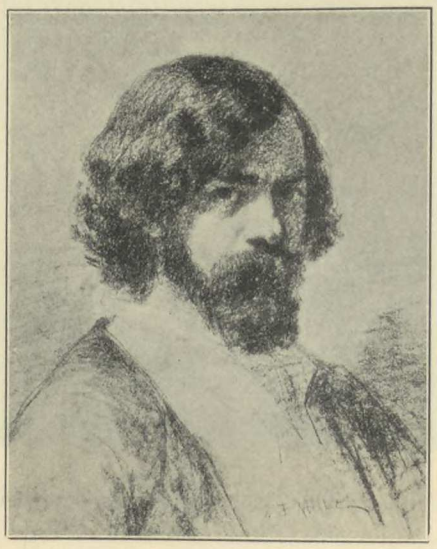
og pulserer videre gjennem de vredne grene; helt ud i de sidste kvister, de yngste lysegrønne topskud siver saften. Og hele denne kuppel af løv drager ånde i luften. Dunkelt fornemmer man en pagt mellem jord og himmel, mellem muld og vækst, mellem marken og dens dyr og mennesker. Således handler hvert enkelt billede om nogle få ringe af skabningens uendelige kjæde.



ROUSSEAU — STORMEN.
S. Kensingtonmuseet, London.

Det er gjennem en utrættelig *intimitet,* at Rousseau frembringer dette indtryk. Hans kunst er et stadig fornyet studium, han former og former i det uendelige. Disse hans billeder, som gang på gang tilbagevistes fra salonen som *mal designés,* er i virkeligheden de grundigst tegnede i fransk landskabskunst. Han er netop plastikeren i det moderne landskabsmaleri. Jorden bygger han som en geolog i planer og nye planer, som forskyver sig. De faste legemer gir han substans og udformer dem til fuld rundhed. Luften ligger som et fluidum mellem de faste ting og gir det fjerne fjernhed. Så pinlig nøiagtig havde ingen landskabsmaler før iagttaget tonenuancerne, *valørerne.* Derfor er der selv i hans små billeder en afstand, en dybde som borer sig videre og videre ind mod horizonten. Ofte indrammed han den lysbadede slette med mørke stammer og et helt tag af sammenflettet løvværk.

Tre ting — er der sagt — elskede denne maler: Sletten, lyset og de store trær. Han har færdedes vidt om i Frankrige og hentet motiver fra Pyrenæernes fod til de normanniske græsgange. Men jevnlig er det billeder med meget lav horizont, med meget høi himmel, med meget høie og gamle trær. Hans motivkreds er dog ingenlunde indsnevret gjennem specialiteter. Han har malt alt muligt — foråret og vinteren, høisommerens solbrand og høstens storme. Han har malt morgentågen og de stærke solnedganges glød, han har malt jorden efter regn med glinsende pytter og det sumpige marskland, hvor kjørene vader til bugen i vand. Men oftest har han malt skogbrynet omkring Barbizon — de enkelte store kjæmpe-eke, som tegner sig mørkt takket mod sletten og en klar blå sommerhimmel. Og dog er et af hans skjønneste billeder det fra 1833, som skildrer de buede bakkedrag ved Freiburg, hvor jevne buskvækster klæder høiene, og intet enkelt træ hæver sig mod himlen.



NARCISSE DIAZ, tegnet af MILLET.

Rousseau vedblev sit liv igjennem at være en rastløs søger og experimentator, ingen seir var for ham endelig. Han var, som Baudelaire siger, Corots absolute modsætning, en melankoliker »*sans cesse inquiet et palpitant, tourmenté de plusieurs diables.*« Det er fornemmelig dette letende og kjæmpende i hans talent, som gjør Rousseau til en af de store moderne, selv om der er meget i hans kunst, som nu kan virke gammeldags og afhængig af hollænderne. Sandt og vakkert udtrykker Baudelaire hans fortjeneste i disse ord: »Han blander meget af sin sjæl i sine billeder — som Delacroix; det er en naturalist, som uafladelig lar sig rive med mod idealet.«[1])

Som landskabsmaler træder NARCISSE DIAZ DE LA PEÑA (1808—1876) nærmest i Rousseaus spor. Ganske vist var Diaz et langt ringere talent end Rousseau, og hans hidsige spanske blod røber sig ofte nok i den lette og fyrige virtuositet, hvormed han har behandlet de samme opgaver som dem, Rousseau stred med i dybeste alvor. Men Diaz har dog sin varige plads i denne kreds af malere, som gjenerobrede naturen for landskabsmaleriet. Egentlig følte Diaz sig som figurmaler. Han malte fortrinsvis halvnøgne nymfer og gudinder i en farverig og sødlig stil, som på en eiendommelig måde balancerer mellem hans idealer: Prudhon og Correggio på den ene side og Delacroix på den anden side. Men desuden malte han ærlig og redelig landskaber fra Fontainebleauskogen, og han har her sin særegne specialitet — den at kunne male *skogbunden*. Med dyb og saftfuld farve i rigt pålæg har han malt lumre sommeraftener og skyggefulde middagstimer inde i skogtykket, hvor en enkelt hvid birkestamme eller en blottet hvid pigeskulder glimter pludselig frem af farvedybet, omtrent som en håndfuld perler vilde glimte frem i dynger af dybe broncer og gammelt guld.

Diaz var en farvevirtuos, en fuldblods romantiker, som berusede sig i farverne for farvernes egen skyld og bekymrede sig lidet om sandhed og mening i de koloristiske buketter, han lavede sammen, og som samlerne sloges om at besidde.

Fra et helt andet synspunkt så MILLET på kunstens opgave. For ham var det altid sandheden og følelsen, det gjaldt, enten han malte bønder eller landskab. Og der er over hans landskaber det samme dybe alvor, den samme høitidelige stemning som over hans figurbilleder.

[1]) BAUDELAIRE, Curiosités esthétiques, Nouv. Ed. 1889, s. 181.

Millets eiendommelige særstilling i landskabsmaleriets historie er den, at han først og til fuldkommenhed har sammensmeltet landskab og figurer i en uløselig kunstnerisk enhed — og det lige meget formelt og som stemning. I det berømte billede af *Aksplukkerskerne* (i Louvre), som er en af verdens fuldkomneste linjekompositioner, er landskabets enkeltheder, høstakkerne og de lave hus i synsranden, lige nødvendige og uryggelige i helheden, som linjespillet i de tre kvinders bevægelser er urokkelig fastslået. Og hvem kan si, hvad som stærkest forløser stemningen i *Angelus* — landskabet eller figurerne?

Som før nævnt er Millet fortrinsvis slettens maler. Akerlandet og heden har han skildret i monoton storhed. Sletten og luftens vibrerende uendelighed derover. Han er rumfølelsens geniale forløser. For ham er alle de traditionelle forgrundskulisser i landskabsmaleriet overflødige. Med en liden trækfuglskare høit oppe i luften eller en kråkesværm over akeren ved han vældig at udvide et motivs dimensioner. I motivets simplificering går Millet videre end nogen af de andre Fontainebleaumalere. Intet kan være enklere end hans *Vinteren,* med den gjenglemte harv, eller den gamle *Stenkirke i Greville,* hans hjembygd, eller de storartede og tragiske *kystbilleder* med skummende sjø om nakne klipper, som han malte i krigens år 1870 i Cherbourg.[1]) Fra Millets senere leveår (1867) skriver sig også den paradisiske landskabsdrøm med frugthaven i solglans efter en regnbyge, som hænger i Louvre under navnet *Le Printemps.*

— Til Fontainebleaukredsen regnes også dyrmaleren Troyon (1810—1865), som skildrede den normanniske kvægrace i normannisk landskab på en populær-stemningsfuld måde, der gjorde ham mere berømt, end han fortjener at være.

[1]) Et fint og mesterlig henstrøget kystbillede i Stockholms Nationalmuseum er mærkeligt ved det tynde næsten helt laserede farveforedrag.



J. F. MILLET — TRÆPLANTEREN, tegning.
Mr. Forbes' saml. London.



DAUBIGNY

Sumpen ved Optevoz (1857).
Saml. Sarlin, Paris.

Fra Fontainebleauskolens gamle stormestere, som trådte frem i 30-årene, til impressionismen, som startede i 60-årene, danner François Daubigny (1817—1878) en overgang. Hans ry er mindre end deres, som hørte til den store romantiske kampfalanx, men hans betydning i fransk kunstudvikling er ikke ringe, og hans talent var rigt og havde umiddelbarhedens charme. Vistnok begyndte Daubigny som en efterfølger af Dupré og tildels Rousseau, men hans naturanskuelse var mere naiv, mere ligefrem, og samtidig som han fjærnede sig endnu et skridt fra de gamle hollænderes forbillede, kom han naturen et skridt nærmere. Lokalkarakteren i det frugtbare nordfranske landskab er hos Daubigny langt mere udpræget end hos hine ældre mestere. Det er denne stærkt reale sans for naturen, der skiller Daubigny også fra Corot, som han rent malerisk stammer fra.

Daubignys kunst er mangfoldig og vekslende som selve det nordfranske land, han gjennemstreifede. Men fortrinsvis har han dog skildret den milde, den frugtbare, den dyrkede natur. Og navnlig var de løvrige bredder af Oise-floden ham kjære. En stor del af året tilbragte han i en båd, som han havde indrettet til atelier, med den rodde han opover de nordfranske floder og søgte som en opdager nyt land for sin kunst.

Daubigny er blit kaldt forårets maler, men han kunde lige godt kaldes høstens maler og allerhelst kanske det rindende vands maler. Dog ingen slige betegnelser strækker til, for lige vist som han har malt blomstrende æbletræer og krydderduftende enge (billederne i Louvre og i Berlin), lige vist har han malt den burgundiske vinhøst under en oversløret himmel (det skjønne billede i Louvre) og vinterens snedækte sletter med kråkesværmene larmende om nakne træer *(Vinteren,* sign. 1873, på sidste verdensudstilling). Og vistnok har han atter og atter malt de henrivende bredder af Oise og de grønne reflekser i det blanke, glidende vand, men han har også malt det stillestående vand i sumperne ved Optevoz og en melankolsk høsthimmel over gulnede birketrær.

Når samtidens kritik bebreidede Daubigny hans hensynsløshed i valg af motiv, kan vi nu ikke længere forstå den. Ganske vist gik han langt videre end de ældre mestere i at indrømme den jevne og hverdagslige natur en plads i kunsten, og han

veg ikke tilbage for at staffere sine landskaber med koner, som vasker tøi i elven, og med vask, som er hængt op til tørk. Men siden hans tid har »den gode smag« måttet døie adskilligt i retning af uvorrent motivvalg. Det tilfældige udsnit af naturen, som Daubigny så ofte blev beskyldt for at gi, har han i virkeligheden aldrig git. Han valgte altid sit motiv, selv om det var simpelt og enkelt.

Ligesom Corot var Daubigny mere »harmonist« end kolorist. Han har malt vårbilleder, som koloristisk er en kromatisk skala af grønt i alle nuancer, og han har malt lignende tonemalerier i brunt. Sansen for tone og *valør* var betydelig skarpere hos ham end hos de foregående landskabsmestere, og i forbindelse med motivernes simpelhed gir dette Daubignys landskaber en mere umiddelbar sandhed for moderne øine. Det er fornemmelig som lufttone-maler, at Daubigny bereder impressionismen veien. Men også rent teknisk står Daubigny i ældre år impressionisterne nær.

Den stærkt pastose, murende farvesætning, som Fontainebleaumestrene havde drevet op til manér, lader Daubigny igjen falde for en lettere og mere flydende teknik. Hans kunstneriske mål var oftest at gi de let skiftende og flygtige naturstemninger og dermed udviklede sig hos ham en stadig friere og raskere teknik. Han har malt store billeder *à la prima,* næsten bare med lasurer. Stadig fik han af kritiken høre klander for sin hang til skissemæssig udførelse. Hans billeder var ikke færdige billeder, men skisser og undermalinger, som rettelig burde sendes tilbage til atelieret igjen for at gjøres færdige. Men bare friere og bredere blev stedse hans måde.

Særlig efter at han i 1866 og i 1871 sammen med Claude Monet og Pissarro havde gjort reisen over til England og der set Turner og Constable, blev Daubignys stræben efter en luftigere farvetone stadig mere bevidst, og han endte tilslut i en næsten helt farvedekomponerende teknik. Denne sidste fase af Daubignys kunst, som i virkeligheden er den originaleste og mest værdifulde, betegnede i kritikens og publikums øine den rene degeneration af hans engang så tækkelige talent. Men i de unge impressionisters omdømme gav disse hans alderdoms studier ham en hædersplads blandt de franske landskabsmestere. I sine sidste leveår forlod også Daubigny den officielle salon, hvor han ikke mere følte sig hjemme, og udstilled sammen med impressionisterne hos kunsthandlerne på boulevarden.

Daubignys betydning i fransk landskabskunst er tydelig udtrykt ved hans plads i udviklingskjæden Corot — Daubigny — Boudin — Jongkind — Monet.

For norsk landskabskunst i 80-årene, ligesom også før for Ludv. Munthe, har neppe nogen fransk maler havt mere at betyde — selv ikke Manet.



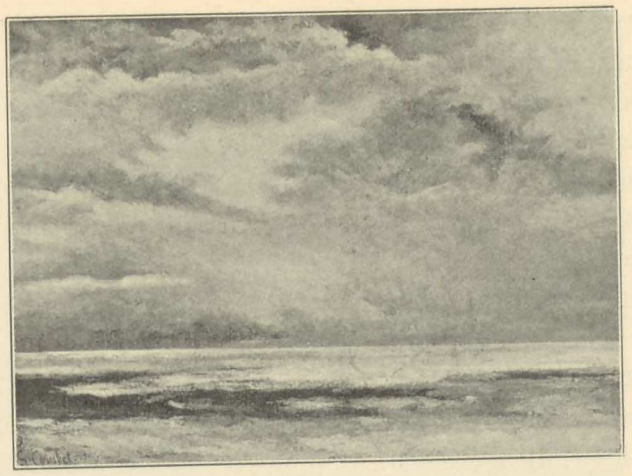
GUSTAVE COURBET
tegnet af MANET.

GUSTAVE COURBET (født i Ornans 1819, død landflygtig i Schweiz 1877) heder den maler, som næst efter DELACROIX har grebet mest afgjørende ind i fransk kunsts udvikling. I sin levetid skjældtes Courbet ud af den samlede professionelle kritik som en lav og plebejisk ånd, blottet for ideer og alle ædlere fornemmelser. Sladderen om hans person overskygged længe værdien af hans værker, og hans deltagelse i en af *Communens* voldsgjerninger i 1871, Vendômesøilens omstyrtelse, reiste en patriotisk storm mod ham, der drev ham af lande og tilslut knækked hans kraft. Men knapt var anarkistens lig begravet i det fremmede, før hans værker rykked ind i Louvre, og hans navn blev uudslettelig indgravet på den franske berømmelses tavler.

Courbets personlighed og kunst er allerede i en anden sammenhæng søgt karakteriseret i denne bog. (Se I, side 300—301). Men når grundlinjerne i den franske kunstudvikling skal drages, kan Courbets navn mindre end de fleste savnes i sammenhængen. Thi næst efter DELACROIX og ved siden af MANET er Courbet det største malergeni, som Frankrige i nyere tid har eiet. Uden en Courbet til forgjænger kan vi nu vanskelig tænke os en MANET. Som samfundskildrer — ikke som maler — kan Gustave Courbet siges at bygge videre på MILLET. Daumier og Millet havde opladt stængslerne mellem kunsten og livet og i mægtig subjektivisme tolket hver sin sfære af virkeligheden. Courbet tog skridtet helt ud i objektiviteten — for så vidt, som objektivitet er mulig i kunsten. Sikkert og ubevidst som et barn skred han ud over alle filosofiske og digteriske standpunkter og gav sig ikast med selve virkelighedens prosa. Courbet er den første *naturalist,* for så vidt som han er den første maler, der er helt overbevist om, at virkeligheden er det, som fremstiller sig for vore sanser, og overfor den må der ikke tages reservation, på den må der ikke kortes af. Alle grænser mellem godt og ondt, mellem skjønt og stygt, mellem ædelt og simpelt flød ud for dette malerøie og denne altid nydedygtige natur. Bare mellem det reelle og det uvirkelige, den sande verden og den lavede, blev grænsen stående, og den forekom Courbet altid uoverstigelig og urokkelig. Fordi han syntes, al anden kunst pusled over på den anden side af denne grænse, havde han ikke anerkjendelse for andre kunstnere end sig selv.[1])

[1]) — »Ved du, hvad som er forskjellen mellem mig som maler og det asen *Lambron* eller *Gambron,* eller hvad fanden han heder? Skal jeg si dig det, kort og godt?

— La difference c'est que cet animal-là n'a rien dans le ventre, et que moi, *j'ai quelque chose dans le ventre:* voilà tout.



COURBET — DET GRÆNSELØSE (1869). S. Kensingtonmuseet London.

»Med alt sit kjød — med alt sit kjød, forstår I mig? — følte han sig henrevet mod den materielle verden, som omgav ham: de fyldige kvinder, de kraftfulde mænd, de yppige og frugtbare landskaber. Selv undersætsig og stærk, kjendte han en ubetvingelig attrå efter at klemme selve naturen mellem sine arme. I det fulde kjød og i svære dynger vilde han male.« Tilnærmelsesvis så lyder de uovertræffelige og uoversættelige ord, som Émile Zola har fundet til karakteristik af sin yndlingsmaler, den Courbet, som han kalder »min Courbet, ham som jeg eier.« (I den berømte salon-kritik fra 1866.)

Ligesom vennen Proudhon, den berømte »socialismens fader«, var Courbet en bondesøn fra Franche Comté. Han kom til Paris for at studere jus, men i virkeligheden blev det de gamle mestere i Louvre, han studerte, når han ikke kneiped på brasserierne. De gamle venezianeres frodige livsglæde, Caravaggios brutale kraft, spaniernes naturalisme og dragning mod det hæslige gav ham i ungdomsårene stærke tilskyndelser. Og af de gamle gallerimestere, af Rubens og Ribera, Rembrandt og Velazquez lærte han tilgavns sin kunsts håndværk. Men tiltrods for alt, hvad han lærte i gallerierne, havde Courbet dog væsentlig ret, når han brølte til dem, som spurgte, hvem han var elev af: »*Je n'ai jamais eu de maître, jamais! je suis l'élève de la nature!*« Thi hans kunst var ingen efterlignerkunst, men et genis egenart, som udfolded sig, stærkt rustet gjennem selvstændige tekniske studier. »Traditionen har jeg arbeidet mig igjennem som en god svømmer passerer en flod,« skrød han (forøvrig meget træffende) om sig selv, »akademikerne er alle druknet i den.«

Det var på salonen i 1851, at Courbet havde sit gjennembrud. Vistnok havde han udstillet på den foregående salon også og endog tat en guldmedalje, men på denne salon, hvor han mødte med 5 store billeder, vakte han en voldsom opsigt og en så godt som enstemmig forargelse. Champfleury (han er med på portrætgruppen, side 1) stod alene i pariserkritiken med sin anerkjendelse, som han havde gjort det før

— Oui, oui. Et puis on voit bien qu'il n'a aucune idée sur l'art, tandis que vous . . .

— Il ne s'agit pas de ça. Les idées, les théories, c'est de la blague. Votre *Lampion* n'a rien dans le ventre, et moi, *j'ai quelque chose dans le ventre:* voilà tout.

(Af en kneipesamtale mellem Mr. Courbet og en af hans unge beundrere).

overfor DELACROIX, og som han senere skulde gjøre det overfor MANET. Blandt de udstillede billeder var det berømte *Stenpukkerne* (se I, s. 300), der ansås for et socialistisk manifest, og Courbets hovedværk *Begravelse i Ornans* eller, som han selv udæskende kaldte det, *Tableau historique d'un Enterrement à Ornans.*[1]) Navnlig det sidste billede — det hænger nu i Louvre — gjorde voldsom skandale og fremkaldte en flom af skjældsord. Alene det, at en dagligdags begravelse var fremstillet på et 7 meter langt lærred med et halvt hundrede personer i legemstørrelse, var nok til at forarge. Og at det var gjort uden stænk af sentimentalitet, ansås som et tydeligt bevis på kunstnerens hjærteråhed. Dette menneske havde ikke engang respekt for døden! Billedets stærke karakteristik af de fremstillede provinstyper blev af pariserne, der jo aldrig sætter sin fod udenfor sin bys grænser, opfattet som den rene karikatur. Overhodet blev billedet dømt som en brutal og gemen handling, der stod i fuld overensstemmelse med det frække og tøilesløse liv, som kunstneren efter sigende førte.

Begravelsen foregår i et træløst, næsten goldt landskab. Deltagerne står samlet om graven uden gruppering, tilfældig på rad som figurerne i et overfyldt relief. Der er ingen skjul lagt på, hvor triviel og vanemæssig handlingen er for prest og graver. Kordrengene er et par udklædte skøiergutter. De gamle begravelsesangere, hvis røde talarer og høie komiske huer lyser i det sortklædte ligfølge, er et par fordrukne landsbyhåndværkere; de prøver på at lægge sine rødviolette ansigter i bedrøvede folder. Med samme gjennemtrængende blik er sørgeskaren opfattet: den blege sagfører, hvis tanker synes at dvæle ved den fremtidige parlamentariske karriere, som den afdøde måske har stået hindrende i veien for, den pluskjævede ordfører i landsbyens formandskab, hvis tanker utvilsomt kredser om begravelsesmiddagen, de sortklædte kvinder, som snøfter bag lommetørklærne, og de skrumpne gamle koner, som ufravigelig dukker frem af sin ubemærkethed ved enhver begravelse.

Der er en vældig afstand mellem denne næsten kyniske realisme i skildringen af hjembygdens folk og MILLETS poesifyldte bondeforherligelse. En ny tid, et nyt og hårdere syn på livet rykker her ind i kunsten. Romantiken er slut, positivismen har ordet! Men også malerisk er afstanden stor mellem Millet og Courbet, mellem Millets enkle skulpturstil og Courbets fyldige maleriske maleri, mellem den enes valne penselføring og uldne stofbehandling og den andens brede håndfaste mesterskab i kosten. Nogen friluftsvirkning er der ganske vist ikke i dette Courbets billede, skyggerne er svære og sorte, luften er tung og sotet, der er heller ikke rigtig rum mellem figurerne. Men ligefuldt er *Begravelsen* et herligt maleri. Om man skar det i stykker og stumper, vilde man kjende mesterhånden igjen på hver bit. De enkelte hoder er malt med en

[1]) I parisernes ører måtte det lyde omtrent lige imponerende som, f. ex. *Historiemaleri af en begravelse på Hønefos!*



GUSTAVE COURBET

BEGRAVELSE I ORNANS, (1851).
Louvre, Paris.

suveræn bredde og magt. Farvemasserne i dragter og landskab er stillet sammen med overlegen sans for fuldtonende harmonier. Og det tiltrods for, at sort og hvidt er så fremherskende i dragterne. Navnlig det hvide i ligklædet, i kordrengenes dragt, i graverens skjorteærmer er vidunderlig malt. Det kan man kalde at male *sonort!*

Courbets koloristkunst er noget helt forskjelligt fra Delacroix' og romantikernes, Fontainebleauskolen indbefattet. Delacroix' kunst vælted et overflødighedshorn med farver ud over lærredet. Han og de andre søgte *effekten* fortrinsvis i farvemodsætningerne. Og selv malere som Corot og Rousseau, som var på vei mod tonemaleriet, kunde ikke frigjøre sig fra den gamle akademiske sædvane at *koncentrere* virkningen gjennem mørke sidekulisser. De graved ud billedets planer til en fjernvirkning i midten; men de gjorde det på bekostning af billedets omgivende randpartier. De nådde ikke den fulde sammenhæng mellem tonerne.

Det fortælles, at Courbet malte på den måde, at han først slog an billedets mørkeste tone og derfra arbeided sig skridtvis op mod de lyseste partier. Han sprang ikke frem og tilbage mellem lys og skygge og stimulerte den ene med den anden, han var altfor bange for at miste noget mellemled på veien. Måske er det denne arbeidsmåde, som gir hans billeder den mageløse enhed i virkningen, ofte tiltrods for en svag linjekomposition. Courbet samler ikke — som Delacroix — alle virkningens tråde så at si i en hånd, han tvertimod spreder virkningen over hele billedfladen, men binder alle partier sammen til en fast toneskala. Det princip, som er så typisk gjennemført i Manets billeder: at maleriet er en fladekunst og ikke en malerisk for-

mummet plastik — hævder allerede Courbet i sin kunst. Han er den første moderne tonemaler.

Ikke mindst føler man Courbets storhed i hans ypperste *landskaber* og *mariner*. Et billede af hav og himmel som det her gjengivne *Immensité* (side 33) overgår jo alt, hvad Fontainebleauskolen har frembragt af tone- og luftmaleri. Og hvilken kraft og sandhed er der ikke i hans frodige sommerbilleder fra dybet af de franske jagtskoge, hvor hjorter og dådyr leger i solen, hviler i skyggen og svaler sig i den rislende skogbæk! Ingen moderne maler har som Courbet malt dyrenes bløde pels, hårenes fald og fede glans. Et stykke dødt vildt, overhodet et stilleben — det var netop noget for hans pensel!

Alle hans sociale deklamationer tiltrods var nemlig Courbet mindst af alt det, han blev beskyldt for at være: en socialistisk tendensmaler. I virkeligheden så han på hele den omgivende verden — mennesker, dyr, landskab — som på et mægtigt stilleben. At dette stilleben i høi grad ægged hans appetit, er en sag for sig. I sin kunst tilstræbte han alene helt saglig og sandfærdig at gjengi et stykke af virkeligheden, som han kunde hænge op på sin væg, og efterpå gni sig i hænderne af tilfredshed over, hvor godt det ligned. Zolas sætning om kunsten som et *stykke af virkeligheden set gjennem et temperament* synes at været modnet under indtryk af Courbet, selv om den er udtalt i anledning af Manet. Den passer ialfald glimrende som definition på Courbets kunst. Man lar nemlig ikke et »stykke af virkeligheden« passere upræget gjennem sit temperament, når man har et temperament som Mr. Courbets. Hans malerkunst er så personlig som nogens, men den er det spontant og ubevidst, ikke planmæssig og villet. Hans blodfulde, kraftstruttende organisme ytrer sig ikke bare gjennem hans emner og valg af modeller — hans forkjærlighed for svære, fede kvinder, saftigt grønt og spændstigt vildt — den taler tydelig gjennem hvert penselstrøg. Han udtrykker sig malerisk med den samme omsvøbsfri oprigtighed, den samme selvtillid og sikkerhed, som i livet gjorde ham til en buldrebasse og en storskryter, men i kunsten til et befriende og nyskabende geni.

Franskmændene har fundet det rette ord, når de taler om Courbets billeder som *magistralement brossés*. I at behandle oljefarven er der ingen, som overtræffer ham. Han ynded at omgås farven ufortyndet i hele dens korporlighed. Hans billeder er ikke lagvis lagret sammen af beregnede undermalinger, omhyggelige lasurer og forsigtige retoucher. Med brede koste, med paletknivens myge blad, med tommelfingeren er den halvseige, fede, glansfulde masse sat på lærredet, påsmurt, sammenmuret, indkittet, hobet op eller fordrevet. Det er sandelig et maleri, som har *krop!*

Overhodet kan Courbets betydning såvel teknisk som æsthetisk vanskelig overskattes i moderne malerkunsts vækst. Snarere er der endnu ikke ydet hans geni



GUSTAVE COURBET

KORNSIGTNING (1855).
Museet i Nantes.

fuld retfærdighed. MANET fulgte jo så nær efter. For den yngre slægt kasted denne store mester en stærk skygge bagover; den faldt også over Courbet. Men lidt efter lidt er hans genis styrke og vidfang klargjort, ikke mindst gjennem den sidste verdensudstilling. Slige værker som *Kornsigtningen* og *Bonjour Mr. Courbet* (det store friluftsbillede, som fremstiller fodvandreren Courbets ankomst til hans mæcen og beundrer Mr. Bruyas) virked som åbenbarelser fra en anden, sandfærdig, blond og toneskjøn verden i det millieu af brunsauset epigonromantik, hvori disse billeder fra femtiårene blev til. Her er friluft og rumvirkning, her er koloristisk kraft og ynde på en gang!

Navnlig i billedet af *Kornsigtningen* er farverne vidunderlig fast sammenkjædet til en ring af neutrale toner, som holder al brogethed ude: den gråhvide væg, det hvide lærredsklæde på stengulvet, de grå sække, det grågule korn, pigernes askeblonde hår og de hvide og lyse farver i deres dragter er storartet samstemt med det brune og det sotede sorte i gutten tilhøire og med mørket i det halvåbne kjøkkenskab. Her kan

man gjerne komme med Velazquez' valør-vægtskål, billedet vil neppe bli fundet for let! Og hvor må man ikke smile til de stadig fremkastede anker over Courbets umulige mangel på komposition. Rent bortset fra, at man kan komponere med farver så rigt som med linjer, er der netop en ypperlig linjevirkning i billedet. Den knælende pige, som ses fra ryggen, er stort og magtfuldt tegnet, hendes frodige skikkelse er naturlig udfoldet, hendes stilling og gebærde helt ny set. Og hvor godt suppleres ikke hendes aktivitet af den anden piges tankefulde indolens, som igjen kontrasterer så levende mod guttens optagne og snusende nysgjerrighed!

Med Courbet hænger så godt som alt fremskridtligt sammen i fransk og i belgisk, ja tilmed i tysk malerkunst. Franske efterlignere og efterfølgere, som Bonvin, Vollon, Ribot, Bonnat, Carolus-Duran veier her mindre. Desto vigtigere er sammenhængen mellem Courbet og Whistler og Courbet og Manet. Uden Courbet tør det være tvilsomt, om Manet sådan med en gang var nådd frem til Velazquez, og man bebøver bare at se hans *Atelierfrokost* (fra 1869) for at ha klart for sig, hvad Manet skylder Courbet. Uden Courbets kvindeakter havde vel heller ikke Manet malt sin *Frokosten i det grønne*. Lige klart ligger det i dagen, hvorledes Courbets mariner virked umiddelbart på Whistler, og hvorledes de to kunstneres sammentræf på sandstranden i Trouville i 1865 blev af kunsthistorisk betydning. Ja, man kan gå videre og hævde, at Courbet, hans tonemaleri og hans sværladne farvesætning, hans stofglæde, hans sunde materialisme og bedske sandruhed har øvet sin virkning på hele den kreds af realister og impressionister, som slutted sig til Manet. Legros står ham meget nær, Fantin-Latour fjernere, Carolus Duran begynder som hans efterligner og gjør sit bedste i den tid, Monet, Renoir og Cézanne har teknisk lært hver sit af Courbet. At belgieren Stevens og overhodet den moderne belgiske kunst er afhængig af Courbet, er ingen hemmelighed. Hvorledes den tyske malerkunst gjennem Victor Müller og Rudolf Alt, Leibl og Trübner hænger sammen med Courbet er tidligere berørt. Selv Werenskiolds lærer Lindenschmit står ikke uberørt af ham.

Også i norsk kunst møder vi en maler, som lærvillig og beundrende har fulgt i Courbets spor. Hele livet igjennem bevarede Olaf Isaachsen de indtryk, som han i sin ungdom havde modtat af Courbets kunst og stærke personlighed. Og hvor mange er mon ikke de norske kunstnere, som, når de utålmodig har ilet gjennem Louvres sale speidende efter »det moderne«, har stanset i det halvmørke rum, hvor Courbets *Begravelse i Ornans* hænger?



FRANCISCO GOYA

TYREFÆGTNING.
Dr. Carvallos samling, Madrid.

Der er i det 19de århundrede, som i ethvert større spand af tid, ligesom en streg eller en grænse, som først blir synlig, når man kommer på afstand fra den, og fremtræder mere tydelig og bestemt, jo større afstanden er fra tidsrummet. Den streg eller grænse, som gjør epoke i det tidsrum, — stregen som skiller gammelt fra nyt, modernt fra det overleverede.

Den er ikke knyttet til et enkelt årstal, denne grænselinje, men springer omkring i kronologien, utvungent. Som en landegrænse eller et bugtet vasdrag går den på tidens kart gjennem forskjellige åndsegne og folkeslag, bevæger sig ujevnt frem og tilbage mellem decennierne og skiller ud gammelt fra nyt, det vordende fra det udlevede, det spiredygtige fra det golde.

Ofte bøier den af og går dybt tilbage i tidsrummet for at hente frem og ud en enkelt mand eller kvinde, et enkelt værk eller en tanke, som ikke hørte hjemme i sin samtid og ikke blev forstået dengang, just fordi det hørte fremtiden til. Denne

fremskredne enkeltforeteelse isolerer den fra sit millieu og føier den sammen med andre senere foreteelser, som samlet udgjør en ny tid.

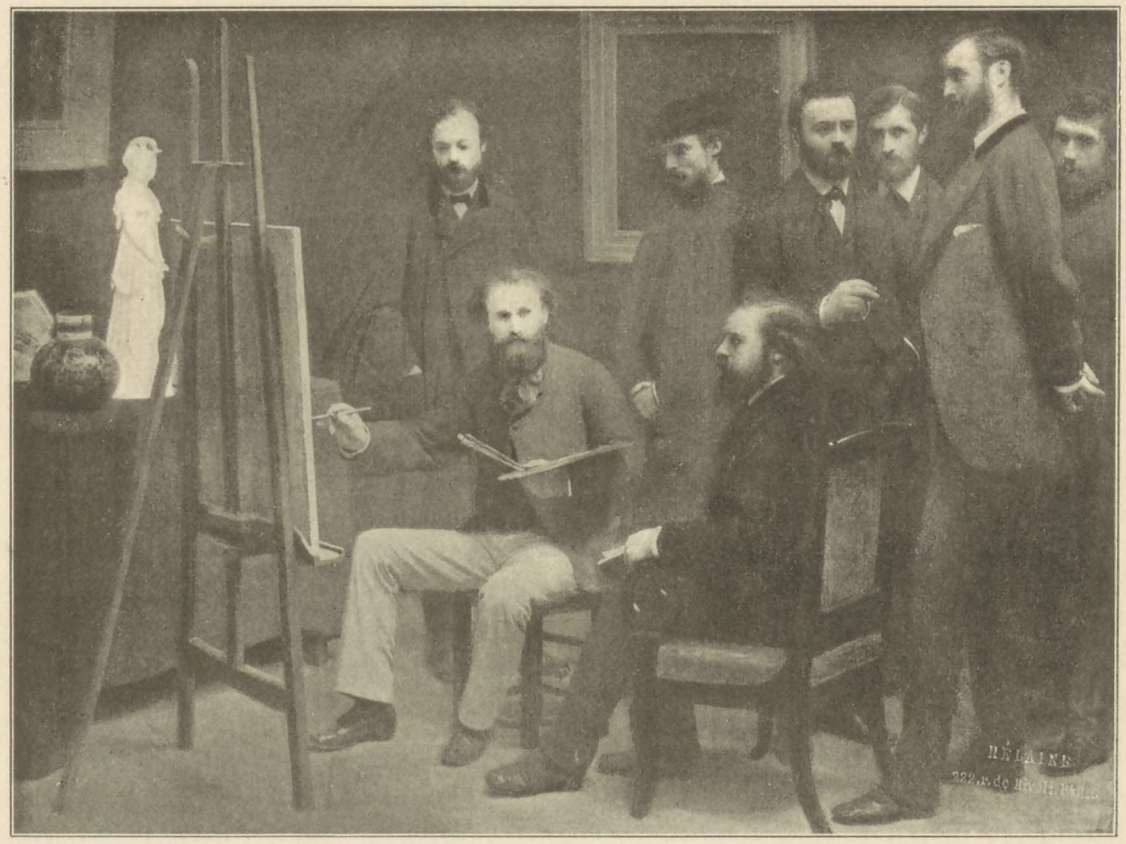
Men det hænder også det omvendte: at grænselinjen gjør en uventet afstikker langt frem i det, som vi kalder den ny tid, for at skille ud og hente tilbage individer eller hele grupper af individer, partier, »skoler«, værker eller tanker, som er bare reaktionære og ikke er andet end senfødinger og rester af en fortid, som naturlig har fundet sin afslutning og derfor ikke hører hjemme i den ny tid.

Al historie bør gå ud på med størst mulig sikkerhed at udstikke disse grænselinjer og trække dem tydelig op for vor betragtning. Til enhver tid vil der være at finde på den ene side af stregen det vidtstrakte felt, hvor overlevering og vane råder, på den anden side — på vor side, burde vi kunne si! — hersker *den moderne ånd.*

Det har i alle fald været forfatterens plan med denne korte oversigt over det franske maleris udviklingshistorie bare at dvæle ved det, hvori der var bærende kraft og drift mod fremtiden, alt det andet, som bare lever det gamle ud, er forbigået i taushed. Der kan være meget fint og smukt blandt dette andet, men det får ikke opholde, når tiden er knap og reisen lang.

Vi er nu kommet til det punkt på reisen, hvor vi føler, at grænseskjællet går — stregen, som skiller moderne malerkunst fra ældre malerkunst. Vi har set det ene geni efter det andet stå op i fransk maleri, afkaste overleverede bånd, bryde stængsler og pege fremad mod nye mål. Men spør vi: Hvor går grænsen i malerkunsten, hvem trækker der stregen, kan svaret vanskelig komme til at lyde anderledes end: Det gjør Edouard Manet!





Scholderer Renoir Zola Maitre Monet
Manet Astruc Bazille

FANTIN-LATOUR, *Hommage à Manet* (Atelieret i Batignolles, 1870.
Luxembourg-museet i Paris.



At Manet ikke var alene om at skabe det moderne maleri, fremgår forhåbentligvis af denne oversigts foregående sider. Hvem gjør overhodet et stort kulturgjennembrud alene? Hvem bygger på bar grund? Manet har sine forløbere og sine umiddelbare forgjængere, som har været inde på den samme vei, men er blit stående med den ene fod i fremtiden, den anden i fortiden. Der kunde nævnes to samtidsmalere før ham som Eugène Lami og Costantin Guys, der hver på sin måde og med forskjelligt udgangspunkt har git et så fortrinligt billede af pariserliv under Napoleon III. Lami som saftig kolorist i englændernes fodspor, Guys som en raffineret og spirituel improvisator i Goyas ånd, med en kunst, som er gjennemsyret af bitter sensualisme. Der kunde videre nævnes den underlige og brogede impressionismens herold Monticelli, som leved og døde upåagtet i Marseilles. Kunstnere, hvis værk har været for lidet påagtet, mens de levede, men som man nu viser tilbøielighed til at overvurdere efter deres død, — de som er Johannes' røst i ørkenen.

Når talen er om Manets forgjængere i moderne malerkunst, er det forøvrigt klart nok, at navnene Delacroix, Daumier og Courbet er de store perler på udviklingskjæden. Men der kunde også være god grund til at fremhæve *figurmaleren* Camille Corot. De forholdsvis få portrætter og figurbilleder, som den store landskabsmester ligesom tilfældigvis malte af unge kvinder, nøgne som nymfer eller klædt i et eget nonchalant og zigeuneragtigt, tids-vildt kostume, vil for alle tider kunne gjøre krav på en plads i den »klassiske billedskat«. De er nemlig ikke bare spontant-geniale ytringer af et vakkert og harmonisk gemyt, disse landlig skyldfri kvinder i deres upåagtede ynde, — de er også vidnesbyrd om det rige, flydende og selvfølgelige mesterskab i at male, som gir øiet de store nydelser.

Man kan spørge: Hvad kjendte nu Manet af alt dette? Hvormeget af det har kunnet virke på ham? Igrunden kommer det her mindre an på, hvormeget og hvorlidet. Hovedsagen er, at der lå spirer i luften. Påvirkningernes veie er ofte uran-



COROT Kvindeportræt.

sagelige. Hvad ved blomsten om det frugtstøv, som sommervinden henhvirvler i dens kalk, andet end, at det når sin bestemmelse? Men alt det, som hos andre er forbud om det moderne og tilløb til det moderne, det er hos Manet fuldbyrdet gjerning. Hos ham er det moderne hverken kime eller kart, men fuldmoden saftig frugt.

Hvad vil det nu si, at Manet er den *store moderne maler* i det 19de århundrede og den første helt moderne?

Dermed menes to ting, som var inderlig sammenknyttet som indhold og form. Først det, som må falde enhver ind, som ser Manets værk, at han *malte det moderne liv,* som man kunde se det for sine øine i det 2det keiserdømmes Paris og i den 3die republik — det og intet andet. Dernæst også det, som kanske ikke længere springer så stærkt i øinene for den almene betragter, skjønt det er endnu vigtigere: at han malte det *på en moderne måde,* med et eget, personligt, stærkt udpræget og helt nyt syn på det maleriske, et syn, som ikke var tidens syn, men som han påtrykte tiden og navnlig eftertiden.

Dette syn er med et slagord blit kaldt *impressionisme,* og Manet gjælder for at være *impressionismens fader.* Navnet bærer han både med rette og urette.

Med urette, ifald man med impressionisme tænker på en bestemt teknisk fremgangsmåde ved det at male. Den impressionistiske teknik består i, at farverne ikke blandes på paletten, men sættes rene og punktvis hen ved siden af hverandre på lærredet, således at blandingen først foregår gjennem øiet, som på nogen afstand opfatter det koloristiske indtryk. Denne teknik har ikke Manet opfundet. Der findes antydninger til den både hos Tizian og hos Rembrandt, hos Turner og hos Delacroix og særlig maniereret hos Monticelli — overhodet hos de fleste malere, som har beskjæftiget sig indtrængende med lysets problem. Og skulde nogen af de moderne kunne gjøre særligt krav på at være »opfinder» af den impressionistiske teknik, måtte det snarere være Claude Monet, som er impressionismens systematiker, end Edouard Manet, som påviselig modtog påvirkning af Monets første lysfyldte friluftsbilleder.

Men mener man med impressionisme noget videre, en egen måde at se på, i hastigt samlende overblik, med særlig sans for helhedsvirkning, lyseffekt og bevæ-

gelse — med et ord for den *momentane enhed* i synsindtrykket, så var Manet en maler, som malte sin *impression*.

Der er fra Manets skoletid på Coutures atelier, hvor han i 5 år lærte kunstens håndværk, bevaret en anekdote, som karakteriserer hans uafhængige og selvtrygge begavelse:

Det var en høstdag i 1853, Manet havde netop fuldført en djærv og god aktstudie efter kvindelig model, og kameraterne var henrykt over den. Da Manet den næste dag kom på atelieret, fandt han sit staffeli blomstersmykket. Det var netop Coutures dag til at korrigere, og han sværmed ikke just for den slags egenrådige folk som Manet. Da han kom, lod han, som han ikke så kameraternes hyldest til Manet, gjennemgik omhyggelig de andre elevers arbeider og stansed tilslut foran Manets studie med det vrantne udrop: »De vil altså aldrig beslutte Dem til at male det, som De ser!« Hvortil Manet svarte rolig: »*Jeg maler det, jeg selv ser, og ikke det, som andre behager at se.*«



GUYS Chanteuse.

Svaret er med rette blit historisk. Det var netop, hvad Manet vedblev at gjøre hele sit liv — han malte det, han selv så — og det var hans storhed.[1])

Den 23de januar 1832 blev Edouard Manet født i Paris. Hans far var af anset borgerlig familie og dommer ved Seine-tribunalet. Hans opdragelse var omhyggelig og sigted på den juridiske karriere. Men da han mod familiens vilje vilde bli maler, blev han forsøgsvis sendt tilsjøs og gjorde en reis til Brasilien. Da reisen ikke hjalp på hans malerlyster, fik han endelig gå ind på Coutures atelier, som i 50årenes Paris var det berømte malerværksted, hvortil elever strømmed fra alle lande. I læreårene kopierte han Delacroix og Velazquez i Louvre og senere studerte han på reiser i Holland, Tyskland og Italien Frans Hals og venezianerne, navnlig Tintoretto.

Betegnende for Manets anlæg er det, at de mestere, som han i sin ungdom følte sig mest tiltrukket af blandt de gamle, var netop de store penselvirtuoser, palettens

[1]) Forøvrigt bør man ikke for dette gode svars skyld overse den omstændighed, at Manet har været Coutures elev og ingen andens, og at han gik ud af denne skole som en mester, der ikke bare vidste, hvad han vilde, men også kunde, hvad han vilde. Allerede hans første større arbeider efter læretiden hos Couture viser en kunstner, som tegner med fast hånd, ser modellen stort og i flader og fører penselen beslutsomt. Mangt og megèt tyder på, at den af moderne kunsthistorikere så foragtelig behandlede eklektiker Thomas Couture (1815—1879), som også var Anselm Feuerbachs mester, har været en fremragende lærer, methodisk, klar, experimentator og praktiker. (Smlgn. også hans literære causerier over malerkunsten i *Méthode et Entretiens d'Atelier, Paris 1867,* en noget familiær og snakkesalig, men læseværdig betragtning over kunstens væsen og håndværk). Til Coutures fordel taler også i høi grad hans norske elev Isaachsens dom om ham og ikke mindst Coutures egen skjønne studie i vort Kunstmuseum — en ung italienergut i halvfigur.

seirige feltherrer, de som var mest malere i sit maleri. Og det var ikke sådanne mestere, som kroner og afslutter en klassisk tidsalder, men snarere sådanne, som åbner nye udsyn og bryder baner mod fremtiden. En naturalist og munter koster som Frans Hals, en genial tonemaler som Velazquez, der jo også brugte den brede pensel, og endelig en nervedirrende og sanselig fantast som Goya med hans helt moderne og impressionistiske blik på livet — det var kunstnere, som Manet følte sig i slægt med og tog lærdom af. Blandt de moderne var det bare Delacroix og Courbet, som havde noget at bety for ham, senere vel også Ingres; med Guys mødtes han på Pariser-varieteerne og i den fælles beundring for Goya.

To ydre omstændigheder forened sig om at bringe Manet i den intime berøring med spansk kunst, som sætter et så stærkt præg på hans værker også flere år før hans reise til Spanien. Først var det den udstilling af billeder af Velazquez, som i 1860 foranstaltedes i Paris til minde om, at 200 år var gåt hen siden den store spaniers død. Utvilsomt har Manet, ligesom Whistler og Legros, tat stærke indtryk fra denne udstilling. Den anden begivenhed, som indtraf to år senere, var en *spansk dansertrups optræden* på en varieté i Paris.

Da Manet så den skjønne jødisk-mauriske Lola fra Valencia på bredderne, så hende og Camprubi vugge i æggende spansk dans, sprang geniet ud i ham!

De billeder, han har malt af *Lola* og *Den spanske ballet* (1862), står på en måde uovertrufne i hans produktion. Billederne har intet, som minder om, at Manet senere blev friluftsmaleriets forkjæmper. Figurerne silhouetterer sig på en mørk baggrund som hos de gamle mestere, rummet har ikke netop rumlighed og atmosfære. Goya og Velazquez er navne, som ligger en på tungen, når man ser disse billeder. Og dog er det Manet'er, som man vilde betænke sig på at bytte bort selv mod billeder fra hans modneste mestertid. Alt det, som gjør Manet stor, findes i disse ungdomsbilleder: bevægelse, rythme, en sund og robust grazie og fremfor alt det skjønne rige »strøg«. Og så dette vidunderlige farvestof, som han synes at ha eneret på, som emaljerer sig så smukt med tiden uden derfor at miste noget af sin saft og fedme!

Manets vei til de spanske mestere fører ganske naturlig *via* de spanske dansere, ikke omvendt. Livet var her, som altid, hans udgangspunkt. Malerisk og sanselig følte han sig grebet af disse legemers spænstighed og ynde, af de vakre spanske dragter, den matgyldne spanske hud, og gløden bag al kjølig selvbevidsthed og anstand. Idet han gik til at male dette, faldt det af sig selv, at alle reminiscenser fra det store spanske maleri, som han havde beundret i Louvre eller i privatsamlinger og udstillinger, blev levende hos ham og forbandt sig til stil.

Men samtidig med disse spanske billeder, som senere fulgtes af andre, maler Manet i 1861 og 1862 sine første billeder fra samtidens Paris, der skulde bli hans



EDOUARD MANET: FROKOSTEN I DET GRØNNE (1863).
Moreau Nélatons saml., Paris.

kunsts egentlige arbeidsfelt. Det ene er en ganske impressionistisk skildring af det mondaine liv på en eftermiddagskoncert i *Tuillerihaven,* et mylder af modedragter, krinolineskjørter, kysehatter og latterlig høie skorstencylindere under grønne trær; i mylderet skimter man ansigterne af dagens mænd som Gautier og Baudelaire. Det andet billede er en legemstor pige fra gaden, *La femme aux cerises,* en kneipesangerske, som med guitaren i hånd spiser kirsebær på åben gade foran en grøn persiennedør.



MANET: *Balconen* (Berthe Morisot m. fl.) 1869. Caillebotte-saml. i Luxembourg.

De to billeder anskueliggjør de to sider ved Manets geni, impressionisten og stillebenmaleren. Denne store pige, som svulmer i sin grå krinolinedragt med kirsebærkræmmerhuset i sin arm foran en smuk irgrøn baggrund uden en tanke udtrykt i sit hvide, kjødfulde ansigt, som de røde bær gjør endnu hvidere, er et — stilleben af velgjørende ro og skjønhed. Dette maleri stræber ikke ud over sig selv, det vil intet som helst vække tillive hos beskueren af tanker og drømme uden en varm lyst ved synet af skjønne farver, stor ro og overlegent mesterskab.

Det var Victorine, Manets mangeårige model, som han mødte hende på gaden, kunstneren havde malt i dette billede. Siden følte han lyst til at male det hvidhudede pigebarn afklædt ude i det grønne, og han malte *Déjeuner sur l'herbe* (1863), hans første store mesterværk.

Da dette skjønne billede, hvori Manets ungdomsgeni triumferer, fremkom på de refuseredes salon i 1863, opløfted der sig et skrig om kunstnerens navn, som vedblev at ledsage Manets kunst, så længe han leved. På den sidste verdensudstilling i 1900 hang billedet på alle gode pladsers hædersplads, og man følte det som en særlig gunst i sit liv at få se det.

Billedet handler om blændende kvindehud, sort fløil og grønt løv, desuden om frugt og brød og lyse sommerkjoler i en dynge. De to malere er tat på landet en vakker sommerdag med sine veninder og modeller. Damerne har ladt sig friste af det kjølige vand, som glider så blankt under bøgeløvet, og har tat sig et bad efter frokosten. Nu sidder Victorine atter hos de to venner og lar sin hvide krop tørke af luften, mens hun fornøiet ser sig om i skoven og med et halvt øre lytter til malernes kunstdisput. Den anden pige plasker endnu i bækken bagenfor.

Motivet var ikke mere vovet end i GIORGIONES *Koncert* i Louvre, hvor også nøgne piger færdes i det fri sammen med unge mænd med klær på. Men det var jo en anden sag, når herrerne havde pludderhoser og fjærbarret, end når de havde stribede benklær af linplysch! Dog, det var ikke bare moralen, som hylte ved synet af Manets *Frokost,* det var også al selvgodheden og indskrænketheden hos dårlige malere og dårlige kritikere, som forarged sig over dette overlegne, flotte mesterskab i maleri, så uligt deres tilvante penselslikkeri. Thi Victorines legeme er malt slig, at det er blondere, mygere, fastere, lettere i skyggen, fyldigere i lyset end andre nøgne piger i billeder. Og mændenes fløilsjakker og grå plysches benklær er malt, så man føler stoffet mellem fingerspidserne. Trærnes løv er holdt i store brede masser. Men billedets skjønneste parti er hjørnet tilvenstre med det blonde stilleben, hvor den lyseblå kjole og stråhatten og brødene og æblerne og kirsebærene ligger i dynge.

Forargelsen var stor i 63, men den skulde bli større i 65, da Manet udstilte *Olympia.* Billedet var malt to år i forveien, lige efter *Déjeuner sur l'herbe,* men med den modtagelse, som dette billede havde fåt, var det først efter modent overlæg, at Manet prisgav sit hovedværk til den offentlige hån, som ventede det.

Det ligned ikke Manet at gi tabt i kampen med publikum. Uagtet han blev refuseret omtrent hvert andet år, vedblev han, så længe han leved, at sende arbeider til den officielle *Salon.* Hans venner og kampfæller blandt impressionisterne vendte snart i foragt den store græsselige *Salon* ryggen og samled sit eget lille intelligente publikum til små privatudstillinger i kunsthandlernes lokaler. Manet lod sig aldrig bevæge til at følge dem. For ham var det et princip at udstille på *Salonen,* og kun når de store udstillinger stængte helt dørene for ham, som det hændte i 63 og på verdensudstillingen i 67, bekvemmed han sig til at udstille privat. For hobens øine, på de officielle udstillingers store slagmark skulde kampen udkjæmpes. Han var ikke tilfreds med et lidet udvalgt publikum af »kjendere«, hans publikum skulde engang bli det franske folk! Og han drømte stadig om at opleve den dag. MANET ET MANEBIT var hans stolte og muntre valgsprog!

Endskjønt Manets *Olympia* gjennem sit motiv minder om GOYAS *Maja*-billeder i Madrid, er *Olympia* dog malt før den spanske reise, som Manet først foretog høsten 63. Åbenbart har VICTORINE MEUREND været modellen også for dette billede som for de fleste kvindefigurer i Manets produktion før 75, og man kan forfølge motivets udviklingshistorie. En dag klædte han Victorine i en spansk *torreros* stramtsiddende dragt og malte hende på arenaen med det røde klæde og daggert i hånd, mens tyrefægtningen raser i det fjærne. En anden dag malte han hende i et andet spansk kostume med hvide silkebenklær spændt om de fyldige lemmer, henslængt på en sofa med fødderne overkors. Ud fra dette motiv har motivet til *Olympia* udviklet sig. Selv den sorte



EDOUARD MANET

OLYMPIA (1863).
Luxembourg-museet, Paris.

kat går igjen på billedet. Men Olympia er ikke længere VICTORINE MEUREND, om vi end tror at gjenkjende hendes brede ansigt med de vidt skilte, store øine og den sorte silkesnor om halsen!

Olympia forestiller en nøgen cocotte. Støttet på høie puder i en halvt siddende stilling hviler hun på sit brede leie. Ansigtet er vendt lige ud mod beskueren med et koldt afventende udtryk, eller som om hun stirred ind i et speil, fængslet af sin egen skjønhed. Hun er næsten et barn endnu, men formerne er runde, alene den venstre skulder skyder kantet i veiret og minder om, at det unge, erfarne legeme endnu ikke er fuldt udvokset. En liden blød hånd leger med frynserne på et persisk silkeshawl, som er bredt over lagenet, anklerne er krydslagte, den anden hånd ligger skjærmende over skjødet. I håret har hun roser, om håndleddet armbånd, en silketøffel vipper på tåspidsen, og en fin sort silkesnor er knyttet i sløife om halsen. Nede ved fodgjærdet tasser hendes sorte kat om på lagenet og skyder ryg i doven kjælenskab.



MANET: *Hvile* (portræt af Berthe Morisot) 1870. M. G. Vanderbilt, New York.

Olympia er ikke alene. Bag hende nærmer sig en neger-tjenestepige med en vældig buket af store blomster i papiromslag. Hun er klædt i en løs burnus af therosens farve, og det mørkegrønne forhæng har netop lukket sig bag hende. Spørgende bøier hun sig frem med buketten mellem de sorte hænder.

Men hendes herskerinde ænser hverken gaven eller negressens spørgsmål. Ufravendt vedblir hun at stirre fremfor sig med et blik som en spleensyg dronnings. Ingen følelse røber sig i dette ansigt, som i sin animalske udtryksløshed minder om de kolde og skjønne, mystiske kvinder, som INGRES elskede. En stum melankoli er udbredt over det hele.

Tiltrods for motivet har Manets *Olympia* en forunderlig majestæt. Allehånde krydsende tanker og forestillinger, som motivet vækker, falder til ro i beskuelsen af værket. Denne store klare saglighed skyver alle indvendinger tilside: — således er det! Som hun ligger der på sit høie leie, den afklædte lille pige, som tilhører samfundets udskud, er der en ubeskrivelig ro over hende, næsten vælde. Der er intet i billedet, som vækker medlidenhed med pigen. Hvad hun så end var i livet, i kunsten er Olympia en herskerinde. Istedenfor indvendinger vokser der frem under

betragtningen af billedet en stor positiv følelse af noget godt, af den lykke at være i berøring med det fuldkomne.

Fuldkommen er — hvad en reproduktion intet begreb kan gi om — farvernes samklang: de kolde, blyhvide toner i lintøiet og hudens varme matte hvidhed; til det føier sig shawlets blege grønne og burnusens rosa, blomsternes stærke pragt og, som den dybe sorte note, der gjør alt lysende og det nøgne legeme blændende — negressen.

Men vigtigere end farven er kompositionen. Fuldkommen er også den med sine horizontaler og vertikaler, veiende mod hinanden, med paralleler, som uden at være påtrængende er der og styrker. Figurernes format og fordeling, — det hele gir en overordentlig fast og afsluttet dekorativ virkning. Og endelig omskriver en INGRES'sk ren linje — let akcentueret som kontur — det næsten skyggefrit modellerte legeme. Da billedet fremkom, hånte man denne »platte« modellering og lo, som man var gal, af »Spar-dame« og hendes sorte kat. Billedets flademaleri var dengang ukjendt, og øiet, som var vant til malerier med grove skulpturale skyggeeffekter, kunde ikke opfatte denne tendre modellering med lys i lys. Det nye ved billedet var, at i steden for at stræbe efter plastiske idealer, som malerkunsten aldrig kan indfange alligevel, havde maleren her ganske ligefrem git sig i kast med maleriets umiddelbare og egentlige opgave: at sætte farveflækker på lærred. Og herunder havde han navnlig sin opmærksomhed henvendt på at gi hver farveflæk den rette og sande lysvalør. I forhold til alt det omgivende fremstilled Olympias legeme sig for ham som en lys enhed, en lys farveflæk af bestemt valør. Sammenlignet med denne store enhed og dens forhold til andre enheder blev de små modellerende skyggedetaljer af underordnet betydning. Manet så helt og stort på sin model, og han malte bare det, han så, ikke det, han trodde at se, fordi han vidste, det skulde være der. Deri består hans impressionisme.

Manet beundrede de gamle japanske mesteres farvetræsnit og var blandt de første, som samled slige. Der er meget, som taler for, at han har havt nytte af omgangen med dem. Ialfald har kjendskabet til japanerne med deres dekorative forenkling, strenge fladevirkning, deres lyse, klare farveskala og pikante afskjæringer af kompositionen virket opklarende for publikum til forståelse af Manets kunst. At en hel ny, uplastisk, dekorativ fladekunst slumrede i Manets valørmaleri, har bl. a. den moderne franske plakatkunst vist. Den, som alt virkelig moderne maleri for øvrigt, bygger jo på Manet.

I Manets egen kunst er der altid en faktor, som løfter hans impressionisme over plakatkunstens niveau, og som særlig må betones, fordi den var hans begavelses egentlige styrke — hans herlige materialbehandling. Det franske maleri har havt mange store oljemalere: DELACROIX, DAUMIER, COURBET, men neppe nogen som overtræffer eller når MANET i »strøgets« skjønhed. Når han sætter pensel på lærred, er



MANET — Argenteuil (1874). Mr. Pellerin, Paris.

det med en munterhed, kraft og esprit, som hæver selv det bagatelagtige i hans kunst op i en høiere sfære. Man kan indvende mod Manets kunst, at den stadig hefter sig ved det ydre skin (kan forresten det legemlige øie opfatte noget andet?), at han som ånd savner dybde og menneskelig varme, at hans kvinder er smukke dukker med hvid hud, sorte øine og rød mund, som alle ligner hinanden (hvad de forresten slet ikke gjør!). Ja, man kan drage sine sammenligninger og kalde til vidne på hans frivolitet og manglende dybsind både den præstelige bonde MILLET og vinfilosofen BÖCKLIN og hele den præraffaelitiske broderkjæde med samt deres tross af sjælfuldhed og moral — — en bundt *asparges* malt af Manet slår dem alle af marken! Jeg så et sådant lidet stilleben på verdensudstillingen, og jeg har aldrig set et bedre maleri. Hver fiber af det lille billedes overflade vibrerte af malerisk liv, pulserte med personlighed. En maler, som taler med denne pensel, taler med guddommelig tunge, selv om han bare beretter om slikasparges og pariserdukker.

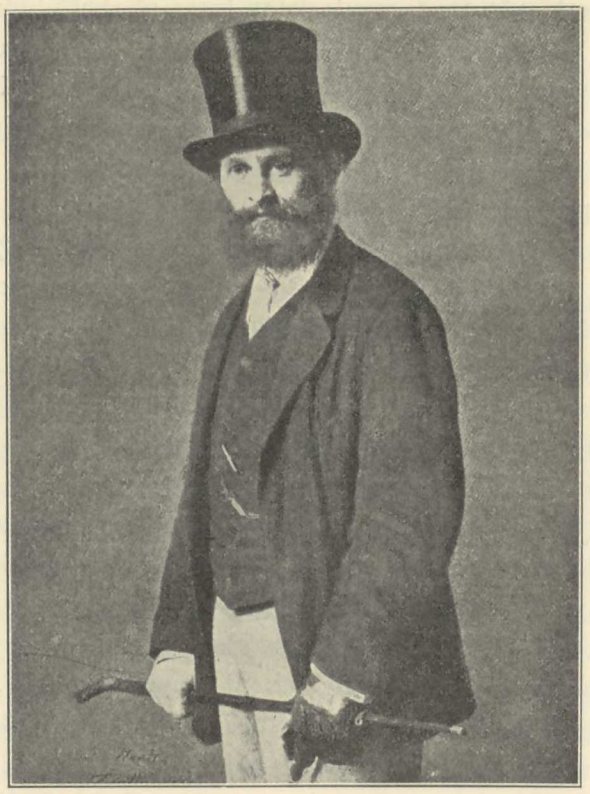
Manet hørte ikke til dem, som hviler længe på sine erobringer. Han var en rastløs arbeider, som stadig higed fremad mod nye mål. VELAZQUES og de spanske motiver brugte han til at male sig stærk og behændig på. Den dag, han følte, at han mestred valøropgaven i et tyrefægterkostume af sort og sort og sort på en perlegrå grund, sa han Spanien og det sorte farvel. Fra nu af besad det blonde Paris udelt hans hjærte.

Efter at ha malt *Olympia* kasted han sig ud i myldret og malte det mondaine Paris, klædt efter sidste mode. Bevægelsen og det brogede lokker ham nu — alt det, som flimrer og glitrer og svinder. Storbyens feber og rastløshed maler han, livet, hvor som helst det banker med høi puls. Theatrets nervøse stilhed og halvmørke, varieteernes lyshav, restauranternes speilsale, de små *cabareter* og *chantanter* og det summende, brogede *operabal*. Han forfølger dandyen og jockeyen fra *baren* til væddeløbsbanen og kokotten fra Boulogneskoven til hendes boudoir. Han portræterer en mængde smukke og elegante pariserinder, maler de sjælfulde billeder af BERTHE MORISOT *(Balconen* og *Hvilen)* og portræterer EVA GONZALES i *grande toilette* foran staffeliet.[1]) På vakre sommerdage er han at se ude ved Meudon og Argenteuil,

[1]) Begge var begavede elever af ham; navnlig var BERTHE MORISOT en af de ægteste kvindelige malerbegavelser i kunsthistorien og indtar en egen plads i impressionisternes kreds.

når roklubbens ungdom gjør sine udflugter nedad Seinen og supperer i tricot med sine damer på de små friluftsbeværtninger. I badesæsonen dukker han op mellem de røde parasoller på sandstranden ved Berck-sur-Mer eller Boulogne, og det hænder, at de gamle matroslængsler efter salt sjø vågner i ham og lokker ham ombord på en jægt, når den drar på fiske i Canalen.

Mere og mere blev det Manets lidenskab at male livet i stærke farver og i *fri luft*. Sollyset, sommerens pragt, det knaldblå vand, de hvide seil og de lyse dragter jubler stærkere og stærkere i hans kunst. Indtil — en partiel paralyse pludselig rammer denne ødsle kraft midt i dens rigeste udfoldelse. Endnu i 3 år vedblev han at producere. Selv på det sidste sygeleie lar han bringe ind til sig blomster og æbler og meloner og maler disse små stilleben, der er den døende mands korte, stærke hymner til livet, til jorden og dens stof. Den 30. april 1883 døde Edouard Manet.



FANTIN LATOUR EDUARD MANET.



CLAUDE MONET: FROKOSTEN I GRÆSSET (1866).
Saml. Cassierer Berlin.

Ingen enkelt maler stod rede til i jevnbyrdighed at ta arven op efter Manet. Men nær til ham havde sluttet sig en liden skare af ypperlige kunstnere og trofaste kamerater, som i sluttet trup har ført kampen videre.

Alle var de vakt til selvbevidsthed af Manets kunst, og så længe han levede, betragtedes Manet som gruppens fører. De samledes gjerne på en liden café oppe på Avenue Clichy, navnlig i årene 1866—70, og i 1874 gjorde disse unge en samlet udstilling på Boulevard des Capucines, som manifesterte dem for publikum som en egen gruppe. Spottende blev de kaldt *impressionisterne* efter et billede af Monet med tittelen *Impression*. Til kredsen hørte som en af dem, der stod Manet særlig nær, sydfransk-manden Bazille, hvis vakre talent en preussisk kugle rev bort fra den franske kunst, endnu før han havde nådd tredveårs-alderen. Fantin-Latour, som også hørte til kredsen, har vistnok med rette stillet Bazille i forgrunden på sit billede af Manets *atelier i Battignolles* (side 41). På billedet ses endvidere Renoir, som i visse måder bedst fortsætter Manet, og længst bag står Claude Monet, som skulde bli impressionisternes egentlige fører. Forøvrigt hørte til den lille skare Pissarro, Sisley og Cézanne, kobberstikkeren Desboutin, Berthe Morisot samt forfatterne Duranty og Emile Zola; de to sidste var som kritikere impressionisternes uforfærdede kampfæller i pressen.



CLAUDE MONET,
tegnet af Manet.

Blandt de impressionistiske malere indtar med rette Claude Monet (født i Paris 14. novbr. 1840) den første plads. Han er ikke alene den frodigste begavelse iblandt dem, men også den målbevidste foregangsmand, som med ubøielig konsekvens har udviklet friluftsmaleriets princip videre og skabt den egentlige impressionistiske teknik.

Monet begyndte som en talentfuld figurmaler i Manets stil, men allerede i 66, da han maler sin *Frokost i det grønne,* så ulig Manets, lægger han fuld selvstændighed for dagen. Den egentlige *plein-air* kan siges at begynde med dette billede, som foruden af naturen er inspireret af japanske farvetræsnits klare og lyse harmonier. Prydelig som geisha-dragternes silkeslæb på de japanske farvetryk falder damernes krinolinekjoler i brede buer over græsvolden, og solen pletter løv og stammer med dekorative flækker. Alle skygger er klare og oplyst af gjenskjær fra det grønne løv og fra dugen, som lyser liflig op i billedets midte.

Imidlertid skulde ikke figurmaleriet, men landskabet bli Monets egentlige felt.

Manet har malt et billede, som heder *Claude Monet i sit atelier.* Det fremstiller en båd ude på Seinen, over båden er spændt et solseil, og i bagstavnen hæver sig en kabys. I kabysen holder hans unge frue til, under seilet sidder han selv og maler. Noget andet atelier har Monet aldrig arbeidet i, siden han begyndte at male landskab.

I 40 år har han nu med utrættelig flid malt landskaber fra de forskjelligste egne af Frankrige, fra Holland og fra Schweiz, fra Antiberne og fra Themsen, ja selv fra Sandviken ved Kristiania. I al denne tid, med de tusener af billeder, han har frembragt, har Monet aldrig nogen sinde fraveget det princip: at male ethvert billede tilende ude i naturen med motivet direkte for øie.



MONET Mme M. (1866)
Saml. Cassirer, Berlin.

Monets emnekreds er ubegrænset. Han har malt alt, sommer og vinter og alle årets tider. Med den samme kraft og skjønhed har han malt frodige egne, fulde af grøde, og golde fjeldskrænter eller sumpland.

Havet har han malt... Blåt, uendeligt, spættet af hvide seil, set som en fugl ser det, høit oppe fra klipperne ved Dieppe... Eller han har malt det som i billedet i vort kunstmuseum, melket grågrønt, i regn og ruskveir, med et rot af brænding mod granitfjeldene ved *Etretat.*

Han har malt tulipanmarkerne ved Haarlem og kanalerne i Saardam, tåken i London og solen i Mentone, kathedralen i Rouen og sneen i Sandviken.

Men som god pariser har han først og fremst malt sin kjære Seine-flod... Malt den, som den strømmer gjennem det milde bølgende land omkring Paris, vuggende fortøiede hvide kuttere, ruskende i oversvømmet pilekrat, speilende blussende valmuenge — fulgt floden langs den skyggefulde strandvei ved Argenteuil, forbi sølvgrå høidedrag, som løfter poppelsøiler mod himlen, forbi Vethuils gamle stenkirke, midt i en klase af hvide småhus — — strømmende, strømmende, med skiftende billedsplinter i sit blå speil . . .

Men med alt dette har han egentlig bare malt en eneste ting: *lyset.*

Allerede som ungt menneske så Monet for sig dette mål, at bringe lys og luft ind i malerkunsten. Og med vældig kraft har han sat sit liv ind på den ene tanke. Derfor er hans udvikling retlinjet som pilens bane, logisk og konsekvent som ingen



CLAUDE MONET: FRANSK KYST, REGNVEIR (1886).
Kunstmuseet i Kristiania.

andens. For at kunne male lyset opgav han figurmaleriet og flydde atelieret. For at kunne male lyset rensed han efter Manets forbillede sin stil for overflødige detaljer og blev impressionist. For at kunne male lyset fyldte han sin pensel mere og mere med farve. Men da selv det bredeste strøg med den paletblandede farve forekom ham mat, i sammenligning med de farver, han iagttog i naturen, begyndte han at søge efter en ny malemåde. Han gjorde sig til kemiker og fysiker, studerte farvens fysiologi, og på grundlag af HELMHOLTZ' og CHEVREULS optiske undersøgelser blev Monet opfinderen af en helt ny malemåde, den *dekomponerende teknik*.

Hvad tidligere malere som TURNER, DELACROIX, MONTICELLI experimentelt havde benyttet sig af, udvikled Monet til system og methode. Methoden består i en mekanisk sidestillen af farverne på lærredet istedenfor en kemisk blanding af dem på paletten. Den impressionistiske palet tæller, foruden hvidt, bare 3 farver: rødt, blåt, gult. I korte små strøg indtar disse farver ublandet, men i vekslende sammenstillinger sin plads i billedet; derfra toner de øiet imøde som nuancer og blandinger, der i virkeligheden først foregår på nethinden, når øiet får den rette afstand. Gevinsten er den, at farverne gjennem denne teknik ikke mister noget af sin kraft ved at blandes, men med usvækket energi reddes over fra tuben til lærredet. Og ved anvendelse af spektrale kontraster og komplimentære parringer kan grundfarvernes energi yderligere stimuleres. Fra et sådant maleri svinger lysbølgerne med kortere og intensere svingninger end fra andre billeder. Derfor virker billederne lysere, stærkere, lige til blændende.

Men endnu en sidste konsekvens drog Monet af impressionismen, idet han greb til *seriemaleriet*. Det ligger i impressionismens væsen, at den må gi øieblikket, og bare det. Alt er jo i stadig bevægelse, vandet flyder og bølger, lyset spiller og skifter, luften vibrerer. Fordi impressionismen søger den subjektive sandhed, må naturen i dens flygtigste forekomst være dens mål. Og ingen har mere levende malt landskabets liv end Monet. Men tilslut blev det ham ikke nok at gi bare fragmenter af naturens liv. Han følte trang til gjennem sin kunst at meddele en synthese uden derfor at svigte øieblikket. Et indtryk af enheden og sammenhængen i naturen vilde han gi, et pust fra selve det kosmiske kredsløb. Gjennem *kjæder af øiebliksbilleder med det samme motiv* lykkedes det ham at gi dette indtryk.

Et motiv valgte han sig ud, som ved sin simpelhed og enkelhed bedst egned sig til at afspeile det, han egentlig vilde male — lysets levnetsløb på jorden fra morgen til kveld, fra sommer til vinter og til sommer igjen. Af dette motiv malte han, uden at skifte synspunkt, en hel række billeder — 10, 12, 15, 17 forskjellige fra forskjellige timer på dagen og forskjellige tider af året.

Engang valgte han en af disse vældige *halmstakker,* som den franske bonde bygger op på sin mark om høsten, og som i rige år kan bli stående urørt lige til næste høst,

lig et regelmæssigt, kegleformet fjeld ude på sletten. Set på nært hold tegner en slig halmstak sig med vælde mod himlen. Stoffets ensartethed frembyder ingen detaljer at hæfte sig ved, lokalfarven er lidet udpræget og modsætning mellen rum og volum, mellem det faste stof og lufthavet, som ombølger det, er slående og kraftig. Et sligt motiv er for lyset som en af hine *tabulea rasea,* i hvis voks der kunde skrives, slettes ud og skrives på ny, eller som et speil, som døgnets og årets skiftende stemninger kan glide henover.

— — Morgenens første gry streifer stråfjeldets tinde. Solopgangens rosenskjær gyder sig over toppen, mens skyggerne endnu tøier sig lange og violette i den dugvåde eng. Solen skrider frem på sin bane, og formiddagens lys breder sig nedad kolossens sider, middagsolen brænder på dens isse. Og som en træg minkende og voksende viser på et ur dreier slagskyggen sig ustanselig og langsomt henover stubbemarken. Endelig kommer aftenen, og keglen står med gyldne rænder mod solnedgangshimlen. Før solen forlader den, forvandler den stråkolossen til en umådelig dynge af gnistrende ædelstene, hvori lyset spraker og flammer. Tilslut kommer de blå jordskygger og gramser hele herligheden til sig og skjuler den i nattens tåkelakener. Når stjernerne tændes deroppe, står stråkolossen mørk og mystisk og forunderlig vældig mod himmelhvælvet . . .

— — Men der er andre dage, da solen ikke viser sig, grå dage, tåkedage, da stråfjeldet svømmer som en dunkel ø i et hvidt hav, dage, da regnen pisker og høststormen slider i halmen, dage da det runde halmbjerg står hvidt af sne, og vintersolen hænger rød og afmægtig i den grå luft . . .

Slig har Monet malt *Les Meules* i en serie på 15 billeder, som i 1891 var at se i Durand-Ruels berømte impressionist-galleri. De femten billeder er femten sange i en stor naturpoets episke digt om lyset, og de er det impressionistiske landskabsmaleris største triumf.

Lignende serier har Monet malt af poplerne ved Epte-floden, af *klipperne* ved Belle-Isle og *sumpene* ved Etretat, af *kathedralen* i Rouen og *Themsen* i London.

Ingen nulevende maler har øvet en så vidtrækkende indflydelse på europæisk og amerikansk landskabsmaleri som denne impressionismens første mester. Endskjønt han neppe nogensinde har havt nogen elev i egentlig forstand, har ingen mere end Monet »dannet skole«.

Ved Monets side som kamerater og medkjæmpere i impressionismens felttog for lys og luft stod Renoir, Pissarro og Sisley.

På Fantins billede af Manet og hans venner i *atelieret i Batignolles* (side 41) står lige bag Manets ryg en ung mand i hue og kappe. Han står med bøiet hode og hænderne samlet, tilsyneladende fordybet i betragtning af det billede, mesteren har på staffeliet, men snarere kanske fortabt i egne drømme. Med sin fine, sky hjorteprofil og et udtryk af melankoli og forfinet sanselighed ligner han en af hine ynglinge, som Giorgione holdt af at male, og det er som, om Fantin udtrykkelig har villet betone hodets maleriske skjønhed ved at gi det en tom billedramme til baggrund. Den unge mand er Auguste Renoir.



RENOIR Lise (1867).
Folkwang-Museum i Hagen.

Født i Limoge 25. februar 1841 var Renoir over ti år yngre end Pissarro og ni år yngre end Manet, men omtrent jevnaldrende med Monet, Sisley, Cézanne og Berthe Morisot. Helt fra ungdommen af har Renoir hørt til impressionisternes kreds, bodd på Montmartre, udstillet hos Durand-Ruel og holdt sig fjernt fra de officielle udstillinger.

I denne kreds indtar han en særstilling som den gamle franske rococotraditions fortsætter i den moderne kunst. Skjønt dette høres som en selvmodsigelse, har virkelig Renoir med sit lykkelige instinkt og sit udprægede racetemperament vidst at forene *Boucher* med *Manet, Fragonard* med *Monet.* Overhodet er denne fængslende og henrivende kunstnerindividualitet en forunderlig blanding af modsatte elementer. Han er springsk og lunefuld i teknik som i valg af motiver. Portrætter har han malt og landskaber, nøgne kvinder og frugtstykker, billeder af det moderne pariserliv, blomster og børn. Hans billeder kan være malt på den forskjelligste måde, uden at man nogensinde er i tvil om, hvem mesteren er.

I sekstiårene malte Renoir figurbilleder på Manets spanske måde, som den her afbildede hvidklædte *Lise* i solskin, et af verdens mest pompøse portrætter, malt med en bredde i strøget og et mesterskab, som Velazquez kunde ta ansvaret for. Fra den samme gode tid er hans forføreriske *Garcon aux chat.*

Mest fra hans tidlige tid, men også fra senere år er disse elfenbenshvide og rosenbladfarvede *baigneuses,* som udfolder sit kjøds unge fylde mod en duftig baggrund af luft og sjø. Hans farve er her lagt på med paletkniven *en pates grasses* og



RENOIR Baigneuse. Durand-Ruel, Paris.

let omridset eller fordrevet med penselen, figuren er modelleret næsten bare lys i lys. Farvesubstansen i disse blonde kvindelegemer har en fasthed og en overfladeskjønhed som gammelt kinesisk porcelain eller som slidt elfenben. Rosa og et lifligt blåt falder ind i de hvide toner som fløiter i et rococoorkester.

Ingen har bedre end hans beundrer STÉPHANE MALLARMÉ, skildret disse Renoirs *femmes nues,* der er en forfinet vellysts sarte drømme om kjøn og skjønhed; men ordene er uoversættelige:

»*Quelque folie originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi! par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. Et ses yeux, pareils aux pierres rares, ne valent pas le sourire qui sort de sa chair heureuse...*« (Le Phénomène futur).

Den samme Renoir, som har malt disse næsten animalske lykkedrømme om kvindehud og sol og salt havluft, har også malt livfulde scener af det moderne storstadsliv. Han har malt roklubbens søndagsudflugter og dîner i det grønne, Montmartre-ungdommens livsglæde i danselokalet *Moulin de la Galette* eller boulevardlivets vrimmel på en blank vårdag med nys udsprungne trækroner. I slige billeder tillæmper han sin teknik til en impressionistisk malemåde i smag med MONETS, med farvedeling og korte toucherede strøg.

Denne konturfiendtlige impressionisme har Renoir i senere billeder — navnlig med motiv fra barnelivet — udviklet yderligere til en overdreven blødhed. Hans senere stil er en ulden, udsvømmende, lys kolorisme uden omrids og uden sort. Thi samtidig som han forvisker detaljformen for at koncentrere sig om bevægelsen, tilspidser og skjærper han sin kolorit lige ind i det disharmoniske. Man kan i senere billeder finde hans yndlingsfarver bringebærrødt og preusiskblåt i de mest vovede sammenstillinger med citrongult og chartreusegrønt, oftest småhakket til en grelt broget farvesalat.

Men selv om denne krampagtige kolorisme kan virke usmagelig for et normalt øie, er der så meget, som indtager én for hans kunst. Barn — navnlig småpiger — forstår Renoir at male med en blanding af ubevidsthed og koketteri, som er henrivende. Der er overhodet så meget som er friskt, nyt set og nyt følt i hans impulsive og improviserende kunst, at man aldrig blir kjed af ham.

I sine ypperste værker, som det besnærende skjønne billede af en elegant pariserinde og hendes ledsager i en theaterloge *(Le Loge)*, når Renoir op i høide med de største mestere, tåler sammenligning med Reynolds og Gainsborough, med Manet og Degas. Kompositionen er knapt begrænset, men bredfuld. Et strømmende linjeliv stråler ud fra barm og skuldre i dragtens sortblå silkestriber på rosa grund. Koloriten er smeltet som på en emalje, man drømmer om ædle faste stoffer, som synes smeltet ind i massen — gammelt elfenben, rosenkvarts, sort agat . . . Og endda kan man komme til at tænke på, hvordan store *La France*-roser dufter! . . . Men selv i ringere værker gir Renoir sig til kjende som impressionismens *poet,* altid fantasifuld, impulsiv, spirituel og elegant — den *franskeste* af dem alle i kredsen.



RENOIR — På balconen (1874). Durand-Ruel, Paris.

I denne generation af store, hvor Manet er den mest virile kraft, er Renoir hans lyriske, lidt feminine modstykke følsom, charmeur, page, troubadour i et slægtled af naturalister.



RENOIR — Moulin de la Galette. Luxembourgmuseet, Paris.



PISSARRO — Paris, frostdag.

Camille Pissarro (f. 1830 på St. Thomas) døde i 1903 som impressionisternes Nestor, en vakker gammel jøde med langt hvidt skjæg og en partriarkalsk kjærlighed til landboens liv, som han ofte har skildret.

Sin indvielse fik Pissarro af Corot, som indprented ham ærbødighed for »valørerne«, og hvis stil længe behersked hans kunst. Men ved siden af Corot virked Manets eksempel stærkt på ham, og lige fra den berømte »refusertes salon« i 63 slutted han sig til Manets garde. Senere, i 70, foretog han sammen med Monet en reise til England, som fik stor betydning for dem begge. De så her Constable og Turner, og ligesom Monets farvedekomponerende kolorit modnedes under indtryk af Turner, så koncentrerte Pissarro sin landskabskunst under påvirkning af Constable. I sin bondelivskildring derimod bygger Pissarro, på lignende måde som Israels og Segantini, videre på Millet.

Dog blev ikke skildringen af bondens liv, men af det franske landskab, set i intime små udsnit, Pissarros kunstneriske hovedopgave. Her står han på en vis måde som Jongkinds naturlige fortsætter. Jongkind var en hollandsk født, men forfransket landskabsmaler, som med sine små intenst følte og overlegent gjennemførte friluftsbilleder fra land og sjø brød helt ny veie for impressionismen. Kunsthistorisk set står Jongkind i faderforhold såvel til Monet som til Pissarro og Sisley.

Men stærkere end alle de andre påvirkninger, Pissarro har modtat, har dog den været, som vennen Monet har øvet på ham. Tidlige billeder af den impressionistiske trekant Monet, Pissarro og Sisley kan ofte være vanskelige at skille ud fra hinanden. Og i senere år slutted Pissarro sig med begeistring til den farvespaltende Monetske theori. Ja, en tid gik han endnu videre i gjennemførelsen af denne theori; han endte i en slags *pointelisme* som *neoimpressionisternes* faderlige ven og kampfælle.

Pissarros livfulde, afvekslingsrige, men altid redelige og ægte kunst har i et langt arbeidsliv overkommet at skildre mangt og meget af Frankriges land og byer. Lige uforfærdet slog han sit staffeli op i det fri, når elvene lå frosne og sneen høi, som når solen brændte over kålmarker og grønne haver. Neppe heller har nogen malt byernes mylder som han. I en fortræffelig billedserie har han malt Rouen, — stemnings- og farvestudier af de gamle kirker og skildringer af livet på kaier og broer.



J. F. RAFFAELLI Forstadsgade i Paris, 1892
Kunstmuseet i Kristiania.



SISLEY Seinen.

I senere år holdt han af fra sit høitliggende ateliervindu at iagttage Pariserboulevardens myrtue og gjengi det farverige kribl og krabl dernede under trækronerne. — Pissarro hører til de moderne franske kunstnere, som direkte har virket på norske naturalister; navnlig MUNCH har tangeret ham.

— — Impressionismens egentlige lyriker er ALFRED SISLEY (1839—99), en kunstner med klare lyse sølvstrenge på sit instrument. Fortrolig priser hans kunst den franske sommer, de overslørede hvide himler og det fulde dagslys på rindende vand. En mester var han, som eftertiden vil vide at skatte for hans friske umiddelbarhed, om end hans kamerater fordunkled ham i levende live. Der er over Sisleys kunst noget mere spontant, end der er over de andres. Ingen af impressionisternes billeder har det selvfølgelighedens præg som hans. De andre stræber og *vil,* ofte ud over sig selv, Sisley *er* og tilfredsstiller. Han var en fin og fordringsløs, oprigtig natur, fri for al posering. Derfor blev han kanske skudt noget i baggrunden. Men hans beundrere elsker både den skjære elegiske tone, som der er over hans ungdomsbilleder, og den saft og kraft, hvormed han har malt sine bekjendte oversvømmelsesbilleder og de originalt tilskårne motiver fra Seinen, dens sandbanker og grønne bredder. Dagslyset har en egen tindrende og intens hvidhed i Sisleys billeder, som ingen overtræffer ham i. Hans kunst fandt, som impressionisternes kunst overhodet, først og rigest påskjønnelse af det dannede Amerika.

— — Til disse ældre impressionistiske landskabsmalere slutter sig flere yngre; blandt dem indtar Raffaelli den første plads. De skjære lyse vårdage i Paris eller klare høstmorgener har JEAN FRANÇOIS RAFFAELLI (f. i Paris 1850) malt med ypperlig karakteristik. I en halvt tegnende, halvt malende, men nærmest impressionistisk manér gir han forstads-avenuen, de nakne trærs sorte kvisterot mod en tendre blå himmel eller en perlegrå luft, solflækkernes dans på trottoiret og de passerende figurer, vårsolens ligesom lidt kuldskjære guldtone over hus og havemure. Med sin sans for lokalkarakteristik forbinder Raffaelli en gløg iagttagers store viden om byens befolkning. Seine-sjauerens hvidslidte fløilsbukser, gadesoperens blå bluse og kludesamlerens udtrådte sko, kneipeværtens skyggekasket og småborgerens grønfalmede søndagcylinder ved ingen nøiere besked om. Hans syn på menneskene er halvveis humoristisk, uden karikerende overdrivelse, og der er stænk af medynk i hans kunst overfor alderdom og armod.



EDGAR DEGAS LONGCHAMP.

En kunstner lever der i Paris, som aldrig har følt medynk eller i alle fald aldrig git denne følelse udtryk — den store, ubønhørlige Degas, den mest fuldkomne og dybe begavelse, uden sammenligning den største i denne generation af store, når først navnet Manet er nævnt.

Edgar Degas, som er af kreolsk afstamning, er født i Paris 19. juli 1834. Han er altså nu en mand, som har passeret »støvets år«. Man skulde da vente at finde ham — den kunstnerisk originaleste og teknisk mest ufeilbare af alle nulevende malere — på ærens tinde, som det franske akademis mest fremskudte medlem, overøst med medaljer og ordener og udmærkelser af enhver art, — således som f. ex. Meissonnier var det!

Men alt det, som Meissonnier var, det er Degas ikke. Han er ikke forfængelig og ikke ubetydelig, ingen idéløs penselhåndværker, hvis flid er blit forvekslet med geni, han er ikke medlem af det franske akademi, har ikke ridderkorset, langt mindre storkors af æreslegionen, er ikke indehaver af medaljer eller diplomer, har aldrig været medlem af nogen jury eller komité, er aldrig blit indkjøbt til statens museer, udstiller aldrig på nogen officiel udstilling, har aldrig (så vidt jeg ved) været afbildet, er sjelden omtalt i aviserne, — ingen kjender hans privatliv, få hans værker, og for folket er hans navn en ukjendt, fremmedartet lyd.

Og dog er navnet Degas et af dem, hvorom man med tryghed kan si, at det er udødeligt, og hans kunst vil æres, sålænge fransk kunst kjendes. Allerede nu når hans billeder svimlende priser på markedet. Navnlig Amerikas mest kræsne og penge-



EDGAR DEGAS

BALLETTENS STJERNE, pastel.
Luxembourg-museet Paris

stærke samlere kappes om at erhverve dem for sine samlinger, omtrent som de kappes om at erhverve Rembrandt eller de gamle italienere.

Dengang da MANET blev forfulgt som en ildgjerningsmand, da MONET sultede og RENOIR refusertes fra salonen sammen med MANET, MONET, FANTIN og WHISTLER, malte Degas underbare klassiske portræthoder og sine første billeder fra væddeløbsbanen, som gik publikum og kritik temmelig sporløst forbi.



DEGAS: Fra et bomuldskontor i New Orleans (Museet i Pau).

Siden har han nu og da udstillet på *Salon des Indépendants* og hos Durand-Ruel, i hvis lagre hans mesterværker har samlet sig, før de gik over Atlanterhavet.

Han selv lever den dag i dag, som han altid har levet, oppe på Montmartre, fjærnt fra ærens markeder, isoleret fra alle, næsten som en eremit, i ustanseligt arbeide. Man tror, han er menneskefiendsk, siden de er yderlig få, som tør kalde sig hans ven, og fordi hans dør er lukket for besøgende. Enkelte ord af ham går fra mand til mand og vidner, som hans billeder, om en frygtelig intelligens, en dyb skepsis, en bitter og hånsk opfatning af menneskenes almindelige gjennemsnit. Han er fuldkommen ligegyldig for mængdens dom, når den er ham ugunstig, og fuld af foragt for dens gunst. Den forgudelse, som i senere år omgir hans navn og hans værker fra et internationalt elitepublikum, synes ikke i nogen henseende at ha forandret hans produktion, hans vaner eller hans sindstilstand. I det hus, hvor han bor uden husfæller og med stængt gadedør, er alle tre etager optat af atelierer. Foruden dyrebare arbeider af ham selv, som han ikke vil slippe fra sig, skal der findes ædle mesterværker af den franske maler, som han sætter over alle, INGRES, og af de gamle japanske mestere, som han forguder.

Degas' biografi er lige begivenhedsløs som de andre store impressionisters. Disse mennesker har aldrig været andet end malere, og deres liv har artet sig som en livslang arbeidsdag. Med undtagelse af Manet, som døden rev bort, er de alle grånet under arbeidet. For Degas' vedkommende har en reise til Amerika i 1873 været den vigtigste tildragelse i hans ydre liv. På denne reise malte han *Fra et bomuldspinderis kontor i New Orleans,* i museet i Pau. Det er en forbausende »ukomponeret« komposition fuld af skarpe iagttagelser, og koloristisk er billedet en kræsen sammenstilling af hvidt, gråt og sort mod en *jade*-grøn væg.



DEGAS Fra Place de la Concorde.

Af de to store opgaver, som impressionismen satte sig: 1) *at finde en kunstnerisk formel for det moderne liv* og 2) *at fuldkommengjøre det koloristiske lysmaleri,* har Degas afgjort følt sig mest tiltrukket af den første. Den lysmaleriets extase, som impressionismen munded ud i, var lidet forenlig med hans kolde og skarpe ånd. Og den dekomponerende malemåde kunde dårlig forliges med det, som er Degas' lidenskab: den psychologiske analyse. Koloristisk ligger det nær at sammenligne ham med Whistler, begge er kræsne farvekunstnere, som helst bevæger sig i en skala af gråt, sort eller hvidt, bare med et stænk af rosa eller blåt ind i harmonien. Et gråt gulv, et sort piano, en sky af hvid tyl, dertil en stump blegt tricot og en lyseblå sløife eller en rosenrød atlaskes sko — det er nok for Degas. Men indenfor denne farveskala er han en mester i at male rum, afstand, luft med et fuldkommen flydende og ukunstlet penselforedrag. Sammenlignet med de Whistlerske *Arrangements* er de bedste »Degaser« af en usøgt fornemhed, hvor alt falder af sig selv.

Manet vilde i overstrømmende følelse af kraft favne det moderne liv i hele dets fylde. Skeptikeren Degas, som er uendelig fordringsfuld, og mest mod sig selv, snevred sit motivområde ind til rene specialiteter. Som bekjendt er der tre områder, indenfor hvis trange grænser hans kunst har bevæget sig: *turfen, balletten og badeværelset.*

De magre og spænstige racedyr med sine jockeyer på væddeløbsbanen tilhører det første afsnit af hans produktion. De magre og spænstige, raceløse små danserinder af Operaens *corps de ballet* malte han atter og atter i den midtre tid af sin produktion. I senere år har han mest malt *femmes nues,* afklædte pariserinder, som stiger i eller op af badebaljen, vasker sig, skyller sig, tørrer sig, kjæmmer sig i allehånde ubevogtede stillinger.

Disse tre forskjellige emnekredser modsvarer formelig tre på hinanden følgende udviklingsfaser i Degas' kunst, som kortest kan betegnes: den primitive — den malerisk modne — den monumentale.

Fælles for alle tre motivkredse og for de forskjellige udviklingsfaser i hans kunst er en djævelsk skarp iagttagelse. Det er som, om kunstnerens øie var linsen på et idealt øiebliksapparat, som intelligensen bare behøver at »kneppe af« i det karakteristiske moment, forat billedet skal bli stående naglfast for malerens bevidsthed, færdigt til at overføres til lærredet af en øvet og sikker hånd.



DEGAS — Balletprøve
Cobden Sickert, New York.

Allerede i væddeløbsbillederne møder vi denne fabelagtige opfatning af den momentane bevægelse. Hvad enten scenen foregår på de jevne græsplæner ved Longchamp eller på Operaens brædder eller i badeværelset mellem zinkbaljer og svampe, tror man, at det er et tilfældigt udsnit af virkeligheden. Rammens fire rænder har som fire knivsblade parteret billedet ud af livets strøm, og det uden hensyn til, at en eller flere forgrundsfigurer får sine lemmer amputeret på det grusomste. Her rager et hode, hist en arm, her en hestemule, hist en spids albue indenfor rammekanten og tar del i kompositionens økonomi, mens rammen skjærer resten bort som overflødigt eller skadeligt.

Der findes et billede af en ballet, hvor samtlige agerende bare ses nedenfra til midt på låret — tæppet falder og skjærer resten bort. I dette mylder af tricotklædte ben nedenfor tæppet ligger hele billedets fortælling og hele personkarakteristiken.

I et andet billede figurerer solodanserinden længst fremme på scenen i et flatterende rampelys. Men man ser bare overdelen af hendes lysende skikkelse, resten skjæres bort af billedets mørke parti, som ved nærmere eftersyn viser sig at bestå af en udslået sort vifte og en damekind, som i forholdsvis vældige dimensioner tilsammen optar tredjeparten af billedfladen. Det er kunstnerens ledsagerske i hans loge, som set på nærmeste hold dominerer billedets første plan og med sin matgyldne kind og sin sorte vifte beskjærer ham udsigten til scenen. Sligt har alle mennesker observeret, men hvem har malt det før?

Disse Degas' »udsnit«, som ved første øiekast kanske kan synes tilfældige eller excentriske, er i virkeligheden små underværker af fastsluttede kompositioner — linje-, masse og farvevirkninger, hvori intet kan tænkes forrykket, tat bort eller føiet til.

Ingen er mere klassiker end Degas, hos ham er alt færdigt, modnet til *stil*.

Et vældigt arbeide ligger visselig forud for denne stilfulde sikkerhed. Kun er ethvert spor efter anstrængelsen, kritiken, tvilene udslettet fra det færdige værk, som snarere ligner en improvisation.

Denne kunstner har avet sin kunst med store forbilleder, men er for stolt til noget øieblik at hærme nogen. Poussin, Hokusai, Ingres, Manet — man skulde tro,

det måtte bli et underligt miskmask, som fremgik af disse forudsætninger. Men faktisk er det disse kunstnere, som stærkest har virket på Degas og formet hans stil.

En forudsætning til bør ikke glemmes: øiebliksfotografien. Den har lært ham meget om bevægelse, silhouette, komposition.

Degas' billeder fra balletten og især de fra badeværelset er kanske den mest stilfulde malerkunst, som det 19de århundrede har skabt ud af sig selv. Thi stil er ikke noget, som konstrueres op af gamle forbilleder med passer og geometri og forenkling af livsrigdommen. Af lån og armod fremgår ingen stil, — stil er tegn på overflod og modenhed. Stil er ikke noget sammenloddet noget, hvoraf et stykke er gammelt og et andet nyt, men en organisk enhed, — stil er ikke Walter Crane, men det som glider glat og vægtigt, uden lyde ud af formen, når den er fyldt til randen med smeltet indhold.



DEGAS Fra badeværelset (1873).

— Sikkert er Edgar Degas en af de finest organiserte intelligenser, som moderne åndsliv kan opvise. Hans billeder tindrer af forstand. Og denne intelligens råder over et par øine, som i skarphed og følsomhed er næsten abnormt udviklet.

Han er en fortæller uden lige, selv om man drager samtidig litteratur til sammenligning. Han gir besked om det hele og den enkelte, om individ og millieu, om stand og yrke, om dannelsesgrad og afstamning, om helbred og moral — om alt muligt, som angår disse små damer af balletten, som han har sat sig til livsopgave at skildre.

En aften viser han os fra parkettet scenens lysende ensemble bag silhouetten af orkesterets instrumenter. En anden gang er vi fra sniplogens høide vidne til primadonnaens grazie, i forkortning, fremme i det stærke rampelys, mens kolonner af tyl og tricot og nøgent kjød rører sig i baggrunden.

Hans små pasteller beretter om danserindernes trivielle dagligliv, om flygtige møder og ligegyldige ordveksler i kulissen, om ørkesløse ventestunder i koridor og foyer, om pyntekoner og påklædningens detaljer i garderoben. Det er åbenbart med en egen tilfredsstillelse, at kunstneren således fører os ind bag kulisserne og viser os feeriets vrangside.

Bedst er dog kanske de billeder, som er malt i dagslys, enten oppe fra scenens halvmørke, når der prøves for forfatter og direktør, eller fra den store øvelsesal, når der »arbeides« om formiddagen.

— — Hvor i verden falder dagslyset så koldt og ubarmhjærtig ind som gjennem en slig foyers fodlave speilglasruder? . . Gråhvidt og vinterligt siver det gjennem florforhængene, flommer ud over det fine grå dansegulv, flyder ligesom udenom den gamle balletmesters lille sorte skikkelse, der han står og stamper med sin taktstav, — flyder videre, streifer falmet tricot, tynde armer og skarpe nøgleben — for endelig at skumme bort i brusende hvid tyl . . .



DEGAS Toilette, pastel.

— Alt røber Degas hos den, han maler. Med fuldkommen lidenskabsløshed blotstiller han sine modellers sjælelige som deres legemlige anatomi. En liden karakteristisk bevægelse, et flygtigt glimt i et ansigt er for ham nok til at afdække en karakter. Og disse proletariatets døtre, som er henvist til at hoppe og danse til de velstilledes forlystelse, synes intet at skjule for ham. Godmodige og udholdende, uvidende,men lærenemme, indsmigrende og løgnagtige, forfængelige og skamløse — med hele deres blanding af dyder og laster har han skildret dem — kanske dog med skarpest blik for lasterne.

Overhodet taler en bedsk, men fuldkommen rolig livsanskuelse ud af Degas' livsværk.

Den determinerte pessimisme, som har været fremherskende i alt åndsliv i det 19de århundredes sidste halvdel, har i Degas' kunst kanske fundet sit stolteste og mandigste udtryk, lige fjernt fra brutalitet som fra ynk og føleri. Stålpansret slår det hjærte, han har i brystet, og man må lytte varlig for at høre hjærteslaget . .

— — Så er da Degas den største, den mest typiske moderne maler som lever — en kunstner, som ud fra helt moderne tankegang har rokket ved vore fordomme, revideret vor æsthetik, indstillet vore øine på ny og lært os at se vor egen tid.

På grundlag af kunstnere som Monet og Degas kan nu også talen begynde om en *moderne dekorativ kunst,* som er mere end lån og hærming.

Den største moderne plakatkunstner, Toulouse-Lautrec (død 1901), stammed, betegnende nok, teknisk som åndelig lige fra Degas og var den eneste franske kunstner, som med rette kunde regnes som Degas' elev.

En anden af de kunstnere, som har havt den største betydning for den unge generation — Paul Gaugin (død på Dominique 1903) — stod også engang Degas nær. Men denne mysteriøse personlighed med sin blanding af primitiv drift og raffinement mistvilte i den grad om hele den moderne udvikling, at han flygted fra civilisationen for at begynde kunsten på ny mellem beboerne på sydhavsøerne.

Også for nordisk kunst har Degas direkte eller indirekte havt betydning. Chr. Krohg blev åbenbart tidlig imponeret af Degas' forbløffende *mise en cadre* og er heller ikke upåvirket af den bedske pessimisme i hans samfundsskildring.

Og analyserer man den udvikling, som Skandinaviens største nulevende malergeni har gjennemgået, vil man nok i Edv. Munchs ellers så selvstændige kunst finde enkelte spor efter en hemmelig beundring for Degas. Men afstanden mellem dem som gemytter var for stor til, at påvirkningen kunde bli af varighed.



DEGAS

Pastelstudie.
Saml. Linde, Lübeck.

En står der tilbage at nævne af denne forunderlig stærke generation, som var Manets slægtled — generationen af 1870, for at gi den et navn! — Paul Cézanne. Denne mærkelige og magtfulde kunstnerpersonlighed lever som en gammel særling et eller andet sted i Sydfrankrige. Men det heder, at i ungt parisisk kunstnerselskab nævnes navnet Cézanne bare med en slags hellig sky. Ingen har været hans elev, ingen kjender ham, få har set ham, men de bedste unge føler sig dog som hans disciple og ser i ham den store vise mester. Hans små stilleben og provençalske landskaber er for dem dyrebare relikvier. En af de mest begavede blandt disse unge, Maurice Denis, har git udtryk for deres Cézanne-kultus i et billede, som er malt med en egen bunden varme — *Hommage à Cézanne.*[1])



CÉZANNE Frugt.

Paul Cézanne er født 1839 et eller andet sted i det sydlige Frankrige (de officielle kataloger kjender intet til ham) og kom med sin jevnaldrende ven Émile Zola til Paris.

Her gik Delacroix' farvedramatik først op for ham og greb ham i sjælen, dybt og varig. Senere kom Cézanne i berøring med Manet og impressionisternes kreds og deltog i deres kafémøder på boulevard Clichy. I denne kreds var Cézanne allerede dengang den mest revolutionære, den mest yderliggående som flademaler. Forøvrigt har han altid gåt sine egne veie, ubekymret om skoler og retninger, alene ledet af sit guddommelige, barnetrygge instinkt.

Blandt impressionisterne blev Pissarro hans særlige ven, og de to arbeided en tid sammen på Daubignys gamle studiefelt i Auvers. For Cézannes kunst havde dette samarbeide ialfald den betydning, at Pissarro skrued hele hans kolorit op til høiere lys og fordrev den romantiske sorte farve fra hans palet. Ellers er Cézanne som en sprogvild mellem lingvister, når det gjælder farvespaltning og methodisk teknik. Hans kunst har snarere stærke og gribende naturlyd end et af tradition forplantet sprog. Hvad han maler, er førstehånds fornummet og ganske primitivt følt. Hans pensel hugger det sete ned på lærredet med en magt og en enkelhed, som fritar hans billeder fra at bli målt med »rigtighedens« justerede alenmål. Hvem taler om tegnefeil

[1]) *En* norsk maler har kjendt Cézanne og været under hans trolddom — den unge Alfred Hauge († 1901), som traf mesteren under et studieophold i Gréz (1900) og malte ting, hvori spinkle, men fine gjenklange kan spores af Cézannes robuste kunst.

overfor disse billeder, som ikke er andet end en kvadratmeter lærred, dækket med farver, der er sværere, rigere, tyngere og ligesom kostbarere end andre farver? . . Hans billeder er blit sammenlignet med disse ældste og dyrebareste gobeliner, som så at si har et så stort skjønhedsfond at ta af, at de tør være trevlet i kanten og slidt på overfladen uden derfor at ha sat noget mærkbart til af sin dekorative formue.

Cézannes farver har noget eget, som om de af naturen havde fåt dybere mæle end andres. Kraften ved hans kolorit ligger ikke i kunstige spaltninger og sammenstillinger, men i en vældig primitivitet og det temperamentfulde pålæg af farvestoffet på lærredet. Snart er foredraget rigt og svulmende, dog aldrig glinsende, altid uden fedme, snart luftigt og næsten gjennemskinneligt, kan f. eks. i et landskab la malegrundens varme tone skimte frem gjennem en næsten sortblå provençalsk sommerhimmel. .

Den norske generalkonsul i Paris, Mr. Pellerin, eier en dyrebar samling af Manet'er og Cézanne'r — såvel portrætter og landskaber som stilleben. Men selv ved siden af en mester som Manet virker Cézannes billeder med en fabelagtig kraft og oprindelighed. Og man behøver bare på en moderne kunstudstilling at se et af hans stilleben — en skål med æbler f. eks. og en sammenkrammet serviet — for at fatte, hvor al methodisk kolorit blir spinkel ved siden af malmklangen i denne »primitives« farver. Al kompositionskunst tar sig pudsig ud ved siden af den knusende selvfølgelighed, hvormed de æbler er rullet ind i Cézannes billede. .

Man kan begribe, at de unge, som er overtræt af civilisation, i den gamles oprindelighed ser selve den frelsende visdom.



MAURICE DENIS — Hommage à Cézanne.
Saml. A. Gide, Paris.

Af de unge, som fulgte — ottiårenes kuld — har mange med talent og overbevisning kjæmpet for sandhedens evangelium i kunsten. De aller fleste af dem har hævdet natur, friluft og en redelig samfundsskildring ofte med stærk understregning af den moderne pauperisme. Malerisk har de hovedsagelig myntet ud til gangbar mynt arven efter MILLET, DAUBIGNY, MANET og impressionisterne.

I første række af dette slægtled er at nævne BASTIEN-LEPAGE (1848—1884). Denne begavede kunstner havde just begyndt et fortjenstfuldt forsoningsværk mellem de nye ideer og det modstræbende publikum, dengang døden rev ham bort midt i hans produktions blomstring. Men allerede da var hans berømmelse i rivende vækst og hans indflydelse på den unge kunstnerslægt enorm.



BASTIEN-LEPAGE: Pas mèche, 1881.

Bastien-Lepage er blit overvurderet, som sympathiske kunstnerpersonligheder, der rammes af en tidlig død, gjerne blir det, som HENRI REGNAULT er blit det o. a. Men lige åbenbar er den undervurdering, som værdsættelsen af Bastien-Lepage nu er slåt om til.

Han var uimodsigelig et fint koloristtalent, og der var større inderlighed i hans begavelse, end man nu synes at ville indrømme. Hans selvportræt på hundredårsudstillingen i 1900 hører til de billeder, man længe bevarer i sin erindring. Alligevel kan det ikke nægtes, at Bastien-Lepages kunsthistoriske betydning er mere af historisk end af kunstnerisk art.

Han var den samtidige malerungdoms ideal. Han har f. eks. på norsk og endnu mere på svensk, overhodet på nordisk malerkunst virket mere direkte end nogen anden fransk maler. Men hans virkelige betydning i udviklingen var ikke den at skabe nyt selv, men at reducere til mindre format geniernes vældige sandheder og således overvinde publikums og gjennemsnitskunstnernes skræk for dem.

Bastien-Lepage var en *popularisator* af MILLETS og MANETS kunstneriske tanker. Men han var en i sit hjærte overbevist, ypperlig udrustet og taktfuld tolker.

Som bondelivskildrer har han tilstræbt at sammensmelte Millet med Manet, idet han har anvendt friluftsmaleriets principer på Milletske emner. Han har herunder trukket ned på det jevne, hvad der hos Millet var heroisk, og dæmpet Manets stærke farvesprog til en hvisken. Men han er en virtuos i at hviske distinkt og nuanceret.



CAZIN

Judith — afreisen (1883).
Saml. Potter Palmer.

I Bastien-Lepages fint nervestemte personlighed var virkelighedsans og en vis drømmerisk melankoli afveiet netop til det jevnmål, som for »det dannede publikum« er uimodståligt. Hans bløde, elegante foredrag som kolorist og et vist anstrøg af håbløshed over hans livsskildring gjorde ham netop til hjærteknuseren i en tid, som var på det rene med sin egen ufølsomhed. Han var netop den gråveirsmelankoliker, som tiden trængte, den sentimentale naturalist, som kunde føre naturalismen til seir.

— — Men selv i naturalismens stormfulde vårbrudstid og under impressionismens rige blomstring holdt den *idealistiske* tradition sig uboielig opreist i fransk kunst. Her sigtes ikke til en åndelig fortørket og arrogant akademistil, som altid pukked på sine ahner, fordi den følte sin egen magtesløshed. Men den franske races romerelement er stærkt og har til enhver tid gjort sig gjældende. Enkelte betydelige og mere isoleret stående kunstnerpersonligheder har, gjennemsyret af den i Frankrige stadig levende klassiske kultur, instinktmæssig eller med fuld bevidsthed søgt bort fra den brede landevei, hvor nu naturalismen rullede trygt videre. Og disse ensomme, blandt hvilke Gustave Moreau Puvis de Chavannes er den mest excentriske, men den største, over alle ragende, har, fyldt af higen mod en ny idealisme, søgt tilbage efter nye fremgangslinjer.

En kunstner, hvis værk danner en naturlig overgang fra sytti- og ottiårenes naturalisme til den ny-idealisme som mod århundredets slutning samlede sin kraft og satte særpræget på kunst og litteratur i dets sidste tiår — er Jean Charles Cazin (1841—1901). Cazin hørte til formidlernes type. Mild og forsonlig rakte han den ene hånd ud mod naturalisternes kameratkreds, mens han med den anden greb villig efter akademiets laurbær.

Selv hørte han med til den hæderrige elevskare, som gik ud af Lecoq de Boibaudran's *fri akademi;* det var til Cazin, at den gamle kunstpædagog i 1876 stilede sine *breve til en ung lærer* om undervisningen i tegning og maling.[1])

[1]) Til Lecoqs elever hører foruden Cazin malere som Bonvin, Fantin-Latour, Legros, Ribot, Régamey, Lhermitte, kobberstikkere som Braquemond og Gaillard, billedhuggere som Aubé, Dalou

Cazin var som maler ingen stærk og mærkelig individualitet, men et fint, harmonisk gemyt og en udpræget fransk ånd. Med sine dybe rødder i klassisk kultur og sin respekt for kunstens store traditioner (Poussin, Rembrandt og italienerne har inspireret ham) eied han en lykkelig evne til at forene gamle og ny værdier.

Som landskabsmaler og kolorist har Cazin først og fremst lært af Corot. Hans grå sølvtone klinger ud i Cazins gyldne og indsmigrende grå. Men i motivvalgets knappe nøisomhed mødes han såvel med de gamle hollændere som med moderne naturalister.

Når han stiller sin fattige blågrønne ener eller det blege hedegræs op mod en gulgrå og sandig jordsmon og spænder en overskyet aftens purpurskimrende grå himmel derover, er han en udmærket farveharmonist. Og når han i dette fattige og melankolske landskab maler en stakkars forstødt og hulkende pige med hendes faderløse gut og kalder det *Hagar og Ismael i ørkenen,* er han en fortæller, som taler til hjærtet. Og han er en landskabspoet som få. Gjerne følger man ham på hans ensomme vandringer i skumringsstunden eller i stille nattetimer gjennem en gammel nordfransk landsbys uddøde gader, forbi en sovende bondegård, hvis hvide murpuds lyser i måneskinnet, langs blanke kanaler og ud over markerne... Han er en elegiker og en idyliker, hvis blide melankoli og bløde farver finder let vei til alle følsomme hjærter.

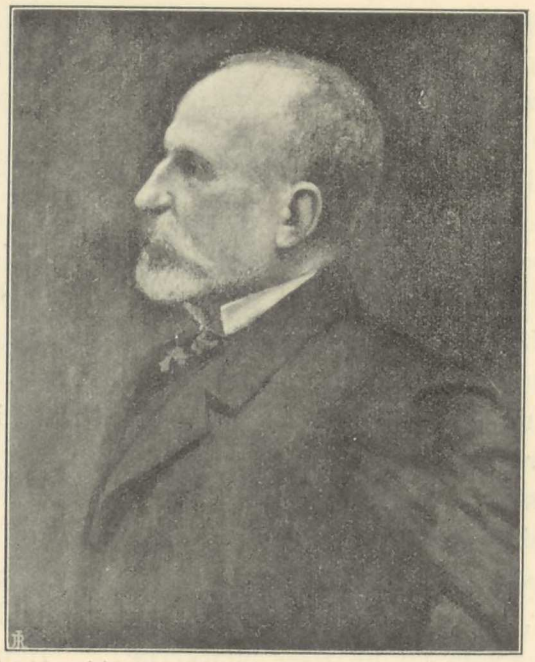
Bare skade, at hans kunst ikke altid som arbeide står på høide med den poetiske inspiration! Han havde en farlig hang til sødme og vekhed i foredraget, og ikke sjelden, især i senere år under kunsthandlertryk og overproduktion, trak denne svaghed hans kunst ned og gjorde den lækker for et slikvorrent publikum. Skade også, at han da virked demoraliserende på sine beundrere og efterfølgere, blandt hvilke alene Frits Thaulow vedkommer os.

Men Cazin i hans høieste kunstneriske kraft og fornemhed møder man derimod i et værk som det skjønne og monumentale billede, *Judiths afreise.* Med en kydsk tilbageholdenhed i følelsen, som kanske aldrig nogen fransk kunstner har vist i samme grad, er her skildret en afskedscene mellem arbeidsfolk. Dens tyste værdighed berettiger det bibelske navn. Billeder af den art må han ha havt i tanke, den gamle Degas, da han lod de ord falde om Cazin, at han var »*le* Puvis *de la chambre*«.

---

og Rodin og medaljører som Chaplain og Roty. En slig fosterfar for moderne kunst fortjener at huskes!

Det levende princip i Lecoqs undervisning var det at opdrage kunstneren til at se og at huske. Allerede i 1847 udgav han sin afhandling om *Éducation de la memoire pittoresque.* Hele hans methode gik ud på at dygtiggjøre eleverne for en *erindringens kunst,* som stod i det inderligste forhold til naturen uden at bli detaljernes slave og forfalde til naturkopisteri. Og det taler godt for hans opdrager-theori, at af alle Lecoqs bekjendte elever er der ikke to, som ligner hinanden; de har alle bevaret sin individualitet.



PUVIS DE CHAVANNES Selvportræt (1887).
Uffizierne, Firenze.

Den linje, vi hidtil i det væsentlige har fulgt i fransk malerkunsts udvikling, er kolorismens og tonemaleriets linje. Den, som historisk har sit udgangspunkt hos de store penselmestere Rubens og Velasquez, og som over Delacroix og Daumier, Courbet og Manet fører ud i den impressionistiske theori og ender i Monets og ny-impressionisternes vibrerende lysmaleri. Man kan for kortheds skyld kalde denne udviklingslinje for den *romantisk-koloristiske* linje.

Men der er en anden hovedlinje i fransk kunst, som jevnsides med denne fører fra fortiden til vore dage, og den går endnu længere tilbage. Thi den linje binder fransk kunst sammen med græsk. Over de gothiske kongestatuer på domfaçaden i Rheims, over den store Poussin, over David og Ingres, over Chassériau og Puvis de Chavannes lige til vore dages unge, til Maurice Denis, går denne udviklingslinje, som man — ligeledes for kortheds skyld — kunde kalde den *klassisk-dekorative*.

Théodore Chassériau (1819—1856) er det vigtigste mellemled mellem gammel og ny klassicisme i fransk kunst. Denne mærkelige, tidlig afdøde kunstner var halvveis glemt, da hans værk blev gravet frem igjen til verdensudstillingen i 1900, hvor hans fængslende geni åbenbared sig med hele sin magt. Det var da ikke vanskeligt at se, hvorledes denne fornemme og sjælfulde kunstner, som var Ingres' elev, men blev Delacroix' efterfølger, tillige var en forløber for Puvis de Chavannes. Det stykke som



PUVIS DE CHAVANNES

Den fattige fisker (1881).
Luxembourgmuseet i Paris.

er levnet af en stor, nu ødelagt freskodekoration i en offentlig bygning i Paris — en gruppe som fremstiller *Freden* (malt 1848) — har en klarhed og en skjønhed, som bebuder en ny dag for det dekorative maleri i Frankrige. Og i det vidunderlige lille staffelibillede af *Esther som smykker sig til mødet med Ahasverus* (1842), — så dragende i sin hemmelighedsfulde og forfinede sanselighed — har denne kvindebedårer og kvindemaler fundet et bevægelsesmotiv og skabt en type, som både Puvis de Chavannes og Gustave Moreau står i gjæld til ham for.

Pierre Puvis de Chavannes (født i Lyon 14. december 1824, død i Paris 1898) heder dog den store repræsentant for linjekompositionens kunst og det dekorative princip i moderne maleri, og dette er han i en grad så høi og klar, at man har vanskelig for at fatte, at en kunstner af hans slag kunde opstå i det 19de århundrede. Thi mens alt andet moderne maleri i sin udvikling er en kamp for den hensynsløse individuelle selvhævdelse og teknisk går ud på at koncentrere kunstværkets virkning indenfor en



CHASSÉRIAU Esther (1841)
Tilhører malerens nevø.

flytbar rammes fire brætter, uafhængig af og ligegyldig for alt omgivende — har Puvis i sin kunst sat sig et andet mål.

Hvor de andre individualiserer, fører han tilbage til det store og almene, i tanke som i form. Hvor de andre koncentrerer, udbreder han. Hvor de borer og uddyber fladen, der folder han ud de store planer. Hvor det moderne maleri med koloristiske lyseffekter eller stærk plastisk udformning »slår hul på væggen«, respekterer han væggen og underordner i sin komposition og i sin kolorit værket under et dekorativt princip. Dette princip kan omtrent formuleres så: et maleri er en malet væg, som aldrig må bringe væggen helt i glemme.

Derfor elsker Puvis de store flader, det fri rum, den høie luft, de flade marker, vertikalerne og horizontalerne. Hans kunst er fri for overlæsselse, snarere mager end fyldig, i komposition, i form, i farve. Han holder af trærne, før de bugner under løvfylden, slanke kvinder, nøgne hofter, hvide gevandter, stille gebærder. Han holder også meget af høsten med den høie stille luft og de klare omrids.

Det har været sagt om Puvis' kunst, at han — til forskjel fra de fleste samtidige — »*tænkte* sit maleri, før han malte det.« Det er sandt: han var en reflekteret kunstner, og hans kunst er tankevækkende. Ofte står der en vis kjølighed fra den, en kjølighed, som hersker på kontemplationens vidder. Som han leved sine kraftfulde oldingeår, skabende og arbeidende til det sidste, i sit store fredelige atelier oppe på Montmartre, stod Puvis de Chavannes for ungdommen som den stolte og rene, ærefrygtvækkende »vise«, der dog ofte nok havde lagt for dagen, at han var deres ven. Og lige fra de unge år havde han levet dette tilbagetrukne, rene liv, og hans kunst havde altid bevæget sig i en fjern og ædel tankering, høit over døgnets larm og dagliglivets bagateller.

Han var en klassiker, i hvem romerelementet var stærkt, i slægt med Poussin og med Vergil, som han var i slægt med Giotto — altfor meget klassiker til nogensinde at kunne vinde påskjønnelse i akademikernes kreds af raceløse kunstbastarder.

Latiner var han, med gammelt italienerblod i årerne, men en latiner uden svulst og pathos, for hvem abstraktionen var naturlig og alegorien faldt let.

Det kunstens drømmeland, som Puvis de Chavannes higed mod, er gammelt og kjendt. Veien didhen fører gjennem arkadiske egne, gjennem myrter og laurer og taber sig i lyståken over de elyseiske sletter. Menneskene, som færdes der, er skjønne

og stille. Ingen lidenskab bryder rythmen i deres lemmers dvælende bevægelser, ingen heftig glæde bringer deres blik til at stråle, ingen stærk sorg åbner deres læber. Der gives ikke skygger i det land, trærnes kroner spreder bare duft og skumring. Kilderne risler dæmpet gjennem blomsterenge, og menneskene taler med blik og med lyrens toner.

Le doux Pays, det signede land med den *hellige skov,* hvor menneskene lever *inter artes et naturam* — det står hans længsel imod!



PUVIS DE CHAVANNES *Sommeren* (1894).
Fragment af dekorationen i Hôtel de Ville, Paris.

Men han vilde ikke være et moderne menneske, om ikke denne hans længsel var håbløs. Og Puvis var et moderne menneske, ja en moderne maler. Han droges mod Hellas. Men han var ingen hellener. I ethvert fald var hans hellenisme da »sen«, reflexionsmittet, blandet med askesens malurt. Hans kunst svinger mellem det Homeriske og det gothiske. Hans livs storværk var at fortælle en helgenhistorie i en billedrække, som minder mere om Giotto end om nogen anden kunst.

Og dog er det just i denne monumentale *Ste Genevièves historie* (i Panthéon), at Puvis gir sig tilkjende som den moderne maler, der har optat i sin kunst alt det, han kunde bruge af impressionismen. Det er bekjendt, at han stod impressionisternes kreds nær og i meget sympathiserte med dem. Hele hans farveskala er baseret på *plein-air*-studiet, og meget af det tonefine, luftige, vibrerende, som der er over hans landskabsbaggrunde, skylder han utvilsomt impressionisternes påvirkning.

Men også i dybere forstand var Puvis en moderne. Selve stemningsindholdet i hans kunst røber et gemyt, som var under den moderne nevrose. Over menneskene i hans billeder kan der stundom være noget stivnet, noget vist frostlamt, som bringer tidens blodfattigdom i erindring. Og på hans farver har ligesom en stille håbløshed lagt sin sordine. Undertiden kan hans kolorit blegne vigende som farven på dens kinder, der er afmagten nær.

Pauvre Pêcheur heder et af hans billeder. Det er det gråeste billede blandt alle de grå billeder, som det 19de århundrede har frembragt. En lav grå himmel, et dødt gråt hav. Intet pust fra oven rører denne vandflade af smeltet bly, intet lysglimt speiler den tilbage. Ud i dette grå hav skyder landet lange, flade tunger, et magert svart land, hvor bare lyngen kan leve og rødme. Men i lyngen hviler et sovende spedbarn, og en større søster plukker knælende af lyngens fattige blomster.

Ved stranden, ganske nær, ligger båden til den fattige fisker. Ud over stævnen hænger hans not fæstet til en stang, som er reist midt i båden. Bag stangen står han selv og venter. Skjorten hans er tynd og ærmeløs og fliget op over brystet, armene er spinkle og kraftløse, håret falder pjusket over pande og nakke. Han har foldet hænderne under brystet, knærne stemmer mat mod toften, hodet synker ned, øiet lukker sig. Hele skikkelsen synker sammen i sløvt tålmod. Han venter.

Og mens han venter, er det som, om alle naturens lyd svinder ind i stilheden. Men fiskene sover i dette døde vand . . .

I denne dumpe resignationens verden, hvor bare spedbarnets søvn minder om lykke, der slumrer selv farvene ind, blir vage og fjerne som i en drøm: det blå blir lyst og melket, det røde svinder ind til lilla, det grønne falmer til gråt, det gule er allerede slugt af den grå skumring, som svøber sig om alle ting, lindt, dulmende...

Det er et billede, som gir gløt ind i kunstnerens aller inderste. Det blonde Elyseum var dog ikke Puvis de Chavannes' sande hjemstavn; det bød ham blot en stakket rast på flugten fra livets armod.

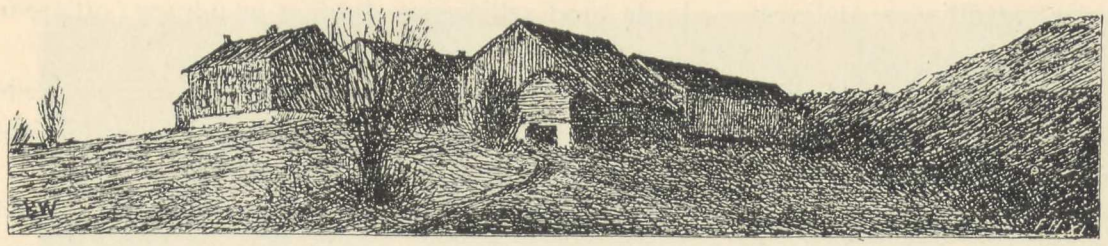


PUVIS DE CHAVANNES
Ste Geneviève våger over Paris.

NORSKE KUNSTFORHOLD

NORSK MALERKUNST

I DE SIDSTE 25 ÅR



WERENSKIOLD: »I kveldingen kom de frem til en stor grum gård«. (Eventyrtegning.)

I den første del af denne bog om norske kunstnere er afsnittet af vor kunsthistorie skildret, da norske malere gjennemgående fik sin uddannelse i Tyskland, og norsk malerkunst stod i afhængighedsforhold til den tyske kunst.

Som nævnt løstes dette forhold lidt efter lidt omkring det tidspunkt, da den store verdensudstilling i Paris i 1878 og efterudstillingen i München på en så overbevisende måde godtgjorde den franske kunsts overlegenhed.

Fra nu af begynder et nyt afsnit i norsk kunstudvikling, da indtrykkene fra fransk kunst blir overveiende over de tyske, da vore unge kunstnere i flok og følge søger til Paris for at se og lære, og da de efterpå vender hjem for at bo og virke i fædrelandet.

Emigranttiden er slut, og den helt nationale periode af vor malerkunsts historie begynder.

Men dermed er også romantiken slut og naturalismen begynder. Den norske malerkunst står fra nu af ikke under den tyske efterromantiks tegn, men under den franske naturalismes. Det er dette kunstsyn, som i ottiårene blir det seirende også her hjemme, tilpasset for norsk natur og lempet efter norsk gemyt.

I dette arbeides plan ligger imidlertid ikke bare at skildre norsk billedkunst gjennem dens mænd og dens værker, men samtidig at gi udsyn over den europæiske kunst — ialfald den tyske og den franske, som nærmest kommer os ved. Det var derfor fornødent i denne værkets anden del at forudskikke et overblik over moderne fransk malerkunst, ligesom der i den første del er forsøgt at belyse den tyske.

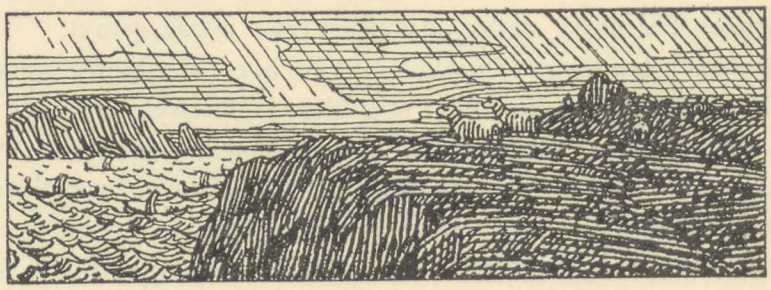
Da nu den franske malerkunst klarere og stærkere og mere følgerigtig end kunsten i andre lande gir et indtryk af det, som er den »moderne« stræben eller væksten i kunsten det 19de århundrede igjennem, har det sin gode grund, at der er dvælet så udførlig ved den. Det gjaldt at fastslå grunddragene i denne udvikling og tegne fremgangslinjen gjennem de banebrydende og ledende personligheder. Forhåbentligvis vil dermed også falde et og andet streiflys over vor hjemlige kunstner-

kamp til rigere forståelse af den. I ethvert fald kunde kun således det kunstmillieu komme til at stå klart og fyldigt for bevidstheden, som de unge norske mødte — i gallerier, udstillinger, atelierer — da de mod syttiårenes slutning og udover i ottiårene flokkedes i Paris.

Ganske vist var det ikke altid de store og banebrydende mestere, som virkede mest direkte på dem. Ofte var det kunstnere, som her er flygtig omtalt eller forbigået i taushed. Til lærere havde de gjerne mere underordnede begavelser som Bonnat, Carolus Duran, Roll, Cormon eller endog akademikere som Bouguereau. Og det hændte vel også, at de unges beundring i øieblikket samled sig mere om Salonens helte, om efterfølgere som Bastien-Lepage, Cazin eller den indflydelsesrige Roll end om de virkelige gjennembrudsmænd som Daumier, Millet, Manet eller Puvis. Men i ethvert fald: geniernes udsæd spired omkring dem eller lå og drev som frøfnug i luften. Kulturjorden er dyb i Frankrige, og væksten var frodig. Drivende veir var der over kunstlivet i Paris i disse gode år.

Men fra Paris gik reisen hjem. Henved år 1883 var næsten alt, hvad vort land eied af ung kunstnerisk kraft, samlet i Norges hovedstad og samlet for at bli der. Også af millieuet her hjemme må der gis et indtryk, og væksten i vort hjemlige kunstliv må forfølges. Thi en vækst var der, om end en langsom og ofte vantreven i det fattige, tynde kulturlag.

Før vi går over til skildringen af ottiårenes mænd og deres kunst, skal derfor her forudskikkes en oversigt over hjemlige kunstforhold, som bør sees i sammenhæng lige fra århundredets begyndelse.



GERH. MUNTHE: Vikingerne vender hjem (Snorretegning).



OSCAR WERGELAND

Eidsvold 1814.
Storthinget.

Fra den ofte omtalte *første norske kunstudstilling* i Kristiania i 1818 — der et landskab af DAHL prangede mellem jomfru Riis' broderte blomsterurne og malermester Petersens »lakerede Brætter som Prøver paa Vognlakering«, kunsthåndværkets repræsentanter! — fra dette første forsøg på at gi hjemlig kunstsans nogen næring og frem til kunstnernes *første årlige høstudstilling* i 1882 fører en lang og slitsom udviklingsvei. Det gik tråt og sent med at opdrage kunstsans i Norges hovedstad, og tråt og tungt føles det den dag idag at virke med kunst herhjemme.

Desto mere grund er der til at mindes dem, som tog de første tag, og kortelig nævne de spredte tilløb, som blev gjort i det lange tidsrum.

Det var kobberstikkeren GROSCH og maler-kapteinen MUNCH, som fik den første udstilling istand, og den unge SCHWACH besang den. Resultatet synes ikke at ha mindsket modet. To år efter finder den næste kunstudstilling sted »på Foranstalt-

ning af Bestyrelsen for den midlertidige offentlige Tegneskole«, som i mellemtiden var blit grundet. Sammen med 18 sammenlånte malerier af gamle mestere omfattede udstillingen billeder af de »nulevende forfattere« Johan Dahl, H. A. Grosch og Capitain og Portraitmaler Munch. Forresten var udstillingen udfyldt med den svenske Major Carpelans og Maler Flintoes »Udsigter og nøiagtigen tegnede Prospecter af Norges skjønne Fjeld- og Alpenatur«, samt med arbeider af elever på den offentlige Tegneskole, blandt dem Thomas Fearnley.[1])

I 1818 var *Tegneskolen* oprettet, i 1822 udvidedes den til en *Kongl. Tegne- og Kunstskole,* som fik et årligt statsbidrag på 3000 spd. Her virked Munch, Grosch og i mange år (til 1851) Flintoe som lærere. I 1834 fik skolen nyt reglement og navnet *Den kongl. norske Kunstskole.* Med skolen var et midtpunkt for de spredte bestræbelser sat, og åbenbart udgik der adskillig impuls fra tegneskolens kreds.[2])

I 1836 grundedes, rimeligvis på professor Dahls initiativ[3]) og efter indbydelse af lektor Schweigaard og boghandler Joh. Dahl *Kunstforeningen i Christiania* —« for ved private Kræfters Forening at virke til at vække Kunstsands«.[4])

Fjorten dage før Schweigaards indbydelse fremkom, havde pastor Riddervold fremlagt for storthinget et udførlig motiveret forslag om at grunde et *Nationalgalleri,* og tiltrods for de politisk bevægede tider og kirkekomiteens forkastelse blev virkelig dette forslag med 44 mod 38 stemmer bifaldt af det overordentlige storthing den 29. december 1836. Dermed var 1000 speciedaler årlig sikret det vordende *Kunstmuseum.*[5])

---

[1]) Udstillingens katalog (Boecks bibliothek i Videnskabernes selskab, Trondhjem) viser, at enkelte gamle billeder, som senere er havnet i Kunstmuseet, prydede denne den 2den kunstudstilling i Kristiania. Således anføres et billede »fra Amsterdam« af Lucas van Leyden, der ikke er andet end Jan van Heydens vakre prospekt fra Haarlem (Kunstmuseet no. 106). Videre nævner katalogen to stilleben af en *ubekjendt maler,* hvoraf det ene er identisk med Hondecoeters udmærkede galleribillede (no. 104), mens det andet (med en kakadue) synes at være gåt tabt. Af andre mestere nævner den visselig lidet pålidelige katalog Philip Roos, Antonio Canale, Zuccarelli, Joseph Vernet og Salvator Rosa.

[2]) Ifølge reglementet var det skolens øiemed »ved Undervisning i Tegning og Modellering samt ved Foredrag af Mathematikens Elementer m. m. at bidrage til Haandværksstandens Dannelse, samt tillige at give dem, der agte at danne sig til Kunstnere, Leilighed til at erhverve sig Færdighed i Tegning, og i sin Direction at danne et Kunstselskab, hvis Bestræbelser skulle gaa ud paa at udbrede Kunstsmag.«

[3]) Se I, side 22, samt udførlig i Auberts bog om *Professor Dahl* s. 306 ff.

[4]) I den på generalforsamling 13. nov. 1836 vedtagne *Plan* for foreningen heder det i § 1: »Foreningens Midler anvendes til Anskaffelse af Kunstværker. Disse fordeles aarligen ved Lodtrækning mellem Medlemmerne.« I Schweigaards *Indbydelse* (Bilag til den *Constitutionelle* 22. april 1836) antydes en videre plan med oprettelsen af et *fast galleri* af kunstværker, som foreløbig blev opgit af hensyn til oprettelsen af Nationalgalleriet.

[5]) Se nærmere i prof. dr. L. Dietrichsons værdifulde lille bog om *Det norske Nationalgalleri, dets Tilblivelse og Udvikling,* Chr.ania 1887.



EILIF PETERSSEN

JUDAS ISKARIOT (1878).
Tilhører ingeniør Segelcke Strømmen.

I 1837 indkjøbtes til galleriet på den Buggeske kunstauktion i Kjøbenhavn den første grundstok af gamle billeder, i 1838 erhvervedes som de første norske billeder to landskaber af prof. Dahl *(Laurvig i Måneskin* og *Hougsfossen)* og året efter to af Fearnley *(Labrofossen* og *Grindelwaldgletscheren).* I 1839 begyndte også indkjøbene fra Dahls samling af gamle mestere, og den 3. januar 1842 kunde *Nationalmuseet* åbnes for publikum, foreløbig installeret i kongeboligens øverste etage — i *Palæet.*

Unegtelig var denne samling på 79 malerier, hvoraf bare 4 var norske, samt en del Thorvaldsenske gibsafstøbninger, beskednere end sit navn; men det var dog altid en begyndelse, og så fattigt det end var, virked galleriet allerede i disse sine begyndelsesår som en spore på kunstsansen.[1])

Desværre kan det ikke siges, at statsmyndighederne lagde synderlig omsorg for dagen overfor den kunstsamling, de havde sat ind i verden. De lod den vanke om som en udlæg fra det ene tilfældige og ubrugelige lokale til det andet, indtil galleriet endelig i 1882 fik fast fod som leieboer i det kommunale skulpturmuseums nye bygning.[2])

Til skade for denne samlings udvikling har det også været, at galleriet altid har savnet en fast og lønnet, sagkyndig ledelse, men har været overladt til vekslende, ulønnede og ofte lidet sagkyndige direktioner. En deraf følgende mangel på initiativ og plan præger gjennemgående museets historie.

Lige fra dets oprettelse og indtil 1869, da *Tegne- og Kunstskolen* blev omgjort til en tegneskole væsentlig for håndværkere, påhvilte det dennes direktion »indtil videre« at forestå galleriets bestyrelse, noget som den ofte nokså modvillig fandt sig i. Ganske vist sad der gjerne en eller anden maler eller billedhugger i »galleriets specielle udvalg«, men som galleriets formænd afløser statsråder, oberstløitnanter og forskjellige slags professorer hinanden, lige til 1885, da endelig med professor Dietrichson en virkelig kunsthistoriker opnævnes som direktionskollegiets formand.

I galleriets første tid, da vore egne malere var få og unge, lagdes naturlig nok hovedvægten på kjøb af ældre mestere. Imidlertid var midlerne for små og ledelsen for planløs til, at denne samlervirksomhed i længden kunde tilfredsstille. Men tilfældet havde dog spillet galleriet ihænde mere end et værdifuldt billede af gamle, navnlig hollandske malere. Med året 1848 begynder imidlertid en ny periode i galleriets historie, den som er blit kaldt den *düsseldorfske* periode, og som rækker lige til 70-årenes begyndelse. I denne tid koncentreres indkjøbene om moderne kunst.

Havde denne kursforandring i museets ledelse tilført galleriet en smuk samling billeder af vore egne klassikere Dahl og Fearnley eller f. eks. enkelte arbeider af de

[1]) Gude og Cappelen fik her sine første kunstindtryk og blev gjennem galleriet ledet ind på sin livsbane; også for Eckersbergs første studier havde det betydning.

[2]) Først i det år, da dette skrives, bygger staten hus for sit museum.

gode danske mestere, som i disse år af og til udstillede i Norge — vilde den bare ha været lovord værd. Men det var ikke disse, allerede som gammeldags ansete naturalister, som stod i kurs, men de sentimentale og malerisk underlegne modemalere i Düsseldorf. Endnu mens galleriet eied bare 4 — fire — billeder af norske malere, blev billeder af Hübner og Carl Sohn udtrykkelig bestilt og betalt i dyre domme.[1])

Mens vi kjøbte Sohn, vandrede Tidemands *Haugianerne* til galleriet i Düsseldorf, og da den store opsigt, dette billede gjorde i Tyskland, vakte direktionens begjær efter et større arbeide af vor berømte landsmand, bestilte man en gjentagelse af originalen, istedenfor at sikre sig et næste større værk af mesteren; man fik da også bare et atelierværk. (Se I, s. 118).

Dette præg af tilfældighed og en rådende dilettantisme gjør sig gjennemgående gjældende i norsk kunstliv. Ikke mindst i ledelsen af *Christiania Kunstforening,* som — trods alt — med årene vokste sig stor og stærk, gjenfinder man »lægmandsskjønnet« ved roret.

Man må erindre, hvorledes et par menneskealdre hengik, før det nye Norges hovedstad blev beboelig for kunstnere. Når folk som Munch og Grosch og Flintoe kunde forbli hjemme, så var det, fordi de som lærere ved Tegneskolen eller på anden måde havde et bierhverv ved siden af sin kunst. Men andre som Gørbitz og Frich, der også sluttelig slog sig ned hjemme, viste derunder tilbøielighed til at stagnere i sin kunst. Gang på gang søgte vore malere hjem fra udlændigheden, prøved at slå sig igjennem i Kristiania og i 1848 gjorde de forsøget i flok og følge. (Se I, s. 92 ff.). Men altid blev resultatet det samme: de opgav det. Både åndelig og materielt kjendtes det for trangt hjemme. Muligens opgav de det for let. Muligens vilde de ha holdt længere ud i kampen med de trange kår, om de havde været dybere overbevist om værdien af at være sig selv i sin kunst, også nationalt. Først Eckersberg så helt klart på fordelene ved at bo hjemme og drog konsekvenserne deraf. Men selv om kunstnerne var for snare til at vælge de lettere kår i udlandet fremfor de vanskelige hjemme, må dog hovedskylden for den altfor lange emigrantperiode i vor kunst påhvile publikum eller rettere dettes ledere.

Det var dog ikke så meget fattigdommen, som var hindringen hjemme, snarere mangel på agtelse for kunst. At være kunstner »uden noget fast« var socialt betænkeligt. Kunsten havde ikke meget af arvet kultur og tradition at bygge på i den nybagte hovedstad. Den kultur, som fandtes, var væsentlig af litterær art. Øiets kunst var der i virkeligheden ingen som forstod sig noget på. Enhver, som havde reist lidt,

[1]) 2260 kroner har det kostet, Sohns sødladne billede af *En ung Sanger og tvende lyttende Damer i venetiansk middelaldersk Costume* (se I, side 72).



EILIF PETERSSEN

Kristian II underskriver dødsdommen over Torben Oxe (1876).
Galleriet Breslau.

læst lidt tysk æsthetik og udtalte sin dom med fornøden suffissance, havde let for at opkaste sig til autoritet på dette lidet kontrollerede område. Således kunde f. eks. WELHAVEN med sin temmelig begrænsede erfaring om billedkunst gjælde for en stor kunstautoritet, og en kritikerdilettant som EMIL TIDEMAND eller en spekuleringsæsthetiker som MARCUS MONRAD nyde ry for sagkyndighed. Det nytted slet ikke for »bare en maler« at ta kampen op med slige »studerte folk«.

Alt i alt må det siges, at Kristiania publikum, som det ved udgangen af 70-årene stod uforberedt til at ta imod en national kunst og et virkeligt hjemligt kunstliv med kunstnerne i sin midte, var et forsømt og lidet udviklet publikum. Alene ud fra dette faktum lar den sig forklare, den voldsomhed, ja brutalitet, som præger kampen mellem dette publikum og de hjemvendte »moderne« i de første otti-år.



OLAV RUSTI STUDIE (1890)



AUGUST SCHNEIDER Smeden som ikke fik slippe ind i himmerige.
Pentegning i Kunstmuseet i Kristiania.

Her vil et kort overblik over *Kristiania Kunstforenings* historie og virksomhed i de nær 70 år, den har bestået, være på sin plads. Intet afspeiler nemlig mere tro og tydelig smagens svingninger og kunstinteressens vækst eller tilbagegang i dette lange tidsrum end Kunstforeningens udlodningslister. Ja, der gives neppe en værdifuldere historisk kilde til kundskab om norsk kunst i tidsrummet 1837—1882 end disse fortegnelser over billeder og priser.

I et folk, så fattigt på mæcener som det norske, måtte det i 1836 ha sin store betydning, at 157 kunstvenlige borgere i hovedstaden trådte sammen og besluttede årlig at gi sin femdalerseddel til kunsten. Fem år senere er endogså medlemmernes antal vokset til det tre-dobbelte, og siden er tallet i jevn stigning indtil 1879, da tilslutningen til Kristiania Kunstforening kulminerte med 2000 »aktier«, som tilsammen indbragte henved 29,000 kr. Det var ikke småsummer, denne Norges eneste store mæcen årligårs ruttede med! Over det hele land spredtes det anselige antal kunstværker, som år efter år loddedes ud fra Kristiania Kunstforening. Og for den vestenfjeldske og nordenfjeldske landsdel spilled kunstforeningerne i Bergen (fra 1838) og i Trondhjem (fra 1846) en lignende betydningsfuld rolle som formidler mellem kunstnere og publikum. At disse foreninger har gjort sin store nytte og havt betydning for kunstlivet, vil derfor ingen bestride.

Og dog må det være sagt, at kunstforeningerne, og navnlig Kristianiaforeningen, ikke til enhver tid har ydet norsk kunst den opmuntring og støtte, økonomisk og på anden måde, som disse foreninger kunde havt evne til.

Allerede et par år efter Kristiania Kunstforenings oprettelse gled indkjøbene til de årlige udlodninger ind i et galt spor, idet fremmed kunstproduktion begunstigedes til overmål og til fortrængelse af god norsk kunst. Således er der til indkjøb af arbeider af prof. Dahl i løbet af 20 år anvendt tilsammen knapt 4000 kr., mens der ofte til et enkelt års udlodning kjøbes for et lige stort beløb af middelmådige tyske billeder. Havde denne forkjærlighed for de tyske düsseldorfere og overhodet begunstigelsen af fremmede malere bare havt økonomiske følger for den norske kunst, vilde den ha været mindre betænkelig; de gode norske malere havde alligevel hovedsagelig sit marked i udlandet. Men fremmed-importen blev for lange tider bestemmende for norsk publikums smag og efterspørgsel. Der kan muligens tvistes om den kunstneriske gjennemsnitsværdi af den mængde tysk kunst, som gjennem kunstforeningerne spredtes i Norge, men derimod ikke om det faktum, at udvalget gav publikum en ensidig smagspåvirkning. Ikke engang gjennem reproduktioner gjordes der noget alvorligt forsøg på at gjøre publikum bekjendt med den storartede kunstblomstring, som Frankrige udfolded i det 19de århundrede, og da strømninger fra fransk kunst omsider nådde vor egen malerkunst, stod publikum fuldkommen uforberedt til at forstå dem.

Selvfølgelig må foreningernes ledelse for en stor del bære skylden herfor. I Kristianiaforeningens første år sad jevnlig kunstnere i direktionen og udgjorde, om man regner arkitekterne med, fra først af dennes flertal (Flintoe, Grosch, Linstow, Fearnley, Frich, Schirmer, Nebelong). Men allerede i 1840 var ikke-kunstnerne i flertal, og i 50-årene forsvandt efterhånden kunstnerne fra direktionsvalgene. Senere, i 60-årene, indvalgtes rigtignok Eckersberg i en årrække i direktionen, men efter hans død i 1870 har ingen maler plads i direktionen, ligetil kunstnernes opposition i ottiårene fremtvinger en forandring. Overhodet blir ombytte sjeldnere og sjeldnere i direktionernes sammensætning, og foreningen lededes åbenbart af en liden konservativ kreds af »kunstforstandige«. Blandt disse er fra firtiårenes slutning Welhaven den toneangivende, indtil han afløses af sin modstander Emil Tidemand, som i meget lang tid var et indflydelsesrigt direktionsmedlem. I begge disse lederes virketid stiger fremmed-importen til udlodningerne, og navnlig betegner Tidemands regime en periode af overhåndtagende sværmeri for *tyske düsseldorfere,* et sværmeri som blev skjæbnesvangert for publikums kunstneriske opdragelse.

Et blik på en grafisk tabel over *indkjøbene af norsk og fremmed kunst* viser, hvorledes allerede efter et par års forløb vore egne malere (Dahl, Flintoe,

Gørbitz, Fearnley, Frich, Baade) lar sig fortrænge af de tyske og andre udenlandske malere. Til foreningens første udlodning i 1837 kjøbtes der for næsten 5 gange så meget norsk som fremmed kunst; men allerede i 1841 var forholdet omvendt: der anvendtes da en 8 gange så stor sum på indkjøb af fremmede som af norske kunstnere — 5 norske mod 23 udenlandske billeder (foruden kobberstik og lithografier, som næsten helt falder på den udenlandske konto).

I de første år kjøbtes ved siden af norske også en del danske billeder, men disses tal svinder hurtig ind samtidig med, at tallet på de tyske øges.

Uden tvil blev de fremmede kunstnere fra først af introduceret af sine norske kolleger og kamerater. En række dresdenermalere i 1839 har vel Dahl anbefalet, de gode tidlige hamburgermalere som Gensler, Kaufmann og Gurlitt, der oftere kjøbtes i denne første tid, kan både Dahl og Fearnley ha git anvisning på. Svensken Fahlkrantz kjøbtes vel som Fearnleys lærer. Det året, Tidemand var i Italien, kjøbtes større billeder af danske og tyske malere af Romer-kolonien (Ernst Meyer, Constantin Hansen, Küchler, Adam Müller), lige efter, at Baade er flyttet over til München, begynder münchenermalerne (Morgenstern, Burckel, Spitzweg, Enhuber, Marr) at optræde på indkjøbslisterne, o. s. v.

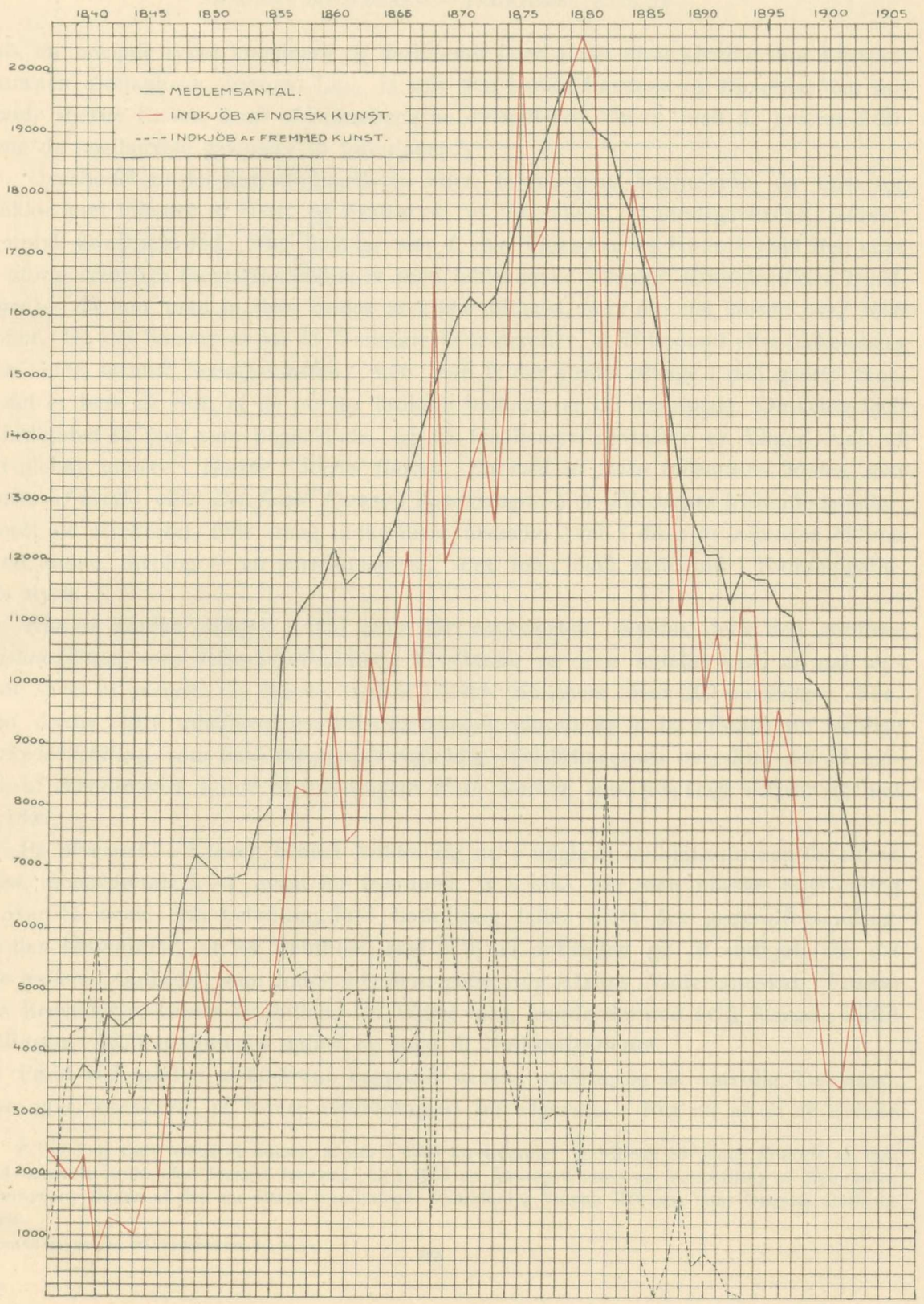
I 40-årene varierer forholdet mellem norsk og fremmed kunst omtrent så, at der kjøbes norsk for $^1/_2$ à $^1/_4$ af indkjøbssummen, mens $^2/_3$ à $^3/_4$ anvendes til indkjøb af den fremmede vare. Indtil i 1847 de norske gevinsters tal pludselig springer i veiret fra 7 til 28! Tallet på de fremmede kunstværker, som i disse år overveiende tilhører Düsseldorfer-skolen, synker da tilsvarende. Utvilsomt står denne pludselige stigning, som yderligere øges i 1848—49, i forbindelse med de norske maleres hjemvenden fra udlandet omkring dette tidspunkt. Og når den norske linje, som i disse år stiger til næsten den dobbelte høide af den fremmede, i 1850 dumper ned igjen til under ballance, så betyr dette, at malerne var borte igjen og festrusen fra 1848—49 fordunstet.

Hvad grunden er til den energiske stigning i de to næste år 1851—52, er ikke så let at si. Der var tilgang på nye kræfter i kunstnerflokken. Düsseldorfer-skolen, som Dahl allerede i 1846 betegned som »en Skole, der i Norge er som den ene saliggjørende Kirke«, begynder ved den tid at møde den første opposition herhjemme.[1]) De danske malere, som i de sidste år var helt udgåt af listerne, og som Dahl under sit besøg hjemme i 1850 savnede bittert mellem alt düsseldorferiet i Kunstforeningen, begynder atter at forekomme i udlodningerne, denne gang ved siden af svenske düsseldorfere (Marstrand, fru Jerichau, Simonsen, Heinr. Hansen — Nordenberg, Scholander, D'Unker, Amalie Lindegren). Men derfor aftager ikke egentlig de tyske ind-

[1]) Således i en stor artikel i »Morgenbladet« i 1850 om *Oscarshalbillederne,* undertegnet — A — Jens Andreas Holmboe).

KRISTIANIA KUNSTFORENING I 68 ÅR.

GRAFISK FREMSTILLING AF MEDLEMSANTAL OG INDKJØB I ÅRENE 1837–1905.



kjøb, en mængde tyske kunstnere og deriblandt flere af de mest kjendte som LESSING, SCHIRMER, ACHENBACH, JORDAN, LEU, ja selv den gamle PRELLER og RICHTER, den opgående stjerne KNAUS, samt af münchenerne dyrmaleren VOLTZ med fl. leverer i 50-årene de kostbareste gevinster til foreningen.[1])

Overhodet er det kun undtagelsvis siden foreningens begynderår, da man tog tiltakke med billeder af DAHL og FEARNLEY, at leverancen af førstegevinsten falder i en norsk kunstners lod. Sligt hænder, når f. eks. TIDEMAND og GUDE i 1848 lige efter de uforglemmelige theaterforestillinger med tableauerne tilbyder *Brudefærden i Hardanger* — da kan man jo ikke undgå at kjøbe billedet, selv om det koster over 1000 kroner. Og det hænder et par af de nærmeste år derefter, at Tidemand eller Eckersberg eller Gude leverer førstegevinsten; men man falder straks tilbage i den gamle vane, og det er bare så vidt, at de norske indkjøb ballancerer de fremmede. Omkring 1860 er indkjøbet så tysk som nogensinde, og de kostbareste gevinster er tilmed malt af helt glemte malere. *Goethe i Jacobi Garten, En med sit Barn indslumret Moder, som belures af Engle,* eller *Det første Forsøg i Tobaksrøgning* er billedernes fristende sujetter. Blandt de direktører, hvis smag indkjøbene afspeiler, var i disse år ANDREAS MUNCH og en anden theolog — en garnisonsprest, som man også satte ind i Nationalgalleriets styre.

Når de norske indkjøb i 1857 atter tar overvægten, skyldes dette den *nordiske kunstudstilling,* som dette år afholdtes i Kristiania, og hvis katalog viser et godt opmøde såvel af svenske og danske som af norske kunstnere (over 200 nummere). Foruden denne store udstilling ses kunstforeningen samme år at ha afholdt sin vanlige *markedsudstilling,* som også var ganske righoldig. Udstillingernes overskud gik til indkjøb af skandinavisk kunst til foreningens *Faste Galleri,* som forøvrigt skriver sig helt fra 1849.

På niveauet 7—8 tusen kroner holder sig nu i nogle år indkjøbsummen for norsk kunst, modsvarende 5—4 tusen for fremmed, ja i 1863 når den norske linje endog op over 11 tusen. En betydningsfuld beslutning fatter dette års generalforsamling, idet den bestemmer, at for fremtiden skal 5 % af indtægten gå til indkjøb for *det faste galleri.* Galleriet, som indeholdt flere gode ting (DAHLS Vinterlandskab, FEARNLEYS Brientzersø, GUDES Brobillede fra Wales etc.), kunde dermed årlig forøges, indtil samlingen i 1876 besluttedes opløst og solgt til Nationalgalleriet.

Først ved midten af 60-årene begynder norske malere, og da navnlig TIDEMAND, GUDE og ECKERSBERG, at levere udlodningens hovedgevinst. Fra nu af er de norske

[1]) Det kan være værd at notere, at der i 1850 forekommer et billede *Sørgende Familie* af den nu så berømte hollænder JOSEPH ISRAELS, og i 1855 er førstegevinsten en fremstilling af *Mennesket, Drømmen og Døden* af den nu oftere fremhævede frankfurter VICTOR MÜLLER, som dengang studerte i Paris.

kunstværker (malerier og skulpturer) altid i afgjort overvægt over de fremmede. Sjelden beslaglægges nu mere end ¼ af hele kjøbesummen af fremmede. Som et påfaldende nationalt år kan noteres 1868, da der kjøbtes hele 54 nummere norsk kunst for tilsammen 16,500 kr., mens bare 800 kr. falder af til udlændingerne. Disse er fra nu af sjeldnere og sjeldnere tyskere, men derimod danske, svenske eller finske. I 1868 var der nemlig fra Kristiania Kunstforening udgåt en henvendelse til kunstforeningerne i Kjøbenhavn og Stockholm, som gik ud på at vække et livligere samarbeide gjennem gjensidige kjøb af skandinavisk kunst fra de andre lande, en henvendelse, som var blit mødt med tilslutning fra dansk og svensk side, uden at dog nogen fast ordning ses at være kommet istand.

Men selv om de tyske billeder var blit fortrængt fra markedet, skaffer smagen for det tyske sig vedblivende tilfredsstillelse gjennem overveiende indkjøb af de malere, som var uddannet og bosat i Tyskland og påvirket af tysk smag. Disse foretrækkes jevnlig fremfor de yngre kunstnere, som mod slutten af 70-årene kom under fransk påvirkning og i 80-årene blev dem, som spilled hovedrollen hjemme. Nogen virkelig og fuldstændig udestængning af den moderne retnings mænd har dog ikke fundet sted, selv om et mere og mere spændt forhold gjorde sig gjældende mellem foreningens ledere og kunstnerne. Da det så i 1876 og 1880 hændte, at direktionen bortviste yngre kunstneres arbeider fra sine udstillingslokaler og dertil yderligere udæsked kunstnerne gjennem indkjøb af undermålsarbeider af den »tyske« retning, kom det til de sammenstød, som nærmere skal omtales i det følgende, og efter den stormfulde generalforsamling i 1881 besluttedes den berømte *kunstnerstreik*. Øieblikkelig ser vi virkningen på den grafiske tabel, hvor den norske linje pludselig daler og næsten tangerer den pludselig stigende fremmedlinje! Når imidlertid kunstforeningens udlodninger også under streiken omfatter arbeider af de streikende kunstnere, er det, fordi man under mangelen på tilgang af billeder måtte ty til kunsthandlere og hos dem måtte kjøbe billeder af streikerne for overhovedet at skaffe de nødvendige gevinster.

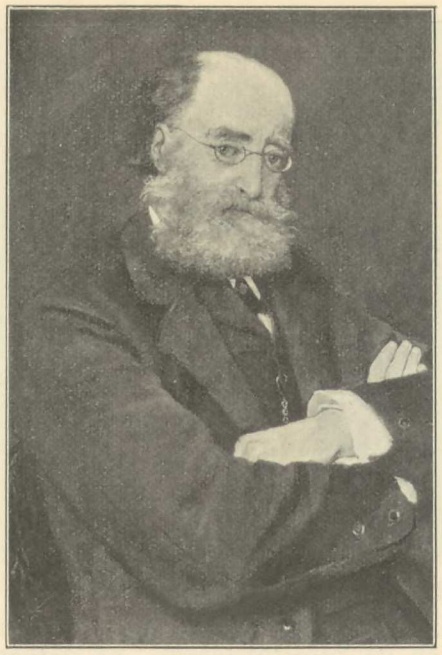
Under denne kamptid fik Kristiania Kunstforening et knæk, som den aldrig senere har forvundet. I raskt og jevnt dalende linje går det nedad bakke såvel med medlemsantallet som med indkjøbsummernes størrelse. Men selve indkjøbenes navne fremover i otti-årene taler tydelig om de »unges« voksende magt og anseelse, som ingen reaktion længere kunde trodse ustraffet.[1])

[1]) Det kunde ha sin store interesse at gå kunstforeningsforholdene nærmere efter også i andre byer, navnlig da Bergen og Trondhjem, men dels kan ikke mere plads afses dertil, dels foreligger der allerede fra Direktør Johan Bøghs og Adjunkt Bugges hånd indholdsrige publikationer over Kunstforeningerne i Bergen og Trondhjem.



HANS HEYERDAHL

MARIA MAGDALENA (1878).
Eies af Eilif Peterssen, Lysaker.



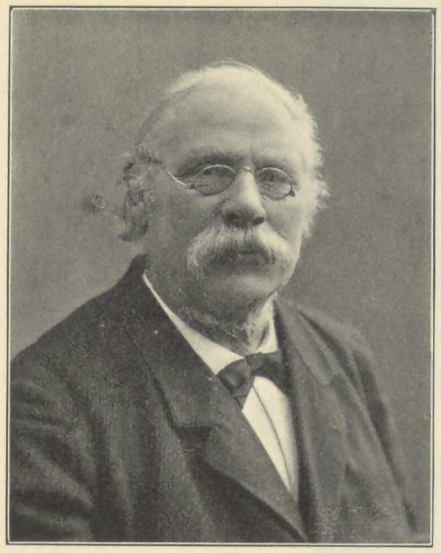
Forbech, fot.

Professor LORENTZ DIETRICHSON,
malt af Mathilde Dietrichson (1883).

Men selv om Kunstforeningen gik tilbage, er der ellers mange tegn på fremgang i kunstlivet hjemme.

Helt fra 1854 af havde ECKERSBERG bodd hjemme i Kristiania, og ti år senere (1864) flytter ISAACHSEN hjem til sin fædrenegård i Sætersdalen. Fra 70-årenes begyndelse trækker kunstnerne hjem, den ene efter den anden, og tar fast bopæl i Norge. Omtrent samtidig med, at ECKERSBERG går bort fra hovedstadens kunstliv, flytter WEXELSEN, AMALDUS NIELSEN, ARBO og KNUD BERGSLIEN hjem, og den sidste tar arbeidet op efter Eckersberg med malerskolen, som fremdeles beholder sin lille statsunderstøttelse. Billedhugger MIDDELTHUN virker stilfærdig og nobel som lærer ved tegneskolen og som medlem af galleriets, tegneskolens og andre kunstinstitutioners bestyrelse. BRYNJULF BERGSLIEN, som også tar bo hjemme, øver i sit mere udadvendte kunstnerliv en tilsvarende indflydelse på publikum, som Middelthun på de unge kunstnere.

En samlende og vækkende personlighed, fuld af begeistring og initiativ, fik endelig norsk kunstliv, da LORENTZ DIETRICHSON i 1875 blev kaldt hjem fra Sverige, hvor han havde virket som docent i Upsala og senere som professor ved kunstakademiet i Stockholm. Da man i ham havde manden, blev der dette år oprettet et kunsthistorisk professorat også ved Kristiania universitet.



Forbech, fot.
KNUD BERGSLIEN.



CHR. WEXELSEN.

Lorentz Dietrichson er de kunsthistoriske og æsthetiske studiers pioner i vort land. Tidlig grebet af en dyb kunstbegeistring og lyrisk anlagt, som han var, voved han i sin ungdom at vie sit liv til en virksomhed med pennen i kunstens tjeneste. Han debuterte som litteraturhistoriker, skrev også skjønlitterære arbeider, men samled sig efterhånden om kunsthistoriske studier.

På sine mangfoldige reiser flakked han viden om, besøgte omtrent alle Europas kunstbyer, drev årelange studier i Italien, så Lilleasien, Palæstina og Ægypten og er i det hele tat en af de mest bereiste nordmænd. Den indtryksfylde og alsidige kundskabsmængde, som han på denne måde erhvervede sig, gjorde ham særlig skikket som banebryder for æsthetisk almendannelse i vort helt uforberedte publikum.

Med sin livlige fremstillingsevne og sin varme, letflydende veltalenhed valgte Dietrichson at bli en popularisator, som både i skrift og i tale har vist evne til at rive sit publikum med. Han forstod, at i den æsthetiske brakmark, som var hans arbeidsfelt hjemme, kunde det lidet nytte at plante specialvidenskabens kuldskjære spirer. Her måtte en almen vækkelse af kunstsansen gå i forveien, og med begeistring tog han fat på dette vækkelsesarbeide. Forfatteren af denne bog var selv i barneårene blandt hans trofaste tilhørere, når Dietrichson talte om »Michelagniolo og Mediceerne« eller gjennemgik antiksamlingen i Skulpturmuseet.

Ved siden af at være en udmærket popularisator er Dietrichson også en lærd mand, hvis flid og indsigt har sat varige mærker i norsk og tysk kunsthistorisk litteratur. Særlig når han har tat op hjemlige opgaver, og helst på arkitekturens og

ornamentikens område, har han præsteret det udmærkede, og på disse felter har han som forfatter et europæisk navn.

I de bitre kampens år, da romantik stod mod naturalisme, faldt det for Dietrichson naturlig at stille sig på romantikens side. Tidemands biograf og Gudes ven, æsthetikeren ved Carl XV's hof, havde vanskelig for at forsone sig med yderlighederne i de »unges« retning. Men hans elskværdige og humane natur søgte ikke striden, prøved tvertimod at gjøre sit til at udjevne den. Imidlertid undgik han ikke at drages ind i den almindelige polemik, og heller ikke undgik han da enten selv at forurette eller at bli forurettet. Impressionismen og den krasse naturalisme, som de unge førte med sig, da de kom, havde Dietrichson liden forståelse for. Derfor blev mødet mellem ham, som altid havde ivret for, at kunstnerne skulde vende hjem til sit land, og de hjemvendte kunstnere et kjøligt møde. Og da kjølighed ingen varig følelse var i hine hede år, varte det ikke længe, før kunstnerne i den kunsthistoriske professor snarere så en modstander end en forbundsfælle.

Imidlertid øved Dietrichson med sin ganske betydelige indflydelse i formående Kristianiakredse en stor organisatorisk virksomhed i vort kunstliv. Straks efter hjemkomsten blev han formand i en kongelig kommission, som skulde udarbeide planer til en *norsk kunstskole.* Men som alle andre planer til en sådan skole blev også disse henlagt. Derimod oprettedes i de nærmeste år ad privat vei en række kunstinstitutioner.

I 1875 stiftedes på Dietrichsons initiativ *Kunstvennernes Samfund,* et selskab, som vilde støtte frembringelsen af mere omfangsrige kunstværker, der vanskelig kunde påregne private kjøbere.[1])

I 1876 oprettedes med Dietrichson som formand og H. Grosch som konservator *Kunstindustrimuseet* i Kristiania, der i de forløbne år har vokset sig op til en så anselig institution. Senere, i 1889 og i 1893, fulgte oprettelsen af lignende museer i Bergen og i Trondhjem. I 1877 stiftedes *Kobberstiksamlingen,* som nu udgjør en del af Kunstmuseet, og endelig grundlagdes *Universitetets samling af kunsthistorisk undervisningsmateriale.* Men den vigtigste af disse nyoprettede institutioner blev dog *Skulpturmuseet.* Ideen til et sådant museum skal være udkastet allerede i 1859 af professor Monrad. Men først i 1876 lykkedes det at virkeliggjøre den, idet en betydelig gave fra Sparebanken til Kristiania kommune gav det økonomiske grundlag. Staten afstod byggetomt, og en for den tids Kristiania meget monumental bygning efter Adolf Schirmers tegninger reiste sig på Tullinløkken. I 1882 kunde museet åbne sine sale for det forundrede og usikre publikum, som aldrig havde set nøgne statuer før. To mænd har mere end

[1]) Dette samfund, som forresten bare bestod i et halvt snes år indkjøbte og udloddede følgende betydelige kunstværker: *Carl Sundt Hansen* Lægprædikant, *Gude* Fra Lister, *Eilif Peterssen* Piazza Montanara, *Sinding* Svolvær, *Skeibrok* Træt, *Skredsvig* Septemberdag ved Stabæk, *Werenskiold* Middag.

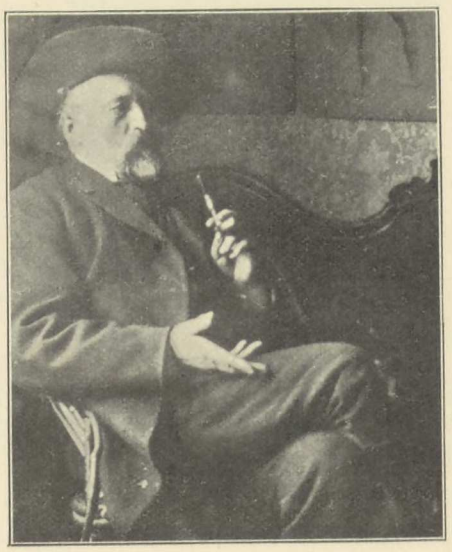
andre æren af, at dette museum blev til, forsåvidt som de skaffed udvei til midlerne — rektor VIBE og assessor MARIBOE. Museets første bestyrer blev nuværende professor STENERSEN og senere DIETRICHSON.

I Skulpturmuseets bygning fik endelig også det omflakkende *Nationalgalleri* leiet passende lokaler, hvor det kunde bli i ro. En bestemmelse gjaldt, om at galleriet skulde eie sit eget lokale, når museumsbygningen stod fuldt færdig med begge fløie opført. Efter langvarige forhandlinger blev der endelig truffet en ordning, hvorved staten, drevet af pladsmanglen, påtog sig bygningens udvidelse samtidig med, at den overtog i eie såvel bygningen som den kommunale skulptursamling og påtog sig for fremtiden at sørge for det hele. Således dannedes i 1902 ved en sammenslutning af Nationalgalleri, Skulpturmuseum og Kobberstiksamling det, som nu heder *Kunstmuseet,* en statsinstitution, som besynderlig nok fremdeles befinder sig under ganske provisoriske administrationsforhold og endnu venter på sin organisation.

Når talen er om foranstaltninger til kunstens fremme bør heller ikke glemmes en liden beskeden forening, *Foreningen til Nationalgalleriets forøgelse,* som under ledelse af stifteren, den ihærdig virkende kunstven hr. S. LARPENT, har øvet god gjerning.

— Efter denne oversigt over kunstforhold og institutioner går vi over til biografierne om de enkelte malere af det ældre slægtled.

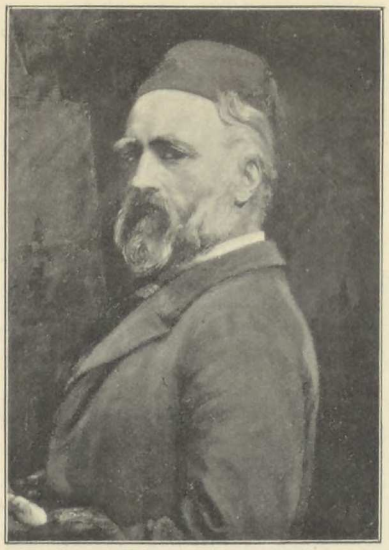
En eiendommelig og isoleret skikkelse i vor kunsthistorie er O. W. Isaachsen. Düsseldorfer og akademielev bryder han endnu i 50-årene, da Düsseldorferromantiken står i sin høieste blomstring, ud af den lumre rede, drager til Paris, blir elev af Couture, der for tyskerne stod som selve realismens repræsentant, går derpå over til at bli elev af naturalismens virkelige grundlægger, den berygtede Courbet, vender så hjem til Norge og slår sig ned der sørpå, hvor han kom fra, for resten af sit liv, går efterhånden over fra at dyrke »historiemaleriet« til at bli stillebens- og landskabsmaler, maler bondens stuer og dragter og den kjendte natur i et af landets mest afstængte dalfører, i Sætersdalen, udstiller sjeldnere og sjeldnere og ender sine dage som en halvveis glemt provinsmaler i den gamle stiftsstad Kristiansand.



O. W. ISAACHSEN.

Altså i flere henseender en foregangsmand i et yngre slægtleds kamp, men en Protesilaus-type, en af dem, hvem det ikke blir forundt at se seirens frugter.[1])

[1]) Isaachsens personlighed er mere kjendt end hans kunst. Hans originale, livfulde væsen og hans kunstnerskjæbne har der gjentagende været skrevet om, mens hans produktion først fornylig har været tilgjængelig gjennem den mindeudstilling, som Kristiania Kunstforening åbnede i marts 1906 af henved 200 af hans efterladte billeder og studier. — Andreas Aubert har vel først skrevet om Isaachsen og gjort sit for at sprede den glemsel, som begyndte at falde over hans navn (*Samtiden* 1898). Men også Vilhelm Krag, som har kjendt ham personlig og hører til den lille skare af varme beundrere, der dyrker hans minde, har gjentagende draget hans navn frem, senest gjennem det rids af Isaachsens originale og vindende kunstnerpersonlighed, som indleder katalogen til ovennævnte udstilling (samtidig trykt i *Morgenbladet*). Betegnende for det sjeldne og fængslende ved Isaachsens person er det også, at når en af hans venner (Aug. Abrahamson) skriver en *Reisehåndbog over Sætersdalen, Mandalen og Tofdal,* finder han plads i denne for en udførlig, anekdotisk udstyret biografi af Olaf Isaachsen. En af hans sønner, hr. Eivind Isaachsen Willoch, har desuden været så venlig for mig at nedskrive en række interessante småtræk og erindringer om faren og, hvad han hørte denne fortælle fra sine barneår, sine studieår i Paris og livet i Sætersdalen. Thi Isaachsen var en berømt fortæller i vennekredsen, fuld af vid og lune, og selv i denne anden hånds gjengivelse lyder



OLAF ISAACHSEN,
malt af A. E. Andersen (1888).

Olaf Wilhelm Isaachsen blev født i »Skrivergården« i Mandal den 16de mai 1835, og her leved han sine barneår.

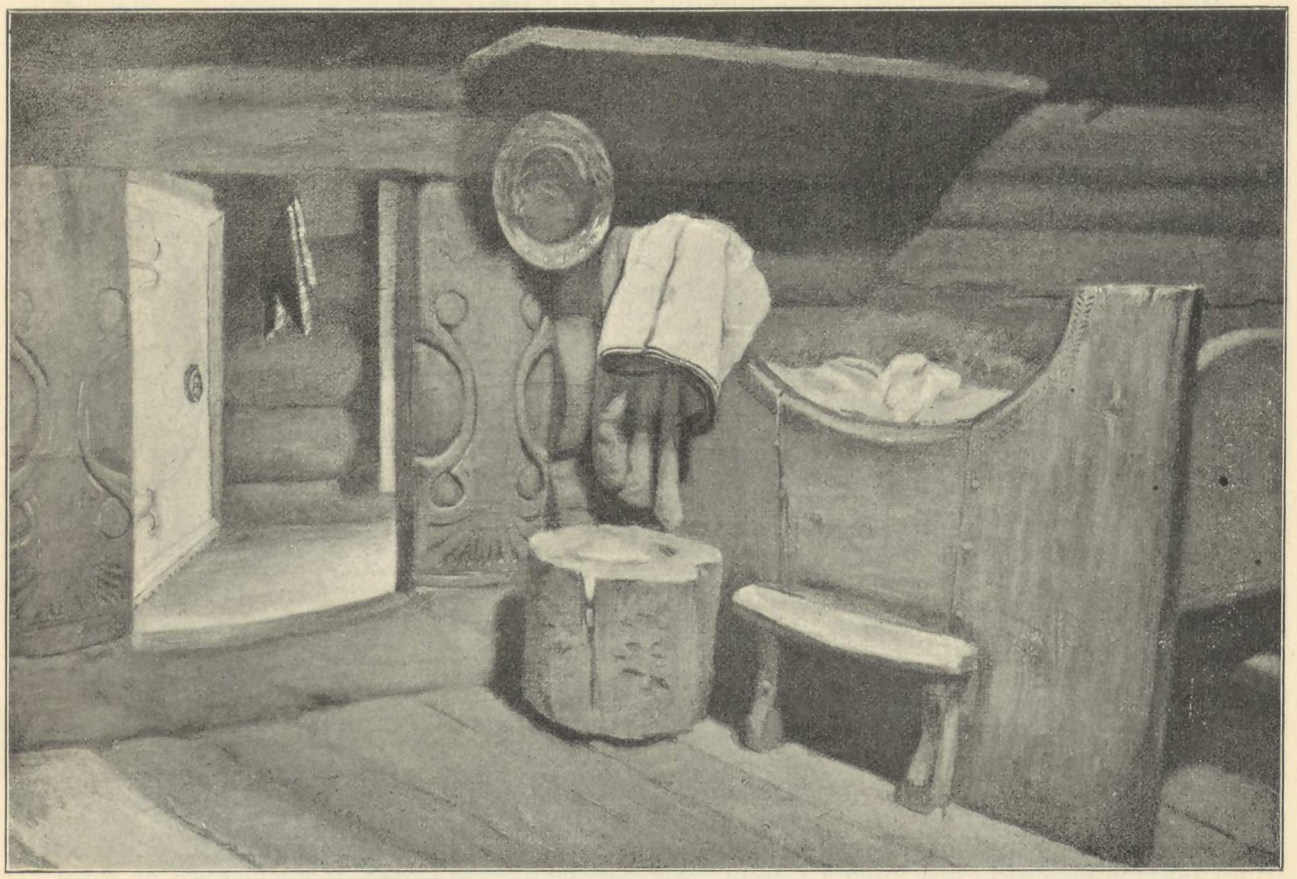
Synderlige kunstindtryk var der vistnok ikke at hente i Mandal. Men byen havde endnu sin livlige skibsfart på fjerne havne, og langfartfarernes hjemkomst eller fremmede sjøfolks besøg gav et pust af liv og farve over den lille sjøfartsby. Og på bedstefarens »øversteloft«, hvor der fandtes gamle silkedragter fra hoffet i Kjøbenhavn og illustrerte spanske bøger efter en onkel, som havde været konsul i Cadix, fandt den fantasirige gut foreløbig næring nok for sin indbildning. Han glemte aldrig »øversteloftets« herligheder. Det er som, om silkens glans og de spanske romaners romantik har git hans talent dets indvielse.

Han hørte til en gammel kristiansandsk patricierfamilie, hvor sønnerne pleied at bli embedsmænd, og bestemmelsen var også, at Olaf Isaachsen skulde bli officer. Han blev derfor sendt ind til Kristiania, til sin tante, som var gift med statsråd Erichsen, for at gå på skolen der og senere på krigsskolen. Men statsrådens datter og Isaachsens kusine var Hedvig Erichsen, gift med Bernt Lund, en i Kristiania dengang vel kjendt blomstermalerske, som havde studeret i Düsseldorf (se I, side 231). I deres hus, hvor kunstinteresser blev dyrket, fik Olaf Isaachsens kunstnertilbøieligheder vistnok den første opmuntring. Snart kom han ind på Tegneskolen og gjorde her sine første studier under Flintoe og Frich. Og da han ved en lungebetændelse var blit reddet fra officerbanen, blev han i 1854 sendt til Düsseldorf, til mester Adolf Tidemand, for at bli maler.

Tidemand tog vel imod sit bysbarn, men han var, som bekjendt, ingen rigtig »professor«; han tog nødig elever. Efter at ha tegnet hos Tidemand et halvt års tid bytted Isaachsen på sin lærers råd Tidemands værksted med akademiet. Figurmaler vilde han bli, og til lærere fik han bl. a. Sohn og von Schadow, direktøren.

I Düsseldorf blev studierne fortsat i 4 år, dog med ferieturer hjem til Sætersdalen, hvor faren var blit sorenskriver. I denne tid foretog han også en studiereise til Belgien; den moderne belgiske skole var jo dengang i »skuddet« i Düsseldorf.

det meddelte livfuldt og morsomt. Men dels har allerede Vilhelm Krag benyttet en del af stoffet, dels er det af en for speciel biografisk karakter til at falde indenfor dette arbeides ramme. Enkelte småtræk fra Coutures og Courbets atelierer har jeg dog tat med, dels efter sønnens meddelelser, dels efter Isaachsens egen skrevne fremstilling, som Aubert har ladt trykke i *Samtiden* 1898.



OLAF ISAACHSEN

Fra en gammel stue i Sætersdalen.
Kunstmuseet i Kristiania.

Men så kom i 1858 på besøg til Düsseldorf to malere fra Paris, svensken JERNBERG og finlænderen VON BECKER. De havde begge studeret hos COUTURE, og som de fleste af hans elever var de meget opfyldt af beundring for sin berømte lærer og overhodet talsmænd for franskmændenes kunstneriske overlegenhed. Da de om høsten vendte tilbage til Paris, fulgte Isaachsen med.

Hos Couture studerte Isaachsen i årene 1859—60, og ham regned han selv for sin egentlige lærer, endskjønt han senere kom under COURBETS påvirkning.

Om THOMAS COUTURE (1815—79) og hans skoleatelier, som i sin tid var Paris' mest berømte og søgt af kunstnere af alle nationer, har Isaachsen nedskrevet en del meget læsværdige optegnelser, som findes trykt i *Samtiden* (1898). De indledes med disse ord:

»Jeg nedskriver følgende om min mester Couture — en mester af første rang, en mand, som hørte til *la grande famille.*« Og om hans tegning skriver han: »Hans tegning var storslagen — ude-

ladende alle intetsigende, forstyrrende detaljer, med kraft markerende det karakteristiske, altid øiet henvendt på linjernes skjønhed og variation: »*la ligne courbe contre la ligne droite*« — samt massernes storhed. Hans tegning forenede naturens livlighed, antikens noblesse og de gamle mesteres videnskab og finhed.«

Derpå beskriver han meget anskuelig Coutures maleteknik: »Når han havde undfanget en idé, gjorde han først en flot oljefarve-studie, derpå detaljerede sortkridtstegninger efter samme modeller i samme situationer. Med skissen og disse samlede studier for øie gjorde han optegningen på billeddugen, ved hvilket arbeide eleverne var ham behjælpelig; derpå en let undermaling, *frottie,* med transparente farver. En sådan undermaling så stundom ud som en sepiategning; ofte var også farvenuancerne, navnlig lokaltonerne, angivne og gav indtryk af en fuldstændig akvarel.[1]) Denne undermaling tørrede fra dag til anden, idet *frottien* var gjort med *sauce* — en stærk siccatif af linoljefernis og terpentin. Når han da skulde igang med den egentlige maling med meget tørrevne, kompakte farver — *des couleurs broyées serrées* — saucede han først ind skygger og halvtoner med bitume, tilsat med rødt, blåt eller sort, efter omstændighederne; røgte så en cigaret, hvorefter denne indsaucing var seig. Nu hensattes lyset på det tørre; derpå slæbedes halvtoner og skygger ind i den seige bituminøse masse med langhårede pensler, sådanne som anvendes af dekoratører for limfarve. Denne metode gav stor klarhed i skygger og halvtoner og det ruflede lys stor *lustre.*

Han malede mosaikartet, idet farverne blev meget lidet blandede på paletten, så at man altid kunde distinguere moderfarverne i enhver tinte: han dekomponerede altså farven ligesom impressionisterne nutildags; det gjorde også Paolo Veronese, Rubens og tildels Velazquez — en hovedgrund til bevaringen af deres farvers *vitalité*; de vil aldrig undergå forandring.«

Jeg citerer disse detaljer såvidt udførlig, først fordi de forklarer, hvorledes Isaachsen selv kan ha opnådd den dybe farveglød i enkelte af sine billeder, dernæst fordi de kaster et streif af nyt lys over en vel meget i baggrunden trængt personlighed i fransk kunst.

Isaachsens dybe beundring for Couture stemmer ikke med vore dages »justerede« kritik over denne engang så berømte »eklektiker«; Coutures kunsthistoriske aktier er sunket voldsomt i kurs, men uden tvil under deres sande værd. Ganske vist: de store forventninger, som han i ungdommen vakte tillive med sin *Romerske orgie fra forfaldstiden,* dem skuffede ham. Den overvættes henrykkelse, hvormed dette værk blev modtat, da det fremkom i 1847, hæved hans selvfølelse til urimelige høider, som han selv var bange for at dumpe ned fra. Han blev ængstelig for at udstille og for at gi et arbeide fra sig som færdigt. Derfor ødede han sin kraft på utallige forstudier, og sine store planlagte kompositioner *Keiserprinsens dåb* og *De frivillige i 1792* efterlod han ufærdige. Men uden tvil var Couture en rigt begavet og høit kultiveret kunstner. Alene den vakre, suverænt tegnede studie i vort kunstmuseum beviser det.[2]) Og i ethvert fald har Couture været en ganske sjelden lærerbegavelse, metodisk og overlegen i sin kunnen og tekniske viden. Man bør nødig glemme det, at såvel de franskes ypperste moderne maler Edouard Manet som den nu så høit skattede tyske

[1]) Sammenlign den store studie eller undermaling af en siddende *italienergut* med mandolin, som Couture skjænkede Isaachsen, og som fra ham kom i Kunstmuseet i Kristiania.

[2]) Et af hans mere bekjendte billeder *Falkebæreren* findes i kopi af Adolf Tidemand i Bergens Billedgalleri.



OLAF ISAACHSEN

STABBUR FRA OSA, SÆTERSDALEN (1878).
Kunstmuseet i Kristiania.

maler Anselm Feuerbach udgik af Coutures værksted — og det som færdige mestere, der kunde, hvad de vilde. Feuerbachs berømte grå sølvtone, og Manets forkjærlighed for et maleri *en plein pâte* kan begge lettelig føres tilbage til eiendommeligheder ved Coutures undervisning. Og de to bøger, Couture har efterladt, og hvori han som en noget snakkesalig, men ofte spirituel causeur ræsonnerer over æsthetiske og tekniske spørgsmål i gammel og ny malerkunst, er særdeles underholdende og læsværdige, tiltrods for de hadefulde udfald, han ikke kan nægte sig mod samtidige rivaler som Ingres og Delacroix.[1])

Imidlertid må vel selv Isaachsen med al sin beundring for Couture som menneske og kunstner ha følt, at fremtiden tilhørte en anden og stærkere kunstnerindividualitet end denne afdæmpede eklektiker, siden han efter et par års studier på egen hånd gik hen og blev Courbets elev.

Men først havde han i 1861 kopieret i Louvre (Rubens, Velazquez og andre spaniere) derpå i 62 gjort en tur til England, hvor han så verdensudstillingen i London, og i 63 gjort sin italienske reise. I Neapel, hvor han opholdt sig i længere tid, havde han kopieret Ribera og havt adskillige portrætbestillinger, så han endogså tænkte lidt på at slå sig ned der for alvor. Men ud på høsten var han igjen tilbage i Paris, og han søgte da straks til Courbet, som dengang havde skoleatelier med mange elever.

Skade, at Isaachsen ikke før sin død fik nedskrevet, som han havde tænkt, sine erindringer om denne sin anden lærer, der jo indtar en ganske anderledes betydningsfuld plads i den franske malerkunst end Couture. Men et og andet anekdotisk træk har han dog fortalt.

Således fik han, da han meldte sig som elev, til optagelsesprøve at male en gullerod, og han måtte gjøre det med almindelig væggesmørermaling. Den, som kunde male en gullerod, kunde Courbet bruge, og Isaachsen bestod prøven.

Courbet havde dengang atelier på boulevarden. Men han havde ondt for at få leiet rum for sig og sine elever. Han var slemt berygtet bl. a. for at ødelægge gulvene der, han holdt til, med alle de stuter, hester, hunder og æsler, som han havde for skik at trække ind i atelieret til model for sig og eleverne. Og når så dyrene skulde ud og luftes på boulevarden, var der gjerne helt opløb omkring dem og de gale unge malerlærlinge, som under stort spektakkel trak omkring med dem. Om aftenen kom Isaachsen sammen med Courbet og hans revolutionære venner i deres stamkneipe, og her blev der under den store kommunards præsidium æsthetiseret og politiseret i den brandrødeste ånd, mens krusene flittig fyldtes.

Det var forresten bare et halvt års tid, at Isachsen blev i Paris som Courbets elev. Da han i 1874 kom tilbage til Paris, var Courbet ikke der mere. Han leved

[1]) Thomas Couture: *Paysage* og *Méthode et entretiens d'atelier* Paris 1867.

da fattig og landflygtig i Schweiz, vanærende dømt for sin andel i kommuneopstanden 1871, da han som minister for de skjønne kunster ikke havde forhindret Vendômesøilens omstyrtelse. Da han var dømt til at betale summen for monumentets gjenreisning, var hans eiendele og malerier blit bortauktioneret og hans formue konfiskeret af staten. Men i al stilhed var dog en del af hans værker blit reddet ud til det lille chateau, hvor søsteren bodde, og hvor hun holdt dem skjult for alle undtagen for hans mest trofaste elever. Isaachsen og von Becker var derude for at få se billederne. De måtte først aflægge en høitidelig ed på aldrig at omtale besøget, så længe Courbet levede, eller før han løste dem fra eden, og først da blev de ført ind i det rum, hvor billederne holdtes skjult bag bevægelige tapeter.

Om Courbets kunst og malemåde foreligger desværre ingen optegnelser fra Isaachsen; kun synes det, som om han af ham lærte at bruge paletkniven ret meget i pensels sted. Overhodet har det halve år hos Courbet utvilsomt været af den største betydning for Isaachsens kunstneriske udvikling. Sikkerlig er han gåt ud af den store naturalists værksted med robustere virkelighedssans, med friere, mindre theoritynget teknik og finere blik for valør og lysvirkning. Hans bedste studier fra Sætersdalen fra de følgende år har en kraft og myndighed i farvesætningen, som gjør både mesteren og eleven ære.

Det var dog neppe, fordi han følte sig udlært, at Isaachsen i 1864 forlod Courbet og Paris og reiste til Düsseldorf. Det var ene og alene for at gifte sig med en tysk dame, hvis hjærte han havde vundet under sit tidligere ophold der i byen. Umiddelbart efter brylluppet vendte han hjem til Norge, til hjemmet på Klep i Sætersdalen, og her blev han boende.

Der var nok af opgaver at ta fat på i denne skjønne uopdagede dal med det afsondrede, næsten halvvilde folkeliv, de farverige dragter og de udprægede, halvt hedenske sæder og skikke. Isaachsen havde et åbent øie for det altsammen, og han lod sig slet ikke afskrække af »lorten«. I 60- og 70-årene er vistnok de fleste af hans interiører og figurstudier fra Sætersdalen blit til, det herlige stabbursinteriør med de røde stakkene (i Kunstmuseet) — det mest Courbet'ske, han har malt — er endog så sent som fra 78.

Men allerede i 70 havde Isaachsen mistet sin unge hustru og to år derefter sin eneste datter. Han trængte til at komme bort og få sorgen på afstand. Med sine 3 smågutter slog han sig ned i Düsseldorf, hvor svigerforældrene bodde, og her malte han flittig i et par år portrætter og genrebilleder.

Men i 75 flytted han hjem og tog fast bolig i Kristiansand, hvor han nu blev boende uafbrudt til sin død i 1893. Han kjøbte et gammelt hus, hvor hans stamfar Isaach smed havde bodd, med høie egepaneler og indfældte vægmalerier.

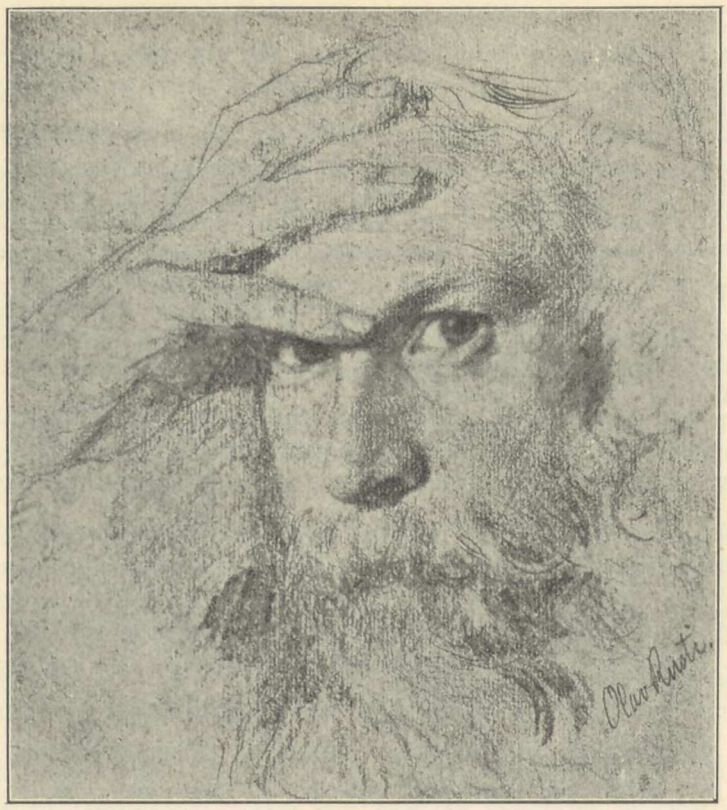
»Her indretted Isaachsen sig sit hjem, her samlede han sine sjeldne våben, sine vakre møbler og antikviteter, og her levede han sit liv — ensomt og stolt — mens glemselen allerede i hans levende live stille sænkede sig om hans navn.

Men for mig — fortsætter Vilhelm Krag — står Olaf Isaachsens skikkelse fra hans senere leveår som noget helt for sig med en egen glans mod omgivelsernes øde, som en af heltene i Gösta Berlings saga. Han, den høit dannede, usædvanlig kundskabsrige kunstner, der kom fra Europas uro og banken, han fandt slet ingen glæde i at gå op i det snevre bourgeoisi i stiftsstaden. Nei, han omgav sig med en garde af unge og gamle folk — af unge fantaster og halvgamle originaler, og over dem alle præsiderte mester Olaf med sit uudslukkelige humor og sin uovertræffelige elegante vittighed. Hele vinteren igjennem var hans gamle hus i den øde Elvegade, hvor snoen stadig peb om hjørnet, samlingsstedet for et underligt kompagni, som Selma Lagerlöf vilde være blevet begeistret over. Men aldrig før var der kommet smag af vår i luften, så blev Isaachsens blod uroligt. Naturmennesket vågnede i ham; han måtte ud i skog og mark.

I en liden jagthytte, som tilhørte familiegården Kjos, bodde Isaachsen sommer efter sommer, høst efter høst, som oftest ganske alene. Og i denne tid var det, at han, der i virkeligheden havde været udpræget genre- og portrætmaler, lidt efter lidt gik over til næsten udelukkende at male landskaber.

Den sene høsttid holdt han mest af. Sagtens hang det sammen med noget, der steg i hans sind med årene — en stærk og tung melankoli, en følelse af ikke at være nået frem, og af at være overseet af de kunstnere, som i øieblikket var ved magten og som han ikke respekterede.«

Der er noget i Isaachsens forhold til ottiårenes naturalister, som minder om koloristen Monticellis forhold til de franske impressionister. En blanding af fantasteri og virkelighedssans, som hos den ulykkelige Marseille-kunstner, er der også i Isaachsens kunst, som forøvrigt er meget ujevn. Snart en skummende og brusende farveromantik, snart en doven og sødladen efterslat af den, snart en robust og saftfuld virkelighedsdyrkelse som i det uforlignelige stabbursinteriør med de rubinrøde dragter, snart en sart og vag poesi som i studien af syrenbusken og den lille pige i Kunstmuseet.



OLAV RUSTEN Selvportræt, blyanttegning (1876).

C. M. Ross og Marcus Grønvold var som nævnt (I, 307) de første norske münchenere. De kom sammen fra Kjøbenhavn, hvor de havde studeret ved akademiet, høsten 69. — Christian Meyer Ross blev født 22de november 1843 i Flekkefjord, men opdraget i Bergen, hvorhen hans far blev forflyttet som toldinspektør. Med fuldført studenterexamen og andenexamen kom han i 66 til Kjøbenhavn og i 69 til München, hvor Diez blev hans lærer. Under hans ledelse uddannede han sig til en dreven tekniker, med særlig sans for det historiske kostumemaleri. I årene 75—79 var Ross i Paris, men nogen særlig fransk påvirkning i hans kunst er der neppe at spore; det måtte da være, at han under indtryk af kostumemalere som Meissonier eller Roybet udviklede sin stofbehandling til større teknisk færdighed og elegance. Ross var en sjelden kultiveret mand med historisk interesse, og sine motiver hented han mest fra rococo-tiden eller empire-tiden, hvis raslende silkedragter og aristokratiske omgangstone var hans sværmeri. »Ross-silke« blev snart hjemme i Norge et kjendt kunstprodukt, som nød anseelse for *prima qualitè*. Under den soignerede overflade-behandling skjuler sig dog sjelden større kunstneriske værdier. Ross var en mand med humør, og bedst var han kanske, når hans lune skimted frem i billedernes fortælling

(som hos det furtende ægtepar i *Slet humør*). Af hans større kostumebilleder kan nævnes *Largo* (kjøbt af Kr.ania Kunstf. 77) og *Debutantinden mellem kulisserne.* Fra 1879 var han bosat i Rom, hvor han væsentlig virkede som portrætist i pastel. Han havde her en svær søgning af rige amerikanerinder, men han har også malt forskjellige bekjendte nordmænds portræt *(Fredrik Stang,* i Universitetet, *Jonas og Thomasine Lie, Bjørnson, Bernt Lie).* Hans portrætter var som regel for sødladne, men de fleste skandinaviske kunstinteresserede, som besøgte Rom, lærte i Ross at vurdere et elskværdigt menneske med hjertelag og megen kultur. Han var en ypperlig fortæller og har også forsøgt sig med pennen. Ross døde i Rom 1904.

— Marcus F. S. Grønvold er født 5. juli 1845 i Bergen, hvor faren var præst ved Hospitalskirken (se portr. I, s. 310). Han blev også først student, før han tog fat på malingen. Lidet tilfreds med, hvad han i Bergen så komme fra Düsseldorf, valgte han at søge sin uddannelse i Kjøbenhavn (66—69) og senere i München, hvor han er blit boende for livet, gift med en tysk dame og producerende for tysk marked. I München var han Pilotys elev i 5 år. Også Grønvold blev i münchenernes skole kostumemaler. Af hans arbeider kan nævnes *Hr. Borgermesteren, Trøst, Selvbudne gjæster, Nonner som smykker en kirke, Vølund smed og Bødvil* (i Museet i Køln) altertavlen *Kristus i Bøn* i Johanneskirken i Bergen, samt et godt portræt af gamle *Baade* (i Bergens Billedgalleri). M. Grønvold har også reist meget i norske bygder (Voss, Hallingdal, Sætersdalen) og tegnet national arkitektur og ornamentik, for Fortidsmindesmærkeselskabet eller Nordiska Museet i Stockholm.

— Hans bror Bernt Grønvold (se portr. I, s. 310) hører til de yngre münchenere, men blev boende i udlandet, da de andre vendte hjem. Han er født i Bergen 1859, begyndte som kontorist på Tyskebryggen, men opgav det snart og reiste til München, hvor broren tog sig af ham og hjalp ham ivei. Han gik først to år på *Kunstgewerbeschule* for at bli dekorationsmaler, men tog da skridtet og gik ind på Akademiet. Her arbeided han flere år under Løfftz. Somrene tilbragte han mest i Tyrol eller i Maulbronn, hvor han tegned arkitektur. Vinteren 83—84 reiste han til Berlin og arbeided videre der, mest med tegning. En hel del af hans studiehoder i kul fra denne tid, mest efter bønder og gamle koner fra Tyrol, er senere kjøbt til Håndtegningssamlingen. Også Paris besøgte Bernt Grønvold og studerte et halvt års tid under Merson; han lærte her at sætte pris på franskmændenes strengere tegning, og den franske kunsts tradition. To år opholdt han sig i Cornevall og malte der bl. a. *Aftensol* — to gamle som fra sin have ser solen gå ned i havet — og *Strandfugle* — barn som leger på stranden. Disse, som flere andre af hans arbeider, befinder sig i Belgien (*Une devote* i galleriet i Gent). Senere har han gjentagende tilbragt somrene i Sogn og der malte han billederne *Sommerdag* og *Det daglige brød;* det første, som var

udstillet på Marsmarken 1890, gjorde ham til *associé* i denne *salon*. Bernt Grønvolds specialitet som figurtegner er gamle koner. Han har også tegnet mange billeder af barn (flere af dem reproduceret i Rolfsens *Børnetidende*). Forøvrigt har Grønvold, som nu er bosat i Berlin, gift med en tysk malerinde, gjort sig fortjent også af kunsthistorien. Han har fremdraget af glemsel den udmærkede gamle tyrolermaler Wassmann og udgit en bog om ham.

— Tre ældre münchenere, Wergeland, Ekenæs og Rusti, kom nogenlunde samtidig (70—71) fra Kjøbenhavn. Oscar Arnold Wergeland er født i Kristiania 1844. Allerede før han blev Lindenschmits elev i München, begyndte han at udstille historiebilleder: *Inga kongemoder betror Håkon Håkonsøn til Birkebeinerne* (udloddet i Kr.ania Kf. i 69). I de nærmestfølgende år malte han genrebilleder, *sæterjenter* eller *bønder, som bærer barn til kirke* afvekslende med billeder med historisk motiv, som *Sverres tog over Vossefjeldene* (75). Oplivet ved en tur til Paris vendte han tilbage til München med djærvere pensel, men fortsatte med kostumebilleder eller billeder med historiske motiver: *Nordmændene lander på Island* (77), *Ættens ældste* (78), *Slotskapelanen og hans discipel* (79), alle kjøbt til Kunstforeningens udlodninger. Til konkurrencen for Kunstvennernes Samfund 1880 indsendte han *Christian II ved Dyvekes lig*. Efterhånden vandt dog det samtidige dagligliv større plads i Wergelands produktion. Motiver valgte han dels fra Norge, dels fra München, hvor han blev boende, også efterat de fleste af kameraterne var vendt hjem: *På Sæteren* (83, hos kammerherre Christensen i Arendal) eller billeder fra kysten som *Makrelfiske* og *I havsnød*. I et billede af münchenerarbeideres lystige *Früschoppen* i en sollys Biergarten søgte han at følge med i ottiårenes bestræbelser for at opnå lys og friluftsvirkning. Men münchenerskolens præg hænger dog altid ved hans billeder, en tendens til gulhed i lyset og brunhed i skyggen, som stikker af mod de hjemvendte naturalisters kjøligere stemte tone. I 1887 fuldendte Wergeland sit hovedværk, det store, landskjendte billede af *Rigsforsamlingen på Eidsvold*, som hænger over præsidentstolen i storthinget. Det er et klart komponeret og dygtig gjennemarbeidet billede, som anskuelig gjengir de kjendte Eidsvolds-mænds skikkelser, men det savner en bærende stemning. I 1889 overtog Wergeland efter Skeibrok lærerstillingen i aktklassen på Kunst- og Håndværksskolen i Kristiania, som han fremdeles indehar.

— Jan Ekenæs, født på Hof præstegård i 1847 fik, som nævnt, også sin uddannelse ved Kjøbenhavner-akademiet, før han kom til München. Han har malt både landskab og figur, men det er nærmest Tidemands og Sundt-Hansens genre, som han tog op og fortsatte i sine billeder fra Sætersdalen. Det indre af digert tømrede røgstuer med ljorelys og peisen midt på gulvet er det han maler, og i stuen kaller og kvindfolk i de nationale dragter, stille syslende ved det daglige arbeide. Ekenæs har malt mest for tysk kunsthandel og har sjelden udstillet hjemme i Norge, første gang i Kunst-

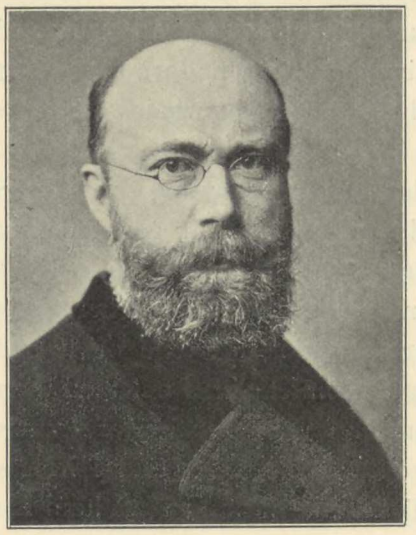
foreningen i 1870. Han blev også længe ved at bo i München og har altid holdt sig fjernt fra kunstnerlivet i Kristiania. I senere år har han tat fast bopæl i Åsgårdstrand. — Et af hans billeder fortæller lunt og ligetil, hvorledes der bages fladbrød i en røgstue i Sætersdalen, et andet (i Kristiansands Museum) handler om, hvorledes der koges grød i en anden gammel sætersdalsk ljorestue.

— Men det fineste talent af disse münchener »Kleinmeistere« er dog Olav Rusti. Han er født den 29de marts 1850 i Vanylven på Søndmøre. Sytten år gammel kom han på malerskolen hos Eckersberg og gik der i to vintre. Siden tegned han to vintre på kunstakademiet i Kjøbenhavn blandt andre under en så samvittighedsfuld lærer som Vermehren. I disse første år gjorde han sommerture omkring i Norge og tegned. Høsten 73 kom han til München og gik tre år på Kunstakademiet der, først med Otto Seitz, siden Lindenschmit som lærer. Men endnu i fem år forblev Rusti eller Rusten, som han dengang kaldte sig, i München. Og derefter opholdt han sig 11 år i Kloster Maulbronn i Würtemberg. Ialt har han levet 19 år i Tyskland. Først i 1892 kom han hjem og har siden været bosat i Bergen, i et vakkert gammelt empirehus på Damsgård.

Men tiltrods for sin lange udlændighed er Rusti så god nordmand som nogen, med udpræget sans for vor folkelige eiendommeligheder og med kjærlighed til alt, som er nationalt — i sæd og mål og type.

Rusti er ingen produktiv kunstner, og han har ikke nogen række af kjendte billeder at vise tilbage på. Men det er neppe formeget sagt, at han næst efter Werenskiold er Norges fineste tegner. Hans blyantstudier fra kirker og korsgange i Maulbronn og hans tegninger af gammel bygningsskik fra forskjellige norske dalfører er vel de bedste arkitekturtegninger af norsk hånd. Og fra sine ophold på Søndmøre, i Bergensleden, Hardanger, Søndhordland eller landets indre dalfører har han samlet et galleri af folketyper, unge og gamle af begge kjøn, som ikke har sin lige i norsk tegnekunst. Som typen er valgt med rammende sikkerhed og indtrængende studeret og forstået, og som tegningen er nydelig gjort med fast og fin streg og klare, valørsande skygger, er hvert enkelt af disse studiehoder en psychologisk analyse og en kunstnerisk nydelse. En række af dem er i udmærket gjengivelse spredt omkring i værket »*Norge i XIX århundrede*«, og her er de just på sin rette plads. Det er helst stærke, fastbyggede ansigter med udpræget ethisk karakter, han har følt sig tiltrukket af, typer som i sin alvor og ro ofte har noget af »saga« over sig. Udmærkede prøver på Rustis tegnekunst er også den gamle tegning af ham selv (side 126) og studien efter hans hustru (side 103). Af Rustis billeder kjender jeg meget få. I 75 og 76 udstilte han et par småbilleder i Kr. Kunstforening, og i 78 det billede af en gammel kone med en kat, som blev tilbagevist af direktionen, en refusering, som gav første stød til den langvarige og bitre kamp mellem kunstnerne og kunstforeningen. — Selv har han nævnt som sit bedste maleri »*bilætet av Far og Mor*«.

WILH. HOLTER.



WILH. HOLTER.

Wilhelm Holter, bror af komponisten Iver Holter, er født i Drammen 1ste juni 1842. Guttedagene tilbragte han først i Gausdal hvor faren var prest, siden i Drammen. I 68 tog han juridisk embedsexamen, var sorenskriverfuldmægtig og praktiserte et par års tid som sagfører i Kragerø. Det var altså først i en moden alder (1873), at Holter besluttede sig til at bli maler og begyndte på Morten Müllers og Bergsliens malerskole. Men allerede samme høst fik han leilighed til at reise ud for at studere under Gude i Karlsruhe. Han tænkte nemlig dengang at bli landskabsmaler. Imidlertid følte han sig også tiltrukket af figurmaleriet, som ved Karlsruherakademiet netop da fik en overordentlig dygtig repræsentant i prof. Gussow, og efter samråd med Gude trådte Holter våren 75 ind på hans atelier. Da Gussow allerede samme år blev kaldt til Berlin for at overta akademiets portrætklasse der, fulgte Holter sin lærer; det samme gjorde hans atelierkammerat Chr. Krohg. I 2½ arbeided Holter videre i Berlin under Gussow og la her den solide grundvold for sin viden og kunnen.

Karl Gussow, hvis lærergjerning vi kommer tilbage til under omtalen af Chr. Krohg, var dengang den moderne retnings fører i Berlin og anset som en dristig og hensynsløs naturalist. Han malte »genre« med en noget fotografisk realistisk karakteristik og med stillebensmæssig gjennemførelse af alt biværk; senere gik han mere over til at bli portrætmaler. Fra Gussows malerklasse udgik de bedste elever, og her rørte det kunstneriske liv ved akademiet sig kraftigst. Et gruppebillede af Gussow-elever, som afbildes længere frem (under afsnittet om Krohg) viser Holter sammen med studiekameraterne, mellem dem Chr. Krohg og Max Klinger.

Efter læretiden hos Gussow blev Holter boende i Berlin. Da han på akademiudstillingen i 80 havde succes med et legemstort dameportræt i hel figur, fik han adskillige bestillinger. Billedet, som gjengives her, viser en smuk og distingueret dame med særdeles fængslende udtryk, malt i siddende stilling og i en rig sort dragt. Samtidig malte Holter dels landskaber, små smagfuldt behandlede billeder fra badestedernes flade sandstrand, dels figurbilleder og interiører, som vel ikke er særlig koloristisk fremragende, men dygtig tegnede og lader ane den udmærkede kjender af gamle hollændere, som Holter er. Af hans genrebilleder kan nævnes *Østersædere* og *Grøntsælgere*.

Men Holters egentlige talent synes mere at være lærerens end den produktive kunstners, og blev nokså snart hans tid væsentlig optat af lærergjerning. I 82 overtog han undervisningen i et kvindeakademi, som blev oprettet i Karlsruhe, og to år derefter blev han kaldet til Leipzig til kunstakademiet og kunstgewerbeschule der. Imidlertid blev han allerede samme år ansat som direktør for Kunst- og Håndværksskolen i Kristiania og tiltrådte denne stilling 85. Siden har han virket her, tildels også som lærer, og de elever, der, som disse linjers forfatter, har nyt godt af hans greie og sikre korrektur, har lært at sætte pris på hans koldt kritiske og klart forstandige undervisning.



HOLTER Dameportræt (1879). Privateie, Berlin.

Elev af Gussow i Berlin har også portrætmaleren Nils Gude været. Som Hans Gudes yngste søn er han født 1859 i Düsseldorf. Han var først sin fars elev, studerte dernæst ved akademiet i Karlsruhe under Hildebrandt; men fra 1880, da faren flytted til Berlin, blev han elev af Berliner-akademiet. På pariserudstillingen 89 havde Nils Gude portrættet af sin bror *Erik Gude;* Kunstmuseet eier hans knæbillede af *Hans Gude.* Der existerer også fra Nils Gudes hånd et portræt af *Ibsen.*

Wilhelm Peters og Axel Ender står noget for sig selv som elever af Stockholmer-akademiet. I 1870 opretted nemlig kong Carl to fripladser for norske elever ved dette akademi, og den ene af disse tilfaldt Peters, den anden Ender.

Wilhelm Peters er født i Kristiania 1851, var Eckersbergs elev 69—70, Malmströms elev i Stockholm til 73, begav sig derpå til Rom, hvor han blev i tre år, besøgte så München og i 70—80 Paris. Peters begyndte i Italien med at male scener af italiensk folkeliv og enkelte billeder fra det antike liv i Pompeji; senere i Paris, malte han bl. a. en germansk lurblæser, som blæser til kamp *mod romerne,* også efter den tid har han leilighedsvis tangeret det historiske område (En scene fra 13de årh. på salonen 79). Ligesom Kröyer og Krohg, som han var sammen med på Skagen, og som påvirkede ham i realistisk retning, søgte imidlertid også Peters en tid sine modeller blandt fiskere og lodser, og en *gruppe fiskere, som bøder garn på Skagens sandstrand,* hører til hans bedste billeder (Salonen 84). Videre har Peters søgt til det nordligste Norge og git skildringer af *lappernes* liv og naturen der nord. Hans første større arbeide, som var udstillet på udstillingen i studentersamfundet i 82, skildrer en *Scene fra Kristiania torv.*

Også som raderer har Peters forsøgt sig kanske med vel så meget held som på maleriets område.

Mest kjendt er dog kanske Peters' store *dioramabilleder* fra »Lyngenfjord«, »Buarbræen« etc. samt »Carl XII's fald ved Fredrikssten«. Siden 1884 har han været ansat som lærer i dekorationsklassen ved Kunst- og Håndværksskolen i Kristiania.

Axel Ender (født 1853 i Asker) blev meget ung elev af Eckersbergs skole og var senere en af billedhugger Middelthuns yndlingselever; der findes endnu på tegneskolen bevaret akttegninger af ham, som viser en overlegen tegnerbegavelse. 16 år gammel kom han til akademiet i Stockholm og har senere besøgt München. Men som maler er Ender aldrig kommen på ret kjøl, og hans kunst havde længe på en bedrøvelig måde slingret om i kunsthandlerproduktionens grumsede vande, da han med udkastet til *Tordenskjold-statuen* tog sig sammen og fandt sig selv — sit elegante, dekorativt anlagte billedhuggertalent (se III, s. 32, 34). Hans berømte altertavle i Molde *Kvinderne ved Graven* kan glæde sig ved en større popularitet blandt turist-grosset end blandt kunstelskende mennesker her hjemme.

En kvindelig figurmaler, som har studeret i Paris, men ikke hører med til naturalisternes kreds, er her at nævne — Asta Nørregaard. Frøken Nørregaard er født i Kristiania 1853. Sin uddannelse begyndte hun i 75, idet hun først studerte i München i 3 år under Eilif Peterssen og senere opholdt sig 5 vintre i Paris, hvor hun har studeret under forskjellige kjendte lærere som Bonnat, Gerôme, Bastien-Lepage, Courtois og Dagnan. Frøken Nørregaards specialitet er pastellen, hvis teknik hun behersker med en vis bestikkende virtuositet, navnlig i behandlingen af dragtens stoffer. Hun har derfor fremfor nogen været modeportrætist i den finere dameværden i Kristiania og også malt forskjellige biskoper og professorer. Som altertavle til Gjøviks kirke har hun malt en *Kristus Consolator*.

Leis (elise georga) Schelderup heder en malerinde fra Bergen (født i Kristiansand 1856, men opvokset i Bergen) som har studeret i Paris og levet mest i udlandet — derfor mindre kjendt herhjemme. Alt på Verdensudstillingen i 78 udstilte hun, og har siden nu og da sendt til salonen og hjemlige udstillinger portrætter eller genre af vekslende karakter.



HANS HEYERDAHL

LAURA GUNDERSEN, Paris 1878.
Kunstmuseet i Kristiania.

Den konflikt mellem Kristiania Kunstforening og kunstnerne, som opstod sidst i 70-årene og i 80-årene udvikled sig til et bittert og varigt kampforhold, har spillet en så stor rolle i norsk kunstliv og været så medbestemmende for forholdet mellem kunstnere og publikum, at den som historisk fænomen kræver sin plads i denne fremstilling.

Kunstnernes misstemning, som i en årrække var oparbeidet gjennem ensidige og ofte lidet forsvarlige indkjøb til udlodningerne, kommer første gang offentlig frem i *Morgenbladet* for 1876, hvor en anonym indsender angriber bestyrelsen, fordi den



EILIF PETERSSEN,
malt af Hans Heyerdahl 1877 i München.

helt vilkårlig har refuseret et billede af en af de dygtigste unge malere af Münchenerskolen. Indsenderen var Otto Sinding, billedet var af Olav Rusten og forestilte en kone med en kat på armen. I artiklen heder det:

»Man kunde næsten fristes til at drage direktionens kompetence i tvil, når man ved siden af denne rejektion ser hen til, hvilken uendelig masse talentløse, dilettantiske sager den mellem år og dag påtrykker sit stempel som værdige til udstilling i Kunstforeningen. Vilde direktionen vise sin magt til at vælge og vrage, burde den heller vise den på alle de slette billeder, som udstilles af kapteiner og løitnanter etc. etc., der indbilder sig at være kunstnere, fordi de tager en pensel i hånd, og som folk indbilder sig er kunstnere, fordi de får sine produkter ophængt i Kunstforeningen.«

På årets generalforsamling blev endogså refuseringen af Rustens billede gjenstand for en interpellation, men uden andet resultat end, at formanden, overlæge Larsen, fik anledning til at præcisere: »Foreningen virkede vistnok i vide kredse, men den var tillige fuldstændig privat. Man måtte erindre, at der hos os nu om dagen arbeidedes meget i kunstnerisk retning, som ikke altid bar præg af sand kunst.« Hvorefter interpellanten erklærte sig tilfredsstillet og direktionen gienvalgtes.



HANS HEYERDAHL,
malt af Eilif Peterssen 1877 i München.

Det er betegnende, at det var den samme direktion og den samme generalforsamling, som i 1876 besluttede at *ophæve foreningens faste galleri, der havde bestået siden 1849*. Dermed berøvedes Kunstforeningens virksomhed det sidste skjær af at være noget andet end et lotteriforetagende til fordeling af væggepryd mellem private aktionærer. De i årenes løb samlede billeder skulde søges solgt til Nationalgalleriet efter indkjøbsværdi (over 10,000 kr.) og de 5 % af nettoindtægten, som tidligere havde gåt til det faste galleri, opslugtes igjen af udlodningen.

Dette skede i foreningens mest glimrende økonomiske periode. Kunstefterspørgselen var i stærk vækst i de gode tider, og hvad der tidligere var nedlagt af frø til virkelig kunstinteresse begyndte at bære frugt. Foreningen tælled i 1879 sit største antal medlemmer (2000 aktier) og direktionen havde til forvaltning et budget på næsten 30,000 kr. Man skulde tro, at kunstnerne måtte ha glæde af den blomstrende forening og gjennem den kunde øve indflydelse på smagen. Så var dog langtfra tilfældet.



N. GUSTAV WENTZEL ET BILLEDHUGGERATELIER (1883).

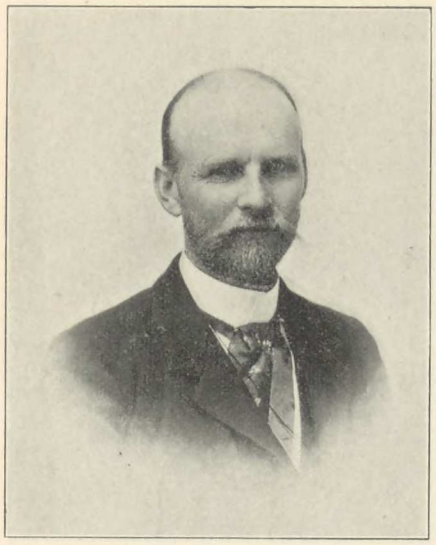
Også i 1877 og de følgende år blev direktionen gjenvalgt: en overlæge, en kgl. fuldmægtig, en skolebestyrer, en høiesteretsadvokat og en arkitekt (af dem, som ikke var altfor meget kunstner); ikke engang blandt suppleanterne støder man på et malernavn. I 1880 fik misstemningen blandt kunstnerne ny næring gjennem en ny tilbagevisning af en talentfuld malers arbeide fra Kunstforeningens udstillingslokaler. Det var denne gang den unge WENTZEL, det gik ud over; netop som hans gedigne talent havde erhvervet ham den største respekt blandt kunstnerkameraterne, blev han vist døren i Kunstforeningen. Dette havde tilfølge, at kunstnerne stilled krav om indflydelse på direktionens sammensætning.

»Da man på generalforsamlingen skulde skride til valg, forlangte maler F. THAULOW ordet for at henstille til foreningens medlemmer at *vælge et par kunstnere ind i bestyrelsen.* Da man var så heldig at have et par ældre malere, som var villige til at påtage sig hvervet, foreslog han [forsigtigvis] at vælge disse, D'Hrr. COLLETT og NICOLAYSEN, og som suppleanter ARBO og LORCH. Fra kunstnerne såvel ude som hjemme vilde der komme billeder af større værd, når de vidste, at deres billeder blev bedømt af fagmænd og kunstnere. Der var i foreningen kommet billeder, som aldrig



FRITS THAULOW

Storthingsplads (1881).



JOHS. GRIMELUND.



NICOLAI ULFSTEN.

burde ha været på dette sted, og på den anden side havde bestyrelsen tilbagevist virkelige kunstværker. Den simpleste retfærdighed krævede, at billederne bedømtes af fagmænd og kunstnere.«

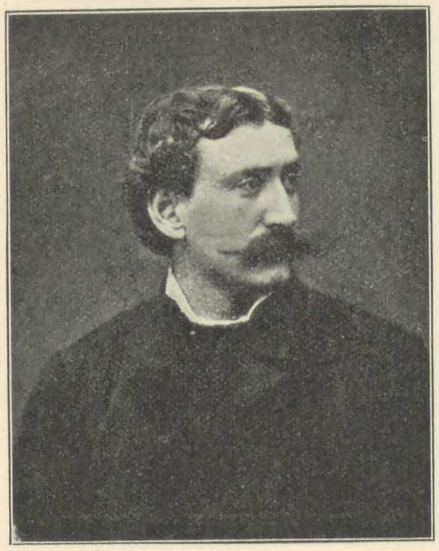
Formanden svarte hertil, »at indkjøbene kunde vel have mangler; men dette var ofte betinget af noget som udenforstående ikke kunde ha rede på (!) En misforståelse var forøvrigt tilstede, når kunstnerne gjorde fordring på, at deres billeder skulde bedømmes af kunstnere; *thi foreningen var privat, og kun medlemmer havde her at råde, — ikke fik kunstnerne komme her og stille sine krav«!* Hvorefter direktionen gjenvalgtes med glans, mens de foreslåede kunstnere bare opnådde et ringe antal stemmer.

Efter dette nederlag rustede kunstnerne sig til en samlet optræden under WERENSKIOLDS førerskab. Bag ham stod en organiseret opposition på henved halvhundrede kunstnere, som var rede til at vove det yderste, ifald deres krav pånyt blev tilbagevist.

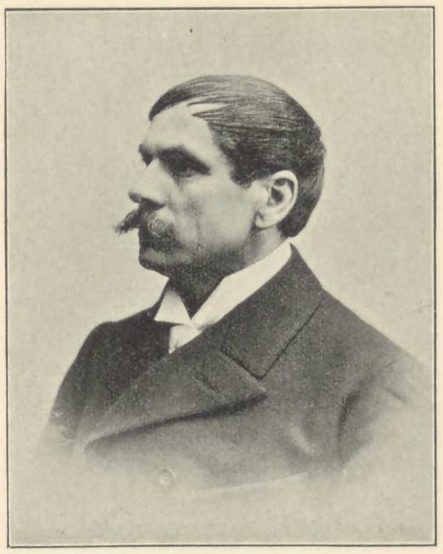
»Man kan ikke, skrev Werenskiold i »Morgenbl.«, gå gjennem Kunstforeningen og se det valg, direktionen har truffet, uden at føle harme, bitterhed og mismod dæmme sig op i en, — følelser, som ingenlunde er nye under vore eiendommelige kunstforhold, men som virker dobbelt stærkt på en, når man længere tid har været fra dem. Det er den samme bitterhed, som gjør, at de, som bor hjemme, bare sukker efter at komme ud, og de, som er ude, beder gud fri dem for nogensinde at bli nødt til at bo herhjemme, og i denne bitterhed kan publikum tillige søge svaret på sit stadige spørgsmål: hvorfor vore kunstnere ikke bor herhjemme og udstiller så lidet her.

Kunstforeningen besidder ikke kunstnernes sympathi. Det er karakteristisk, hvorledes denne store, rige forening, når man rører ved den, altid skrumper sig sammen og gjør sig så bitte — bitte liden, at den næsten blir usynlig bag dette ugjennemtrængelige panser: *privat.*

Men det kan umuligt gå i længden stadig at skyve sin opgave fra sig. K. Kf. råder over 30,000 årlig til indkjøb og *er* derigjennem af dominerende indflydelse på vor kunst og den største støtte, den eier i vort land«. . . . Artikelen ender med at henstille til generalforsamlingen at vælge en jury af 3 kunstnere.



KARL UCHERMANN.



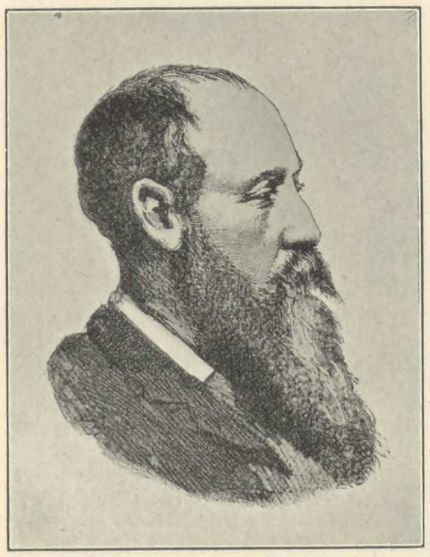
CHRISTIAN SKREDSVIG.

Fjorten dage senere, på generalforsamlingen den 21de december 1881 stod det store slag. I avisreferaterne den næste dag læses:

»Til Kunstforeningens generalforsamling igår aftes i Studentersamfundets store festsal havde der indfundet sig så mange personer, som der kun er i samfundet de lørdagsaftener, da meget betydningsfulde sager står på dagsordenen. Salen var omtrent fuldpakket, og antagelig var der tilstede 3 à 400 medlemmer. Langs den ene langvæg, hvor kathedret ellers har sin plads, var der reist et langt bord for direktionens medlemmer, og midt inde i massen havde opponenterne, de unge kunstnere, taget plads. Da flere af vore kunstnere ikke er medlemmer af foreningen, var deres antal her meget lidet, neppe 10. De fleste af de øvrige fremmødte medlemmer var ældre og besindige folk, mest embeds- og handelsmænd. Forhandlingerne begyndte omkr. kl. 5 med, at direktionens formand, hr. overlæge LARSEN, oplæste årsberetningen. Derefter gav han ordet til maler WERENSKIOLD.«

På kunstnernes vegne fremsatte Werenskiold forslag om, at der i Kunstforeningens statuter skulde indtages følgende bestemmelse: *En jury bestående af 3 malere og 3 billedhuggere afgjør, hvilke arbeider der ifølge sit kunstneriske værd har at komme i betragtning ved indkjøbene. Kun inden dette udvalg har direktionen at foretage sine indkjøb.* I et længere, kraftig argumenterende foredrag begrunded han sit forslag:

»I flere år havde der mellem kunstnerne og Kunstforeningen hersket en splittelse, der havde virket meget skadelig for begge parter. Kf. kunde ikke skaffe det tilstrækkelige antal billeder til at vedligeholde medlemmernes interesse, og direktionen havde ved sine indkjøb måttet ty til kunsthandlerne, da de ikke havde tilstrækkeligt udvalg i foreningens lokaler. Grunden hertil lå i den mangel på sympathi, som herskede mellem kunstnerne og Kf., og som hovedsagelig skrev sig fra den måde, hvorpå direktionen havde optrådt som jury. Denne jury, bestående af ikke-fagmænd, havde gjentagende gange refuseret arbeider af vore kunstnere, deriblandt af RUSTEN, som havde opnået mange medaljer ved akademierne i Kjøbenhavn og München. Da maler SINDING optrådte som kunstnerens forsvarer, blev han på en iøinefaldende måde sat i en egen klasse, idet han blev forbigået ved



CHRISTIAN KROHG.



FRITS THAULOW.

indkjøbene. Men det trak ansvar med sig, dette, at direktionen således optrådte som jury! Den satte et stempel på vedkommende kunstners evne og bidrog til at ødelægge hans marked. Der krævedes kompetence til at afgjøre, om et billede havde kunstnerisk værd eller ikke. Tal. belyste det ved exempler. Der krævedes kundskab både på tegningens og på koloritens område, og den dygtighed, som direktionen havde tiltroet sig, kunde alene erhverves gjennem årelange studier. Men jury-spørgsmålet var blot den ene side af sagen. Indkjøbene var den anden. Foreningen havde i de sidste år stadig kjøbt slette billeder, og samtidig med, at den refuserte et dygtigt arbeide af Rusten, havde den indkjøbt billeder, som aldrig vilde ha sluppet igjennem en jury af fagmænd. Disse slette billeder var blit betalt med høie priser, men direktionen havde pruttet af prisen for de bedste malere. Når Kf., der i det hele land besad en vis autoritet, kjøbte slette billeder, forvirrede den kunstbegreberne og opmuntrede den slette produktion. I egenskab af en institution til kunstens fremme i vort land var foreningen forpligtet til kun at kjøbe gode billeder, og den *havde et direkte moralsk ansvar overfor publikum*«.

Formanden, som vidste, at han havde sine tropper samlet, replicerte i en arrogant tone, »henviste trøstig til, hvad direktionen havde gjort« og afviste hr. W.'s beskyldninger for inkompetence. »De gamle refuseringshistorier vilde han ikke indlade sig på, og han trodde ikke, at W. var berettiget til at optræde som dommer i denne sag«[!] Der havde forøvrigt ikke manglet på billeder i Kf. før i det sidste år; da havde rigtignok direktionen henvendt sig til kunsthandlerne, »da det vilde vække misnøie blandt foreningens medlemmer, hvis der ikke skaffedes et tilstrækkeligt antal gevinster« [!] »Kun vilde han sige, at man dog ikke kunde formene et selskab at være jury eller bestemme, hvad det selv vil, inden fire vægge. Kf. var privat, forsåvidt som den bestod af private mænd, og havde ret til at forlange, at *ingen uvedkommende stiller fordringer til den.*«[1])

[1]) Det samme havde en anonym — s — svaret i *Morgenbl.* »Om flertallet af foreningens medlemmer fattede beslutning om, at dens formål herefter skulde være f. ex. at virke til udbredelse af oljetryksbilleder, kunde der ikke med virkning nedlægges indsigelse derimod, — hvilket noksom viser, at en offentlig institutions forpligtelse til at virke for offentlige formål har foreningen ikke.« [!]



EDVARD DIRIKS.



ERIK WERENSKIOLD.

Werenskiolds forslag var indleveret til direktionen for over en uge siden og dertil offentlig fremsat af ham selv i »Morgenbl.«, hvor det var blit imødegåt af anonyme indsendere. På mødet kunde han oplyse, at han på forhånd havde forhørt sig om, hvorledes kunstnerne stillede sig til hans forslag, og at omtrent samtlige kunstnere havde udtalt sig for ønskeligheden af det. Alene prof. Gude og hans elever havde ikke udtalt sig derfor, da de selv havde fremsat et lignende forslag (om en jury på 5 kunstnere.) Alligevel kom man med bebreidelser for overlistelse og søgte på enhver måde at hindre en afstemning i øieblikket. Man var tydeligvis ikke helt sikker på udfaldet. Ganske vist gik der rygter om, at nogle og firti kunstnere skulde ha forpligtet sig til ikke at udstille i foreningen, ifald W.'s forslag faldt. Men disse rygter synes man ikke at ha tat for fuldt alvor, og overlægens henstillen til W. at si, hvad han vidste om kunstnernes planer, blev kort og godt afvist. For kunstforeningspartiet gjaldt det blot at berede kunstnerne et øieblikkeligt nederlag, så fik man siden se tiden an. Et udsættelsesforslag lå derfor færdigt, blev fremsat af antikvar Nicolaysen og i omsvøbsfulde foredrag støttet af en række jurister, deriblandt et par høiesteretsdommere, hvis autoritet synes at ha gjort udslaget. Udsættelsesforslaget blev vedtat med overvældende majoritet og sagen dermed overvist til direktionen og en ny generalforsamling. Direktionen blev derefter gjenvalgt med undtagelse af et medlem, som frabad sig valg. Men den ledige plads indtog med størst stemmetal en *kunstner* — historiemaler Arbo, som ved siden af Barlag og Hansteen var kunstnernes kandidat. Dermed var den første bresche skudt i den gamle borg.

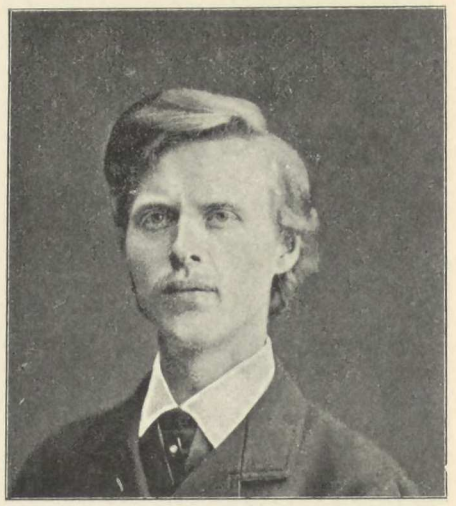


CHRISTIAN KROHG

GERHARD MUNTHE (1885)
Eies af Munthe, Lysaker.



EYOLF SOOT.



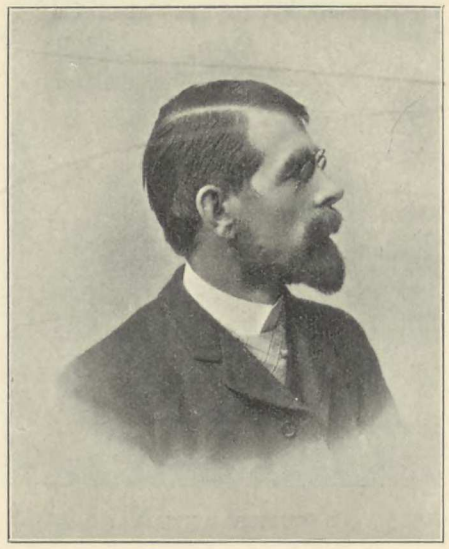
N. GUSTAV WENTZEL.

Det var virkelig en *aftale, underskrevet af henved halvhundrede kunstnere,* at hvis ikke Werenskiolds forslag om kunstnerjury gik igjennem, skulde underskriverne forpligte sig til at afbryde enhver forbindelse med Kunstforeningen, hverken udstille i dens lokaler eller sælge til dens udlodninger. Denne overenskomst skulde bli stående ved magt, indtil kravet på jury var efterkommet.

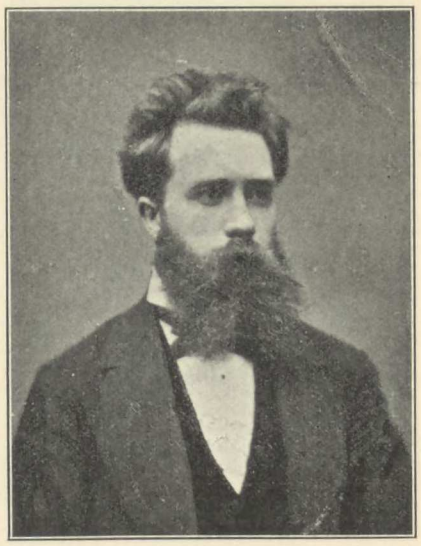
Dette er den berømte »*kunstnerstreik*«, som varte i henved 2 år.

Man tænke sig, hvad en sådan forpligtelse vilde si under de daværende kunstforhold i Kristiania! Kunstnerne var netop begyndt at vende hjem i lidt større antal og skulde forsøge at klare sig hjemme. (I april 1882 var der 20—30 af dem i Kristiania). Kunstforeningen eied det eneste ordentlige udstillingslokale i byen. Høstudstillingerne var endnu ikke begyndt. Der fandtes vistnok et par kunsthandlere (Cammermeyer og Blomquist), som havde nogle vinduer på Karl Johan; men kunsthandlerne måtte først og fremst indrømme den gangbare handelsvare pladsen — publikumsmalernes stereotype produktion. Der var knapt leilighed til at vise frem, hvad man malte, langt mindre til at sælge. De henimod 30,000 kr., som Kunstforeningen forvaltede, dem skjøv man fra sig, som om de var de 30 forræderske sølvpenge. Galleriet rådede over minimale summer og var slet styret, tildels af den samme klik, som rådede i Kunstforeningen. Mæcener fandtes der ikke mange af, om overhodet nogen. De få, som kjøbte billeder, var mest ældre folk af Kristiania »gode selskab«, som helst holdt sig til de ældre malere, som havde ry i udlandet, kjøbte en Gude eller en Ludvig Munthe nu og da.

For pressens stilling er det betegnende, at mens alslags anonymer fik tumle sig frit i bladenes spalter med sine tåbelige og ondartede angreb, blev den eneste kyndige



NILS HANSTEEN.



FREDRIK BORGEN.

aviskritiker, ANDREAS AUBERT, de unge kunstneres forsvarer, tiltrods for sit spagfærdige sprog og sin hensyntagen til alle kanter, drevet fra blad til blad, indtil den konservativt anlagte mand endte i de radikales leir.

Sandelig det var ikke bare spøg! »Vi havde ikke klaret det heller«, sa WERENSKIOLD en gang til mig, »om vi ikke næsten alle sammen havde været unge og ugifte. For det gik ofte på helsen løs med sultekuren.«

I nær 2 år holdt kunstnerne sin streik gående. Da — på generalforsamlingen i 1882 — skede der en slags overenskomst, hvorved kunstnerne vistnok tabte formelt, men vandt i virkeligheden.

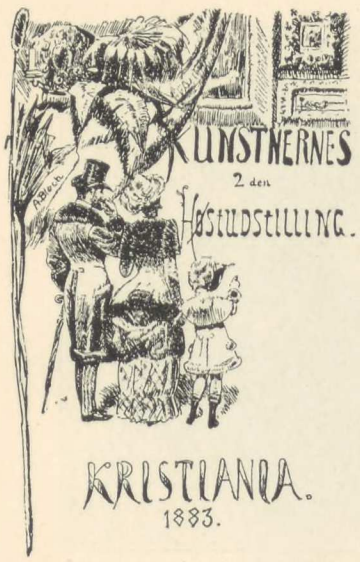
Den tyraniske direktions forslag til nye statuter, som blev fremsat på en extraordinær generalforsamling, og ifølge hvilke kunstnerne *lovformelig skulde udelukkes fra 7 af de 10 pladser* i indkjøbsudvalget, ligegyldig om de var medlemmer af foreningen eller ei, — blev aldrig vedtat. To år derefter havde Kunstforeningen sin jury af 3 kunstnere, mens desuden 2 pladser i selve direktionen var besat af malere.

Men indrømmelserne kom for sent. Kunstforeningen havde allerede fåt det knæk, som den aldrig senere forvandt. Kunstnernes sympathi vandt den aldrig helt og fuldt igjen, og fra 1879 går medlemsantallet stadig tilbage. Interessen for foreningen har overhodet været i stadigt aftagende, lige til de allersidste år, kom med ny fremgang.



CHRISTIAN KROHG

JOHAN SVERDRUP (1882).
Storthinget.



Katalogen for høstudstillingen 1883, omslag tegnet af A. Bloch.

Høsten 1882 foranstaltedes den *første samlede udstilling.* Udstillingen, som omfatted over 60 arbeider af de unge kunstnere, blev holdt i *Studentersamfundet.* Thaulow stod i spidsen for arrangementet. I sine velvillige meddelelser til mig skriver han om udstillingen: »Vi plyndrede formuende venners værelser for smukke tæpper, vaser og andre kunstgjenstande og gjorde vor første udstilling til en elegant salon. Vi skaffede os et lokomobil, som gav elektrisk lys og stor underbalance. Men det var en ærefuld begyndelse, der vakte megen forargelse, og som fik stor betydning for fremtiden.« Udstillingens mest sensationelle arbeide var Chr. Krohgs legemstore portræt af *Johan Sverdrup,* fremstillet i den kjendte talerstilling med lorgnetten i hånd; en taburet med et glas vand og et lommetørklæde, som var stillet foran billedet »for at øge illusionen«, vakte selvfølgelig den tilsigtede ærgrelse hos publikum.

Dette var den første i rækken af *kunstnernes årlige høstudstillinger.*[1])

Høsten efter — så sent som i september — drog Frits Thaulow fulgt af flere yngre landskabsmalere, Jørg. Sørensen, Singdahlsen o. a. op til Modum for at male friluftsbilleder. Før havde jo malerne bare malt studier om sommeren. Da nu disse drog ud i den »stygge årstid«, blev forsøget hånende kaldt *Friluftsakademiet på Modum.*

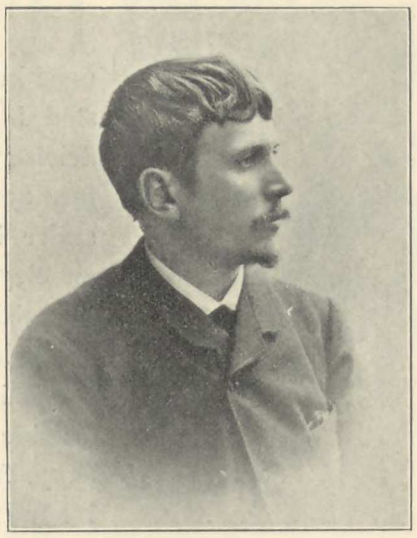
I december samledes man igjen i Kristiania og foranstaltede i hui og hast den *2den høstudstilling i Handelsstanden,* som jeg husker levende fra min barndom. Denne udstilling var næsten dobbelt så stor som den første, og en hel del unge debuterte på den: Kalle Løchen, Edv. Munch, Johs. Müller, Norberg, Eivind Nielsen, O. Paulsen, Frk. Scheel, Jørgen Sørensen, Singdahlsen, Torgersen, frk. Tannæs, Jens Wang, Hjerlow, Skjefte, Utne og Visdal.

Thaulows *Hougsfos,* Krohgs *Fiskerfamilie,* Kolstøs *Stril,* Munchs *På Morgenkvisten* og Kalle Løchens *Efter en søvnløs nat* vakte størst opsigt. Det var de unges stolthed, at også Amaldus Nielsen havde sluttet sig til dem og udstilte en serie ypperlige

[1]) I udstillingen deltog: Frk. Anker (2 billeder), frk. Betzy Berg, Borgen, Disen, Diriks (6 billeder), Gløersen (2), Hansteen (4 mariner), Heyerdahl (11 studier), Hj. Johnsen (2 mariner), Kitty Kielland (3 studier), Chr. Krohg (4 billeder, deribl. »*Hart læ*« og *Tømmermand tilrors),* Wilh. Larsen, Gerh. Munthe (3 billeder: *I Grålysningen, Sommerdag* og *I Forstaden*), Nicolaysen, Carl Nielsen, Georg Nielsen (senere Strømdal), Wilh. Peters (6), Harald Schøien, Eyolf Soot (2), Thaulow (5), Wentzel (3, deribl. *Frokosten No. 1*), Werenskiold (6, deribl. *Gjætere, Legekamerater* og *Fra Frøvik*), Wexelsen (2). Af skulptur var der bare et par ting af Daae-Magelsen, endelig håndtegninger af Bloch, Peters, Eilif Peterssen, Soot og Werenskiold. — Katalogen, hvis omslag er tegnet af Diriks, er ledsaget af 19 lithograferte gjengivelser af billederne efter kunstnernes egen tegning.



HALFDAN STRØM.



JENS WANG.

studier. Udstillingen blev åbnet den 7. december med indbydelseskort, stor fest, orkester og festsang. Sangen, som var forfattet af P. R(osenkrantz) J(ohnsen) er et så karakteristisk udtryk for den stemning, som fyldte tiden, at den fortjener at trykkes af:

»VEL MØDT!«

Mel.: Det heder, at man har saa ondt.

Vel mødt, Kamerater, til løftende Stevne
og Strid
for det, vi har viet vor Hu og vor Ævne
og Tid, —
den Tid, som gik svanger med Brydning og Gjæring
og fødte vor Kunst, men kun gav den til Næring:
en) fortsætte Kampen,
to) Middag paa »Dampen«,
tre) Mod.

Vel mødt, du fra »Hørnan«, fra »Probst« og fra
Skagen
og Rom,
og du, som begyndende venter af »Smagen«
din Dom,
og I, som bestandig arbeider i Skjorten
og ælter til Folk den olympiske Lorten,
Skaal, Tak for I mødte
til Fællessags Støtte —
vel mødt!

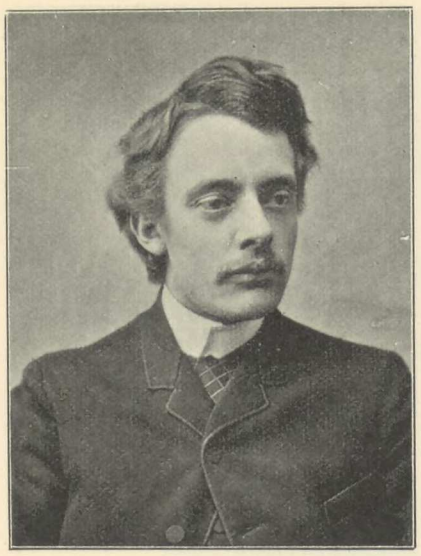
Som nu vi er væbnet, tilsidst vi nok Prisen
skal faa:
Vort Folk vil vi vinde og »r« i Avisen
ogsaa.
dog selv om iaar deres Miner er sure, —
en anden Gang gaar deres Jerikomure.
Lad os kun arbejde
og — trænges det — fejde, —
gaa paa!

Og naar til Europafærd atter vi skilles,
saa husk
at, hvis vi skal vinde, saa maa der ej spilles
med Fusk.
Kun »Livet og Sandhed« vil sejre i Længden;
alt andet gaar over i Oljetryksmængden.
Til Kamp mod det vamle
»Naturen« os samle!
Vel mødt!

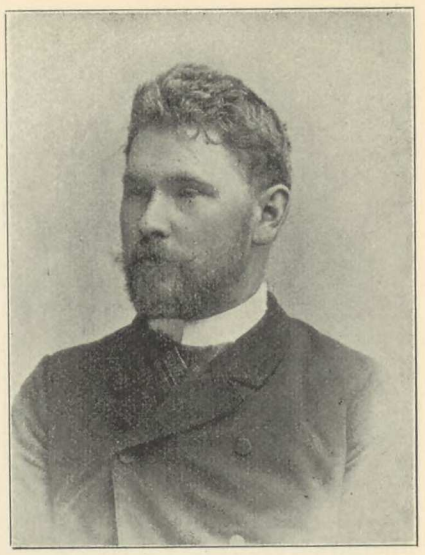


ERIK WERENSKIOLD

AMUND HELLAND (1885).
Privateie, Kristiania.



JØRGEN SØRENSEN.



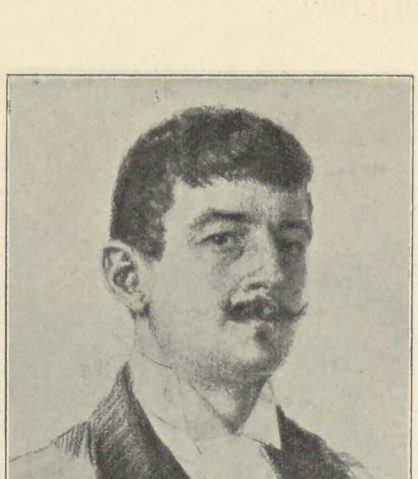
SVEN JØRGENSEN.

»I en gammeltysk Bierhalle,« skriver THAULOW, »besørgedes beværtningen af unge, vakre damer i gammeldagse dragter. Gasrør med skjærmer under taget oplyste billederne, men varmen løste gibsen af, så den dryssede ned i hodet på tilskuerne. Underskuddet var forskrækkeligt, og vi måtte alle forære billeder til et lotteri for at få det dækket.«

Den 3die høstudstilling i 1884 blev tilstået offentligt lokale og statsbidrag, og dermed ophøiedes *Kunstnernes høstudstilling* til *Statens årlige kunstudstilling*. I denne udstilling deltog også en del af de ældre kunstnere, samt et par danske og svenske malere (VIGGO PEDERSEN og JERNBERG) og franskmanden GAUGIN.[1])

Den officielle anerkjendelse af høstudstillingerne var et led i den *organisation* af vore kunstforhold med fuldt demokratisk selvstyre, som blev gjennemført samtidig med det parlamentariske folkestyre i vor politik. Allerede i 1883 havde WERENSKIOLD i Paris planen fuldt færdig. Den franske kunstnerstat var netop i de år blit fast organiseret i demokratisk ånd, og Werenskiold, som derude fra fulgte kunstnerkampen hjemme med levende interesse, udarbeidede efter fransk forbillede, men tilpasset for vore forhold, en fuldstændig plan til »organisation« med faste udstillinger, selvvalgte juryer,

[1]) *Høstudstillingerne* fik vel et årligt statsbidrag, men intet fast lokale. De har, som bekjendt i 24 år vanket hjemløse om fra det ene tilfældige lokale til det andet. Foruden i Studentersamfundet og »Handelsstanden« har udstillingerne været huset i det gamle Rigshospital, i Nationalgalleriets sale, i Tivoli, i Dioramaet, atter i Tivoli, i det Historiske Museums bygning, i Håndværkerforeningen. Og endnu er det ikke lykkedes af statsmyndighederne at opnå den tomt, hvorpå kunstnerne for egne møisommelig sammenskrabede penge kan opføre en permanent udstillingsbygning, som også kan huse »Statens udstilling«.



JACOB BRATLAND, selvportræt.



GUDMUND STENERSEN, selvportræt.

stipendiekomiteer og galleristyre samt en valgt centralmyndighed, som under navn af *kunstnernes repræsentative komité* skulde sortere lige under kirkedepartementet. Planen blev fremlagt som storthingsproposition af den nydannede SVERDRUPSKE regjering, støttet af BJØRNSON og beredvillig vedtat af det radikale storthing.

Omtrent samtidig trådte de yngre kunstnere med formanden FRITS THAULOW i spidsen ud af den gamle *kunstnerforening*. Denne var nærmest blit til en selskabelig klub for skuespillere, arkitekter og jurister eller andre »passive« medlemmer, og blandt dem havde de »reaktionære« malere sin bedste støtte. De »unge« dannede isteden *Bildende kunstneres fagforening*, som fik adskillig betydning fremover i årene.

Et forsøg fra de »reaktionære« på at hævde sig ved siden af »opponenterne« gjennem en *vårudstilling*, der skulde godtgjøre atelierkunstens fortrin i modsætning til høstudstillingernes friluftskunst, blev stærkt opskrydt af den reaktionære presse, men godtgjorde i virkeligheden de »gamles« afmagt, og forsøget blev ikke gjentat.

Opponenterne havde således seiret i sin ydre politik. Nu gjaldt det også at vinde det endnu uvillige publikums hjærte for den ny kunstretning.

Modstanden var stærk, men det tog forbausende kort tid at overvinde den.

Ved ottiårenes slutning var seiren helt vundet, de ledende naturalister almindelig erkjendt som vore første kunstnere, og i deres spor fulgte en ny maler-generation.

Med nittiårenes frembrud tar helt nye strømninger i vor kunst sin begyndelse, samtidig med, at den naturalistiske retning i litteraturen afløses af ungdommens lyriske og nyromantiske poesi.



CHRISTIAN KROHG

EN FORMANING.
(Af Albertines historie.)



HALFDAN STRØM Restaurationen, 1888.

Det var en stormfuld og harmfyldt tid denne den norske naturalismes gjennembrudstid. En tid med klang i luften: slagord, kampråb, hånsord, kiv og kjævl. Fuldstændig desorienteret stod publikum overfor den nye friluftsretning og følte til at begynde med ikke andet end en eneste stor fornærmelse. Og det, som man dengang kaldte kritiken, var ikke synderlig andet end en publikums øretuder, som med advarsler og skjældsord bare hidsede til begge sider og udvidede kløften mellem publikum og den nye kunstretning.

Og kunstnerne på sin side tumlede sig med en slags fryd i forargelsens bølger. Deres kamp kunde ofte udenfra set ta sig ud som et haglveir af ungdommelige udæskelser og tirrende overdrivelser. De var i høieste grad det, som de blev beskyldt for at være — ensidige. Men de vandt styrke, idet de indsnevrede sin horizont, de pansrede sig med ensidighed. Trodsen bragte evnerne til at svulme. For bag trodsen stod den stærke tro, troen på det »eneste rigtige«.



KALLE LØCHEN
malt af Eilif Peterssen.



JENSEN-HJELL
malt af Edv. Munch.

Og aldrig har man set bedre stalbrødre. Man må beundre den udholdenhed og energi, som den lille skare udfoldede, trykket som den var af fattigdom, forkjættrelse og godtfolks almindelige ringeagt. Det gjorde dem slet ingen ting. Man malte, man talte, man skrev, man drak, ja man slog korporlige slag for det nye kunstevangelium.

Set ud fra kunstnernes standpunkt var jo publikum fienden, fordi det støtted den konventionelle kunst og ikke vilde begribe andet end det konventionelle. Men endelig havde »altså« malerkunsten efter århundreders trældom under gamle mesteres forbillede under akademiernes skoletugt og pedantiske æsthetikeres »kunstlove« brudt skrankerne og vovet at gi sit eget umiddelbare syn på naturen, gi den slig, som den virkelig så ud.

Og med en gang hvælved himlen sig over landskabsmaleriet blåere end før, og lyset vældede ned over jorden i bred strøm, og solen gnistred i trærnes blanke blade, i rindende vand, i gadens speilglasruder og de spaserendes floshatter. Og alt fik med en gang lov til at være, som det virkelig var, i maleriet også: engene grønne, lysene knaldhvide, skyggerne blå. Al den brune asfalt-farve, som malerne havde sauset naturen til med, var ligesom med et heftigt regnskyl vasket bort fra denne jord.

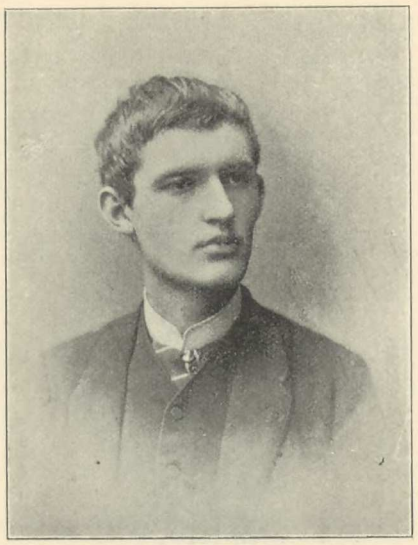
Men i dette dagens fri lys var der jo ikke den ting til længer, som ikke havde tilværelsens ret og krav i kunsten!

Hvad var skjønt? Hvad var hæsligt? Hvilket motiv for ringe til at studeres og gjengis? Hvilken stand, hvilket individ udelukket fra menneskeskildringens uendelige område?



EDV. MUNCH

HANS JÆGER (1888).
Kunstmuseet i Kristiania.



EDVARD MUNCH.



ODA KROHG.

Alt havde jo sin farve og dermed sin skjønhed. Himlens sol skinned jo på markens gjødselhauger som på dens roser, og dens stjerner speiled sig jo i rendestenen såvel som i det blanke skogtjærn. Lyset, lyset gjennemsived jo det hele, samled alt, »skjønt« og »uskjønt«, »rent« og »urent« i en vidunderlig harmoni!

Kunsten var denne verdens herre, om den bare kunde gi det »rigtige».

Men for virkelig at kunne se det »rigtige« måtte menneskenes øine skabes om, de måtte lære at se på ny.

I hundreder af år havde man betragtet naturen gjennem stuekunstens briller. Derfor skar lyset fra friluftskunsten folk i øinene. Hvordan var det vel folk så med sine øine? Om man spurgte en pen dannet mand om, hvad farve trær og enge havde ved sommertid, vilde man rimeligvis fornærme ham; men ikke desto mindre forlangte han, at det, som var grønt i naturen, skulde være brunt i kunsten. Fordi »de varme, brunlige farver var så vakre og behagelige«. I virkeligheden havde jo folk ikke lært at se grønt og blåt. De forestilte sig skyggerne sortbrune, selv om solen malte dem med det skjære pariserblåt, de så gråt, hvor der i virkeligheden var stærkt violet, et mildt gult der, hvor der var et iltert grønt! Slig havde gammel og ny landskabsmaling forkvaklet folks syn, at selve naturen så de ligesom gjennem en hornrude eller et overtræk af gammel grumset fernis!

Og så havde de nogle begreber om, hvordan et landskabsmaleri skulde være beskaffent for at være »naturligt« — Gud sig forbarme!

For at et billede skulde virke perspektivisk, anså de det nødvendigt, at forgrunden måtte være mørkere end mellemgrunden, og denne igjen mørkere end baggrunden!



KARL DØRNBERGER.



JACOB SØMME.

Uden det fik man ingen »dybde«! Desuden ansås en symetrisk indramning af træ-grupper for heldig, om ikke nødvendig for ethvert landskabsbillede, slig som på scenen kulisserne er nødvendige.

Og med hensyn til motiv, så gik endnu folk omkring med den overtro, at udsigten fra en fjeldtop var malerisk vakrere end udsigten fra et kjøkkenvindu, og at hvid sne på blå fjelde var et ædlere motiv end en sort kat på et rødt tag!

Og når der ikke var himmel på et billede, blev de rent gale i hodet og kaldte det en frækhed, for det måtte da enhver landskabsmaler vide, at i et landskabsmaleri skulde himlen indtage $^2/_3$ af billedfladen!

Men aller mest umuligt var publikum, når det gjaldt *tekniken*. Herhjemme i Norge kjendte man bare *en* betegnelse for alt, hvad det moderne maleri havde tilegnet sig af bredde og friskhed i penselføringen: — »klattemaleri«! Netop de friskest malte billeder, de som havde mest af skissens fart og umiddelbarhed, var man vis på vilde ærte mængden mest. Derfor var det bedst at klæmme på og bruge børstpenselen. Man drev da ikke polérhåndværk! Man var da maler, man var da kolorist, for pokker!

Nei, male efter sit eget hode, se med egne øine, gi sin egen *impression,* det fik være hele målet. Male for publikum nytted så ikke alligevel. Hvorfor skulde man i det hele tat ta noget hensyn til dette publikum, hvad havde man med det at gjøre? De kjøbte så ingen billeder alligevel!

Derfor bort med lægmandskjønnet i kunstsamlinger og kunstforeninger, bort med de gamle æsthetikere fra direktioner og juryer! Kunstnerstyre i kunstnerstaten!

Pressen var en pøbel. Vilde man ha kritik, fik man besørge den selv. Heldigvis var der et par radikale blade til. De var jo lige dumme som de andre, men deres døre stod ialfald åbne for det, som hed opposition.

Og siden man ikke kunde male for publikum, fik man male for hverandre! Gjøre streik, slutte ring, holde »falskmøntnerne« udenfor, boykotte overløberne, øve justits over de svage.

Forresten sulte, når man ikke kunde sælge, leve hæderlig af rov og holde modet oppe i godt kameratskab.

Man vandt så alligevel tilslut!

Havde man ikke Europa, havde man ikke Paris i ryggen? Landet skulde de vinde og europæisk ry!

Ned med Kristiania-snobberne! Leve Paris!

Skål!



FREDRIK KOLSTØ

ATELIER (1885).
Galleriet i Trondhjem.

Så omtrent fortoner sig tankegang og stemninger i den lille stridbare kreds af unge naturalister og impressionister i begyndelsen af ottiårene, som satte Kristiania gode selskab og den ledende presse i oprør ved sine forargelige billeder, sine stormfulde protestmøder, sin deltagelse i bohême-bevægelsen, sin klikke-jargon og sit glade liv.

Mangt og meget af, hvad der dengang blev malt, talt, skrevet og skrålet, må nu forekomme os forunderlig fremmed. Mangt et ord, som dengang klang som en fanfare, har nu en sprukken klang. Sætninger, som dengang dirrede på læben, står nu, når vi blader i tidens offentlige indlæg, som selvfølgelige trivialiteter eller som tørre doktriner. Den reaktionære kritik fra den tid kan man ikke engang tale om, den virker ved gjennemlæsning som en samling af uhyrligheder. Men selve de unges radikalisme må forekomme vor unge slægt fjærn og uforstålig. Tiden har skiftet syn på værdierne. Ottiårenes høirøstethed og kameratslige klump-opposition synes plump og unødig pralende for en slægt, hvis idealer snarere går i retning af selvfordybelse og isolering end i retning af samfundskamp og gruppedannelse. Og den stærke tro på virkelighedens eneret, som lå bag deres kunstnerkamp, den er rokket. Nu forundrer den freidighed, hvormed selv de klogeste blandt naturalisterne brød staven over al fantasikunst.

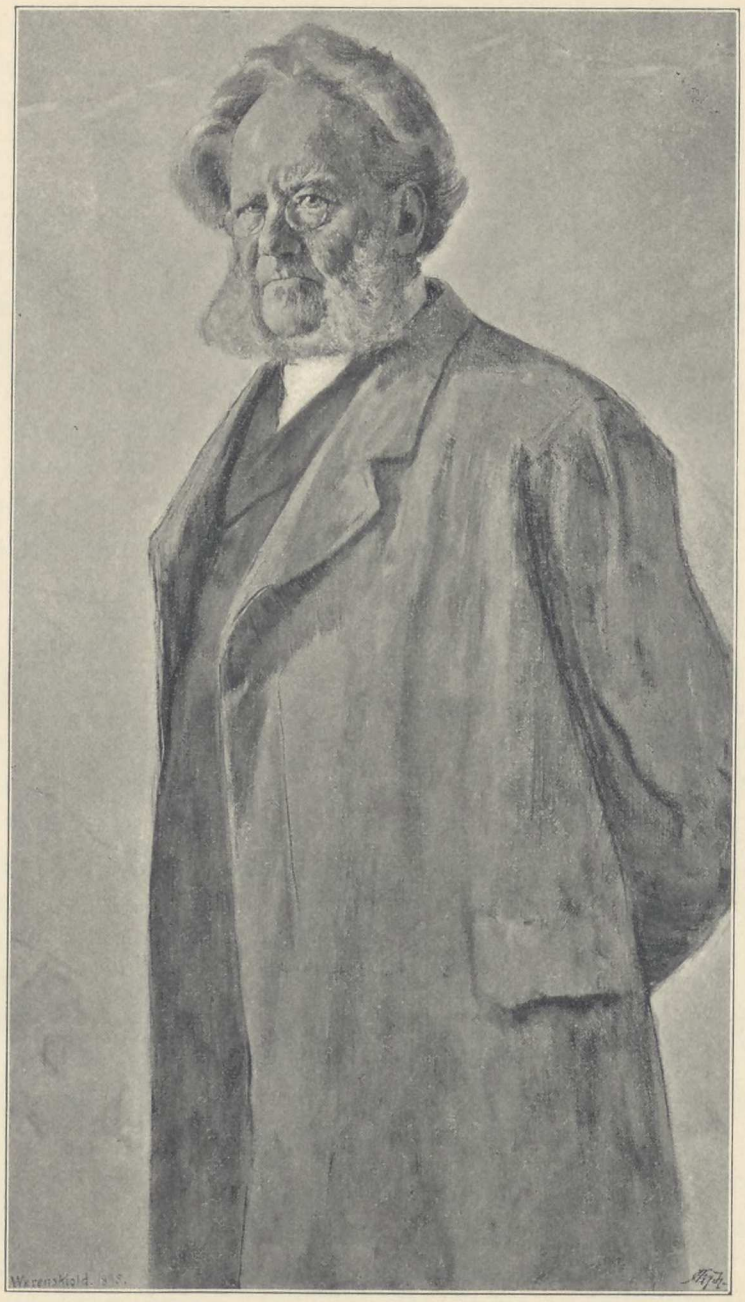
Det næste slægtled var i mangt og meget skuffet i sine forhåbninger. Ottiårenes stærke tro havde forespeilet herligheder, som ikke indfandt sig. Og de unge kasted sig såret eller kjede over i naturalismens og positivismens modsætning. Der fulgte en generation af tvilere og sværmere, af dekadenter og nyromantikere. Den unge slægt stod under en ny idealismes tidetegn og så i fantasien kunstens rette hjemland.

Denne unge slægt havde vanskeligt for at forstå og vurdere ottiårenes hårdhændte positivisme. Man var også tilbøielig til at undervurdere dette tidsrums kunstneriske produktion.

Men allerede synes denne nyromantiske bevægelse at ha kulmineret og de stærke pendelsvingninger er afløst af en underlig stilstand. Man spør hinanden, hvad blir det næste? Mon dog ikke virkeligheden i dens håndgribelige skikkelse er kunstens nærende moder?

Den historiske kritik, som har til første pligt at kjende forudsætningerne og dømme ud fra dem, og som ser sit mål i at skille det, som har blivende værd, fra mode og gjøgl, den vil neppe komme til at dømme naturalismen og ottiårenes kampe efter nyidealisternes mål.

Der blev, sandt at sige, i disse ottiår frembragt en ganske overordentlig mængde god kunst i vort land — en uforholdsmæssig stor mængde for et så lidet og fattigt



ERIK WERENSKIOLD

HENRIK IBSEN (1895).
Kunstmuseet i Kristiania.

folk. Spådommene om, at tiden nok vilde vise, hvad det var for en moderetning det hele, og at herligheden snart vilde blegne for eftertidens omdømme, har igrunden slet ikke gåt i opfyldelse. Vi havde utvilsomt i disse år en blomstring i malerkunsten, som vi havde det i litteraturen. Og med al ungdommelighed og alt bråk tegner kunstnernes liv og kamp sig i kraftige, karakterfulde linjer. Thi den idealisme, som de skyed af navn, den var i virkeligheden ilden i deres gjerning — livets, dådens, bekjendelsens idealisme. Det var dog tiden med det store mod!

I naturalisternes kreds var det et dogme, at publikum var kunstens fiende. Derfor måtte man opgi at omvende publikum, som i bedste fald kunde tugtes til at forstå.

Standpunktet er ikke holdbart og ikke logisk, når det gjælder det store publikums forhold til en virkelig kraftig kunstretning. Det store publikum er fordomsfuldt og sentænkt, men det lar sig ikke i længden vildlede selv af den mest fanatiske kritik. Publikums sunde omdømme seirer tilslut, og kort efter ler publikum en høi latter over, at nogen har kunnet indta et standpunkt som det, det selv nylig indtog.

Nei, fienden var ikke det store brede demokratiske publikum, som meget snart var vundet for naturalismens sag, men det indbildske og uvidende, i virkeligheden ganske uinteresserede »gode selskab«, som lod dilettanterne råde og i halstarrig konservatisme bekjæmped enhver forandring. Fienden var endvidere den marvløse epigonkunst, som dette »toneangivende« publikum støtted. Fienden var den anonyme og uansvarlige, brutale pressekritik, som af al magt støtted og opretholdt denne epigonkunst. Grundskaden var til syvende og sidst selve udlændigheden og rodløsheden i vor kunst, dens surnede tyske traditioner.

Mod dette forbund af vane, ukyndighed, pengemagt og konservatisme stod en håndfuld kunstnerbohême af alle slags, nogle dusin unge malere, et snes unge forfattere og litterater, et par erklærede samfundsomstyrtere, en skare troende studenter og gymnasiaster og forresten en liden privat klik unge mennesker af begge kjøn, som med udfordrende lystighed levede kamptidens glæder med.

Kampen skulde synes ulige. Men når denne lille skare af malere alligevel ikke bukked under for overmagten, men blev i landet, vandt landet, og når kampen blev så forbausende kort og anerkjendelsen omsider så enstemmig, så havde de jo vistnok først og fremst sit talent og sin intelligens at takke for det. Men, malertalentet alene havde ikke så snart hentet seiren hjem for den norske naturalisme.

Den naturalistiske retning i billedkunsten havde en baggrund for sin kamp i vor nationale udvikling og i omvæltninger, som gik for sig på åndslivets forskjellige områder i de år.

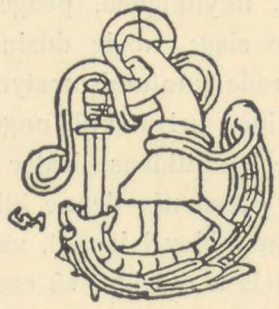
Malerne var selv bare en liden trup i den fremrykkende opposition, som i de år voldelig baned sig vei gjennem traditionelle stængsler.

Den salte strøm, som fra Ibsens dramaer gik over landets åndsliv, og gjennem Europas, med individualismens høie himmel over sig, den friske fjeldvind, som blæste fra Bjørnsons digtning og agitation, den luttrende ild i Georg Brandes' kritik, sandfærdighedslidenskaben i Garborgs og Jægers bøger, og den radikale bølgegang, som gik høit i landets politik, det var den hjemlige baggrund for malernes kamp.

Men baggrunden udvider sig. Vi øiner bag de unge pariserfarere omvæltninger og nydannelser ude i Europas åndsliv på alle tankens og kunstens og samfundsbevidsthedens områder. Den positivistiske filosofi med dens omvurderen af gamle værdier er ligesom den fjærneste del af perspektivet. Den naturvidenskabelige forsknings ædrueliggjørende virkning på videnskab, samfundsyn og kunst er det næste. Menneskene begyndte at ta mere systematisk hensyn til sine sansers erfaringer. Som en tvillingbror af empirismen i videnskab, vokste naturalismen sig stærk i kunst. Og under den individualistiske og anarkiske tendens, som har været den stærkest sporende i alt åndsliv i det 19de århundrede, blev naturalismen til impressionisme.

Som selve jordbunden, hvoraf det altsammen skjød i veiret, føler vi demokratiet strække sig indover, urolig bølgende af indestængt misnøie og lænkede lyksalighedsdrømme — trangen til den sociale omvæltning banker under det hele!

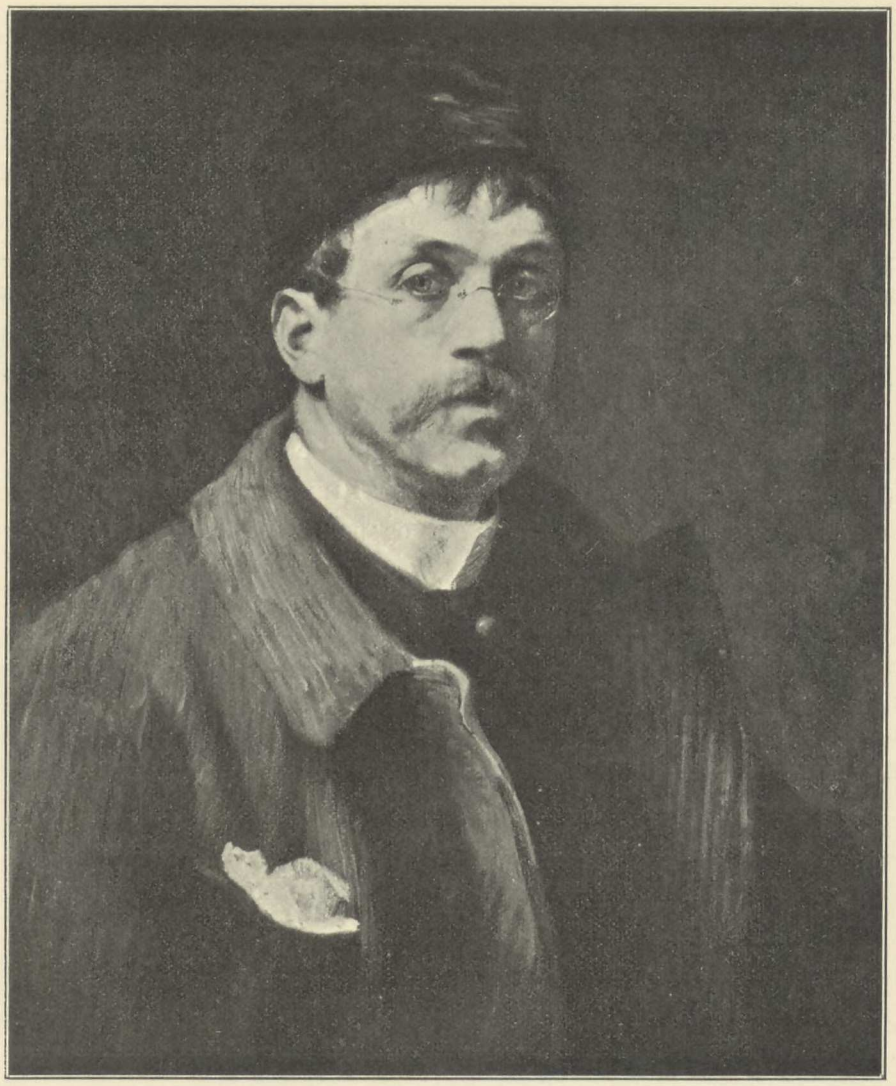
Gjennembruddet i norsk malerkunst var en refleks blot af dybe åndsstrømninger, som gjenemrystede tiden.





EILIF PETERSSEN

Hyrdernes tilbedelse (1881).
Jacobskirken Kristiania.



EILIF PETERSSEN

Selvportræt (1890).
I Uffiziegalleriet.

I den kampgeneration af malere, som nu følger, indtar Eilif Peterssen og Hans Heyerdahl en noget særegen plads. Begge er de en slags overgangsfigurer, modtagelige talenter, som har været under to grundforskjellige kunstretningers påvirkning og derfor har fået et vist dobbeltpræg over sin produktion.

Eilif Peterssen er født i Kristiania 4. september 1852. På Eckersbergs malerskole, hvor han begyndte alt i gutteårene, var han den mest lovende elev. Senere kom han til Kjøbenhavn, men han blev ikke mere end 2½ måned ved akademiet, hvor

også Skredsvig gik; ingen af dem følte sig vel der. Ud på våren 1871 drog Eilif Peterssen videre til Karlsruhe for med statsstipendium at uddanne sig til figurmaler. Han var endnu ikke 19 år gammel.

I Karlsruhe blev han elev af Des Courdes og senere af Riefstahl. Men de to vintere, han tilbragte ved akademiet her, forekommer ham ikke selv ialfald at ha været nogen synderlig frugtbar læretid. »Riefstahl var en eiendommelig, fornem, nøgtern kunstner, som indtager en særstilling i tysk kunst, men han dued ikke til at være lærer — det er hans egne ord til mig, og det var efter hans råd, jeg reiste derfra til München.« På akademiet var han forresten ikke synderlig ivrig; men hjemme om aftnerne tegned han sig træt på kompositioner af sagaerne og vor gamle historie.

Når Eilif Peterssen alligevel var en så moden kunstner, da han kom til München, skyldes dette vistnok den påvirkning, han i Karlsruhe fik udenfor læretimerne i omgang med så fremragende kunstnere som Gude, Riefstahl, Ad. Schroeter og især gamle C. F. Lessing (se I, 79 ff.), hvis atelier og mapper stod ham åbne som sønnens, Conrad Lessings, kamerat.

Høsten 73 reiste Eilif Peterssen til München for at bli historiemaler og elev af Diez (se I, 296 ff.). Han havde med sig en kuffert med »kjedelige studier« fra Karlsruhe, men den gik heldigvis ved en feiltagelse videre med jernbanen til Wien. Da han kom til Diez og vilde træde ind på hans atelier, havde han ikke andet at vise for sig end en liden skissebog fra en sommerreise i Sætersdalen. »Den likte Diez svært godt, og han spidsed ørene, da han hørte, at jeg vilde bli historiemaler i stor stil.« Imidlertid vilde professoren gjerne se et eller andet større arbeide af den unge mand, en komposition, en karton eller lignende. Eilif Peterssen loved at bringe noget den næste dag. Om natten tegned han en stor karton af *Korfitz Ulfeldts død* og mødte med den om morgenen. Han fik øieblikkelig plads — ikke som han havde tænkt i malerskolen for at male studier, men som *Meisterschüler* med eget atelier. Her malte han færdig sit billede under Diez' korrektur. Det blev sendt hjem og udstillet, vakte opsigt og fæsted forventninger til navnet Eilif Peterssen. Jeg kjender ikke billedet, som blev kjøbt af en Mr. Mitchell i Newcastle. Det er signeret 1874.[1])

Hos Diez blev Eilif Peterssen dog bare et halvt år. Han kunde ikke holde ud at se sit billede ødelægges af de evindelige »forbedringer« og lidt efter lidt tabe alt det oprindelige i intentionen. Desuden havde han allerede begyndt på forarbeiderne til *Christian II* og trængte et større atelier. Diez, som — efter hvad andre norske malere har fortalt mig — var meget stolt af sin nye elev og gjerne vilde beholde ham for sig og akademiet, erklærte, at han kunde leie sig hvilket som helst atelier ude i

[1]) Et mindre billede af samme motiv, men med en anden gruppering eies af grev Wachtmeister i Stockholm.



EILIF PETERSSEN

HARRIET BACKER (1878)
Eies af frk. Harriet Backer, Kristiania.

byen på akademiets regning, om han vilde vedbli at være hans og akademiets elev. Men Eilif Peterssen havde sin uafhængighed kjærere, gav et høfligt afslag, meldte sig ud af akademiet, leied atelier og tog selv elever.

Fra denne Eilif Peterssens første münchenertid (1874) er et mindre billede i det svenske Nationalmuseum en Faust-agtig lærd i sit studerværelse, hensunket i dybe tanker foran et bord, som er opfyldt med pergamenter og folianter og med den traditionelle dødningeskalle.

I 75 blev det store billede *Christjern II underskriver Torben Oxes dødsdom* påbegyndt. Vel halvfærdigt blev billedet — efter Lindenschmits initiativ — sendt til Stuttgart til en konkurrence-udstilling, som *Verbindung für historische Kunst* lod afholde. Billedet vandt prisen, blev indkjøbt for 6000 fl. og hænger nu, efter at være fuldført i 76, i Stadtgalleri i Breslau (se afb. s. 101).

Christjern II var en stordåd af den 23årige kunstner, som med et slag blev en i München og Tyskland berømt maler. Og da billedet efter salget blev tilladt udstillet en kort tid i Kristiania (til indtægt for Wergelandsmonumentet), formelig valfarted man til universitetet, hvor billedet var at se.

Med udgangspunkt i det gamle, psychologisk fine portræt af Christjern II, som findes i galleriet i Kjøbenhavn og som skyldes Mostaerts pensel, er kongen skildret. Nervefin og sensibel, med en egen drømmerisk og ubeslutsom intelligens, som kaldes for karaktersvaghed, lidenskabelig i sin følelse og koldt grusom i hævn, sidder han med dødsdom-dekretet foran sig, stum og døv overfor de bestormelser, som han er gjenstand for. Han synes ganske fortabt i erindringen om den unge pige, som han elskede, og som døden så grusomt rev bort fra ham, og han synes at brænde indvendig af hævntrang overfor dette skjæbnens schaktræk, som har tilintetgjort hans lykke. Dronningen og hoffets kvinder går i forbøn for den fornemme adelsmand, som er udset til offer for kongens hævn, og ber på sine knæ om nåde for den uskyldige, dronningen kjærtegner og tigger . . . Men fra den anden side trænger kongens onde ånd, den slu og hævngjerrige Didrik Slaghæk, ind på ham og rækker stiltiende pennen til underskrift.

Motivet er overmåde dramatisk, næsten for dramatisk, skildret med scenisk tydelighed og spænding, men kompositionen er ypperlig mestret, og udførelsen røber en sjelden malerisk kraft. Navnlig er kongens hode mod stolryggens gule brokadestof af udmærket virkning, og dronningens skikkelse, som hun smyger sig bedende til sin hårde herre, gir en myk og vakker linje.

I 76 malte Eilif Peterssen videre under tittelen *I kirken* et godt billede af en række kvindehoder med gammeltysk hovedpynt, malt i Holbeins ånd.

Alt her i München, i det gamle pinacothek, kom Eilif Peterssen under stærk indflydelse af gammel kunst, som han studerte og kopierte med beundring og hengivelse. Her la han grundvolden for sin solide tekniske indsigt og dannede sin medfødte smag til høiere fornemhed, end andre norske malere besad. Især følte han sig tiltrukket af venezianernes klangfulde farver, og i tilslutning til Tizian og hans samtidige tilpassed han sin egen kolorit, mens navnlig Holbein udvikled hans formfølelse.

Forøvrigt var Eilif Peterssen i München i det bedste selskab. I modsætning til de andre norske omgikkes han væsentlig de ældre kunstnere. Gjennem Diez blev han straks indvoteret som medlem af den berømte kunstnerklub *Allotria,* som dengang bare talte ganske få medlemmer og havde et yderlig lidet og uanseligt lokale; men stamgjæsterne der var folk som Lenbach, Gedon, Rud. Seitz, Diez og omtrent alt, hvad der fandtes af talentfuld ungdom blandt bildende kunstnere og musikere i München. Richard Wagner og Makart var der stadig, når de gjæstede byen. Böcklins bekjendtskab gjorde han tidlig, og det fortsattes senere i Firenze. Blandt de unge, som dog var ældre end Peterssen, var Fritz August Kaulbach, Bruno Piglheim, Löfftz, Gust. Schönleber og Ernst Zimmermann hans tyske omgangsvenner. Leibl og Lindenschmit hørte ikke til denne kreds, men han kjendte dem begge. Lenbach, som interesserte sig meget for hans studier efter de gamle venezianere, var den, som øved størst indflydelse på hans kunst, navnlig i teknisk henseende; gjennem Lenbach blev således Peterssen fortrolig med temperatekniken, som han oftere anvendte i disse år.

I mange henseender var denne Eilif Peterssens Münchener-tid en glimrende tid for ham. Han fik tidlig et navn både blandt kunstnerne og ude i publikum, solgte alle sine billeder fra staffeliet, længe før de var færdige, og til høie priser, fik medaljer, hvorsomhelst han stilled ud, var i det hele godt på vei til at bli en europæisk berømt maler endnu i tyveårsalderen.

Og dog brød han i 79 op fra München for bestandig.

»Jeg har aldrig for alvor angret på, at jeg reiste derfra,« tilstår han selv. »Oprigtig talt — den faldt mig lidt tung for brystet, al denne glans, og jeg havde følelsen af en dårlig samvittighed. Sagen var den, at jeg havde for let for det — teknik, kolorit faldt som af sig selv, og dette gjorde mig bange; jeg indså tidlig, hvor hul egentlig denne glimrende og bestikkende kunst var. Et sundt personligt syn såes omtrent ikke. Vistnok havde man Leibl og Thoma, men de forsvandt i massen — ellers var alt mere eller mindre *imitation.* Diez-eleverne ved akademiet tog sine studiehoveder op i *Alte Pinacothek* for at se, — den ene, om de var mørke nok, — den anden, om de havde den rette gyldne tone. Sådan var det i malerklasserne, og i mesteratelierne lavedes Wouvermanner, Ostader, Terburger o. s. v. — i de fleste tilfælde i høi grad



EILIF PETERSSEN

Lucrezia Borgia (1883).
Eies af kunstneren selv.

talentfuldt, men manierismen blev værre og værre, efter som kunsthandlerne fik klør i dem. Da jeg i Rom 1879 fik besøg af W. Lindenschmit, som spurgte mig, om jeg vilde tage imod en stilling ved akademiet i München som professor, svarede jeg hertil nei med et let hjærte. Jeg havde længe havt et andet syn på kunsten, og jeg var, som sagt, blit ræd for München — jeg havde med egne øine set såmangt et betydeligt talent bukke under, miste sin personlighed og ligge under for de glimrende fristelser — ikke mindst kunsthandler-støbeskeen.«

Jeg har tilladt mig at ta disse linjer ud af et privatbrev, fordi de ligefrem og tydelig gir et billede både af millieuet i München og af den mand, som skrev dem. Således tænker og handler en stolt og nobel kunstner, som sætter sin kunsts helse over al succes.

»Og dog — føier han til — var jeg måske for ræd — der har dog, selv i München, groet blomster med rod, ikke bare makartbuketter!«

Når man ser, hvad Eilif Peterssen selv malte i denne tid, er der intet i hans egne billeder, som foruroliger. Flere af hans arbeider fra Münchener-tiden, som f. eks. det skjønne portræt af *Harriet Backer* og *kvindeportrættet* med de deilige hænder (fru *Andrea Kleen,* født *Gram*) i Kunstmuseet, så ægte i sin fornemhed, hører tvertimod til det dyrebareste i norsk kunstproduktion. Den gammelmesterlige tone, som der unegtelig er over disse billeder, melder sig på ingen måde som resultat af en slavisk, åndløs imitation; i respektfuld kjærlighed til de gamle mestere er åbenbart det stilfulde set og følt ved modellen under arbeidet. Der er f. eks. meget mindre af efterligning i disse Eilif Peterssens portrætter end i Lenbachs. Og forholdet til de »gamle« gir billeder som disse noget distingveret og exquisit, som ellers savnes i norsk kunst.

Hvor friskt og bredt han kunde male i en oplagt stund viser f. eks. den flotte og levende portrætstudie af vennen *Hans Heyerdahl,* som tilhører hans tidlige münchenertid. Der stikker en god naturalist i den kunstner, som har malt dette! (afb. side 135).

Skulde noget af hans billeder fra denne tid — af dem jeg kjender — være på grænsen af det uselvstændige, måtte det snarest være hans *Judas Ischariot,* som sammen med *I kirken*, *Harriet Backers portræt* og *prof. Liers portræt* var udstillet på verdensudstillingen i Paris i 78. Det oprindelige Judasbillede, som skal være ganske forskjellig fra det side 97 afbildede, og som jeg ikke kjender, er malt i 77 umiddelbart efter kunstnerens første reise til Venezia og Firenze. Repliken fra 78 røber en stærk afhængighed af Tizians *Skattens mynt.* Men Tizians Kristustype kommer man kanske ikke så let forbi, og billedet har en unegtelig skjønhed og utvilsomme maleriske fortjenester.[1])

[1]) Det første *Judas*-billede eies af kunstnerens svigerinde fru Andrea Kleen i Stockholm, det her afbildede eies af ingeniør Segelcke, Strømmen.

München forlod Eilif Peterssen i 78. Han reiste da hjem til Kristiania, hvor han blev vinteren over og malte en *Kristus på korset* for Johanneskirkens alter, en farvetung komposition, hvori Johannes' røde kjortel luer prægtig mod kvindernes blå, mens Magdalenas gyldne hår er billedets lyspunkt.

Våren 79 reiste Eilif Peterssen ud pány, men denne gang reiste han gjennem München uden at stanse, til Italien. I Italien, navnlig i Rom, tilbragte han alle vintrene lige til 83, i 80 var han også sommeren over i den lille fjeldby Sora.

Det var eiendommelig nok på Italiens klassiske jordbund, at Eilif Peterssen udvikled sig til realist i moderne forstand og til friluftsmaler. Det synes at ske ganske selvstændig og uden franskmændenes påvirkning. For fransk og overhodet for moderne kunst havde han så liden interesse dengang, at da han i 78 reiste hjem fra München, la han ikke engang veien over Paris, hvor det store verdensstevne af moderne kunst netop udfolded sig, og det tiltrods for, at han selv udstilte flere billeder på verdensudstillingen og netop havde modtat underretning om, at han havde fåt udstillingens guldmedalje. Den gamle kunst lokked ham til Italien, men den italienske sol lokked frem naturalisten i ham.

Allerede i Karlsruhe havde han malt et par landskaber, som forbauser ved sin enkle nøgterne naturlighed, og i München gik han blandt kameraterne som naturalisten, »længe før forskjellen mellem naturalisme og andre ismer stod klart for mig«. Der er meget som taler for, at Eilif Peterssen har ret, når han siger: »Jeg tror, at naturalisme ligger os norske i blodet og må frem i en eller anden form — stærkere eller svagere — det er simpelthen det »naturligste« hos et folk, som ikke besværes med kultur og overlevering.« I et hvert fald er det vanskeligt at pege på en bestemt grænse mellem Eilif Peterssens »naturalisme« og det, som gik forud. Allerede i det udmærkede billede *Siesta fra et osteri i Sora* (1880) i Kunstmuseet er der en ny ånd, en naturlighed og sandhed, som er fri for al tysk »iscenesættelse«. Den døsige, lidt vintunge middagsstemning er fortrinlig nuanceret i den lange række figurer, som profilerer sig henover billedet omtrent som på en gammel florentinsk freske. Netop det begivenhedsløse i scenen, som man anked over før som »kjedeligt«, er det morsomme ved billedet. Man slipper anekdoten og får maleri isteden. Og tiltrods for visse »brunheder«, som hænger igjen, kan man trøstig si om dette maleri: synderlig længere i naturalisme var ingen norsk figurmaler kommet dengang.

I Sora-billedet er det reflekslyset *indendørs* en glohed sommermiddag, som er det maleriske problem, i det store billede *Fra Piazza Montanara* (1882), som maleren to år senere sendte hjem fra Rom, er det sollyset *ude* og det farverige mylder på en romersk plads. Da dette anselige og figurrige billede i 83 sås på den nordiske



EILIF PETERSSEN

SOMMERNAT (1887).
Eies af Thv. Meyer, Kr.ania.

udstilling i Kjøbenhavn, tog JUL. LANGE ikke i betænkning i stærke anerkjendelsens ord at fremhæve det som udstillingens bedst malte billede *(Billedkunst* s. 512 ff.).

Siden *Piazza Montanara* i mine barneår var udstillet i Kristiania, har jeg ikke gjenset billedet, som blev kjøbt til udlodning af *Kunstvennernes Samfund* og vundet af konsul Kiær i Fredrikstad. Men for min erindring står det som et af de kunstindtryk, der huskes med en virkelig oplevelses styrke. Disse Campagna-bønder, gadesælgere og lazaroner, dette gamle romerbygværk med den skrammede façade og en moderne gaslygte fæstet til muren over nogle rester af gloende valgplakater, solflækken på brolægningen, noget frisk grønkål inde i skyggen og en kurv apelsiner fremme i solen, — det hele havde virkelighedens saft og kraft!

Men »historiemaleren« var endnu ikke kvalt af »naturalisten«. Samtidig med dette billede og lige til sin hjemreise i 83 holdt Eilif Peterssen på med en stor komposition,

som skulde fremstille *Lucrezia Borgia som danser for paven.* Han arbeided i flere år med ideen, gjorde grundige studier i litteratur og gammel kunst (bl. a. for kostumernes skyld), og havde til veileder ingen mindre end Gregorovius, Lucrezias berømte tyske biograf. Han var allerede kommet så langt, at kompositionen forelå i et grundig gjennemtænkt og klart forarbeide af meget malerisk virkning — da et voldsomt anfald af malaria tvang ham til at flygte fra Rom og det romerske historiebillede. Senere er arbeidet desværre ikke blit gjenoptat. Med den staselige komposition i forarbeidet for øie må man høilig beklage, at ikke kunstneren fik udfolde sit festlige koloristtalent og sin rige kundskab og kultur i et »historiebillede« som dette, der selvfølgelig var tænkt med figurer i fuld legemstørrelse. Selv for historiebilleder har jo det ord sin gyldighed: alle genre er tilladt undtagen den kjedelige!

I Rom, i 81, blev også den store altertavle i Jacobskirken til — *Hyrdernes tilbedelse,* som kanske er Eilif Peterssens betydeligste arbeide (afb. side 169). Her blander sig på en fængslende måde kraftig virkelighedsiagttagelse og ihærdigt modelstudium med stærke indtryk fra galleriernes gamle kunst. Det er kanske ikke nogen særlig følelsestærk eller sjælfuld skildring af den hellige nat, som billedet gir, og navnlig forblir den hellige moder os temmelig ligegyldig. Men det er et stykke maleri, som er glædeligt for øiet med sine koloristiske kontraster, sine klare typer og sit bevægede liv. Vakrest ved hele billedet er natten derude — den dybe blå natteluft med seilende månelyse skyer, set gjennem den åbne ruin. Tiltrods for malerens erklæring om, at han »aldrig har været synderlig glad i Ribera«, må det med den knælende gamle hyrde i forgrunden være tilladt at la tanken søge tilbage til hin store spanske naturalist, som har havt så meget at bety for mange moderne malere.

Også for Kristiansands Domkirke og Korskirken i Bergen har Eilif Peterssen malt alterbilleder med motiverne *Kristus i Emmaus* (1887) og *Kristus i Gethsemane* (1889).

Da Eilif Peterssen i 83 kom hjem til Kristiania, var det med det faste forsæt at »bygge og bo« hjemme, det la han for dagen, da han straks gik igang med at opføre en stor atelierbygning på Hægdehaugen. Hjemme var da kunstnerstriden på sit høieste, og Eilif Peterssen var ikke i tvil om, i hvilken leir han hørte hjemme. På sin måde, kjæmped også han naturalisternes kamp med som ærlig kunstner, god kamerat og fint menneske, loyal til alle sider. Han havde jo for så vidt mere at sætte ind end nogen anden; ingen havde en så almindelig anseelse, et så godt og respektindgydende kunstnernavn. Hans tidlige modenhed, hans begavelses art, hans europæiske ry, hans humane personlighed og fine dannelse, samt en social position, som var bedre end de flestes, gjorde netop ham til den selvskrevne mellemmand mellem »magterne«. Når der skulde forhandles og afværges altfor truende konflikter, var Eilif Peterssen god at ha. Og således blev just han som den, der havde tillid i begge



EILIF PETERSSEN

MAGNHILD (1888).
Privateie.

leire, den som klarte mangt og meget, som var vanskeligt at klare. Som medlem af juryer og forskjellige komiteer, af galleristyre og kunstnernes repræsentative komité, hvis formand han i adskillige år har været, har Eilif Peterssen gjort en stor indsats i vort offentlige kunstliv, ved siden af WERENSKIOLD den største.

Det nære personlige forhold til de gamle münchener-kamerater, *naturalisterne,* som alle mere eller mindre havde lært at male pâny i Paris, kom også til at øve en væsentlig indflydelse på Eilif Peterssens kunst. Modtagelig for indtryk og samvittighedssår, som han er, vilde han ikke stå tilbage for dem i »sandfærdighed«, og så hændte det, at han,

som var anlagt som den store festlige dekoratør, blev en »sandfærdig« studiemaler som de andre og sled trut med de blå skygger under solskjærmen. Han la for en tid figurmaleriet næsten helt tilside eller malte landskaber med figur i, snarere end figurer med landskab. I Bærum samledes de, en hel koloni af friluftsmalere: Werenskiold, Munthe, Skredsvig, Kitty Kielland, Harriet Backer, og her fandt også Eilif Peterssen et frugtbart studiefelt. Snart var han fast bosiddende derude og medlem af den kameratkreds, som før hed »Sandviken« og nu »Lysaker«, og som de oprørske unge og yngste nu ser på med blandede følelser som på »magthaverne« i norsk kunstliv. Men dengang var »Lysaker« de »unge«!

Fra Fleskumvandet i Bærum er motiv hentet til det deilige billede af en norsk *sommernat* med alt det kolde grønne og hvide birkestammers sølv, som klinger sammen med himlens violblå i vandspeilet. Dette landskab, som afbildes her, har Eilif Peterssen samtidig benyttet til et betydelig større billede *Nocturne* i Stockholms Nationalmuseum. Den drømmesvangre bløde naturstemning har maleren ligesom villet fortætte i en fin og ung, nøgen kvindeskikkelse, hvis blonde legeme behersker billedets forgrund. Men så vakkert som denne aktfigur er tænkt og nænsomt malt, er den ikke fri for sødhed, og »studien« uden figur er bedre end »billedet«.

Af en række landskaber fra Jæderen, hvor Eilif Peterssen sommer efter sommer har søgt hen og malt, nær Kitty Kielland og flere unge, som slutted sig til dem, er der et lidet billede af en moden aker, som synger sin blege gyldne tone ud af en blågrøn sommerskumring, der er skjønnere end alle de andre billeder. Og den skjære, klingre skjønhed blir her dobbelt sart ved en sortklædt gammel kvindes sammenbøiede og sorgfulde skikkelse, der ligesom i dyb sindbevægelse er sat ind i landskabet. Det samme motiv har kunstneren malt i et andet og større billede med en ung og smuk kvinde som staffagefigur; det har ikke den halve værdi!

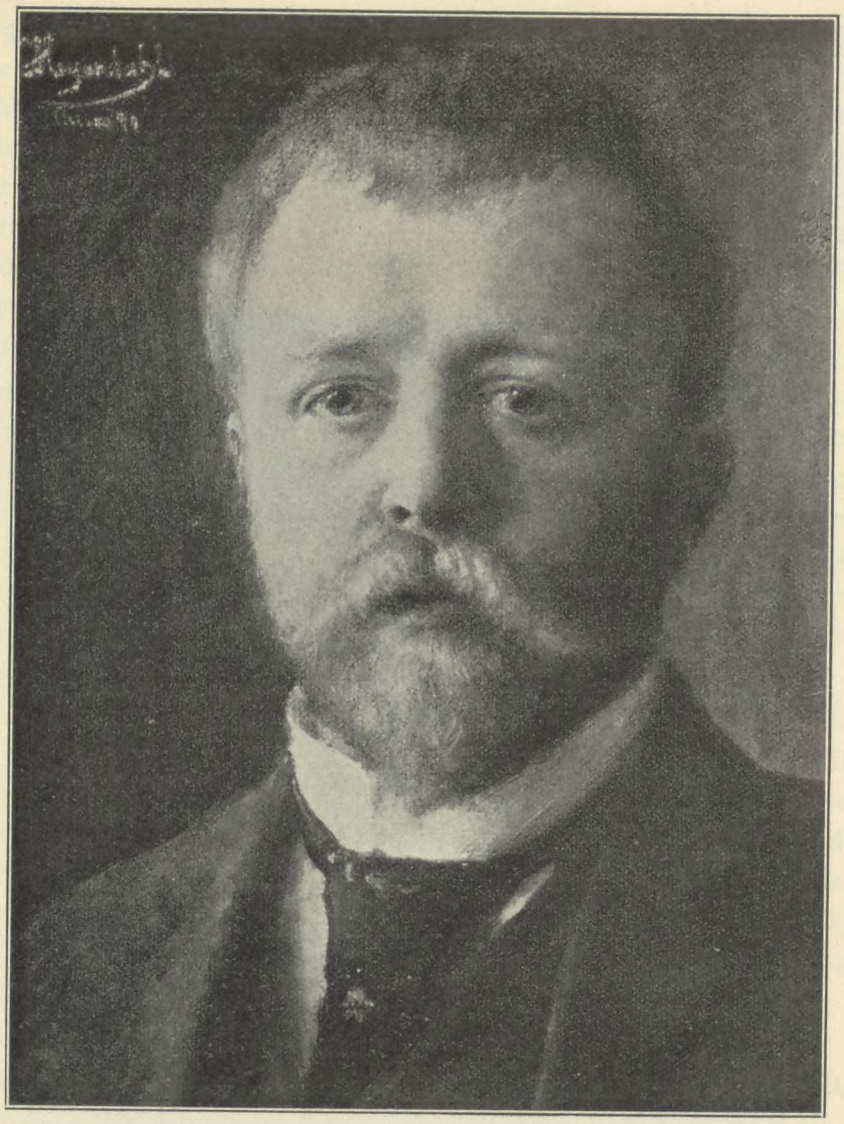
Der kunde være mange gode billeder *(Laksefiskere,* som gjorde stor succes på verdensudstillingen i 89, hvor også portrættet af *Mor Utne* fandtes, det bittert karakterfulde portræt af en gammel jente fra Hardanger, *Magnhild)* at nævne fra denne Eilif Peterssens naturalistiske periode; men noget vaklende og ubeslutsomt er der dog over denne tid, som om han følte gamle længsler slide i nye bånd. Det har hændt, at den nyromantiske ballademe lankoli har grebet ham ude på Jæderens lyngvidder. Og det har hændt, at længsler mod en storlinjet dekorativ stil har lokket ham, som da han sommeren 95 sad i Normandie og malte den gamle normanniske mur og den grønne voldgrav i eftermiddagsskygge, *Chateau d'Arques,* som Olaf Schou eier. Et atterslag til historiemaleriet i det figurrige billede af *Det norske selskab* hører ikke til Eilif Peterssens bedste frembringelser.

Mest ro og dybde er der over hans kunst, når han — som i *Garborg-portrættet* — sidder over for en personlighed, som åbenbart har grebet ham stærkt som individ, og som han kanske føler sig i slægt med, og maler mennesket i digteren med de store sørgmodige øine og det såre finstemte sind.



EILIF PETERSSEN

ARNE GARBORG (1894).
Kunstmuseet i Kristiania.



HANS HEYERDAHL

Selvportræt (1890).
Kunstmuseet i Kristiania.

Over kapitlet om de *norske i München* i denne bogs første del står et billede af Eilif Peterssen og Hans Heyerdahl fra deres studieår i Tyskland. De to venner sidder fortrolig sammen, den yngre på stolarmen til den ældre og allerede lidt berømte kollega. Begge stirrer tænksomt frem for sig, fortabt hver i sin drøm.

Endskjønt der var fem års aldersforskjel mellem dem og de to blev nokså vidt skilt senere i livet, vil de beholde sin plads nær sammen i kunsthistorien.

To kolorister og skjønhedsdyrkere, to tidlig modne talenter, let påvirkelige og åbne, ikke mindst for gammel kunst, begavede med det lette håndelag og lige ærgjerrige i det tekniske, kom de snart til at stå jevnbyrdige og side om side i München.

Begge havde de medgangs vind i seilene i de grundlæggende år, opleved udstilling-successer, salg, stipendier, reiser, gjorde grundige galleristudier, nød ældre berømte mesteres venskab og belæring.

Eilif Peterssen kom først til Italien, Heyerdahl først til Paris, men begge opnådde de den efterlængtede reise til kunstens gamle land, og begge fik de indblik i det gjærende liv i kunstens nye hovedstad.

Sluttelig kom de hjem — dygtige til noget af hvert: historiemalere, portrætmalere, landskabsmalere. Ingen af dem kunde rigtig beslutte sig til at opgi det ene for det andet, og ingen af dem blev fanatikere for den nye lære om friluftsmaleriet. Deres udviklingsgang har i grunden artet sig som en svingen frem og tilbage mellem to ungdomsidealer: på den ene side gammelmesterlig tysk skoleteknik og kompositionskunst — på den anden side fransk impressionisme.

Det skal jo egentlig være en ulykke, dette at være forelsket i to samtidig. Hos Eilif Peterssen tror man da også at spore noget af anstrængelsen ved det; han synes af og til at lide under en urolig samvittighed. Heyerdahl, som forøvrigt har været ganske anderledes ujævn i sin produktion og uafladelig har eksperimenteret, har åbenbart med den største sindsro hengit sig afvekslende til sine to kjærligheder.

Han har beilet til høire og venstre, malt tysk og malt fransk og malt det, som ingensteds hører hjemme. Han har i sin kunst været omhyggelig som ingen eller samvittighedsløs som få, djærv og udæskende eller behagesyg og sentimental, triviel og paradoksal, men — gud være lovet! — også genial. Så genial, at man skylder ham nogle af de dyrebareste lærreder i norsk malerkunst. Men hvad han end har været, og hvad han end har gjort, altid har han gjort det med en lysende selvtillid, i gladeste naivitet. Han hører til de lykkelige, i hvem instinktet hersker, uantastet af fornuft og samvittighed. Og med al sin påvirkelighed, sin svaghed og sin planløshed er han en ægte og fængslende malerbegavelse, kanske den mest ægtefødte *maler* i hele kuldet af kunstnere, som fremstod i disse for norsk malerkunst så frugtbare år.

Hans Olaf Heyerdahl er født den 8de juli 1857 i Dalarne — af norske forældre. Hans barndomshjem blev dog Drammen. Hjemmefra var han bestemt til ingeniør, men han slap at bli det og kom ind på Morten Müllers malerskole. Han var da meget ung, og selv da han i 1874 fik reise ud for at fortsætte sine studier, havde han bare såvidt fyldt 17 år.

Reisen gik til München, hvor han blev elev af akademiet og fik Loefftz og Lindenschmit til lærere. Navnlig den første skylder Heyerdahl meget af, hvad han kan.

Hans glimrende evner blev af denne samvittigsfulde og noble lærer ledet ind i det bedste spor. Gjennem alvorligt studium og ihærdig øvelse nådde han i kort tid frem til at bli en udmærket tegner, navnlig en udmærket portrættegner i HOLBEINS ånd. Hans små blyantstudier fra denne tid er små mønstre på precision og iagttagelse. Han opnådde da også al slags belønninger, som et akademi tildeler sine flinke elever.

Efter vel tre års læretid kunde Heyerdahl i 1878 indsende til verdensudstillingen i Paris et stort billede, som fremstilte *Adam og Eva uddrives af Paradis.* Billedet vakte den største opsigt såvel blandt kunstnere som i publikum, blev prisbelønnet og øieblikkelig solgt (til en græker). Ikke så dårlig succes for en akademielev! Han forlod da også straks akademiet og ilte til Paris.

Forfatteren kjender billedet bare fra fotografi og en senere gjentagelse; men det gjør indtryk af at være overordentlig malerisk. Navnlig må Eva, efter gjentagelsen at dømme, ha været ypperlig malt, ung og myg og gylden i huden.[1])

Billedet er imidlertid mere end en blot og bar aktstudie. Det har sin egen trodsige mening, som er udtrykt i Adam-figuren. Han er en pur ung gut, næsten barnet endnu, med et vakkert mørkt lokkehode. Men blikket, som han sender tilbage mod den ubarmhjærtige himmel, luer af vilje og harm, og hænderne knytter sig i afmægtig trods mod dette »forsyn« som sætter sine egne børn på porten og lukker paradiset for dem. Der er oprørsk ungdom i dette værk af en 20-årig!

Samtidig med dette billede (kanske efter den samme kvindelige model som Eva?) malte Heyerdahl den *bodfærdige Magdalena,* som Eilif Peterssen nu eier (afb. side 111). Billedet er som følge af den altfor eksperimentelle malemåde med forskjellige bindemidler nu nærmest en ruin.[2]) Hele farvefladen er opløst af et net af sprækker, og enkelte partier er grusomt eftermørknet. Tiltrods for denne bedrøvelige forfatning er billedet en stor øienslyst. Der er slet ikke noget originalt i kompositionen, som er traditionel, heller ikke noget eiendommeligt i udtrykket, som er begrædeligt, og hverken den obligate bibelbog eller dødningskallen mangler. Det er ikke det. Men hvad der er, er det hvide kjød i de (altfor) lange arme, brysternes faste knopper i hårflommen, alt dette blonde og rødgule og unge og attråværdige — og så to store blanke øine, som er blå og løftede mod himlen!

Alt her møder man modnet det sansebestikkende og dårende, som er kraften og hemmeligheden i Heyerdahls kunst.

[1]) At maleren har været så indtat i sin model, at han endog har malt mærket efter strømpebåndet under Evas knæ, gjør jo ikke figuren mindre fortjenstfuld som aktstudie. Men man tænke sig det opstyr, som dette strømpebånd-mærke på vores alles moders læg vakte her hjemme for 18 år siden, da billedet var udstillet i »Hoppes gård« i »Kirkebakken«, hvor Kunstforeningen holdt til!

[2]) Heyerdahl har yndet slige forsøg med olje og tempera eller voksfarver om hinanden.



HANS HEYERDAHL

Adam og Eva (1877).
I privateie i udlandet.



HANS HEYERDAHL — Portræt af friherreinde Cederström.
Eies af maleren, baron Cederström, Stockholm.

Fra Münchener-tiden og så tidligt som fra 75 er *portrættet af Eilif Peterssen* (side 150) malt ganske i gammelmesterlig art og under stærke indtryk af LENBACH — mørkt og gyldent, med slugende sorte skygger og det bekjendte skråblik over skulderen; tegningen af øienpartiet, næsevinger og læber er nøieseende fin.

Det intense studium af gamle gallerimestere og deres maleteknik, som Heyerdahl drev i ungdommen, har været bestemmende for hele hans udvikling og mærkes allevegne i hans produktion. Da han efter sin succes på verdensudstillingen begav sig til Paris, for at fortsætte studierne der, var det så langt fra, han derfor kjølnedes i sin kjærlighed til de gamle mestere, at han tvertimod tilbragte størstedelen af sin tid i Louvre, hvor han malte kopier efter flere af dem. Kunstmuseet i Kristiania eier nu kopier fra hans hånd af det s. k. BELLINI's dobbeltportræt, af RAFFAEL's Baldassare

Castiglione, af et kvindeportræt af Rembrandt og af Ribera's store farvekraftige billede af *gravlægningen*. Kopierne kan tildels måle sig med de bekjendte Lenbachske i München.

Forøvrigt arbeided Heyerdahl i den tid, han opholdt sig i Paris, fra 78 til 82, først som Bonnat's elev og senere på egen hånd. Han malte portrætter, genre, nøgent og landskab om hinanden. Fra 1879 er det strenge og fine enface-billede af *Laura Gundersen* (afb. side 149), malt med utrættelig modelerkunst i Holbein's ånd, samt portrættet af *Johan Svendsen*. Fra Parisertiden eller kort efter er også det raffinerte portræt af *friherreinde Cederstrøm,* en dame i sort med skjær hvid hud og fascinerende blik fra et par absintgrønne øine. Men Heyerdahls største og betydeligste arbeide fra disse år er det store figurbillede, som han væsentlig udførte under et ophold i hjemmet og udstilte på Salonen 1882 under tittelen *Det døende barn*.

Billedet maler en erindring fra barndommen om en morgen i sygeværelset efter en vågenat. I skjæret fra natlampen henne i baggrunden ses faren eller doktoren bøie sig spændt over vuggen, lyttende efter det svage åndedræt. Men længst fremme i dagskjæret fra vinduet står den fortvivlede mor, hændervridende i stille bøn til himlen. Det kolde dagskjær falder forklarende over hendes ansigt og den halvpåklædte skikkelse, det opløste hår og de nøgne arme. Fortællingen er simpel og ægte og billedet meget malerisk.

Med dette arbeide var Heyerdahls lykke gjort. Billedet blev kjøbt af den franske stat, og blandt ophavsmændene til de næsten 7000 udstilte kunstværker blev dette billedes maler udset som mest værdig til den *Grand prix de Florence,* som tidskriftet *l'Art* havde udsat.

Heyerdahls italienske studieophold varte fra 1882—84. I Firenze, hvor han bodde, studerte han de gamle mestere og deres teknik og fortsatte selv med iver sine tekniske eksperimenter, for en del tilskyndet af Böcklin, i hvis selskab han oftere færdedes.

Overhodet fik bekjendskabet med Böcklin indgribende betydning for hans kunst. Allerede før havde han udstillet på salonen en *nymfe som snakker med en trost,* men det er først efter bekjendtskabet med Böcklin, at nymfer og fauner og havfruer begynder at forekomme oftere i hans kunst, samtidig med at hans farve blir klarere og stærkere. Og da Heyerdahl i 90 årene bryder ud af naturalismen og optar fantastiske og mythologiske emner, er det åbenbart et atterslag til tankegange, som Böcklins eksempel og samværet med Böcklin havde næret hos ham.

Til Salonen og de hjemlige udstillinger sender Heyerdahl jevnlig billeder, mest nøgent, som *Sovende nymfe og satyr* (Salon 1883), *Badende gut* (Salon 1884), *Ung pige* (Salon 1885) eller *Neapolitansk fiskergut* (1884, nu i Fürstenbergs samling i Göteborg). Men i 85 sender han også et *Norsk landskab* til salonen.



HANS HEYERDAHL

TO SØSTRE (1887).
Kunstmuseet i Kristiania.

I dette år var han nemlig vendt hjem til Norge for alvor, og hans produktion skyder fra nu af ordentlig fart. På høstudstillingerne i 86, 87 og 88 møder han med henholdsvis 12, 9 og 11 billeder, foruden tegninger, og hans produktion er ikke i aftagende i de nærmest følgende år. Om vinteren maler han portrætter i Kristiania, om sommeren nøgent eller studiehoder, landskab eller mariner i Åsgårdstrand. Badelivet og den frodige natur med de skjønne birkekroner er her rigtig efter hans sind.

Fra disse lykkelige år af hans produktion skriver sig først og fremst en række gode portrætter og studiehoder: — *fru Bonnevie* (tidligt, fra münchenertiden), *Johan Sverdrup, Jacob Sverdrup* (1888), *Ernst Sars, Sivert Nielsen* (1892), det henrivende dobbeltportræt, som under tittelen *To Søstre* er indlemmet i Kunstmuseet, samt flere andre studiehoder efter de samme to eller andre småpiger fra Åsgårdstrand.

Fra midten af ottiårene er også hans bedste studier efter nøgent. I 1886 udstiller han *Badested,* i 1887 det figurrigere *Badende gutter* (begge kjøbt og udloddet af Kr.ania

Kunstforening) og lidt senere malte han efter en kjendt Kristiania-model den deilige *aktstudie,* som nu er i Olaf Schous eie.

Der er over disse billeder af nøgne gutter og piger, ofte set i sollys mod en baggrund af salt blå sjø, en gylden ambratone og en vellystig sødme i formen, som kunde friste til at kalde Heyerdahl for »*Nordens Renoir*«. I det hele er der ved Heyerdahls talent ofte noget som bringer i erindring denne store franske maler, af hvem han turde være let påvirket, — noget som taler stærkt til sanserne, noget blødt og kvindeligt, på en gang friskt og sødmefyldt.

Selv hans landskaber kan gi dette sensuelle indtryk af myg og lubben yppighed. Der var på kunstudstillingen i 1893 et landskab af Heyerdahl, som hed *Høst.* Det fremstilte en norsk bondegård med røde låvebygninger og i forgrunden en dam, hvor ænderne grasserte. Men som dette røde lued i solen, som vandet var tindrende blåt, som terrainet var bredt og saftig henstrøget og bjærkene stod bløde og løvrige mod en blød og fugtig luft, gav billedet en høststemning så fyldig og moden, som den overhodet kan fornemmes her oppe i Norden. Alene en sanselig og ødsel kolorist — en kunstner af Renoirs type — kunde ha malt den.

Og i andre billeder fra det lune Åsgårdstrand har Heyerdahl malt sommeren med bugnende bjærkeløv, som strækker sig op i den blå luft eller luder over sollunkne bølger. (Et af hans *høisommer*-billeder hænger i Stockholms Nationalmuseum).

Men desværre har ikke altid Heyerdahls kunst været inspireret og næret af natur som i disse arbeider. Han har en let hånd og vistnok også et let sind. Han har også malt løse ting, flygtige landskabstemninger, sødladne studiehoder, som hører hjemme i julehæfterne, og trivielle figurbilleder, der som det store *En tilståelse* betænkelig nærmer sig familiejournal-genren. Og fornemmelig har han overfor portrætbestillinger, som ikke har interesseret ham tilstrækkelig, faldt i den fristelse at drive overfladisk smiger med sin altid smidige pensel.

Derimod ligger der sikkert et alvorligt arbeide og overhodet en kraftanstrængelse til grund for hans forskjellige forsøg i den komponerende fantasikunst, som han i nittiårene gjenoptog med mythologiske emner.

Charons bådfærd, Helheimr, Brynhilde, Odin og Volven eller *Thor og Midgardsormen* — heder en række store og små tilløb til at skabe det, som Heyerdahl selv med noget uklare begreber har bebudet som den ene fornødne »*pangermanske*« kunst.

Modsigelseslysten og paradoksal, som Heyerdahl er, har han ofte stillet sig i en lidt irriterende opposition til den kameratflok, som ellers holdt så godt sammen om naturalismen. Da han nu selv i modvilje mod hverdagsrealismen vilde lave programkunst og styred ind i Böcklinske farvande, fik han ingen tilslutning blandt kollegerne og mødte ingen forståelse hos det til naturalisme nu opøvede publikum.



HANS HEYERDAHL

Nøgen pige (1887).
Eies af Olaf Schou, Sinsen.



HEYERDAHL HØST (1893).

Hvad Heyerdahl ialfald fragmentarisk kan præstere af udmærket malerkunst også på fantasi-området, viser f. eks. det koloristisk skjønne og mystiske *Medusa-hode,* som i advokat Nørregårds hus hænger mellem lutter *Munch'er* uden at tabe sig. Fra de mystikdyrkende nitti-år skriver sig også et portræt af *Henrik Ibsen* i lampelys, et billede, hvori der vel er tilløb til en fængslende skildring af nattedigteren, som skrev *Rosmersholm,* men som dog er for blødt og for svagt i sin karakteristik til helt at tilfredsstille.

Vil man derimod se Hans Heyerdahls rige talent i fuld og behersket udfoldelse, bør man ikke undlade i Trondhjems galleri at se det store billede (indkj. 1892), som fremstiller *Arbeiderens død.* Kompositionen er simpel og gribende, og de mørke og brudte farvetoner er stemt sammen med ypperlig kunst. Som lyset siver sparsomt ind i dette fattigmandshjem gjennem en grøn klud af et trækgardin, siver hen over ligets ansigt, hen over det røde skjæg, det grove lintøi og konens trøie, der hun i gråd ligger sam-

mensunket over liget, mens sønnen står ved siden af med tåreblanke øine — er det et stykke førsterangs malerkunst.

Når man står overfor dette billede, vel det mesterligste, som dette galleri eier, kan man ikke værge sig for triste overveielser over malerkunstens lod i vort land.

Sikkerlig har ydre forhold bidraget meget til at gjøre Heyerdahls produktion så ujevn, som den blev, og omsider drev utilfredshed og skuffelse også ham af lande. I de seneste år har Heyerdahl levet udenlands, fornemmelig i Paris, og i denne tid har forfatteren ikke havt anledning til at følge hans virksomhed.

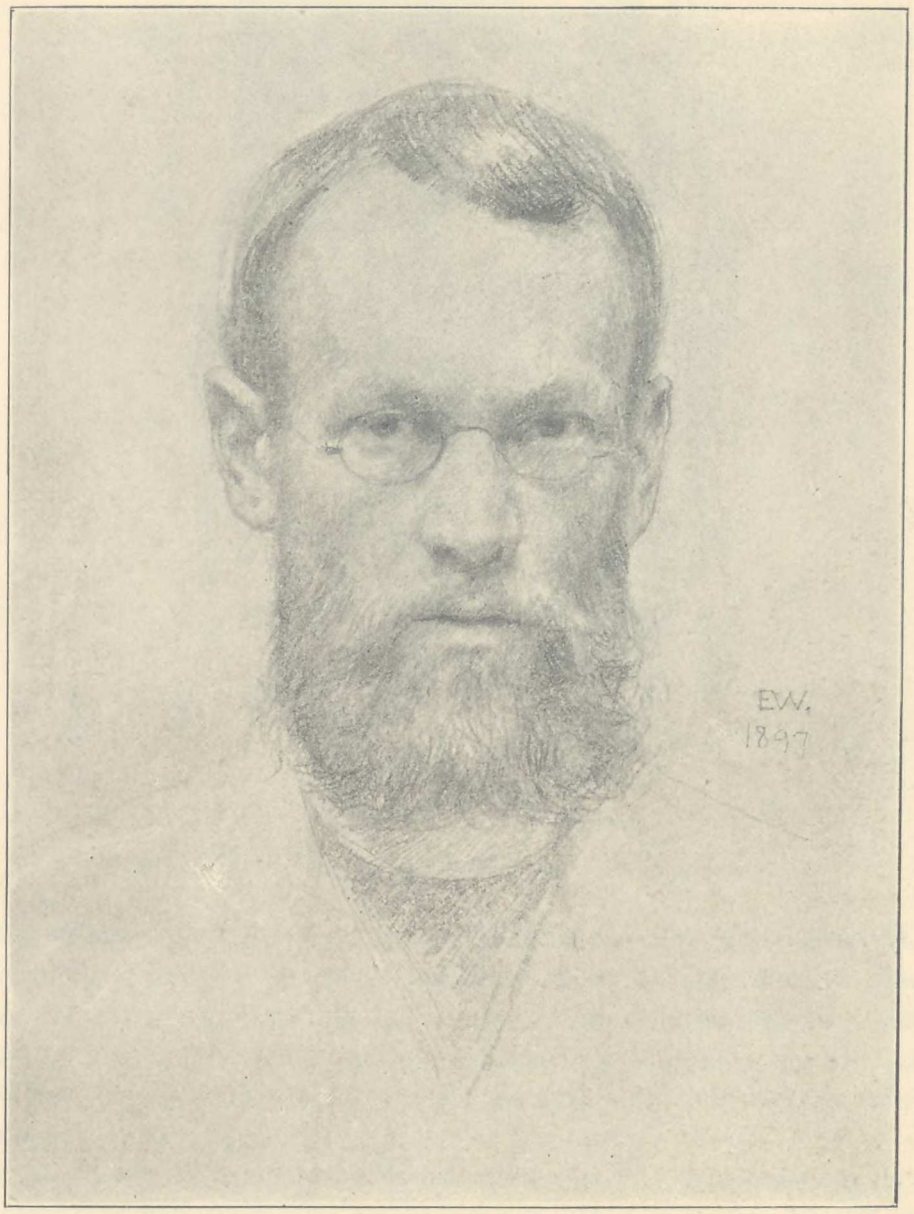
Men det gode og ypperlige, som hans skjønhedsdyrkende og forfinede malerøie har skjænket os, vil i og for sig være tilstrækkelig til længe at bevare ham den ærefulde plads i vor kunsthistorie, som tilkommer ham.

Til Heyerdahls kunsthistoriske fortjenester er også at regne den, at han har git et geni som Edv. Munch frugtbare impulser.



HEYERDAHL

ARBEIDERENS DØD (1891).
Trondhjems galleri.



ERIK WERENSKIOLD

Selvportræt, blyanttegning (1897).



WERENSKIOLD: Askeladden som fik prinsessen til at løgste sig (1878).

Erik Werenskiold blev født 11te februar 1855 på Kongsvinger. Faren var kaptein på fæstningen og født år 1800. Han hørte til en gammel slægt af officerer og godseiere og var selv ivrig jæger og landmand. Han skildres som en viljestærk og exakt anlagt natur, mathematisk begavet, sværmed for Rousseau og var opfyldt af revolutionstidens demokratiske ideer. Erik Werenskiolds mor var en nordlandsk drømmer, fin og var og længtende.

Det er ikke svært i Werenskiolds kunstnertemperament at gjenkjende de to modsatte elementer, som hans begavelse er sprunget af. Han er en blanding af en logiker og en lyriker.

Da han ialfald utvilsomt havde farslægtens klare hode, blev han sat til studierne, og det var først efter vel bestått anden-examen, at han beredte sig til at bli maler.

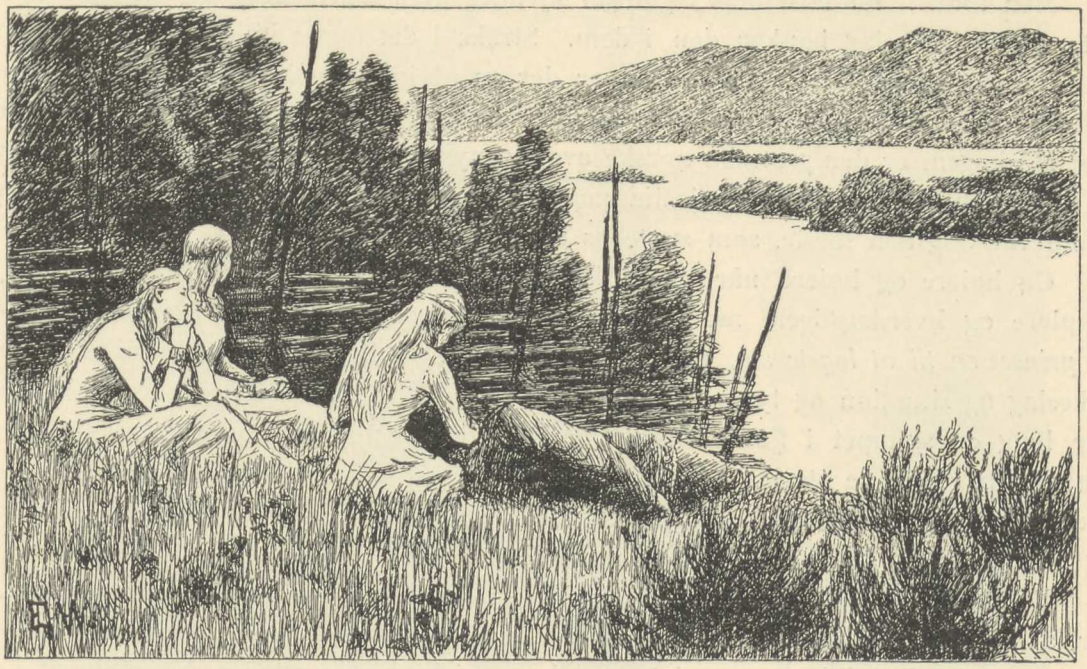


WERENSKIOLD, Studie (1877).
Malt i Lindenschmits skole.

Han havde da tegnet en del på egen hånd hjemme på Kongsvinger — allerede her begyndte *eventyrtegningerne* at dæmre for ham — og sent på året 1875 kom han til München. (Se også afsnittet om de norske i München, I, s. 307 ff.) På akademiet begyndte han at tegne hos Löfftz og senere at male under Lindenschmit. Af disse to lærere har vistnok Löfftz betydd mest for ham, og Werenskiold indrømmer at skylde ham det bedste fra sin læretid i München. Men allerede dengang reiste Erik Werenskiolds uafhængige og oppositionelle natur sig mod det hele akademivæsen med dets billedkopiering og kunstige arbeidsmåde. Alt i München følte han sig som *naturalist*. Og allerede her tog han sigte på det *nationale*.

Det første billede, Werenskiold sendte hjem, fremstiller barn — *legende barn, som kaster æpler på hinanden*. Han er altid blit ved med det, at male barn; det ligger særlig godt for den myke, ømme evnen i hans natur. Men det første større billede, han sendte hjem, det, hvormed hans talent vakte virkelig og varig opmærksomhed, har også et genremotiv og fremstiller bønder — *Et møde* (1880). Billedet forefalder nu for moderne øine nokså »tysk« både i farve og i fortælling; men det er allerede bestemt realistisk i sin karakteristik og betegner et resolut skridt videre fra Tidemands og selv Sundt-Hansens bondeskildring. Det fåmælte kurmageri, det træge bondeskjæmt mellem den unge smekre slåttekaren og jenterne, som mødes på marken, røber allerede det nuancefine og sikre blik for bønders vis og væsen. Men billedet har fåt et stænk af münchenerskolens genre-parfume.

Imidlertid havde Werenskiold allerede dengang tegnet sine første *eventyrtegninger* (1878—1880). Gjennem dem havde han bevist både sit talents oprindelighed og en forbausende modenhed.



WERENSKIOLD

»Der vilde prinsesserne sidde og hvile.«
Tegning til *Soria Moria slot.*

Der er få ting i norsk kunst, som man sådan uden videre kan være enig om, at de er *klassiske.* Werenskiolds eventyrtegninger hører til disse få ting. Og det er let nok at forklare, hvorfor de er det. Fordi formen er jevngod med indholdet og indholdet så væsentligt og værdifuldt. Som Asbjørnsens og Moes gjenfortælling af folkeeventyrene er blit den første litterære folkelivskildring, som har en tilforladelig og sand norsk tone, så er Werenskiolds illustrationer til dem blit den første tilforladelige afbildning af norsk folkeliv.

Man blader gjennem samlingen *Norske Folke- og Huldreeventyr* fra 1879, som Tidemand og Gude, Schneider, Arbo, Lerche samt Otto Sinding og Eilif Peterssen har været med at illustrere sammen med Werenskiold. Man finder Tidemand svag og famlende, Lerche düsseldorfergemytlig, Eilif Peterssens bønder virker fremmede, bayerske, selv i dragt, Sinding — med al sin elskværdige og opfindsomme fortællekunst- — slingrer mellem engelske og tyske forbilleder *(Makreldorg, Østenfor sol og vestenfor måne).* Alene i et par ting af Schneider og hos Gude finder man tilløb til noget *norsk.* Som i Gudes fine lyriske vignet *Tiurlegen* (afb. I, side 162) og i en anden vignet, til *Signekjærringen,* som let og næsten flygtig gir en vårdags stemning med snesmeltning og takdryp og solvarm hyttevæg.

Men først i Werenskiolds tegninger kjender man den norske karakter helt; som faste stærke pulsslag banker den i dem. Straks i det første billede med de to smågutter i mørkningen på Hedalsheien er der en afgjort norsk klang. Og i det andet billede med Hedalstroldene, som brakende baner sig vei i mørket gjennem tykkeste Bjølstadskogen, er den groteske norske eventyrmystik alt udløst i skikkelse. Lad være, at KITTELSEN står i en særlig intim pagt med troldpakket i dette land, men Werenskiold var dog den første, som synte os det norske døletrold.[1])

Og høiere og høiere når han i kunst, jo længere han stiger ned mod dalen, jo simplere og hverdagsligere motivet er. I *Presten og klokkeren* og i *Askeladden, som fik prinsessen til at løgste sig,* når Werenskiold det fuldkomne i karakteristik både af folkeslag og situation og typer. Der er en af disse tegninger — der hvor Askeladden står lang og slampet i fjøsdøren og flirer til den befippede kongsdatter — som er simpelthen en af de største bedrifter i norsk kunst og turde bli stående selv i det strengeste udvalg af det 19de århundredes tegnekunst. Det er norsk kurtise det! Og ungdom! Og geni i hver en streg![2])

Det, som var Werenskiolds lykkelige greb ved illustreringen af folkeeventyrene, var, at han prøved at se eventyrets skikkelser med *bondens* øine. Med hans mål for stort og småt, for gildt og snurrigt, med hans friske lune og jevne dømmekraft.

Derfor er eventyrets konge blit til kaksen i slåbrok og tøfler, med langpibe i munden og kronen på snur. Prinsesserne er blit til smekre, opløbne proprietærdøtre i hvide musselinskjoler med korte pufærmer. Kongsgården er blit en svær gammel Østlandsgård med matklokketårn, svalegange og digre uthus (Bjølstadgården er prototypen).

Og Askeladden, den norske bondefantasis Aladdin, han er bygdefanten, som er udenfor folkeskikken, som slænger gårdimellem efter sit eget hode, snål og lur, som ingen blir klok på og alle kniser af, indtil han en vakker dag slænger ind på lykkeveien og finder alle døre på vid væg — også hjærtedøren til kongsdatteren, som fører til bryllupseng og det halve kongerige!

Med mesterlig takt er i disse tegninger folkelivskildringen rykket ind i en vag, ikke meget fjærn fortid, som gir spillerum for det, som rart og utroligt er i eventyret. Virkelighed og fantasi vipper og balancerer på den gratiøseste måde.

[1]) Flere af tegningerne til de senere samlinger *Eventyr for børn* (1883, 1884, 1887) er også tegnet i Münchenertiden, men de teknisk ypperste er som regel senere. Således er tegningerne til *Herremandsbruden* fra 82, mens billederne til *De tre kongsdøtre i berget det blå* er så sene som fra 87. — Det bør huskes, at det var de danskes ypperste kritiker KARL MADSEN, som i 88 i *Kunstbladet* var den første til at udtale de stærke beundringens ord, som eventyrtegningerne fortjener — »at Werenskiolds tegninger endnu er den norske kunsts smukkeste og største mindesmærke«.

[2]) For Askeladdens type, sammenlign forøvrigt den af Werenskiold omtegnede slutvignet til *Gjæte kongens harer* af *Aug. Schneider.*



ERIK WERENSKIOLD

»Så tigged og overhængte de vagten, alle tre«.
Eventyrtegning til »De tre kongsdøtre i berget det blå« 1887].

Og omkring folkelivskildringen har tegneren — også i dette en tro efterfølger af Asbjørnsen — lagt en ramme af natur. Norsk Østlands-natur, yndefuld og duftende, nyt set — skog og hei, vand og myr, tun og utmark, men også dyr i skogen og dyr på gården — den sommerdag og den vinterkvæld, som eventyrene har hentet sin poesi fra, sit lyse lune og sin troldske uhygge.

Werenskiold har som tegner en personlig stil, og den fandt han næsten straks. Selv mener han, at Rembrandt kan ha havt betydning for udformningen af hans pen-teknik. »Men før jeg omtrent kjendte nogen eller noget af kunst, opmuntrede Middelthun mig til at bruge pen, og Lindenschmit fortsatte; — begge sværmede mærkelig nok for pennetegninger.« Hans tegnestil er malerisk. Midlet er den spidse skrafferende pen, hvis fine strøg i nogen afstand flyder sammen til en sammenhængende tone, en tone af en egen klarhed og luftighed. Hans manér er en striregn af streger. Med dem søger han at omsætte farvernes toneværd *(valør)* i sort og hvidt. Og med dette maleriske mål for øie undertrykker han omridslinjen, svøber figur og landskab i en synlig atmosfære og smyger luft om hver fast gjenstand. Det er friluftsmaleriets princip, som dæmrer i denne valørsøgende tegnemåde. En anelse om impressionismen bævrer i luften.

På en fuldkommen ideal måde har den danske xylograf F. Hendriksen gjengit tegningernes karakter og tone i sine mesterlige træsnit til de Gyldendalske udgaver af eventyrene.





WERENSKIOLD

På gamle tomter (1882).
Grosserer Ole Johannessen, Bergen.

Som maler udvikler Werenskiold skridtvis friluftsynet.

Hjemme på hans væg hænger *portrættet af faren,* som han i 1877 under et sommerbesøg på Kongsvinger malte i løbet af 3 timer og fuldførte det følgende år i München. Det er utvilsomt et meget lignende og karakterfuldt portræt af den gamle militær. Men det er malt ganske i læreren LINDENSCHMITS manér med kraftige pastose strøg i en sauce af sort og brunt, rødligt i karnationen og med drøie ugjennemsigtige skygger à la RIBERA og COURBET. En lignende teknik i studiehodet på side 202.

Men samtidig stræbte han efter en anden klarere tone i forsøg som et lidet grønt *landskab* fra Passing ved München (1879) eller som den lille skumringstemning med hvide borde og koldt grønt løv, under tittelen *Englischer Garten* (1879) — forøvrig malt ud af hodet, som det meste fra denne tid.

Karakteristisk er det for den trang til større friskhed og sandhed i farven, som dengang lå i luften, at da Werenskiold i sit atelier malte sit billede af *Den forlorne søn* døsende på en bænk i en af Münchens parker — så endte det med, at han flytted sin model ud af atelieret, ud på et tag, som strakte sig foran vinduet, ud under åben himmel.

Og da Werenskiold i 1881 tog frem igjen sin komposition *Et møde,* som han i 1880 havde malt ud af hodet, var det for at male billedet ude og med model. Men dengang havde han også set de franske malere på Münchener-udstillingen i 1879.

Om denne epokegjørende udstilling og om gjæringstiden i München før gjennembruddet til naturalisme og friluftsmaleri er der udførlig talt i denne bogs første del, det sidste afsnit.[1])

»I München befandt jeg mig i permanent opposition til hele kunstretningen«, har Werenskiold senere skrevet. Måske er han tilbøielig til at se noget for mørkt på sin læretid i München. Men man kan forstå, at for hans exakte, endeframme natur måtte münchenerretningen være usympathisk; den var for meget theater og for usolid i det tekniske. Den tilsyneladende grundighed i detaljudførelsen dækked som oftest over mangel på fast konstruktion i tegningen.[2]) Selv en utålelig akademiker som Bouguereau kunde på udstillingen i 79 triumfere over tyskerne med sin overlegenhed som tegner. Münchenerne kunde nok tegne et øie vakkert og sjælfuldt, men vanskelig en menneskekrop, som hang ordentlig sammen. Og endnu dårligere bevendt var det i München med studiet af de sande farvevalører. Her arbeided man i en »smuk« (d. e. brun) tone, ikke naivt efter virkeligheden; man savned det åbne øie for det indbyrdes forhold mellem farveflækkerne, set gjennem luftens medium. Alt dette gik med fuld klarhed op for Werenskiold, da han så den franske kunst på udstillingen i 79. Han malte færdig, hvad han holdt på med, pakked sin kuffert og forlod München og

[1]) Studien til *Et møde* eies af grosserer Fabritius, det første billede (fra 1880) af gros. Chr. Langaard, det andet (1881) af gros. Andresen, alle i Kr.ania. *Den forlorne søn* og *Englischer Garten* blev indkjøbt 1879 til Kr.ania Kunstforenings udlodning for henholdsvis 360 og 130 kr. og eies nu, det første af generalinde Nyquist, det andet af ritmester Thv. Meyer; *landskabet fra Pasing* eies af prof. Leegaard. Også et landskab hos Bernt Grønvold, Berlin, samt et billede med to hvide havestole *På gamle tomter* (1881), indkj. af Bergens Kunstforening for 700 kr., nu hos gros. Ole Johannessen, Bergen, tilhører denne tid. — Til Kr.ania Kunstforening har Werenskiold solgt forholdsvis få billeder; foruden de nævnte i 79 solgte han i 81 en *Genre* (Kr. 240), som blev vundet af konsul Gerner, Moss, og i 82 en anden *Genre* (290) som tilfaldt ingeniør F. L. Vibe I 86 blev *En Telemarksjente* (1000) vundet af kammerherre H. P. Thorne, Stockh., mens *Stabbur* (300) gik til Bergen (Fru Bolette Olsen). I 87 tilfaldt *Blåveis* (450) dampskibsexpeditør Holger Fischer.

[2]) Werenskiold har fortalt mig, at det første spørgsmål, han fik på skoleatelierne i Paris, var dette: »Har De målt?« Men i München, hvor man evig og altid drev på med at tegne studiehoder og bare en sjelden gang tegned akt, der havde man jo ikke lært at »måle« eller propotionere ordentlig en naken mand. Lenbach's studiehodekunst, som hyller »hele resten« i et mystisk mørke, der dækker over alle skrøbeligheder, er typisk münchener. Viel Geist, wenig Körper!

den tyske kunst for ikke mere at vende tilbage. Han havde fattet sin beslutning om at »bestå ildprøven« eller begynde forfra i Paris.

Det var i januar 1881, at han kom til Paris. Af norske malere, som var kommet før ham, fandt han her Heyerdahl, som endnu nød sin berømmelse efter *Adam og Eva,* Skredsvig, som netop det året havde sin succes med *Ferme à Venoix* — til ham slutted Werenskiold sig nærmest i omgang — Uchermann, Harriet Backer og Kitty Kielland; senere kom Ulfsten og Krohg. Desuden fandt han her samlet næsten alle de svenske *opponenterna* og flere danske malere, blandt dem Joachim Skovgaard som han blev nær kjendt med, og Krøyer, som han bare traf flygtig. Edelfeldt var der også; han grundla netop i de år sit europæiske ry med *Begravelse i Finland, Gudstjeneste på stranden* og sine portrætter. Krøyers stærkt realistiske *Italienske hattemagere* var et af de mest opsigtvækkende værker på den første salon, Werenskiold så, den i 1881. Salonen var forresten dette år ganske særlig rig på gode arbeider, fremfor alt af Manet og Puvis de Chavannes. Forøvrigt var det i fransk malerkunst Bastien Lepage's glanstid; ved siden af ham var det Vollon, Bonnat, Laurens, Henner, Carolus Duran og den unge Roll, som i disse år satte sit præg på udstillingerne; dog også udlændinger som Israels, Liebermann, Sargent og Boldini foruden skandinaverne. Men mindst lige meget følte Werenskiold sig tiltalt af *impressionisterne,* som han så hos kunsthandlerne på boulevarden, af Manet, Monet, Renoir, Cezanne og Pissarro, og »jeg angrer på, at jeg ikke søgte nærmere forbindelse med dem og senere med Van Gogh, hvis bror jeg kjendte,« skriver Werenskiold i et privatbrev.

Men også udenfor malerkredsen tog Werenskiold stærke indtryk under de 2 vintre, han 1881—83 tilbragte i Paris og under et nyt besøg våren 85. Ved juletider 82 kom Jonas Lie og blev hjærtelig modtat af Bjørnson, som dengang bodde i Paris. Det var en frugtbar tid, begge digtere havde just i de år »dampen oppe«. Jonas Lie skrev på *Familien på Gilje* (1883) og Bjørnson på *Det flager* (1884). Særlig forholdet til Jonas Lie blev for Werenskiold varigt og inderligt; han kjendte ham forresten alt fra barndommen på Kongsvinger.

I Paris arbeided Werenskiold på egen hånd uden lærer. Først langt senere under en vinters ophold 88—89 gav han sig som moden mand ind på Bonnat's atelier og blev elev igjen; — han følte behov af at styrke sin kunst teknisk og skammed sig ikke for at vedgå det. Under dette første pariserophold arbeided han derimod i eget atelier og brugte forøvrigt sine øine på udstillingerne. Men opholdet var langt nok til at frigjøre, hvad der allerede gjærede hos ham i münchenertiden, og han udvikled sig snart til en fuldblods naturalist og friluftsmaler, for en tid endogså med impressionistiske tilbøieligheder.

Om somrene reiste han hjem til Norge. I 1881 lå han i Frøvik nær Kragerø og



WERENSKIOLD

Ved færgestedet (1882).
Eies af Bjørnstjerne Bjørnson.

malte sit første grønne *landskab* med røde hus, som forarged bare ved at være grønt, året efter slog han sig atter ned på Kragerøkanten, på Tåtø, og malte med fuldstændig friluftstone et landskab med figurer, *Gjætere,* som var udstillet på den første høstudstilling og derefter på salonen 83.[1])

I slutningen af 1883 kom Werenskiold til Norge for at bo hjemme. Han, som i 76 havde skrevet hjem fra München: »Hvis det er mig muligt, vil jeg med undtagelse af enkelte svipture hjem, blive udenlands hele mit liv, da jeg ellers ikke tror at kunne drive det til noget« — han blir fra nu af på norsk jord en af de ivrigste talsmænd for en *national* hjemmefæstet kunst. For Werenskiolds tanke stod det nemlig nu klart, at naturalismen alene kunde nationalisere den norske kunst, som så længe havde fristet emigrantkår, gjøre den hjemmekjendt og hjemmekjær. I erkjen-

[1]) *Fra Frøvik* tilhører konsul Rønneberg, Alesund; *Gjætere* kjøbtes af agent Sundt, Paris, nu i Firenze.

delsen heraf tar Werenskiold op tråden fra J. C. Dahls propaganda. Som en varm beundrer af begges kunst vakkert har udtrykt det: »Der er hos Werenskiold noget af den seige kraft og stærke oprindelighed som hos Dahl, og det norske folkeeventyrs ånd indvied ham tidlig til at bli vor billedkunsts nationale samvittighed.«[1])

Da Werenskiold kom hjem fra Paris, med planen fuldt færdig for, hvordan der skulde kjæmpes og arbeides for en national kunst, var Thaulow og Krohg alt på pladsen og kampen med Kunstforeningen begyndt. Men først nu slog striden mellem kunstnerne og publikum, eller rettere dettes formyndere, ud i lys lue. Werenskiold nøled ikke med at kaste sig ud i kampen og med den forening af hensynsløs hengivelse og sikker beregning, som har gjort ham stærk i det offentlige liv. Når Werenskiold gik i ilden for kunstnernes sag, var det med en skråsikkerhed og en uræd ligefremhed, som virked imponerende på modstanderne og i høi grad styrkende på meningsfællerne. Ungdommen og de yngste tog han helt med sin stærke tro.

I det hele er det ikke tvilsomt, at hovedparten af æren for kunstnernes kamp og for den forholdsvis snare seir tilkommer Werenskiold. Han havde en førers væsentlige egenskaber: mod, klarhed, fasthed og en udpræget sans for organisation. Der var i kredsen mere vidtgående naturalister end Werenskiold, både i theori og i sin kunst var Krohg mere udpræget. Men Werenskiold var alligevel den, som klarest og mest logisk formulerte naturalismens program. I øieblikket og for publikum kunde det ofte se ud som, om andre var mere ledere af bevægelsen end han. Frits Thaulow's brede dekorative figur var den mest iøinefaldende i denne kunstnerflok, Christian Krohg's paradoxale intelligens og radikale optræden blænded og ægged stærkere de mange unge, som slutted sig om dem, samtidig som han mere end nogen udæsked publikum til modstand. Men det har dog i længden vist sig, at Werenskiold var den egentlige, konsekvent handlende og udholdende fører i bevægelsen, manden med den dybe overbevisning og den stærke vilje til magt.

[1]) Aubert *Det nye Norges malerkunst,* 1904 s. 44. Dr. Aubert har også skrevet om Werenskiold i tidsskriftet *Kunst und Künstler,* III, s. 357.



WERENSKIOLD — TELEMARKJENTER (1883)
Kunstmuseet i Kristiania.

Først mellem norske bønder, under tre påhinanden følgende sommerbesøg på Gvarv i Telemarken (1883—85) fandt Werenskiold helt sig selv som maler. Her fuldførte han — nu herre over den franske teknik — så modne og værdifulde arbeider som *Telemarkjenter* (1883) og *Bondebegravelse* (1885). Med dem og med eventyrtegningerne har Werenskiold som folkelivskildrer tat op tråden fra romantikens tidsalder, men i moderne og realistisk ånd. Ånden er nærmere Sundt Hansens end Tidemands, men i virkeligheden fjernt fra dem begge. Karakteristisk for Werenskiold som folkelivsmaler og som kunstner i det hele er, at han hverken er »figurmaler« eller »landskabsmaler«, men gjerne ser menneskene i deres naturmilieu. Ikke *på baggrund af,* men *i* landskabet som i lige høi grad er billedets motiv som figurerne selv, maler han dem. Denne sammensmeltning af landskab og figurbillede, som først egentlig Millet har fuldbyrdet i europæisk kunst, er i det hele hyppig i den naturalistiske periode. Den måtte særlig passe for en kunst som den norske, hvor landskabskildringen indtil da altid havde været i afgjort overvægt, og hvor figurmaleriet vel kunde trænge støtte.

Gjætere og *Telemarkjenter* er de første billeder i norsk kunst, som er helt og bevidst *plein-air*-maleri, set under fri himmel, med alle ting ligesom sænket ned i atmosfæren som i et synligt fluidum. I *Telemarkjenter* er den sommergrønne dal svøbt som i

et blegt tylslør af duskregn. Alle lokalfarver er indspundet i den melket blålige luft-tone på en gråveirs formiddag og får gjennem den sine valører. Jenterne, som i søndagspus og søndagslune står og hænger over skigaren med skjæmtsomt småprat, er ikke bare fortryllende grebet i øieblikket, men også mesterlig stemt ind i landskabets tone — som aldrig før figurer i norsk kunst. Alt ener sig om at gi den ledige, lyse søndagsidyl. Billedet er dertil malt med en sjelden omhu og delikatesse.

Tre somre igjennem (1883—85) malte Werenskiold på det andet større billede *Bondebegravelsen*. Det er het sommerdag ved middagstid. Over den åbne dal dirrer luften af tørke, en blåviolet varmetåke ligger over åsryggene på den anden side. Længst fremme i den smuldrende lerjord er en grav netop kastet til. Bønderne, som har båret kisten, står i skjorteærmer og griner mod solen, mens den unge skoleholder læser af salmebogen. I en slig afsides dal er det langt til prest, og skolelæreren må foreløbig læse gudsordet over graven, til presten engang kommer til anexet. En kone i gråt sjal står der også, og den gamle graver, endnu med spaden mellem hænderne. Ingen gråter, intet ansigt røber ligefrem sorg. Tvære og stø, fåmælte og senvendte er disse norske bønder, ingen sindsbevægelse er istand til at bryde deres ydre ro.

Det er, som om Werenskiold i dette folkelivsbillede havde koncentreret al sin evne om at skabe et værk i den mest inderlige — og yderlige — modsætning til Adolf Tidemands følsomt idylliske eller dramatisk oprørte bondelivskildring. Med flid er begravelsen gjort så hverdagslig som mulig. Ingen prest, ingen klokker, ingen sorte frakker, ingen hulkende efterladte, ingen faderløse små. Bare disse stærke rolige mænd, som står der og sveder efter anstrængelsen og griner mod solen. Og bag dem den åbne smilende dal, denne himmel uden en sky og denne frodige natur, som er endnu mere brutalt udeltagende i, hvad her foregår, end menneskene.

Dengang, da *Bondebegravelsen* fremkom, vakte billedet meget forskjellige følelser. Men selv modstanderne af dets kolde realisme måtte erkjende, at ingen havde før git norske bønder med så kvas og rammende karakteristik, ingen havde heller med større troskab afbildet en norsk dal i sommerskrud. Men hvad, som vakte mest forundring og de unges begeistring, var dette maleri i bare lyse toner, som opnådde en så kraftig solvirkning uden spor af sorte eller brune skygger. Dengang var *Bondebegravelsen* for os alle det rene »hul i væggen«. Med årene er billedet blegnet, farverne har ligefrem tabt sig, men selv om de havde holdt sig bedre, vilde ikke nu lysvirkningen forekomme så blændende længer. Penselføringen er snarere ængstelig end bred, og vi har senere set nok af naturalisme, som med hensyn på illusionsvirkning overtrumfer denne. Men det, som tiden ikke har kunnet afsvække, er tegningens indtrængende karakteristik og skildringens sandhed. *Bondebegravelsen* er blit stående i vor kunst som et af de mesterværker, som sætter skille.



ERIK WERENSKIOLD

BONDEBEGRAVELSE (1885)
Kunstmuseet i Kristiania.



WERENSKIOLD, vignet til *Familien på Gilje.*

Landskab for landskabets egen skyld og uden figurer har Werenskiold også malt. Ja, det var netop som landskabsmaler, han vakte forargelse hos 80-årenes kunstnerisk uerfarne og fordomsfulde publikum. Optat som han var af valørproblemet i sin kunst, kunde det nemlig hænde, at Werenskiold søgte sig ud motiver med bare grønne bakker og da skar motivet til *uden himmel* for ikke at døve den fine nuancering af det grønne med luftens lys. Et sådant motivvalg blev opfattet som et umiskjendeligt tegn på excentricitet og personlig vrangvilje overfor publikums smag.

Kanske er den lille pennetegnede frise til et af Asbjørnsens eventyr med bondegården på bakken mod kveldshimlen Werenskiolds skjønneste landskab (side 93). Der er en luft, sval og ren og stille, over de sovende røde hus og en hjemlig fred fylder hele sindet. Her er stemningen stærk gjennem det blotte landskabsmotiv. Men mest holder han af at se liv i naturen. Foregår der ikke som i *Bondebegravelsen* en handling i landskabet, så er der dog gjerne et barn eller også en hest, som pusler om i græsset. Werenskiold holder i det hele tat meget af den lille stærke norske fjordhest, »blakken« med dens korte, tætte krop og den stride man. Et af hans deiligste billeder, malt med inderlig hengivelse, er den *Sommernat* fra 1893, som Olaf Schou eier. Indunder vidjebusk og or, ved bredden af et blankt vand, indunder et fjeld, som rosaskjæret fra himlen farver, går blakken og brunen og græsser. Det er så lydt i den

klare nat, at man tror at høre foret gnisse mellem hestekjæverne og venter klangen fra bjælden, når blakken flytter foden i den duggede eng. En beslægtet og næsten lige vakker idyl *fra Kvitseid* med en gut, som leier blakken efter luggen (1894), eier Consul Axel Heiberg i Lysaker.

En række *Barnebilleder* har Werenskiold malt, som i lige grad gjør hans iagttagerøie og hans hjærtelag ære.

To Brødre (1898) heder et billede i Bergens Billedgalleri. Det gir et gløt ind i en fattig stue, der en smågut er alene hjemme med den lille i vuggen. Han sidder på gulvet og sover, har vugget Lillebror og sig selv i søvn. I et mindre og — efter kunstnerens opgave — bedre billede har han malt det samme motiv for Jonas Lie.

Solstrålen (1891) heder et andet billede i Göteborgs Museum. En åndssvag gut og en liden pige med blændende gult hår sidder sammen i en græsbakke. I pludselig indskydelse strækker hun armen ud mod ham og rækker ham en blomst. Intet tegn til bevægelse spores i den store tunge krop som ligger dødt sammenfoldet i græsset, men et svagt glimt dæmrer i det sløve øie — en stråle af skjønhed og godhed kaster et fjærnt gjenskjær ind i mørket. I slige billeder er Werenskiolds kunst næret af arven fra moren.

Et tredje barnebillede fremstiller fattigmands *barn på landeveien* (1893) undrende og grebne ved synet af fremmed storfolk, som drar forbi, men som maleriet ikke viser os. Billedet, som hænger i det Danske Nationalgalleri, er malt i en mild, næsten sød gylden tone.

Trondhjems galleri eier det lille billede med smågutten og den gamle *lygtetænder,* som han også har malt i en større udgave, — en fredelig og naturlig fortalt aftenstemning i milde og vemodige farver.



ERIK WERENSKIOLD

DAGFIN (1899).
Kunstmuseet i Kristiania.

Skal noget kaldes for Werenskiolds særlige fag, må det vel nærmest være *portrættet*. Af portrætter har han — særlig i senere år — malt mange. Hans menneskekloge, klarsynte, til skarp iagttagelse hengivne kunst passer for portrættet. Og hans noble, alvorlige sind kommer modellen imøde med de bedste hensigter. Der farer ingen genial kastevind af lune eller spot over hans portrætter — som ofte over Munchs.

I ædruelig karakteristik, i solid gjennemarbeidelse står Werenskiolds portrætter over andre norske, ældre og nyere. I impulsiv opfatning og digterisk tolkning af personligheden overgås han af Edv. Munch og af Gustav Vigeland. Som den store norske portrætist er imidlertid Werenskiold kjendt også langt ud over fædrelandets grænser.



WERENSKIOLD Barneportræt (1903).
Fru Hwallmann, Kristiania.

I farven er hans portrætter ikke altid lige gode. De kan undertiden være lidt »melete«, lidt farveløst hvitladne, lidt ængstelige og »flossete« i penselstrøget, som både vil udslette stregen og er ræd for at miste den. Han tegner i det hele tat ikke med penselstrøget, som de store, fødte kolorister gjør. Hans sans for kulør er ikke så skarp som hans sans for valør. Men hans portrætter er altid betydelig menneskeskildring. De gir et hode som lever og en skikkelse som hænger godt sammen og er omflydt af luft. Han gir karakter også i hænderne, som han jevnlig tegner ypperlig og behandler med samme respekt som ansigtet. Hans første (ikke helt fuldendte) portræt af *Bjørnson* (malt på Aulestad 1888) har netop et par hænder, som er deilig malt og mageløst karakteriseret, slig som de bevæger sig med argumenterende slag af papirkniven mod håndfladen. Bjørnson har han senere (1900) malt i et ypperligt billede, som eies af det Danske Nationalgalleri. Det er ikke længere den kjæmpende, agitatoriske Bjørnson med kvast øie og heftig hånd. Det er Norges trygge digterkakse, som skuer stolt udover fra sin eiendom og føler landet som sin baggrund, et imponerende og vægtigt billede, ikke uden et vist fint stænk af ironi, — kanske?

Bjørnson har han endelig — ligesom Ibsen — portrætteret i en serie endnu ikke offentliggjorte kultegninger fra privatlivet. Med velvillig tilladelse af hr. Rasmus Meyer

gjengis her den fortrinligste af dem. Bjørnson er fremstillet i hjemmedragt med kalot på hodet. Tegningen skriver sig fra malerens sammentræf med digteren i Rom 1895, da Werenskiold for første gang besøgte Italien.

I Kunstmuseet i Kristiania hænger et andet af de mesterbilleder, som Werenskiold har malt af samtidige kjendte mænd og kvinder — portrættet af *Erika Nissen,* det farveprægtigste, som Werenskiold har malt (1892). Hun sidder ved flygelet i en flammende rød silkekjole, der ligesom vil minde om spillets ildfulde pragt. Til baggrund har hun en bleknet gobelin, en skog, som gir tonerne rum. Mod denne drømte natur lyser hendes likblege profil i kunstens smertefulde anspændelse med sluttet mund og nervesygt blik, og det er som, om tonerne strømmer dybe og klangfulde ud fra flygelets sorte farvemasse.

Mange andre portrætter af Werenskiold kunde nævnes: — det tidlige, humørrige billede af *prof. Helland* fra 1885 (afb. side 151), det omtrent samtidige, fortrinlig karakteriserende knæbillede af *skolebestyrer Voss,* portrættet af *prof. Schjønberg,* det djærve billede af vennen *Fredrik Collett* (1894) i det svenske Nationalmuseum, malt med sjelden raskhed og bredde i løbet af ganske få timer, endvidere portrætter, malte og tegnede, af *Edv. Grieg* (1902), *Nansen, Chr. Sinding,* det fortrinlige embedsmandsportræt af gamle generalkrigskommissær *Bull* o. s. v. Men ved siden af karakterfulde mandsportrætter følger i hans produktion enkelte sarte og skjære portrætter af unge kvinder som det af Heibergs døtre og fremfor alt hans elskelige barneportrætter. Billedet af kunstnerens lille søn *Dagfin,* som gjengis her, trænger ikke at ledsages af ord; dets skjønhed og ømme varme vil enhver kjende. Til hans ypperste barneportrætter hører den lille pige som står med sammenlagte hænder (1903) og som også gjengis her.

Men i mine tanker er der et af Werenskiolds portrætter, som hæver sig over de andre, fordi det mere end de fleste er lige meget skabt med fantasien som observeret med øiet — *Ibsen* (afbildet side 165). Egentlig er det bare et påbegyndt maleri, en tegning på lærred med lette, antydende farvestrøg. I halv profil med hænderne på ryggen, med udækket hode i det fri. Munden fast sluttet, panden fast hvælvet, hårmanken steil over den steile pande. Et kvast skråblik går gjennem brillerne og borer sig uforglemmelig i éns erindring. Bag ham, løst antydet, et vinterland med berge af kold ren sne, landet med de mennesketomme vidder — Norge, som fødte *Brands* digter — hans tankes frostklare land!

I de senere år har Werenskiold ikke malt så meget. Han har i årevis været optat med at illustrere to norske folke-bøger, en gammel og en ny, *Snorre* og *Familien på Gilje.* I *Snorre* har han fundet den klare episke tone, mens hans medarbeider Munthe i en streng og alderdommelig stiliseret kunst af dekorativ karakter har søgt udtryk for sagaens fjærne stemning. Munthe har her gjort det genialeste greb, og der



WERENSKIOLD

BJØRNSON, kultegning (1895).
Eies af hr. Rasmus Meyer, Bergen.

er virkelig også i Werenskiolds tegninger en teknisk påvirkning fra Munthe at spore under arbeidet. Han begyndte rent udekorativt med sin gamle naturalistiske strege-teknik og gik gradvis over til en strengere træsnitagtig stil.

Blandt Werenskiolds bidrag er der mange ypperlige både fra fortællingens og fra udførelsens side, som f. ex. den mandig faste komposition med den fangne *kong*

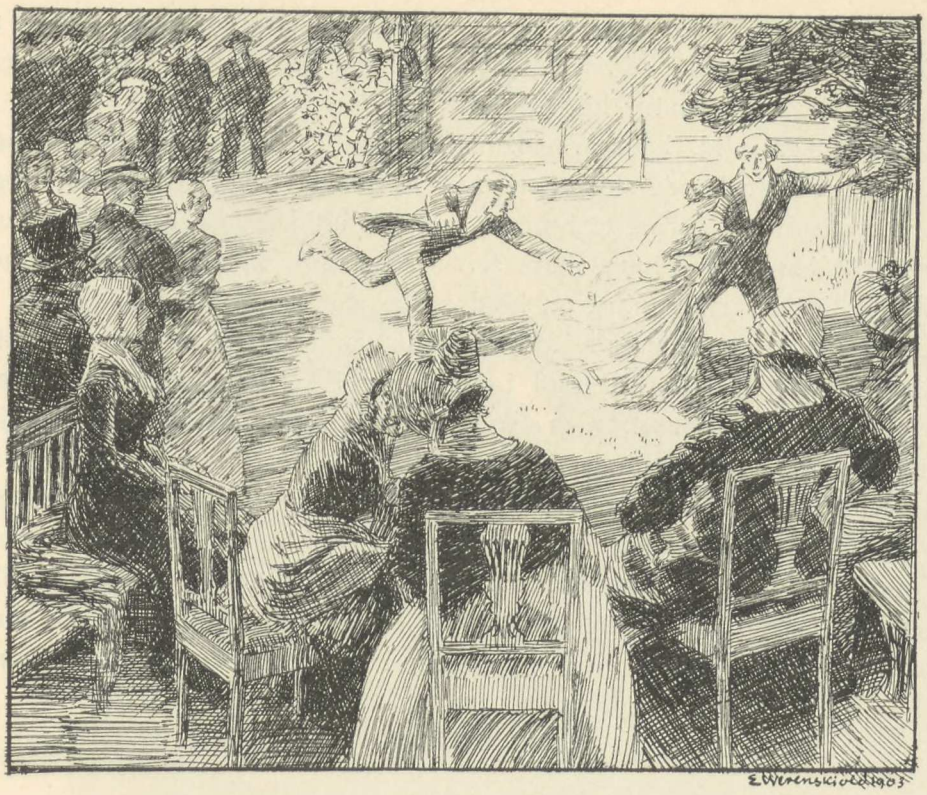


WERENSKIOLD

Kong Olav farer til ting.
Illustration til *Snorre* [1897].

Gryting, som føres frem for Harald Hårfagre, eller skumringsbilledet af den *bundne Asbjørn* og de springende skutilsvende ved lygteskjær ude i svalerne eller den fortrinlige tegning af de *hærtagne og bundne mænd,* som gråter og jamrer i den halvlyse månenat på stranden. Men aller bedst er kanske en tegning som den, hvor *Olav rider til thing på Eidsvold,* hvor norsk natur og norsk bondesæd forener sig til et historisk billede af slående sandhed.

Til illustreringen af *Familien på Gilje* gik Werenskiold i inderlig samfølelse med digterværket. Sikkert har han følt slægtskabet mellem sin egen og Jonas Lies kunst, jevnheden, den bundne varme, det stærke virkelighedspræg. Og netop fordi dette slægtskab var så indlysende, og fordi man vidste, at arbeidet gjennem en lang årrække havde været forberedt på det omhyggeligste, var forventningerne så høit spændt ved bogens fremkomst. Det kan desværre ikke nægtes, at som helhed svared illustrationerne til Jonas Lie ikke ganske til forventningerne; med eventyrtegningerne holder de gjennemsnitlig ikke mål. Men der er dog blandt dem tegninger, som står fuldt på høide med det bedste i Werenskiolds produktion, og en række af billeder kunde nævnes, hvori bogens stemning klinger stærkt og vakkert igjen. Til de bedste hører den her afbildede *Enkemand søger mage,* som er tegnet med henrivende gratiøs pen, og den gribende tegning af *Ma ved Thinkas seng* natten efter fogdens frieri. Også bil-



WERENSKIOLD

Enkemand søger mage, pentegning til *Familien på Gilje* (1902).

ledet af *Grips* ensomme nattevandringer i frost og månelys gjennem skogen eller farten over isen den klare stjernenat er udmærket kunst.

Werenskiold arbeider vistnok som regel langsomt og meget beregnende. Med sin reflekterte natur ved han meget godt, at hans talent ikke omspænder noget ubegrænset område. Han kjender sit felt og søger i dybderne efter den ædleste malm. Aldrig har han begåt en dumhed i sin kunst, aldrig foretat et mislykket experiment. Og dog er han en experimentator.

I grunden er al hans kunst på en måde portrætkunst. Alt hvad han har gjort ligner virkeligheden ganske ligefrem, har tilforladelighedens præg. Objektivitet er blit en lidenskab hos denne tilsyneladende så subjektivt handlende mand.

Hans skræk er tvilsom følelse, han afskyr affektation. Han har ofte malt bønder og endnu oftere barn. Bønder og barn er ukunstlede.

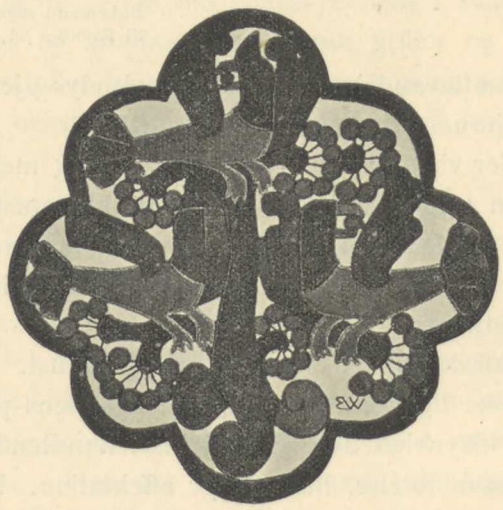
Pathos er ham en fuldstændig fremmed yttringsform. Som den forresten var det for hele ottiårenes slægtled. En sky for at gi sig hen, synes dog at trænge noget tilbage i hans kunst. En drømmer bor langt inde i ham.

Ud fra enkelte af hans landskaber klinger sart og vart en egen blid og nynnende lyrik. Og den lange række af barnehoder, han har tegnet og malt, røber en ømhed, som hans mandig kyske natur helst dølger.

Hans kunst er solid, hans arbeidsmåde grundig. Men hans kunst har megen ynde. Der er et fortryllende skjælmeri over et billede som *Telemarkjenter* og fuldt op af humør i eventyrtegningerne, et humør, som dog altid vogter sig for at bli overgivent.

Forøvrigt ligner hans kunst ham selv — en høi, klar, tænkende pande, et par stærke, blå, rolig forskende øine, en blød og bevægelig mund. Hans tale er knap, selvsikker, ofte med en belærende tone, og han har en gang, som er fuld af energi.

Erik Werenskiold står nu midt i vort folk ikke bare som en af de ypperste kunstnere, det har frembragt, men også som en mand, en karakter af sjelden fast og vakker bygning. Det forhindrer ikke, at han har vist kløgt og tillæmpningsevne i sin kunstpolitik. Almeninteresseret og indflydelseskjær som han er, opofrende indtil overmål for offentlige krav på hans arbeidskraft og energi, indtar han overhodet en stærkt fremskudt plads i vort åndsliv, stadig udpeget til kunstneriske tillidshværv, stadig ivrende for at styrke og befæste den nationale tradition, som han og hans kamerater har søgt at grunde eller gjenvække i norsk kunst og i norsk kunstliv.





FRITS THAULOW



FRITS THAULOW

Løvspræt, (1889).
Trondhjems Galleri.

En anden kunstner, som under naturalismens kampår i Norge spilled en førers rolle, var Frits Thaulow. Ja, for det store publikum var han den egentlige fører.

Johan Frederik (»Frits«) Thaulow er født i Kristiania den 20. oktober 1847. Hans far var apotheker dr. phil. Harald Thaulow, en tremænding af Henrik Wergeland og Bjørnsons ven. Hans mor var en datter af maleren Jacob Munch (se I, side 56—59).

I Frits Thaulows barndom, studenterår og tidlige ungdom var det gjæstfri Thaulowske hus på Løveapotheket i Storgaden et samlingsted for de kunstneriske og radikalpolitiske kræfter, som bevægede hovedstadens åndsliv. Bjørnson, Ibsen, Vinje, brødrene Bergslien, Ole Bull og Grieg har den vordende unge kunstner tat indtryk af i sit hjem.

Fra min egen barndom husker jeg, at jeg en aften efter at være gåt tilsengs blev vækket ved et frygteligt spektakel i gaden; det var den forbitrede mængde, som i »flagsagens« dage gav Bjørnson en pibekonsert, mens apotheker Thaulow holdt selskab for ham i Løveapotheket, vort nabohus.

Apotheker Thaulow havde efter sin tids forhold en ganske betydelig malerisamling, ca. 100 billeder (Frich, Mordt, den danske Sørensen o. s. v.). Uden tvil har denne billedsamling virket stærkt på den unge vordende landskabsmaler. Men hans uddannelse gik først i en anden retning. Han havde allerede sine første universitetsexamina bag sig og var fuldt uddannet i farens fag, farmacien, da han i 1870 ikke længer modstod sin lyst, men reiste til Kjøbenhavn for at bli maler. På akademiet blev han erklæret for talentløs og kunde efter to års arbeide ikke drive det til at komme ud af gibsklassen. Som hans egentlige lærer må imidlertid nævnes en kunstner udenfor akademiet, den rutinerte danske marinemaler Carl Fr. Sørensen, som også tog ham med på en studiereise langs den norske kyst. Thaulows beundring for Sørensen, den han senere har havt vanskelig for at forklare sig, har vel for en stor del været begrundet i det modsætningsforhold, som havde udviklet sig mellem Sørensen og akademiet eller rettere den strengt akademisk tænkende Eckersberg.[1])

Allerede i 1872 begyndte den unge marinemaler at udstille. *En morgen efter storm* blev af Kunstforeningen indkjøbt for 20 spd., og året efter kjøbtes for 25 spd. et andet lidet billede *Svenske fiskere, aftenstemning, månelys,* som peger i retning af den vordende stemnings-maler.

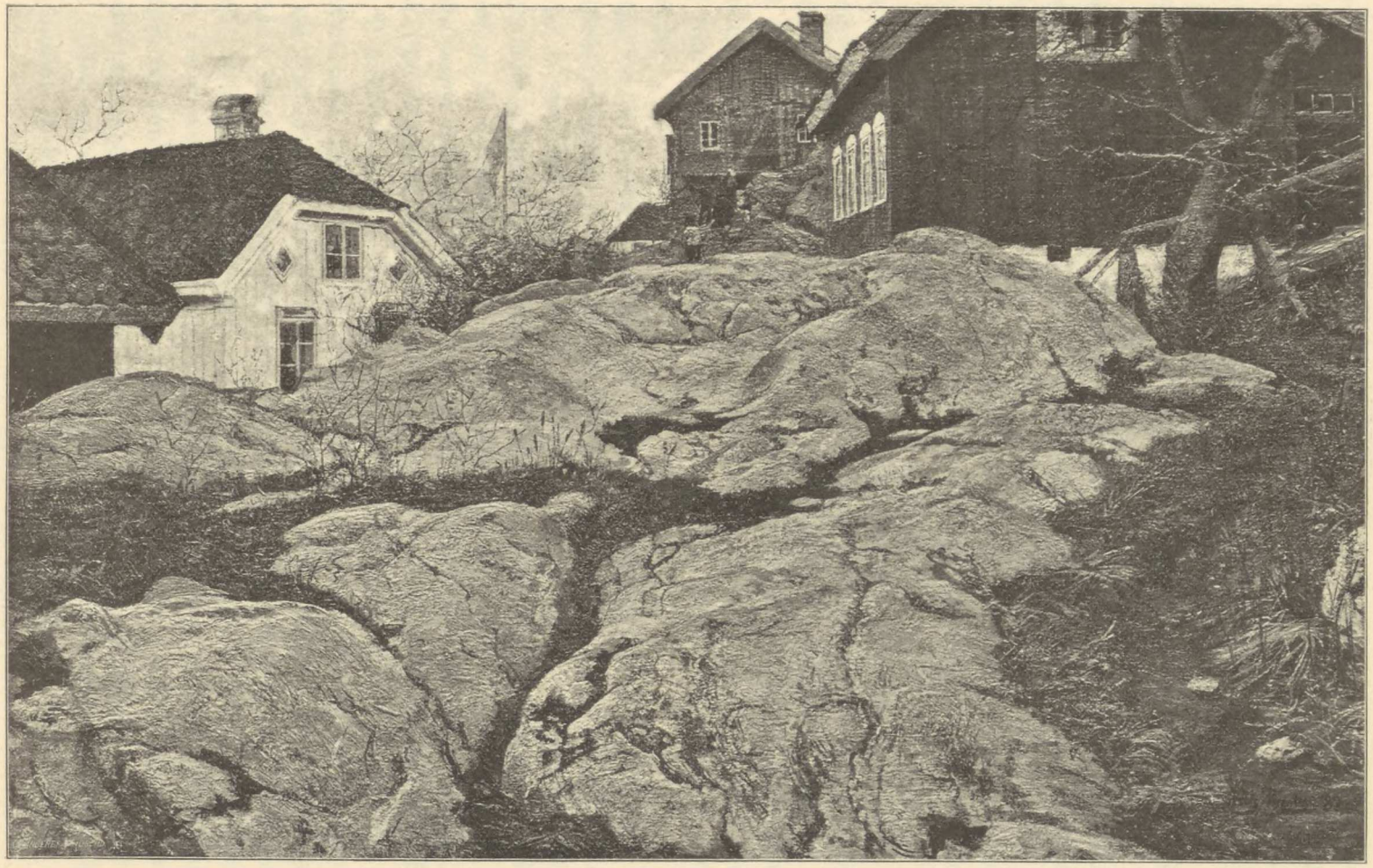
Vinteren 73—74 tilbragte Thaulow som Hans Gudes elev i Karlsruhe. Alle Gudes elever blev hans efterlignere, Thaulow også. Men en vakker dag slog han til Gudes forbauselse ganske om og malte *Fiskerbåde på Themsen* efter en liden flygtig skisse fra et dampskib — to, flotte store billeder, som blev refuseret på Pariser-salonen. Trods eller kanske snarere på grund af disse tegn på selvstændighed omfatted Gude sin elev med megen sympathi. Og Thaulow på sin side erkjender, at hvad han lærte på akademiet i Karlsruhe, har været særdeles vigtigt for ham. Gudes empiriske indsigt i luftspeilinger og reflekser på vand og hans undervisning om disse ting har git Thaulows senere fremstillinger af vand i elve og søer en styrke i observationen og en nuancefinhed i fremstillingen, som mere end noget andet i hans produktion har grundlagt hans europæiske ry.

Men Thaulows urolige blod kunde vanskelig forsone sig med akademitugten, og allerede i 74 findes han på egen hånd i Frankrige, hvorfra han sender hjem til Kunstforeningen et større billede *fra kysten af Normandie,* som blev indkjøbt for 150 spd.

Vinteren 75 tilbragte Thaulow i Paris, hvor han uafhængig af al slags akademier og lærere gjorde sine studier på egen hånd. Dette og følgende ophold i Paris blev bestemmende for hans kunsts videre udvikling.

---

[1]) En prøve på Sørensens flotte og effektfulde, men overfladiske kunst kan man se i Kunstmuseet i Kristiania i et virtuosmæssigt billede fra det stormende *Øresund.* Det er malt 1871, netop som Thaulow var begyndt at få hans undervisning.



FRITS THAULOW

FRA KRAGERØ (1882).

Allerede i Tyskland havde han følt sig draget mod fransk kunst og fransk væsen, og synet af verdensudstillingen i 1878 blev afgjørende. For hans unge, letbegeistrede kunstnersind blev det friske liv, som i disse år gjennemstrømmed fransk kunst og litteratur, en indvielse og en dåb. Den naturalistiske kunstretning med dens virkelighedssans og følelse for lokalkarakter, med dens studium i fri luft og dens blonde, lyse tone tiltalte ham levende. Det var især billeder af Corot og Daubigny, men fremfor alle hans kunstneriske ideal Cazin, som gjorde indtryk på ham.

Somrene tilbragte han i Norden, dels på Jæderen, hvis strand- og slettemotiver Ulfsten, Kitty Kielland og Thaulow nogenlunde samtidig opdaged og underla malerkunsten, dels på Skagen, hvor han i 79 gjorde marinestudier.

Her traf han sammen med Chr. Krohg og de danske naturalister, og under samværet med dem begyndte spirerne at gro til den opposition mod düsseldorferne og den tyske skole, som i otti-årene blev så virksom.

Da han i 1880 kom hjem til Kristiania og atter traf Chr. Krohg, som allerede havde været hjemme nogle måneder, var det som overbevist »naturalist« og begeistret »europæer«. Begge var fulde af stridslyst og radikalisme og lystne på at ta kampen op med den indskrænkede hjemlige kunstsmag. I den beklumrede luft, som hvilte over Kristiania åndsliv, slutted de to »europæere« sig inderligere sammen i venskab, og med sine modsatte karakterer og begavelser øved de også kunstnerisk indflydelse på hinanden.

Begge var de fuldblods naturalister, som anså det forbudt at ha et atelier. Kravet på sandhedskjærlighed var det høieste kunstneriske krav. »Stod en stolpe eller en gaslygt på et uheldigt sted, anså vi det for en forbrydelse at sløife eller flytte den«. En betegnende udtalelse har Thaulow bevaret i sin erindring: »En brosten i Lakkegata, godt malt, er interessantere end Napoleon på St. Helena, dårlig gjort«.

I sin kunst var dog Thaulow betydelig moderatere end i sine theorier, og om han end altid efterkom naturalismens forlangende om at male i fri luft og gi ligefremt portræt af naturen, valgte han dog altid sine motiver, og med den sans for ligevægt og billedvirkning, som aldrig har manglet i hans feinschmekker-kunst. Også i den henseende var Krohg og Thaulow modsætninger, at mens Krohg så kunstens opgave i en demokratisk sandhedsforkyndelse, hævded Thaulow allerede dengang, at kunsten ifølge sit væsen måtte være »aristokratisk«, en nydelse for de få og bare en nydelse.

Om Thaulows deltagelse i striden med Kunstforeningen, om hans »friluftsakademi« på Modum og hans arbeide for de første kunstudstillinger er der tidligere fortalt.

Mere end nogen syntes Frits Thaulow i disse unge år skabt til at samle de unge om sig. Rask og vakker, entousiastisk og elskværdig, formuende og uafhængig, fuld af godt humør og freidig tillidsfuldhed, med noget over sig af fremmed kultur og noget

ved sig, som måtte gjøre ham til en gadefigur — var Frits dagens helt. Alle kjendte ham, næsten alle syntes om ham, kameraterne og med dem hele Kristiania nævnte ham bare ved fornavn!

Ja, når »han Fresk«, som han hed i folkemunde, forledet af sin kameratfølelse og sin impulsive natur, forløb sig slig, at han måtte afsone bedriften med fængsel, var man henrykt også over det, og på løsladelsesdagen, som med beregning var fastsat til den 17de mai, blev han modtat af en jublende folkemængde, som endog vilde spænde hestene fra vognen, hvori han og Bjørnson kjørte bort. Jeg ser ham endnu træde ned ad rådstuetrappen ved Bjørnsons side, stor og tyk og fornøiet og elegant!

— Selv en rømling fra akademierne, blottet for respekt for al fast skoleuddannelse, temmelig ligeglad med tegningens besværlige kunst, men lykkelig og stolt ved sit medfødte fine farveøie, kom netop Thaulow til at øve en stærk indflydelse på det yngre slægtled af malere, særlig da landskabsmalerne. De er næsten alle hans elever, direkte eller indirekte.

At denne indflydelse var udelukkende gavnlig, skal ingenlunde påstås. Når en hel del af den s. k. »mellemgeneration« er så dårlige tegnere og overhodet så svagt fundamenteret i sin kundskab, så får deres lærere Krohg og Thaulow bære sin del af skylden herfor — det hørte med til tidens ræsonnement, at tegningen var underordnet. Og når man gjennemgående kasted vrag på gammel kunst og ungdommen hoverte over de »brune gamle mestere i gallerierne«, så var det en almindelig fordom blandt naturalisterne, som alene Heyerdahl og Eilif Peterssen holdt sig fri for, og Werenskiold havde fuldt så meget sin andel i den som de andre. Men kanske var denne deres fiendtlighed mod gallerierne en af de nødvendige svagheder, som styrken fører med sig! Vist er det, at når de unge alle som en slutted sig til oppositionen og blev naturalisme og friluftstudium så oprigtig hengivne, så skyldes dette i første række Frits Thaulows eksempel, hans begeistring og overtalende personlighed. Og når disse unge endelig, tiltrods for sin vanskelige stilling midt oppe i det forbitrede Kristianiapublikum, blev naturalismens sag tro og som ærlig arbeidende kunstnere hver inden sin snevre horizont ydede sit bedste i norsk naturskildring, — så er *det* også en arv fra hin begeistringsfyldte unge tid, da de med Frits Thaulow i spidsen reiste til Modum for at male norsk natur på nært hold og på trods af, hvorledes folk *vilde,* de skulde male den.

Med otti-årenes begyndelse stanser Frits Thaulows virksomhed som marinemaler. Vår- og vinterbilledernes lange række tar da sin begyndelse. Motiver vælger han nu dels fra selve Kristiania, dels fra hovedstadens nærmeste omegn. Han maler *Slotsparken* i løvspræt og i sne, *Storthingspladsen* i vind og sludveir (se side 137) *den gamle*



FRITS THAULOW Ravnsborg (1891).

kanon på Fæstningsvolden og rønnerne ved *Akerselven*. Eller han vælger sine motiver i Vestre Akers snebakker, på *Frøensjordet* eller oppe ved Gaustad. Reiser han, så er det så langt som til Modum eller til en af småbyerne ved Kristianiafjorden, navnlig blev Drøbak for ham som for adskillige andre af naturalisterne en særlig yndet studieplads. En sommer seilte han sammen med KROHG helt til Lysekil og malte der. Vinteren og våren 82 lå han i Kragerø og malte; derfra er motiv hentet til det lille *vinterbillede* med kjælkeakning i bakkede gader (i Kunstmuseet) og det her (side 231) gjengivne fine billede med små skipperhus på grå fjeldknauser, som ligger nakne og opvarmet af vårsolen.[1])

Et år (88—89) tilbragte han forresten nokså langt fra Kristiania, på Lervik i Bergensleden og i Eide i Hardanger, hvor han malte *Doktorens hest* og flere høstlandskaber og vinterbilleder. Fra dette ophold skriver sig også et indtagende lidet blegt vårbillede i Trondhjems galleri, som er gjengit her (side 229) — bjærketrær i *løvspræt* på en gul myr med Hardangervidden i baggrunden.

[1]) OLAF SCHOU har et lignende billede fra samme tid med grå og grønne og okergule småhuser og et uredigt kvisterot med lyse skud af små frugttrær, som har kloret sig fast i stengrunden; noget »vask« flagrer på en snor i middagsvinden. — Også den Fürstenbergske samling i Göteborgs museum eier billeder af Thaulow fra disse tidlige år: *Nedsneet bæk* (1880) og *Norsk sjøby* (1881).

Ottiårene udover malte Thaulow mest vinterbilleder, som mere og mere blev hans specialitet. Med vinterbillederne bredte sig hans ry ud over fædrelandets grænser. Efter verdensudstillingen i 89, hvor Thaulow var jurymand sammen med Skredsvig, kjøbte Luxembourgmuseet et af hans typiske snebilleder fra Aker, *Skiløbere* (1887). Senere, i nitti-årene blev ved siden af snebillederne også *elvebilleder,* oftest pasteller, Thaulows specialitet. To billeder har især grundlagt hans ry: *Sigmo-elven* og den overmåde indsmigrende pastel fra Lysakerelven som under tittelen *Isløsning* (1892), gik verden over i farvereproduktion. Luxembourg eier en anden pastel *Den gamle fabrik ved Lysaker* (1889), Berlinergalleriet eier *Elv i Normandie* (1892).

For Thaulows robuste legemskraft var et kunstnerliv, tilbragt med »studier i marken«, i sol og i sne, krydret af udflugtens strabadser og fornøielser, allerede i og for sig noget tiltrækkende. Men friluftsmaleriet var også rent æsthetisk indbydende for ham.

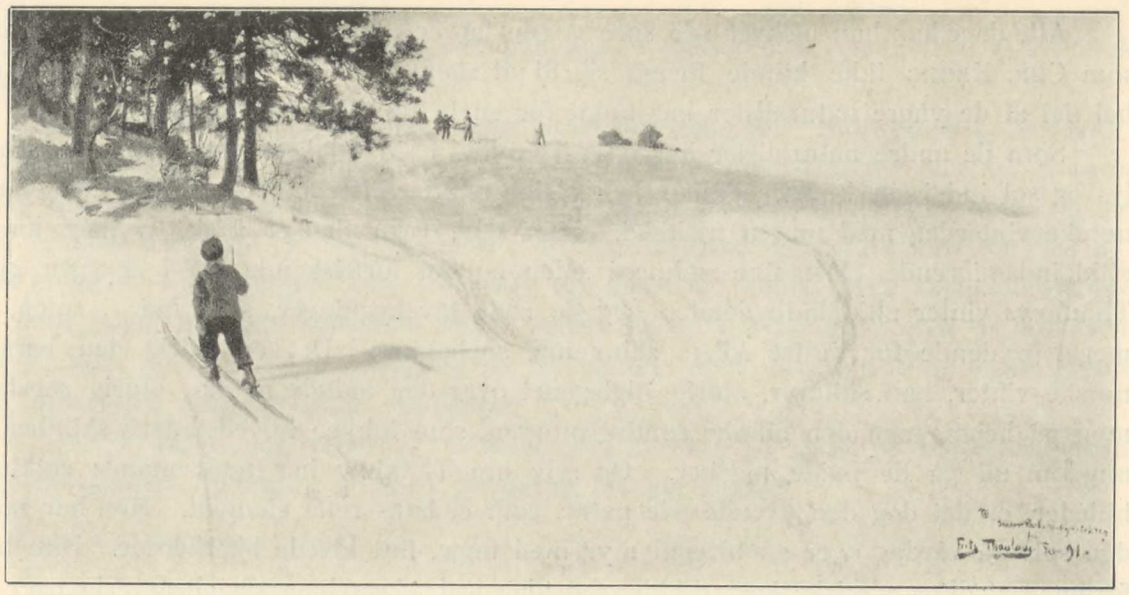
Thaulow er mere end nogen anden norsk maler en koloristisk lækkermund. Og han, som snart stod blaseret overfor det tyske ateliermaleris sausede raffinements, forstod snart, at friluftsmaleriet åbned nye muligheder for koloristiske behag, som ateliermaleriet med sin nedstemte, mørke palet aldrig havde drømt om. For ham, som — efter hvad han selv forsikrer — »nyder kunst, som han nyder en gammel fyldig burgunder«, for hvem kunsten altså nærmest er en ganesag, var det at stifte bekjendtskab med det franske friluftsmaleri noget lignende, som det er for en forvænt gane at komme til et nyt land og charmeres af et nyt kjøkken, nye vine.

Thaulow er dertil musikalsk. *Pleinairismens* ny harmonilære — valørmaleriet — og dets lyse tonepræg behaged ham. Som maleriets kunst i Frankrige i slutten af 70-årene var drevet op i sensibel tonefinhed med udpræget forkjærlighed for tendre grå virkninger, var det et meget »musikalsk« maleri.

Fordi friluftsmaleriet, som det dengang arted sig, altså tilfredsstilled både hans »gane« og hans »øre« — derfor slutted Thaulow sig til retningen. Slet ikke, fordi friluftsmaleriet var naturalisme, og endnu mindre, fordi naturalismen var demokratisk.

At Thaulow fra Paris kom tidlig hjem til Norge, fik arbeide med østlandets ubrugte natur, omgås Krohg og indsuge den ramme naturalistiske atmosfære, som lå over Kristiania åndsliv i 80 årene, — det kunde bare styrke hans kunst. Den har altid været svag i stofvirkningen og forfalden til blødhed. Men sålænge Thaulow havde norsk jord under fodsålerne, bekjæmped han denne svaghed.

Men i længden lod ikke den internationale Thaulow sig fængsle af fædrenejorden, som han påstår ingen betydning har i kunsten. I 91 flytted han hjemmefra og tog bopæl udenfor Norge, først i London (92), siden i en liden gammel by i Normandie, Montreuil s. M. (i 2 år), derpå i Dieppe (4 år) besøgte 97 som Carnegies gjæst



FRITS THAULOW

Vinterdag i Vestre Aker (1891).
Eies af doktor Carl Thaulow, Kristiania.

Amerika, men vendte tilbage til Paris, hvor han bor siden 98. Hans kunst har i dette tidsrum forandret sig meget.

For Thaulow er naturen, er virkeligheden det uendelig rige magazin af kulører, hvorfra det skjønsomme øie henter frem stedse smagfuldere, stedse finere nuancerede sammenstillinger. Al den megen tale om naturalismen som en ny sandhedsforkyndelse måtte for ham klinge som en temmelig tvilsom, i ethvertfald ham uvedkommende lære — en katekismus-sætning for »folket«. Nei, maleren måtte snarere altid og bare ha skjønhedsindtrykket for øie. Forsåvidt var han enig med de »gamle«, men de vidste bare ikke, hvad som *er* vakkert. Naturen er et kaos af farver, som er uendelig rigt på latent velklang. Lyset er den kraft, som sætter disse farveklange i bevægelse. Og det kunstnerisk fornemmende øie er den intelligens, som vrager og vælger mellem dem og stiller dem sammen til nydelsesfulde harmonier. *Voilà,* en filosofi for malere, som er kort og grei og mere end tilstrækkelig!

I Thaulows landskabskunst betyr formen meget lidet, motivtilskjæringen betydelig mere, men farven i grunden alt. Hvad som helst, han har malt, har han malt, lokket af farveglæden.

Som kolorist er han en sikker og kultiveret intelligens, fremfor alt smagfuld. Men han er langtfra noget koloristisk geni med stærke drifter. Aldrig tumler han med farverne i deres vælde, hans kolorit er et spil på strenge med sordine. Bedst finder han sig tilrette i de douce mellemfarver med de myge overgange. Grundtonen i hans kolorit er det farverige grå. Mon ikke hans yndlingsfarve heder *changeant*?

Alle dage har han afskyet »de sure vonde farver«, som f. ex. en opriglig naturalist som Chr. Krohg ikke kunde formå sig til at stænge ude fra sin kunst, og som en hel del af de yngre naturalister har holdt for en hellig pligt at bekjende sig til.

Som de andre naturalister har også Thaulow i sin tid bestræbt sig for at bringe lys og sol ind i sin kunst, og han har i sine ældre vinterbilleder skildret den klare norske vinterdag med megen friskhed. Men selv, hvor den er frisk, er hans kunst altid indsmigrende. Den fine rødme i solen og det forfriskende blå i skyggen gjør Thaulows vinter altid indbydende. Og de røde låvebygninger, som luer i solen, er meget prydende for Vestre Akers skinnende snebakker. Det er aldrig den barske norske vinter, han skildrer, aldrig »liglagenet over den afdøde natur«, aldrig snestormen på heien, men den blanke søndagsmorgen, som lokker hovedstadens skiløbende ungdom ud på de hvide marker. Og selv om Thaulow har malt mange solklare billeder, er det dog den overslørede natur, som er hans rette element. Han har malt den sølvgrå vårdag over en bleggul myr med unge, fint løvede bjærketrær. Han har fornemmet det maleriske i en skidden høstdag ved Akerselven og glædet sig over at se den grå strøm indrammet af farverige rønner. Han har truffet den blege tone i Pariser-luften, og med kjendervirtuositet gjengit de arabesker, som strømhvirvlerne tegner under Seine-broerne, og som ligner vatrerne i en matgrå *moiré antique*. Han har nydt den delikate patina, hvormed tiden har overspundet en halvforvitret by som Venezia, og i en række billeder med forskjellige belysningseffekter har han med velbehag varieret et motiv med en gammel murstensrød buebro i Verona. I nord-franske landsbyer har han malt den dybblå måneskinskvæld med et sjømandspar på en bro eller en sort kappe, som skjærer tvers over det øde torv henimod oljelygten, som døser udenfor en gammeldags taverne. Nu, mens dette skrives, sidder han senhøstes og maler pittoreske smug i en ravnekrog nede i Holland, hvor man næsten ikke kan nå ham med brev!

Det er rart at tænke på, at denne internationale kunst-epikuræer, som nu hører Europa til, som forlængst har opgit et varigt samliv med norsk natur, som i sin senere produktion er influeret af franske, skotske og amerikanske malere (Cazin, Cottet, Whistler), som har sit publikum og sit marked i Paris, i London og især i Amerika, hvortil årligårs udskibes en farlig mængde Thaulow'er — at han engang var naturalisternes fører hjemme i Norge og engang gjaldt for en særlig typisk norsk kunstner.

Nu refereres hans kunstneriske seire, hans mangfoldige medaljer og diplomer og ordener med stolthed i vore aviser; men norsk kunstliv står Thaulow nu helt fjærnt.

Thi Thaulow kan ikke i samme grad som hans kamerater og de fleste af hans elever siges at være blit naturalismen tro. Mæt af friluftsmaleriets ramme jordsmag har han i senere år vendt tilbage til atelierets laboratorium. Med kræsen smag

og teknisk kløgt brygger han her sammen kunstnydelser, som ligner søde og krydrede likører.

Man har bebreidet ham det. Men hvad skal man si? Naturalismen har ikke i længden passet ham. Hans naturel og smag gik i en anden retning. Og det er netop med denne sin senere kunst, at han har gjort furore på udstillinger rundt om i verden, det er med den, han er repræsenteret i de store museer og slotte rundt om lige til i *Det hvide hus* i Washington *(Aftenstemning fra Pittsburg,* 1897). Men nogen uddybning af hans talent kan jeg ikke se i denne seneste epoke af Thaulows kunst, da billederne flyder ham så let — ja så uhyggelig let fra hånden med afdæmpede og indsmigrende og undertiden grundig falske virkninger.

Den Thaulow, jeg holder af, er ham som stred hårdt med at male skipperhus og fjeldknauser hjemme i Norge i ottiårenes brutale dagslys.



FRITS THAULOW

Måneskin i en fransk landsby (1896).
Eies af fru Nina Lund, f. Thaulow, Kristiania.



Den tredje kunstner, som ved siden af Thaulow og Werenskiold indtog en ledende stilling i 80årene, er Christian Krohg.

Han er født i Kristiania 13. august 1852. Sit navn har han efter bedstefaren, den bekjendte jurist og Eidsvolds-mand Christian Krohg, som var en af de mest fremtrædende forkjæmpere for vor politiske selvstændighed i den første foreningstid.[1]) Hans far var også en bekjendt mand, kgl. fuldmægtig Georg Anton Krohg, en original og entousiastisk idealist, som i 1848 gik med som frivillig i den dansk-tyske krig og hele sit liv vedblev at kjæmpe for Skandinavismens sag i tale og presse. Christian Krohgs mor var en præstedatter fra Danmark.

Det var farens ønske, at hans søn skulde studere *jus,* selv om han valgte at bli kunstner, og det var derfor først som juridisk kandidat, at Chr. Krohg i slutn. af 73 begav sig til Karlsruhe for at bli figurmaler. Han blev her Gussows elev, og da mesteren i 75 flytted over til Berlin, fulgte Krohg, ligesom hans studiefæller Max Klinger og Holter med ham. På akademiet under Gussow studerte Christian Krohg henved 5 år.

Gussow var — som allerede berørt (side 130) — realismens krasseste repræsentant i tysk malerkunst på den tid. Et billede som det med rengjøringskonen, som holder på at skure en Venus Milo-statuette, er betegnende for hans noget grovkornet vittige genrekunst. Det er nærmest i Menzels nærhed, at Gussow hører hjemme, og til ærbødighed for Menzel opdrog han også sine elever.

Blandt disse er Max Klinger den, hvis navn er blit varig indskrevet i tysk kunsthistorie, og med ham var Krohg i Berlin nær forbundet i et varmt venskab.

[1]) Til hans minde reistes *Krohg-støtten* i Kristiania.

I sin bog om *Berlin* skriver Georg Brandes bl. a. om Klinger og hans kreds:



Krohg Holter Klinger
GUSSOW-ELEVER 1876.

»Vinteren 75 lærte jeg i Berlin en liden gruppe unge kunstnere at kjende. De boede, eller samledes, på et atelier, der befandt sig i tårnbygningen på femte sal i den fine Hohenzollernstrasse. Huset var et hjørnehus med vid og smuk udsigt over Schöneberger Ufer, men udsigten var leilighedens største pragt. Et og samme store rum var både atelier og sovekammer. Der fandtes en slidt sofa og et mægtigt, med løse tegninger og mapper og kaffekognings-tilbehør bedækket bord, bestående af et par bukke, over hvilke man havde lagt nogle brædder. På alle vægge studiehoveder, udførte under Gussows ledelse, også mange originale forsøg.... De unge malere var — naturligvis — ivrige nihilister, socialister, ateister, naturalister, materialister og egoister. De docerede i munden på hinanden de for samfundsordenen og næstens fred mest faretruende synsmåder; de hyldede Pariserkommunens politik; de foragtede enhver, der påstod, at han nogensinde lod sig lede, eller at man overhovedet burde lade sig lede af anden bevæggrund end den mest usminkede egenkjærlighed; en sådan hykler skulde ikke narre dem. De nærede væmmelse — foragt er for svagt et ord — for den hele anerkjendte tyske kunst, for akademiet, deres kamerater der, de berømte navne (med undtagelse af Menzel, Böcklin og Gussow). De havde gjennemskuet livet. Ævret var opgivet. Der var intet at arbeide for og intet at håbe. Det gjaldt om så smertefrit som muligt at slå tiden ihjæl, de var for gamle til at nære lidenskaber — derover var de alle ude — for blaserte til at løbe efter illusioner, for kunstforstandige til at tiltro sig selv geni, for stolte til at bryde sig om ros eller ry; det gjaldt om at få den ene dag til at gå som den anden, male lidt, ta sig et slag kort, sove meget længe. Kort sagt, de var unge, unge! i begyndelsen af tyverne. nydelsessyge, ærgjerrige, begeistrede, fanatiske for kunsten, hvidglødende af foragt for hykleriet, så lidenskabsløse, at den ivrigste tilbeder af den sløve ufølsomhed iblandt dem lige var bleven helbredet efter et selvmordsforsøg af ulykkelig kjærlighed, og så ivrige for at præke selvkjærlighedens gode budskab, at de levede i fuldstændig kommunisme, hjalp hinanden, sultede for hinanden og elskede hinanden.«

Denne kreds var Klingers og Chr. Krohgs.

Klinger, som han i 70-årene førte scepteret (d. e. radernålen) i den lille kunstnerkreds i *Hungertårnet* i Hohenzollernstrasse, var en vidt forskjellig kunstner fra ham, som nu, fyldt af hellenisk skjønhedsdyrkelse, går foran i tysk kunst.

Den Klinger, som Krohg kjendte og bytted åndsværdier med, må søges i de ældste serier af raderingerne, de som henter motiv fra det moderne Berlin eller filosoferer over livet fra deterministisk standpunkt.[1]) I *Ein Handschuh, Eva und die Zukunft, Dramen* og *Ein Leben* lærer vi den Klinger at kjende, som, når han havde penge i lommen, færdedes som elegant kavaler på Berlins *Skating-Ring*, kredsende om den deilige brasilierinde der misted handsken, og som, når han ingen ting eied,

[1]) To af serierne er tilegnet Chr. Krohg: den som heder *Damaer* og den som heder *Eva og fremtiden.*

sad i sit tårnatelier, fordybet i Zola og Goncourt, eller stod og stirred ned i de svarte, stinkende baggårde, der proletariatet fristed livet. Det var dengang, han raderte sine digt om samfundsuretten og den moderne pauperismes kummer og skjændsel.

I Berlin, i omgang med mænd som Klinger og Brandes »started« Krohg. Her fik hans medfødte idealisme sin kurs mod den naturalistiske og tendensiøse samfundsskildring.

Men før han i 79 vendte hjem for at ta op det, som blev det væsentlige i hans kunst: *at male fattigfolks liv i Kristiania,* tilbragte Krohg en sommer på Skagen. Foruden med Frits Thaulow traf han her sammen med Michael Ancher og Krøyer.

Sjøluften og samværet med de gode, sunde danske naturalister, som allerede var modne kunstnere, synes at ha oplivet ham og luftet ud det tyske i hans kolorit. Han malte her det første af sine sjømandsbilleder — *Bagbord lidt!* — som satte folk hjemme i forbauselse og tildels forargelse ved den brede flotte måde, det var malt på.[1])

Høsten 79 kom Krohg hjem til Kristiania, foreløbig for at bli hjemme, skjønt han nok længted til Paris.

Han gav sig straks i kast med byen.

Det første var en frisk og munter studie fra gaten — »*Bære for Dere?*« (1880, kjøbt af Kunstforeningen). Men omtrent samtidig er billedet *Daggry,* som straks stødte »de dannede« for hodet.

Billedet fremstiller en fattig sypige på hendes tagkammer, slig som hun er sovnet ind over den silkekjole, hun har arbeidet på hele natten. Brystet er sammensunket, lampen oser, den blå vintermorgen siver ind gjennem rullegardinet og maler koldt lys på den overtrættes ansigt og hænder. I hendes fang ligger den kostbare, knipling-besatte silkekjole, som er bestemt for det bal, der skal udfylde næste nat for en anden og lykkeligere stillet kvinde i samfundet.

Billedet havde en sjelden koloristisk skjønhed i brydningen mellem lampelys og dæmring, men folk veired den socialistiske tendens og steiled.

Imidlertid var der noget, som maleren ikke havde fåt med i dette billede — *millieuet.*

Det var i den Zola'ske naturalismes dage, og vi ved, hvad »millieuet« var for en ukrænkelig ting i den tids kunst. Omgivelserne til figuren i *Daggry,* var slet ikke noget millieu, men et lavet interiør af ting, som var stillet sammen i et atelierhjørne.

Det er betegnende for Krohg, at da dette gik op for ham, var han grundærlig nok til at male billedet om igjen. Han la sujettet om fra høide- til breddeformat og

[1]) I 1876 havde Krohg udstillet sit første større billede i Kristiania *Et farvel;* det blev kjøbt af Kunstforeningen og gik som gevinst til Göteborg. Det følgende år kjøbtes et nyt billede af ham med den talende tittel »*Jo, hr. løitnant!*«



CHR. KROHG

HART LÆ (1882).
Slottet i Kristiania.

malte det billede, som nu hænger i Göteborgs museum, hvor interiøret er helt ægte, malt efter model på pigens eget tagkammer.[1])

Efter denne bedrift solgte ikke Krohg til Kunstforeningen på 9 år, når undtages en småting af et sjømandsbillede i 84. Men hans produktion flød rigelig.

Også i Krohgs næste, meget store billede *Bud efter lægen* (i Galleriet i Trondhjem) er det problemet om samfundsmodsætningerne som beskjæftiger ham. Modsætningen mellem overflod og nød, mellem det lysende selskabsbord med de glade, mætte mennesker, som doktoren blir kaldt bort fra, og den krumbøiede, tyndklædte arbeiderkvinde, som tigger ham om at komme til hendes døende mand. Fremstillet er det øieblik, da doktoren blir hjulpet pelsen på ude i det halvmørke forværelse på en baggrund af spisesalens lysflom og festklædte gjæster.[2])

[1] Det første billede eies af fru Vullum, det andet blev udstillet i Göteborg og straks kjøbt af Fürstenberg.

[2]) Desværre er billedet i tidligere eie på en ubegribelig hensynsløs måde blit ødelagt ved overmaling, alene fattigkonen står urørt med Krohgs kolorit.

En ting er der at si på disse billeder, og indvendingen rammer mere end sådanne tidlige arbeider af Krohgs produktion: det er en betænkelig *litterær* kunst.

Der hænger noget *genrehaft* i fra Tyskland. Og noget sentimentalt. Krohg er nemlig ikke bare i besiddelse af et par sunde og nydedygtige malerøine, han har sikkerlig også et blødt hjærte. Og han er som maler så uheldig at være begavet med forfattertalent. Af og til har han været inde på det at male noveller med tendens. Men det er lige forkasteligt for en god maler som Krohg at male litteratur, som det er for de dårlige tyske malere, og det er lige kjedsommeligt, når malerkunsten vil moralisere, enten det så er i England eller i Norge.

Men Krohg har heldigvis været sig denne sin svaghed bevidst og tidlig kjæmpet mod den; som regel har hans sunde sanselige malerøie seiret.

To billeder fra denne hans tidlige tid viser ham helt og holdent som maler og som en pragtfuld koloristisk begavelse.

Eilif Peterssen eier det ene af dem — en gammel, styg kone, som skjærer brød. Det er malt på Skagen. Hun står i profil i natkappe og en blågrå nattrøie foran en hvidkalket kjøkkenvæg og skjærer op kvældsmat af et digert rugbrød, som hun trykker ind mod brystet. En kop fuld af smør står foran hende på bordet. Men aftensolen falder ind og forgylder væggen, glimter i daguerotypiernes glas og luer i smørret. Og det gyldne skjær gyder sig over den gamle kone og hendes plumpe hæderlige ansigt som er rynket og lærbrunt som hænderne, lidt lysere end det brune grovbrød. Billedet er ægte og simpelt som en gammel hollænder, men bredere, kraftigere malt og koloristisk idel lyst for øiet.

Det andet billede er det portræt af en *syg pige,* som Olaf Schou eier, og som første gang afbildes her. Krohgs malerier er som regel ikke dateret, men dette må være malt i 80 eller 81.

Billedet er helt sikkert et af de bedste i norsk malerkunst, og personlig føler jeg mig overbevist om, at det hører til den kunst, som vil leve igjen efter det 19de århundrede. Enkelheden og intensiteten i det kan enhver dømme om allerede efter reproduktionen. Men farvens simple skjønhed forhøier umådelig indtrykket. Der er de tre modsætninger af hvidt i puden, i nattrøien og det bløde uldtæppe, og dertil barnets voksfarvede ansigt. Og så klinger der ind noget gulbrunt og violet med håret og de blanke stollæner, med borden på uldtæppet og dynetrækket oventil.

Mere ligefrem kan ikke en malerisk opgave tænkes grebet. Vanskelig kan man også tænke sig en mandigere og mere umiddelbar følelse for det menneskelige, den indeholder. Man står overfor dette syge barn og kjender det, som var det ens eget, og samtidig er der noget i blikket, som minder om et sygt dyr. Klageløst binder det



CHR. KROHG

Syg pige (1880).
Eies af hr. Olaf Schou, Sinsen.

èn fast og en ubestemmelig vånde betar èn. Man føler smerten ved at se den animalske kraft ubønhørlig tæres bort af døden.

Sandelig — det falder vanskeligt at sætte sig ind i den tankegang, som da billedet kom frem, fandt stof til forargelse i dette »frastødende« sujet.[1])

— For en »europæer«, som Chr. Krohg følte sig i tankegang og sympathier, måtte det kjendes temmelig lummert hjemme i Kristiania i disse første 80-år. Så ofte han kunde, reiste han da også ud. Gjerne over Kjøbenhavn til Skagen eller til Paris, den by, som altid har draget ham og oftere holdt ham fast. Hans første Pariser-ophold falder i vinterhalvåret 80—81, da han havde statens kunstnerstipendium.

Den franske naturalisme stod dengang i sin høieste blomstring. Goncourt og Zola havde sendt ud sine mesterværker, og deres ideer greb om sig. *Germinie Lacerteux, L'Assommoir* og *Nana* var de bøger, som behersked ungdommens begreber om moderne litteratur. Maupassant fulgte efter.

Og på Salonen var der netop i årene 80 og 81 et opmøde af god og moderne kunst, som der kanske aldrig har været før eller siden.[2])

Selv gjorde Krohg lykke på salonen i 82 med »*Bagbord lidt!*«

Her i Paris formed hans kunst-anskuelse sig videre ud til en impressionistisk naturalisme, som malerisk var væsentlig bestemt af Manet.

Men for Krogh var naturalismen eller impressionismen noget mere end en blot

[1]) Selv tidens mest velvillige kritiker A—t i »Morgenbl.« vipper i sin anmeldelse mellem ros og daddel, men en utilfredsstillet hunger efter sentimentalitet og novelistisk stof skriger gjennem anmeldelsen:

»Der ligger her motiv til et billede, et løfte som kunstneren ikke har indløst. Vi fordrer for at tilfredsstilles noget mere, vi måtte have noget af omgivelserne med, og vi lader os ikke i så måde afspise med den linon-rose, som kunstneren har ladet falde på uldtæppet som et offer til en almenmenneskelig medfølelsestrang. Som studie er det hele ledet af et kunstnerisk blik. Men skal det betragtes som et billede og dog give os nok med det, det nu giver, da må man kalde det koldt artistisk«. (!)

[2]) Bastien-Lepage mødte med »Jeanne d'Arc« og »Tiggeren«, Roll med sin »Minestreik«, Bonnat, Besnard, Sargent og Boldini repræsenterte med sine portrætter realismen overlegent og med bravour. Ringere kunstnere som Jean Bèraud (»Offentligt bal«) eller Goeneutte (»Morgensuppen«) tumlede med et socialt maleri. Puvis de Chavannes og Cazin skabte idealkunst under nye synspunkter. Men over dem alle strålte Manets saftige impressionisme i værker som »Chez Père Lathuille« og portrætterne af Antonin Proust, Rochefort og Pertuiset. Mod sædvane var han i disse år sekunderet af Monet og Renoir, som ellers ikke gjerne udstilte på salonen.

Men ved siden af franskmændene bidrog ikke mindst skandinaverne til at hæve salonens millieu. I 80 og 81 deltog ikke mindre end 29 skandinaviske kunstnere, blandt dem Josephson (med portrætterne af Kreuger og Østerlind), Edelfelt (med »Barnebegravelse i Finland«), Kröyer (»Sardinrensere«, og det følgende år »Hattemagere«) og Anna Ancher. Og af nordmændene Heyerdahl, Skredsvig, Thaulow, Uchermann, Sinding, Kitty Kielland, Harriet Backer og Ulfsten.

Men foruden udstillerne mødtes også mange andre nordiske kunstnere i disse år i Paris, i Grèz, i Concarnot: *Werenskiold, Rich. Bergh, Carl Larsson, Nordstrøm, Kreuger, Joachim Skovgaard.*

og bar kunstretning. Den var en ny kunstform, som bundede i nye anskuelser om det sociale, det religiøse og det ethiske liv.

Kunstens drømmeliv havde tat en ende. Fra nu af var dens opgave den helt aktuelle: at skildre samtiden og gi individuelle følelser overfor samfundet luft. Kunsten skulde være den høieste, den intenseste leven med i dagens liv og dermed den stærkeste magt til dette livs omdannelse og forbedring. I kampen mod armod og uret, mod en glædesfiendtlig moral og hyklerske samfundslove var det kunsten, og ikke mindre billedkunsten end litteraturen, som havde at ta têten og udkjæmpe forpostfægtningerne.

Chr. Krohg har i et foredrag som han i 1886 holdt i *Den frisindede studenterforening,* da han selv stod midt oppe i en social reformbevægelses strieste hvirvler — i Bohêmetiden — udviklet sit syn på *den bildende kunst som led i kulturbevægelsen:*

Billedkunsten er, siger han, aldeles uundværlig for ethvert fremskridt i menneskenes udvikling. Den er en af de mægtigste grene i den Golfstrøm, som JONAS LIE taler om, og — som ikke kan stoppes med en kork.

Hvad er det nemlig, som er denne tids karakteristik? Når vi ser os omkring, så ser vi en rastløs uro og utilfredshed på alle kanter. De som tænker og gjør sig rede for sine tanker, er utilfredse med det, som er, de vil bort fra dette som hænger igjen fra udbrugte tider, og som ikke passer mere, de føler tidens fødselsveer med det, som skal komme. Og endnu ved de ikke rigtig, hvilke af tidens foreteelser er de udbrugte tiders levninger, og hvilke ikke. De ved, at der er noget, som er galt, men hvor og hvad er det? de ved det tildels, men de ved det langtfra endnu ikke helt. Men før kan de heller ikke hjælpe — for hjælpe vil de, hvis de ikke hører til de falske evolutionister, som kun gnider sig fornøiet i hænderne og sidder stille ved bredden af tidens strøm og venter på at komme til at spænde over større vidder.

Derfor er tiden optat med at lære sig selv at kjende. Den maler sit eget billede. Det er tidens karakteristik.

Men dertil trænger den både den bildende kunst og litteraturen og videnskaben og alle disse andre former, hvorunder menneskeånden arbeider, når den stræber til et større mål.

Thi sandt er det, den vil ha billedet, skjærende sandt, ubehagelig sandt. Den vil se sit eget sandru portræt — det er det eneste, som kan nytte til noget.

Og han udvikler videre, hvorledes litteraturen begynder med at skildre samtidens mennesker, først psychologisk, dernæst i deres ydre millieu, og hvorledes pennen her ofte kommer til kort, fordi ikke sprogmidlerne strækker til, og hvorledes penselen må kaldes til hjælp. For den bildende kunstner, han kan skildre det synlige slig, at man aldrig glemmer det, så det sande blir endnu mere skjærende, så det uhyggelige blir endnu mere uhyggeligt. Der har vi kunstens mission i den nuværende kulturbevægelse!

Derefter går Krohg over til at skildre, hvorledes malere og forfattere af den ene kunstretning efter den anden drog ud, grebne af tidens uro, for at male tidens billede.

Realisterne var det første opbud af dem, som drog ud. I dyb mistillid til romantikernes idealisering gav de sig til at knæle for detaljerne i naturen og tilbede dem, men glemte, at de selv hørte med til naturen og altså var ligeså tilbedelsesværdige. Romantikerne tænkte bare på sig selv og ikke på naturen, realisterne tænkte bare på naturen og ikke på sig selv. De syntes, naturen var så uopnålig, at det bedste, der var at håbe, var en svag efterligning, så slavisk som mulig. Og så søgte de efter flere og flere detaljer og satte dem sammen. Men det blev ikke rigtigt alligevel, og ikke natur og slet ikke noget billede af tiden.

Men så kom MANET. Han hørte til den ungdom, som var gjennemtrængt af anarkismens ideer og havde kastet al autoritet overbord. Og frigjort fra alle de regler og evangelier, som man havde uddraget af de gamle mestere, så han sig omkring med egne øine. Og da så alting ganske anderledes ud.

Han forstod, at det ikke kunde nytte at ville gjøre naturen efter og lave natur. Man måtte vove at se på naturen med egne, d. v. s. med tidens øine og male det, som man så, så friskt som muligt. Og man måtte vide at stanse i rette tid og ikke ta det uvæsentlige med. Det indtryk, som naturen gjør på os, tidens børn, må kunsten gi — da får vi tidens billede.

Det gjælder altså først og fremst at være et tidens barn og dernæst at gi sig selv i sit arbeide. Det gjælder at leve og hade og elske, for så vil man i hvert eneste værk — det være nu stilleben, landskab eller hvadsomhelst få et lidet billede af tiden, og når man samler alle disse små billeder, får man det store afsluttende klare billede af tiden, som man vil ha.

Og han citerer Zola: *Je veux, qu'on fasse de la vie, moi,* — liv, ikke kunst! Det som jeg vil ha i et billede er en mand bag billedet!

Og han slutter med at fremhæve blandt forfatterne Guy de Maupassant som den, der har formået at gi sådanne impressioner, og Hans Jæger, »Nordens Manet«.

Endelig hilser han de nye skarer, som vil drage ud og afløse ham selv og de andre norske malere, som ikke har vovet helt ud at være impressionister:

»Drag ud! Afløs os og foragt os! Der er mange af Dere, som ikke skal komme tilbage igjen, men under den rastløse stræbens lidelse vil Dere føle den vellyst, som ligger i at fylde sin sjæl med tidens tanke og bruges af den. Og skynd Dere, for tiden har ikke tid, tiden har hastværk — men pas Dere for overgraveren!«

»Overgraveren« — det var den norske justits, som med polititvang »begrov« Hans Jægers bog *Fra Kristiania-bohêmen* — »den første norske naturalistiske roman« — og indleded retsforfølgelse mod forfatteren.

Året efter, da Christian Krohg udgav sin bog *Albertine* (1886) fik han selv føle »overgraverens« greb.

Krohg havde stillet sig den opgave, at gi en naturalistisk og utilsløret skildring af en fattig Kristiania-piges glædesløse liv og »fald« — hendes forførelseshistorie og nedværdigelse gjennem den politibeskyttede prostitution.

Bogen var skrevet med talent og åbenbar redelig hensigt. Men ikke desto mindre blev den konfiskeret og forfatteren ilagt en pengebod.[1])

De, som i disse år leved med i Kristiania, vil huske det oprør, som sindene blev sat i ved disse indgreb i trykkefriheden af selve det Sverdrupske ministerium, og de protestmøder og avisskriverier og folketog, som konfiskeringerne gav anledning til. Hele landet over tog man parti for og mod beslaglæggelserne. Forargelsen var stor på den ene side og forbitrelsen hed på den anden side. Ungdommen delte sig i to leire, for og mod den lille hensynsløse bohême-klik, som i Kristiania fortsatte med at udæske det gode borgerskab ved sorgløst liv og »forargelige« handlinger. Blandt andet udgav de et blad *Impressionisten,* som havde den frækhed at præsentere sig således: »Dette blad udkommer af og til«, og redaktøren af de 4—5 nummere, som kom ud, var netop Chr. Krohg.

Albertine-bogen efterfulgtes af billedet *Albertine i politilægens venteværelse* (1887),

[1]) Et skjær af komik faldt der over beslaglæggelsen derigjennem, at af oplagets 1600 exemplarer var de 1200 solgt og i rasende omløb, da beslaglæggelsen fandt sted.



KROHG Illustration af «Albertine« (1886).

som er Krohgs hovedværk — et vældigt figurrigt maleri med legemstore forgrundsfigurer.[1])

Billedet fremstiller den episode i bogen, da Albertine efter at være blit voldtat at politifuldmægtig Winther, er stævnet til »stasjonen« til lægevisitation sammen med byens prostituerte skjøger. Scenen er venteværelset foran politilægens undersøgelsesrum, »det giftiggrønne værelse med de fængselsgule træpanelinger og fængselsgule træmøbler på det grå gulv«.

Det er som, om maleren denne gang af skræk for at komme borti det sentimentale ikke har vovet at gjøre den stakkars Albertine til billedets hovedperson eller i det hele tat ikke har villet fæste opmærksomheden ved hende. Albertine ser man som en bifigur langt bag i billedet, idet døren åbner sig og hun kaldes ind til undersøgelse. Ikke det enkelte offers skam og kval, men selve samfunds-skjændselen er billedets gjenstand. Det er pauperismens uhyggeligste yngel, selve den prostituerte kvindekaste, maleren har villet stille os for øie, og han har gjort det så »skjærende ubehagelig sandt«, at man aldrig glemmer det.

Til hovedpersoner har han udvalgt sig to modbydelige, overmodne rutinepiger. I fuld legemstørrelse eller mere end det har han stillet dem længst fremme i billedets første plan. De er malt med en voldsom kraft og påtrængende illusorisk. De går èn lige ind på livet med sine rå opsyn og skidne smil, uvilkårlig viger man et skridt tilbage fra dem. Fløielen og silken spænder stramt om deres modne legemsfylde, smagløst udmaiede fjærhatter kneiser over det krusede pandehår og sminkede kinder. Og fra disse to figurer, hvori frækheden kulminerer, er den prostituerte type varieret lige ned til den arme, usselt klædte fabrikpige, som første gang er fakket på lastens vei.

Da man dengang trådte frem for Albertine-billedet, var det vistnok for de fleste med en hjærtebeklemmende følelse. Det var som, var man i stue med alle disse »indregistrerede« piger, hørte stiveskjørterne rasle, kjendte stanken af patchouli og legemsdunsten i det lumre rum. Man formelig følte en slags angst for at skulle bli opdaget derinde og få en rå latter skyllet ud over sig. Man fik trang til at komme bort — ud i frisk luft...

[1]) Billedet blev udstillet i et ledigt lagerrum i forretningsstrøget. Kunstforeningen vilde selvfølgelig ikke ha det, og da Krohg søgte at få leie en sal i Studentersamfundet, fik han afslag af bestyrelsen, som var ræd for at »komme i *mosaiken* hos Amandus«.



CHR. KROHG

Albertine i politilægens venteværelse (1887).
Eies af hr. Sønsthagen Nordstrand.

Så virked Albertine-billedet selv på de mest fordomsfri. Og man kan ikke undre sig over, at godtfolk ilte derfra, bestyrtet, oprørt, på det dybeste krænket i sin moralske eller æsthetiske bevidsthed. Thi i virkeligheden overskred billedet langt, hvad man dengang var vant til at anse for kunstens grænser.

Albertine-stridens moralske side hører ikke hid. Her skal kun konstateres det faktum, at Krohg med sin optræden gav stødet til en virkelig social reform: Den offentlige, af politiet tolererte og kontrollerte prostitution blev afskaffet.

Forunderligt er det, at nogen nogengang har kunnet tvile på alvoret i bogen og billedet.[1]) Selve den voldsomme energi-anspændelse, hvormed billedet er malt, rent teknisk, skulde være nok til at overbevise om kunstnerens alvorlige hensigter. Aldrig har nogen nådd en sådan illusionsvirkning i norsk kunst, aldrig en større lyskraft, aldrig var der set en bredere, fastere penselføring. Slig arbeider bare en stor maler, som har noget vigtigt på hjærtet.

Man må se billedet i lys af den sandhedsdyrkende kunstanskuelse som Krohg forfægted og som for ham var noget mere end en æsthetisk doktrin. Bag Albertine-bogens dristige naturalisme og bag Albertine-billedets brutalitet øines en mand fuld af menneskelig medfølelse, en mand, som først og fremst har trangen til at forstå, men dernæst også trangen til at hjælpe — »for hjælpe vil de, ifald de ikke hører til de falske evolutionister...«

Eiendommeligt er det derfor, at hverken bogen eller billedet om Albertine vandt nåde for impressionisten Hans Jægers øine; det var ikke selvoplevet kunst:

»Du har aldrig stået derinde i politilægens venteværelse — skriver han — og set Albertine vandre sin første pinefulde gang til den forsmædelige stol.... Du har malt efter »naturen«, ganske vist; men den »natur« du har malt efter, er ikke Albertine i politilægens venteværelse; det er en samling modeller i dit eget atelier. — Dog som sagt, det skal være dig tilgit, at du har begåt dette atelierbillede — for jeg ved, det blir dit sidste. Du skal nu til at male det, du har set. Du har stået dernede på hjørnet af Karljohan og Skippergaden og set denne *queu* af forsultne kjærringer og unger, der alle som en strækker de magre begjærlige arme i veiret, idet døren åbnes og brøduddelingen begynder. Du har stået der grebet af dette syn og svoret ved dig selv, at *det* billede vilde du stille frem for offentligheden, forat slig som *du* var blet grebet af det, slig skulde hele almenheden bli det.«[2])

I 1890 var *Kampen for tilværelsen* færdigt og kjøbtes til Nationalgalleriet. Det er fremdeles om det sociale problem, at Krohgs kunst kredser. Efter at ha malt skammen maler han sulten:

Decembermorgenens første solguld forgylder Kopp-gårdens kuppel oppe i Karljohan, mens Kirkebakken endnu ligger i grålysning. Gaden er tom. »Skikkelige folk« ligger under dynerne, og butikkerne har ikke fåt lemmene fra vinduerne. Bare en konstabel patrouillerer i bakken, godt og varmt klædt. Men længst fremme i det kolde

[1]) I Boecks bibliothek (i Videnskabsselskabet i Trondhjem) findes 3 tykke bind med avisudklip fra Albertine-striden.

[2]) *Impressionisten* No. 4, citeret efter Thv. Boecks *Albertine*-samling.

halvlys stimer en broget sværm mod en dør som åbner sig: Blåfrosne og gustne fjæs, begjærlig brændende øine, griske skidne hænder på tynde håndled, falmede uldvester, lappede skjørter, grelle skjærf, bunkede blikspand, fillete kurver.... vælter sig mod døren. For ud af døråbningen rækker en fin, hvid ringbesat hånd, hvis eiermand er usynlig, stykke for stykke af brød, som den forsultne hob slås om.

Når man sammenligner de to malerier *Albertine i venteværelset* og *Kampen for tilværelsen,* virker ikke Hans Jægers theori om den sande impressionisme overbevisende. Det sidste billede står afgjort tilbage for det første. Meget muligt, at Krohg ikke har stået deroppe i politilægens venteværelse, men hans billede fik ialfald os til at stå der. Og det er vel så vigtigt.

Kampen for tilværelsen er ikke tilstrækkelig impressionistisk malt, det virker netop som et atelierbillede. For at en sådan klump-komposition skulde kunne virke, måtte fattigsværmen være ganske anderledes masseagtig og helt set og intensere bevæget. Man tænke sig f. ex. DAUMIER tumle med det samme emne!

Maleren har git sig for meget af med at fortælle om de enkelte modeller og derunder glemt MANETS advarsel mod ikke at »stoppe i tide«.

Derfor er billedet blit en ideal illustration for et socialistblad, men ikke noget fuldkomment maleri. Der findes fortræffelig malte enkeltheder (som det blåfrosne jentehode midt i sværmen); men billedet er ikke helt mestret i tone. Det er nokså magert for øiet. Desuden blander stænk af sentimentalitet sig i skildringen og almindeliggjør indtrykket. Det hjælper ikke, at dette varmhjærtede polemiske indlæg i kampen for de »forurettede og undertrykte« kan ha lokket en tåre frem i mangt et øie som har set det. Medfølelsens tåre har megen dårlig kunst også lokket frem. Det er ikke på den, det kommer an i kunsten, men på det glædesglimt i øiet, som møder det fuldkomne værk, selv om emnet er aldrig så traurigt eller frastødende!

Påfaldende er det, hvor let den litterære tendens tar overhånd i Krohgs kunst, såsnart han indlader sig på større kompositioner. Derimod går som regel hans malerkunst klar af alle skjær i billeder, som har karakteren af »udsnit«. *Albertine-billedet* var imidlertid en undtagelse fra regelen, fordi hangen til det novellistiske overfor dette emne allerede var udløst gjennem bogen. Billedet er helt og kraftig malerisk, uden at det netop er fremragende som komposition.

Mens dette hans hovedværk savnes i Statens Kunstmuseum, hænger derimod sammesteds — formodentlig tilfældigvis! — et billede fra Krohgs senere år, *Øienvidner* (1895) kaldet, som på den uheldigste måde blotter hans svagheder. Billedet er en fjerdeaktscene før tæppefald på et folketheater: Døren går op til kapteinens dagligstue, og to oljeklædte sjøulker træder dystert ind i lampelyset, mens den unge smukke enke springer op og forstår og slår hænderne sammen, som på theatret. Den tredjepart



CHR. KROHG

På udkig efter lods (1899).
Eies af redaktør Thommessen, Stabæk.

af billedet som optages af de to sjøgaster er maleri, og godt maleri, resten er forstadstragedie.[1])

Det er oftest i billeder med knapt tilskåret motiv, at Krohgs kompositionskunst kommer til sin fulde ret — især i *sjømandsbillederne.* Han har et eget greb på at male ombord og på nært hold i en båd, en kutter eller fra skibsdæk. Han udvikler da en særegen kunst i at balancere kompositionen med skråt skjærende linjer indenfor rammefirkanten: horizontaler og vertikaler i krængende hældning, set i forhold til en levende mands fri ligevægt. Det virker frapperende og morsomt.

[1]) Overhodet er Krohg forholdsvis slet repræsenteret i dette galleri, hvor skiftende tilfældighed så længe har været afgjørende ved indkjøb. I lang tid var bare *portrættet af tanten*, det eneste billede af ham, som var på høide med hans store begavelse. Af den megen udmærkede malerkunst, som han frembragte i ottiårene, fandtes ellers ingen ting, før *Manden på komandobroen* eller »*Bagbord lidt!*« fornylig blev kjøbt — et snes år forsent! Et af hans djærveste lodsbilleder *Nordenvind,* som galleriet engang eied, har direktionen ladt gå fra sig igjen.



CHRISTIAN KROHG Portræt af kunstnerens tante (1893).

Alt billedet af den oljeklædte lods på komandobroen *Bagbord lidt!* er skåret til efter dette princip. Men det er især efter indtrykkene af MANET's nyskabninger i kompositionskunst (*En bateau* o. l.), at Krohg med fuld bevisthed forfølger denne linje og i sine lodsbilleder udvikler et fuldstændigt system for den slags kompositioner.

Noget af det første i den art var et billede, som hed *Vindstille* fra 82. Motivet er set fra et kutterdæk fremover mod fokken. Masten ligger næsten langsmed rammen over mod høire. Tvers over dækket ligger benene til en unggut med fødderne over rællingen, mens ryggen stemmer mod den andre rællingen og vantet, som skjærer skråt ned fra masten. Slig sidder han, skibsgutten, i den disige dag, barhodet og i tøfler og drar dovent i sit trækspil, mens det skvulper så sagte om baugen.



CHRISTIAN KROHG — Barneportræt (1895). Eies af redaktør Thommessen Stabæk.

Morsomt og forfriskende for øiet skulde det være at se alle Krohgs bedste lods- og sjømandsbilleder samlet i rad og række og forfølge dette raske og mandige linjespil, som det skifter med vital energi fra billede til billede: *Hart læ* (82), *Tømmermand tilrors* (82), *Nordenvind* (87), *Grumset farvand* (90), *Lodsen* (i Dresdenergalleriet), *Looking for pilot* (99) o. s. v. Man vilde da også ha den mere populære fornøielse at se den norske sjømandstype varieret i en række prægtige sjøgaster, som det er Krohgs kunstneriske fortjeneste at ha opdaget. Og mange af disse billeder har en malerisk tone så frisk og salt og en penselføring så djærv og bred, at man uafladelig fristes til at bryde ud: »Han og ingen anden er *maleren* i dette slægtled!« (»Han og Heyerdahl«, føier man stille til.)

Og til lods- og sjømandsbillederne kommer portrætterne. Ved siden af Werenskiold er Krohg den bedste norske portrætmaler før Munch. Umådelig forskjellige er de to — Werenskiold med sin granskende, kjæmpende, gravende karakteristik, som går i dybden efter sjælelige nuancer og rundt om på overfladen efter rigtighed — og Krohg, som rammer med et friskt øies uforfærdede, glubske sekraft.

Et millieuportræt så raskt og malerisk og spirituelt som det, han i 83 malte af *Gerhard Munthe* i sin pels i Grand Café med gamle Reinhold Bolls silhouette i baggrunden (afbil. side 143), det er i norsk kunst noget tilsvarende til de billeder som Frans Hals har indstiftet over livsglade haarlemske kavalerer, og til de portrætter som Manet har malt fra sin tids Paris. En mere øiebliksglad, overfladisk *verve* har ikke norsk kunst drevet det til.

Og hans helfigurportræt af *Johan Sverdrup* (afb. side 147) hvor er det ikke frapperende karakteristisk i holdning og gebærde og *mise en cadre* — den lille intense og elegante, tilknappede mand i det store mørke billede!

Mange fortræffelige portrætter har Krohg malt, navnlig i ottiårenes begyndelse — *Frits Thaulow* foran et af hans lyseste vårbilleder (82), redaktør *Thommessen, Olaf Hansson* og *Gerhard Gran* (alle fra 84) — særlig det sidste et livagtigt og dekorativt portræt — og fra senere år det godt karakteriserte billede af den skeptiske og kunstforstandige »*Collega*« (bibliothekar Fr. Olsen). Kvindeportrætter har han malt færre af, blandt dem et billede af *Constance Brun* (85) og mesterværket blandt hans portrætter, det noble og indtagende billede af den gamle frøken Krohg i Kunstmuseet (93). Nylig var der at se på en Krohg-udstilling i Kristiania et *barneportræt* fra nittiårene, som i malerisk bredde og kraft formelig minded om Rubens. Ved redaktør Thommessens velvilje afbildes det første gang her; det fremstiller hans lille datter.

Men det står desværre ikke til at nægte, at Krohgs kunst i senere år har været betænkelig ujevn.

Det Leif Erikssøn-billede, som han i 93 leverte til Amerika, havde vistnok ikke noget af det, man forestiller sig ved »historisk« stemning, men billedet fik dog en urimelig hård medfart. Derimod kunde man ikke vente sig andet end det komplet mislykkede, når man falder på at sætte Krohg til at illustrere *Snorre;* få opgaver ligger ham fjernere.

Men også hans billeder fra sjømandslivet fra de senere år har været yderst ujevne. Overfor enkelte af disse frembringelser af en letsindig overproduktion har man uvilkårlig fået det indtryk, at malerkunsten har tabt sin interesse for ham. Men så kan der af og til mellem mange ligeglade og løse ting komme et billede, snart et portræt, snart en skildring fra sjølivet, hvori hans energi og mandige bravour triumferer som i gamle dage, og da fatter man nyt håb om, at denne store maleriske kraft endnu ikke skal ha afsluttet sin udvikling.



CHR. KROHG

EN MOR (Skagen 1883).
Eies af Erik Werenskiold Lysaker.

Når Krohgs malerkunst viser en sådan tilbagegang, lar det sig kanske for en del forklare deraf, at hans evne ikke længere er samlet om malerkunsten, men delt mellem den og journalistisk forfatterskab. Alle, som læser »Verdens Gang«, vil vide, at han i en årrække har medarbeidet i dette blad som en vittig og pikant, mangfoldig interesseret feuilletonist. Navnlig har han i interview-portrættet fundet en specialitet for sin pen, hvori han er uden ligemand i nordisk presse. Hans lune, selvironiske og naturlige stil har ikke været uden indflydelse på norsk sprogtone, og sammen med afdøde Doffen Dahl og Gunnar Heiberg har Chr. Krohg i første række været med om at skabe en munter Kristiania-jargon, som udgået fra *Grand* har ædt vidt om sig.

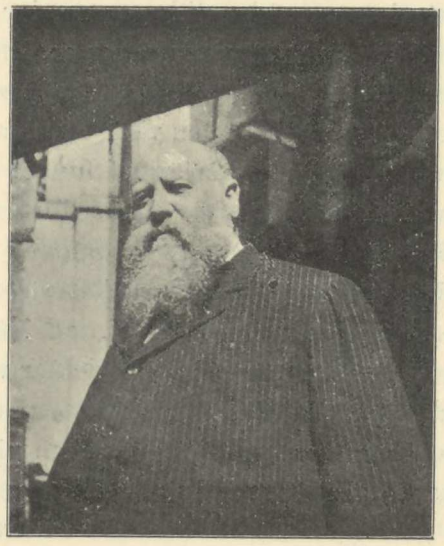
Men fra alt det flygtige og modeflagrende, som hefter ved »papa Krohg« på Karl-johan og på bodegaen, vender tanken tilbage til al den sunde og robuste, mandige og sandru kunst, som Krohgs navn knytter sig til og som vil fængsle og imponere, så længe som norsk malerkunst fra det 19de århundrede agtes på. Og et enkelt billede — forekommer det mig — frembyder sig da som det centrale i hans produktion og som et af de bedste billeder, der nogensinde er malt i Norden.

Det er en »idyl», som Werenskiold eier. Krohgs sammensatte og rige kunstnergemyt har nemlig også vist sig at ha plads for idyllen.

Det har vist sig, at så ofte han for lidt længere tid kommer bort fra hovedstaden og »strøget« og får leve i fred mellem enkle, brave, jevne mennesker, sjømænd eller fiskere, så gribes han af den ro og kraft, som der er over deres liv, og noget af den samme sunde ligevægt og kraft flyder over i hans kunst.

Det var dette, som hændte ham også anden gang, han besøgte Skagen og leved der mellem staute, oprigtige fiskerfolk, trivedes med dem i deres stuer og fulgte dem tilbåds i godveir og stygveir og skildred dem som fortrolig ven.

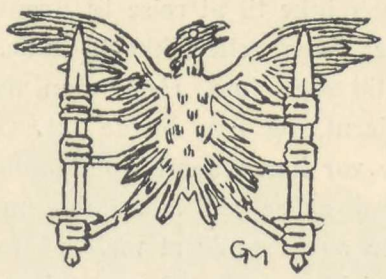
Det billede som Werenskiold eier er fra denne Skagen-sommer i 83. Det fremstiller en sovende fiskerkone med hendes barn. Oprindelig var også faren med, sovende i sengen, med ryggen til, men til held for kompositionen er denne figur senere overmalt. Det er eftermiddag og varmt og lyst. Ved den hvide seng står den rødmalte vugge. Den unge mor, som har vugget den lille isøvn, er selv sovnet ind med hodet mod sengens puder. Hendes skikkelse er ganske opløst i tung sund søvn. Men den lille i vuggen har sovet fra sig og slår netop sine store blå øine op; de struttende kinder gløder efter middagsøvnen mellem puderne. Billedet er mageløst deilig malt med stærk og rolig hånd og med lige stor finhed som kraft i farven. Ja, der er neppe nogensinde i norsk kunst malt noget så i enhver henseende fuldkomment som dette gløt ind i en fattig fiskerstue, hvor bare fluernes summen og den sovendes regelmæssige åndedræt fylder stilheden.





GERHARD MUNTHE

HØÅNNEN, motiv fra Vik i Stange (1884).
Kunstmuseet i Kristiania.



Til friluftsnaturalismens førere, Werenskiold, Thaulow og Krohg, slutter sig som det fjerde — det rare — blad i firkløveren Gerhard Munthe. En sjelden sammenstilling af jevnvoksne og modsatte talenter!

Endskjønt han virker som den yngste af dem, fordi han længst har bevaret selvfornyelsens evne, er Munthe den næstældste af de fire. Han er født den 19. juli 1849 i Elverum. (Portræt I, s. 314 og II, s. 143). Hans far var distriktslæge her i disse skogrige østlandsbygder. Sine tidlige barndomsindtryk har Gerhard Munthe fra Østerdalens og Trysils udpræget østlandske natur — de brede rolige vasdrag, den svære skogrigdom, de velhavende gårde, det jevne selvtrygge bondefolk.

Men meningen var, han skulde bli doktor som faren, og han blev sendt til Kristiania for at gå på kathedralskolen. Her blev Eilif Peterssen, som dengang var en uvorren vilter Hægdehaugsgut, en af hans første kamerater. Skjønt 3 år yngre har Eilif Peterssen åbenbart imponeret sin nye, lidt forsagte kamerat, som kom huslærer-opdraget oppe fra skogbygden. Og det, at Eilif tidlig bestemte sig for kunstnerbanen og gik ind på malerskolen, har vel gjort sit til at bevæge Gerhard Munthe til at forandre livsbane. Forresten havde han jo selv en berømt kunstner i sin nære slægt, Ludvig Munthe (I, s. 255—262) var hans fars fætter. Men Gerhard Munthe var alt kommet så langt på den akademiske bane, at han havde havt sine første timer på dissektionstuen, da han i 70 brød af og gik ind på Eckersbergs og Bergsliens skole.

I 74 reiste han til Düsseldorf. Her var han meget sammen med Ludvig Munthe uden egentlig at være hans elev. Men han tog stærke indtryk af sin berømte halvfætters mesterlige, modne koloristkunst og af hans overlegne, verdensmandsmæssige personlighed. Også Andreas Achenbachs kunst gjorde levende indtryk på ham. Så vidt skilte som de to kunstneres veie end falder, kan man endnu høre Munthe tale med beundring om Achenbachs rutinerte måde at bygge et landskab op på af varme og rige farveflækker.

Men Ludv. Munthe kjendte Düsseldorf altfor vel til at ville råde sin unge halvfætter at fortsætte sin uddannelse i den indestængte rutine, som hersked her. Mærkelig nok opmuntred han ham dog ikke til at reise til Frankrige eller til Holland, hvor han selv havde lært sit bedste. Men heller ikke til Gudes atelier i Karlsruhe, hvor de fleste norske malere på den tid søgte hen, råded han ham at reise. Ludv. Munthe stod Gudes retning nokså fjernt, og han havde ikke meget tilovers for akademiuddannelsen i det hele. Selv var han væsentlig autodidakt, og han synes ikke at ha næret nogen betænkelighed ved at se sin talentfulde unge slægtning i 1877 reise til München, leie sig eget atelier og begynde at male på egen hånd. Gerhard Munthe havde da været et år hjemme i Norge og malt ved Mjøsen og Glommen.[1])

Det var lige i nærheden af det gamle pinacothek, at Gerhard Munthe havde fundet sig et atelier, og han blev til at begynde med en flittig besøger af den udmærkede samling af gamle billeder. Han har dog vistnok mere gåt omkring og set på billederne end kopieret dem. Jeg kjender ialfald ikke kopier af Gerhard Munthe efter gammel kunst. Men han fortæller selv, at han var svært påvirket af de gamle, og ikke mindre af figurmalere som Rembrandt — hans herlige serie småbilleder af passionshistorien — end af de hollandske landskabsmalere. Derimod stod han helt kold og fremmed overfor et fænomen som Rubens. Gerh. Munthe har altid havt det, man kalder »let for det«, og hans kamerater fortæller, at han i den tid med den største lethed malte billeder ud af hodet i de gamle mesteres manér. På den måde havde han også sit gode udkomme i München.

Men det gik ham som de andre. Han blev ræd for at være der for længe. Det faldt for let at leve og for let at male i München. Rutinen holdt på at vinde bugt med ham; han siger selv, at han havde altfor let for at »hærme«.

Alligevel kan man se deilige ting fra Munthes Münchener-tid, mørkladne og varmt stemte, blødt harmoniserte billeder med enkle, realistiske motiver, som minder om motiverne i Ludv. Munthes kunst. Der hænger en studie fra 1880 i Kunstmuseet, en gave fra Olaf Schou. Det er bare en vårkvælds himmel med en bleg måne over en stump eng og et spinkelt, sortgrenet, bladløst træ samt en lav ås, som står sortagtig op mod himlen i det ene hjørne af billedet. Men det enkle motiv er git med en smeltet renhed og klang i farvetonen, så man hver gang gjenser den lille studie med inderligt behag. Koloristen er åbenbar nok i en slig stump maleri.[2])

[1]) I 75 solgte han (for 60 spd.) sit første billede til Kunstforeningen, *Storvask på landet* hed det; i 76 leverte han et større billede *I Hæggebærtiden* og et mindre vinterbillede fra Mjøsen, i 77 et *Motiv fra Glommen,* i 78 en *Måneopgang,* i 79 et *Skovinteriør,* i 80 en *Morgenstemning med trostefangere,* i 81, 82 og 84 større landskaber i *høststemning* eller *grålysning.*

[2]) Hjemme hos Olaf Schou findes et ypperligt udvalg af Munthes gamle *studier,* dybe i tonen, men koloristisk og freidig gjort. Her findes også et mindre billede *Sneboldkastning* (1885) med 18—20 figurer, noget rutinemæssigt.



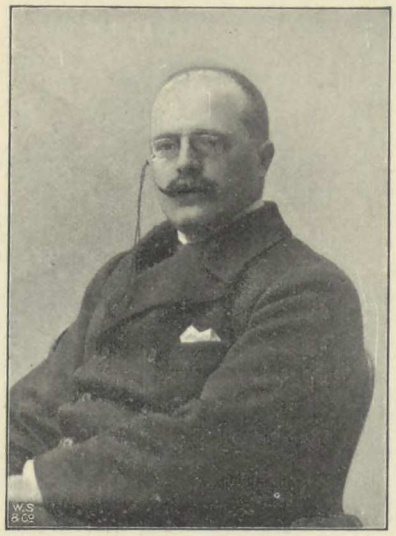
GERHARD MUNTHE

Aftenstemning (1880).
Kunstmuseet i Kristiania.

Efter opholdet i Düsseldorf havde Munthe tilbragt henved et års tid hjemme i Norge (76—77). Det var da han malte sine første større billeder fra Østlandet, en *Potetesoptagning* i stormfuldt høstveir og en kvæld i *Heggebærtiden*. Som alle hans billeder i den første tid var også de fri kompositioner. Men samtidig havde han med stor iver nyttet tiden hjemme til at gjøre naturstudier. Det var væsentlig på dem, han leved videre som kunstner i München.

Da han i 83 fulgte kameraternes eksempel og vendte hjem for alvor for at ta fast bo hjemme, var det med åbent blik for, at veien til selvudfoldelse gik gjennem naturalismens arbeidsmåde i fri luft. Sit første forsøg gjorde han med et *sommerbillede fra Eidsvold,* som var med på 2den høstudstilling.

Her hjemme kunde han ikke undgå at bli hvirvlet ind i den kamp, som brød løs mellem kunstnere og publikum, han heller, og fuldt som nogen optrådte også Munthe i ord og handling som en forkynder af friluftsmaleri og naturalisme.



GERHARD MUNTHE.

I den kreds, hvor Eilif Peterssen var den mest hensynsfulde, den noble og vindende personlighed, hvor Krohg var den hensynsløse kraft, Werenskiold den seige energi og Thaulow det lyse humør, var Gerhard Munthe den spirituelle og bizarre fantasi. Det var ham, som sa de forløsende vittigheder og i det hele tat var den »kuriøse«. Han har en egen lun måde at tale på, og han taler gjerne, men hans jevne talestrøm sprudler af indfald og åndrigheder og paradokser.

Munthes kunst er som hans væsen på en overraskende måde dobbeltartet.

Op fra en underbund af jevn naturlighed, hvor gode borgerlige egenskaber trives, gror der i lunefuld vildvækst en eventyrlig indbildning. I dette jevne gemyt med dets stærke hjemmekjærhed, dets trofasthed for barndomsindtryk, dets glæde ved det, som er lunt og koseligt og troskyldigt, bor der en åndrighedens djævel, som er både raffineret og koket, og som af og til får lov til at boltre sig løssluppent. Og bagenfor aner man fantasiens vidtstrakte mørklofter, hvis forunderlige inventar og troldske beboere hverken han selv eller andre ved rigtig at finde rede i, men hvorfra hans kunst nu henter rigelig næring. Dog var det først sent, at Munthes anlæg for fantasikunsten kom til gjennembrud. Han begyndte som blot og bar landskabsmaler, og han blev naturalismens syn oprigtig hengiven.

Tidlig i hans produktion greb Munthes kunst fæste i følelsen for hjem og egen folkeart. Og viljen til nationalt særpræg er stadig øket i hans kunst. Den har her en kraftig nærende rod, som den skylder meget af sin friskhed og sin saft.

Lige fra først af, da han kom hjem fra udlandet, var han på det rene med, at for ham gjaldt det at gjenfinde sin egen barndoms og ungdoms indtryk i en natur, som i ethvert fald var beslægtet med den, hvori han var vokset op som barn og havde færdedes som ganske ung. Og Munthe blev det østlandske landskabs maler.

På østlandet fandt jo igrunden alle naturalisterne sine motiver, undtagen to, tre af dem, som var født vestlændinger, og som for sit vedkommende navnlig i Jædernaturen fandt en tilsvarende jevnhed og enkelhed, som de andre søgte på østlandet. Alle som en havde de skræk for at male »Turist-Norge«. Men få landskabsmalere taler i sin kunst en så afgjort østlandsk dialekt som Munthe.

Bag det europæiske væsen har Munthe vel konserveret landsgutten i sig. Han holder af at bo på landet og har næsten altid gjort det. Men det er ikke så meget



GERHARD MUNTHE

BONDEHAVEN (1889).
Eies af hr. Olaf Schou, Sinsen.

den natur, som rår sig selv, han søger, som den, menneskene har fåt bugt med. Han har sin glæde af kultur, men mest af bondekulturen.

Han synes om de store gårde, som ligger frit på bakken med svalegang og stabbur og de brede låvebygninger, med fjøs og uthus grupperet borgmæssig på gammelnorsk vis i firkant om tunet, med de vidtstrakte jorder foran sig og en blandet skog af gran og løvtræ bag sig.

Han er vel hjemme på en slig gård. Han har færdedes i den forvoksne have, har fulgt slåttekarene til de fjerneste jorder og været med at lete efter hestene i hestehagen. Han er fortrolig med alle gårdsredskaberne, er gårdshundens ven, ved nøiagtig, hvordan alt ser ud indvendig i stuerne og i det blåmalte kjøkken, og har set, hvad der gjemmer sig af gammel stas i de rosemalte kister på stabburet.

Men kanske går dog hans kjæreste vandring alene langs bækken, som bugter sig mellem or og pil nerigjennem utmark og jorder. Helst kanske om våren, når den skvaldrer afsted mellem smeltende sneflak og vintergule tuer, når blåveisen pibler frem i solbakken, og pilen står med lodne »gåsunger« og skinner i det skarpe sollys med silkebark på smekre grene. Men han har også søgt didned, når or og asp står tæt og grøn, og bækken er liden og mat og skinnende blå under julihimlen. Eller når den første våte decembersne drysser i svære filler over det stenete bækkeleie og sluges af den grå strøm.

Ja, der er kjendt og hjemligt for en østlænding at færdes i Munthes landskaber, disse nærsynte landskaber med næsten bare forgrund, hvor hver liden tue og kvisten og bladet og bæret får lov at være med, endda penselen har ført sig så frit og bredt og ikke pirket med noget!

Det første betydningsfulde gjennembrud i Munthes kunst var det store billede fra Vik i Stange, som han malte i 1884, og som under tittelen *Høånnen* hænger i Kunstmuseet. Det året, da *Høånnen* var udstillet på høstudstillingen, var det som alle andre billeder blev mere eller mindre sortsmusket og brune. Så dagklart og gjennemfiltret af lys var dette sommerlandskab med hesjen på stubbemarken, den lubne orebusk i forgrunden og det lindt buede bakkedrag længst bag på den anden side af en blank vik af Mjøsen. Over busk og eng og slåttekaren, som spiser sin davre i den knappe skygge af hesjen, dirrer den hete godveirsluft, og sollyset er så stærkt, at det rent tar kraften fra lokalfarverne. Men det, som var malt med enestående dygtighed i dette billede, var terrainet i forgrunden, den afslåtte eng med dens småtuer og stubbegræs, med hjulsporet og den hvite solbagte lerjord. Sligt studium og klarsyn på enkeltform, slig beherskelse af detaljen, som i marken og i forgrundsbusken her — der smetter luft mellem hvert blad! — var ikke set før i norsk landskabskunst.

Et andet betydeligt billede er »*Bondehaven*« fra 1889, som Olaf Schou eier. Det lir mod kvæld og det grå toetages bondehus, som fylder op hele billedets baggrund, tegner sig mørkt mod himlen. En kar står og bøier sig ind af et åbent vindu og røer med nogen derinde. Men indunder det svære moreltræ i den ustelte rotete have står en hvid hoppe og luter søvnig med hodet. Mere er der ikke på billedet; men det er nok. Årstid og time, land og egn, folkekår og dyretype gir billedet, slig som denne sommerkvæld oppe fra Hedemarken er set og følt og malt.

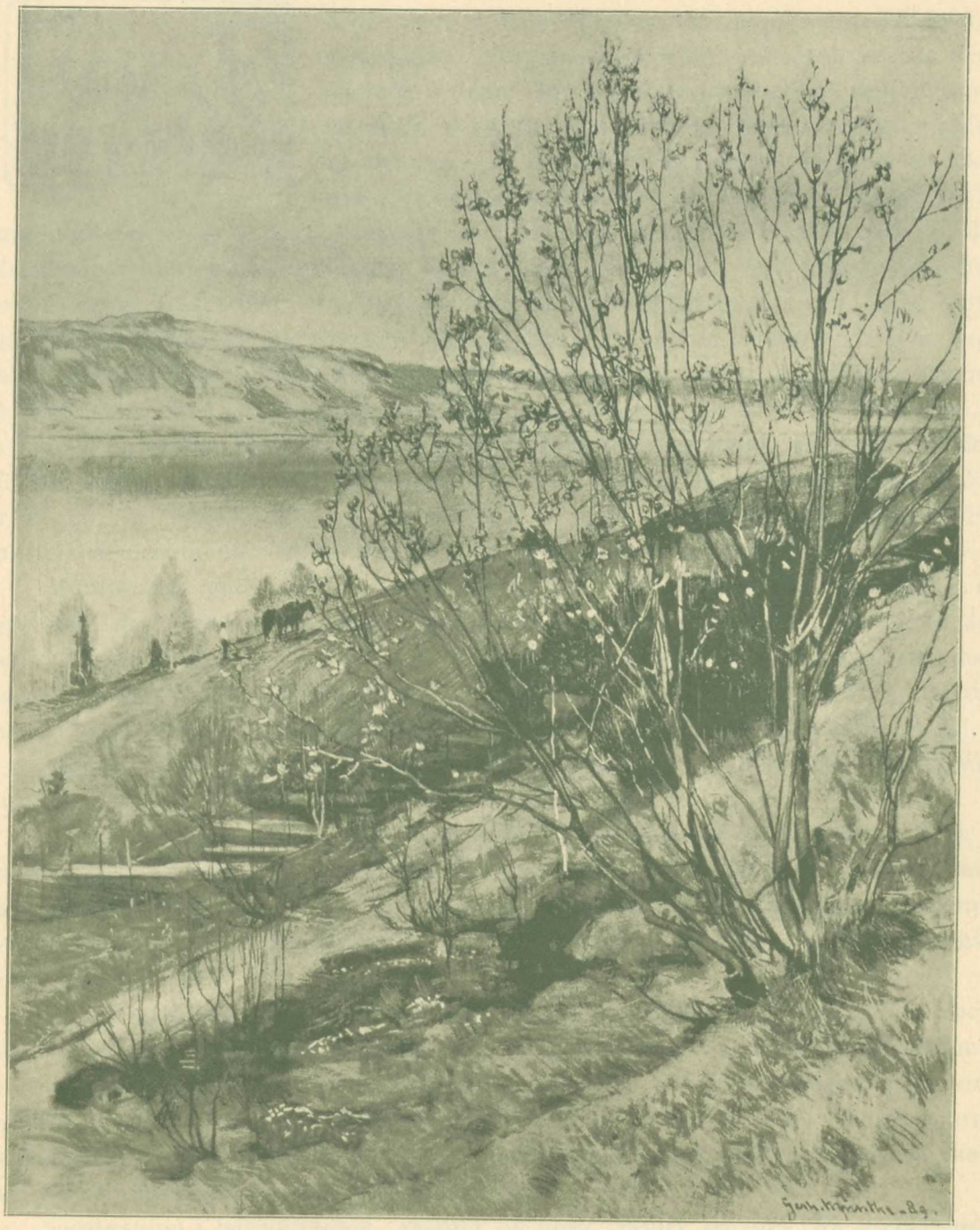
Et år tidligere er et andet større billede — *Aften i Eggedal* fra 1888. Dalen er git i stort utsyn, fra bækken i forgrunden henover akerflækker og jorder og skigarer og hus ind mod den blinkende elv, som ringler sig ned mellem fjeldene.

Og som dette er Eggedal, er den vakre farvetegning fra 1889 med siljebusken i vårspræt og den halvpløide bakke ved det blanke vand Mjøsen-landet i vårånnens måned.

Der er et syn for lokalkarakter og en bestemt duft af årstid og måned over disse Munthes naturskildringer, som gir den gode følelse af fuld kunstnerisk vederheftighed.

Munthe har aldrig holdt op med at male landskab umiddelbart og ligefrem efter naturen. Men kanske mærkes det dog i enkelte af hans senere naturalistiske landskaber, at hans kraft er forrykket fra det naturalistiske til det dekorative område. Hans måde at se motiverne på har fåt noget summarisk og hans malemåde af og til noget letvindt forenklende, som gjør hans direkte naturbilleder mindre intime end før. Bedst er han nu i gjengivelsen af slige motiver, som af sig selv frembyr sig til dekorativ behandling — et byprospekt i fugleperspektiv som den pikante akvarel af *Bergen* og Bergensvågen seet *fra Fløifjeldet,* hvor de røde hustags vrimmel og vågens skuter skifter med gyldent vand henover billedfladen som farverne i et tærnet tæppe.





GERHARD MUNTHE

VÅR, motiv fra Mjøsen (1889).
Farvetegning i Kunstmuseet i Kristiania.



Munthes kunstnerevne rummed dog andre muligheder end de, som udfolder sig i hans naturalistiske landskabskunst. For en opmærksom betragtning røber der sig allerede i denne del af hans produktion elementerne til en dekorativ kunstner. Særlig i hans farvelagte tegninger og akvareller er der ofte en prægnans i linjerne, en sikkerhed i at skjære motivet til og balancere masserne ligesom også en evne til at se farverne stort og som helheder, at det bratte omslag i Munthes produktion fra naturalisme til prydkunst ikke burde være noget fuldkommen uventet og overraskende. Man behøver bare mærke sig på forrige side, med hvilken klarhed han tegner en mangegrenet bladløs silje eller or i et vårlandskab, hvor smagfuldt og sikkert han spreder kvisternes mangfoldige forgreninger mod himmelgrunden, så træet fremstiller sig redigt og letfatteligt og prydende for billedet. Eller man kan ta for sig en af hans bedste akvareller, som fremstiller smeltende sneflækker nedover en sort bakke, og se, med hvilken sikker sans for forhold og rythme dette sort og hvidt er fordelt, så billedet uden på nogen måde at gjøre vold på naturen, næsten virker som et frit ornament. *(Tidlig vår* 1891, afb. i *Norge i 19de årh.* I, 391.)

Munthe har netop denne opmærksomme sans for detaljen som omrids og som farveflæk, den som japanerne i så høi grad besidder, og som gjør ethvert af deres naturbilleder til dekorativ kunst. Et skridt videre i retning af forenkling, en bitanke under arbeidet på muligheden af at omsætte billedet i et andet stof, — og naturalismens nuancerigdom smelter sammen i en dekorativ kompositions faste støbning!

Men der er også en anden faktor med i regningen. Og det er den gamle norske bondekunst og Munthes kjærlighed til den.

I hans barndomsminder var naturindtrykkene sammenvævet med indtryk fra bondens gamle, nedarvede kultur. Munthe følte det *norske* ikke bare i landets natur og i menneskетypen, men også i den kunst, som bonden havde frembragt gjennem tiderne, frugten af et afsidesboende folks selvstændige fantasiliv og traditionsbårne kunstfærdighed.

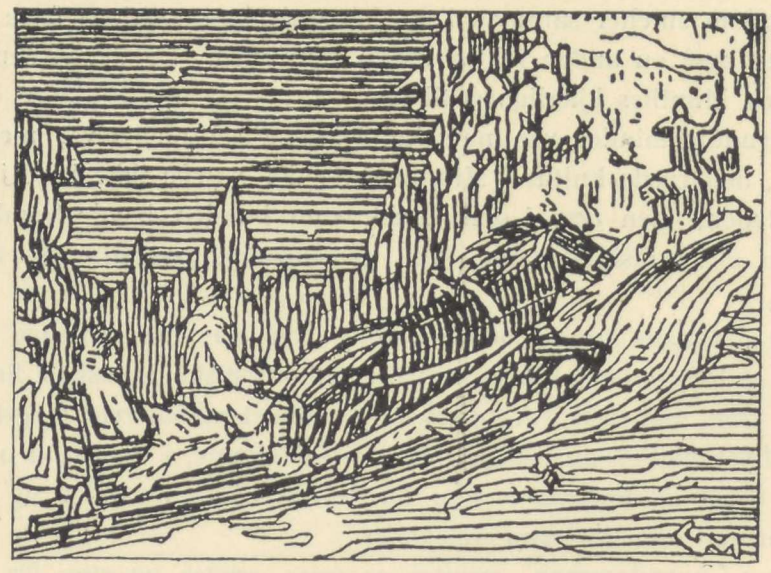
Han, som i rognens grønne løv og røde bær ser vore virkelige nationalfarver, han skulde på et helt andet område end det naturalistiske landskab finde endemålet for sin kunst. Han, som selv var opvokset på landet og har reist meget i disse norske dalfører, som hver har sit særpræg i natur, i folkelynne, i dialekt, i omgangsform, i bygningskik, i dragt og bohave — han havde efterhånden samlet sig en rig skat af indtryk og erfaringer om det, som norsk er.

Sagalæsning i barndommen, eventyr og viser, rægler og stev fra drengestue og kjøkken, rythmen i gamle kvad, folkevisers malende omkvæd — havde efterhånden

spundet et broget og uredigt væv i hans indbildning, som måtte udløses. Og gilde farver fra jenternes dragter, fra kisternes »roser«, fra brogede kråskab og ølboller og gamle naive billedtæpper havde bidt sig fast i hans malerhukommelse og lå der og forlangte at leve opigjen i norsk kunst.

Dertil kom den rent patriotiske stolthed over, at vi eied en sådan folkearv, og harmen over, at få eller ingen blandt de dannede klasser agted på den, at arven dag for dag gled os mere af hænde. Ganske særlig fremmed stod kunstnerne overfor vor nationale bondekultur. Vistnok satte den unge norske malerkunst på en måde sin ære i at være national. Men ingen streng bandt den til nationens fortid, til folkets gamle, i bygderne forplantede kultur.

Munthe så sig om i naturalisternes billeder og i sine egne landskaber: troværdige, dygtige afbildninger af en flæk hjemlig natur — den jevne, bebyggede, uromantiske. Men hvor lidet alligevel denne naturalisme fik med af landet og folkelynnet! Hvor meget den måtte la ligge, hvor meget det, som den ikke aned eller ligegyldig vraged! Hvor snever den tumleplads, som var indrømmet fantasien! En slig udstilling af naturalistiske landskaber, grønne og hvide, sommer og vinter, den virked ensformig, næsten uniformeret, det stod ikke til at nægte. Der var ingen rigtig pryd ved denne kunst. Pragtglæden, som ligger bag al kunstglæde som en primitiv drift, revolterte sluttelig mod denne evige nøgterne og »rigtige« naturalisme. Og Munthe blev dens målsmand.

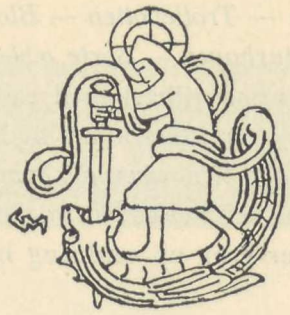


MUNTHE — Kong Olav farer på gjæsting (Snorre).



GERHARD MUNTHE

NORDLYSDØTTRENE eller BEILERNE, akvarel.
Vævet som tæppe af Nordenfj. Kunstindustrimuseum, Trondhjem.



Det var på den s. k. Sort- og hvidt-udstilling i Kristiania i 1893, at Gerhard Munthe udstilte sine første *fantasier over norske eventyr,* 11 i tallet. Det var en serie akvareller med fantastiske motiver, behandlet i en fuldkommen ny og urealistisk stil.

Gud skal vide, at det ikke var sort- og hvidt-kunst! Gjennem de primitiveste sammenstillinger af rene grundfarver var her opnådd koloristiske virkninger, som for den moderne anemiske farvesmag måtte kjendes som trompetstød i en sovendes øre.

Man stod imidlertid nokså rådvild overfor denne nye kunst. Hvor vilde manden hen med denne arkaisme, som fornægted al realistisk kunsts virkemidler? Han tegned jo figurer og natur med det samme primitive enfold, uden perspektiv, uden detaljering og med farver, som trodsed al erfaring om, hvorledes tingene virkelig så ud. Var det vævemønstre? Eller hvad var det for slags kunst?

Men for os, som dengang var ganske unge, som havde begyndt at føle det naturalistiske dogme som en spændtrøie om fantasien, og som higed efter en kunst, der brød staffelimaleriets snevre motivring — var dette en forløsning, en befrielse.

Her så vi jo også for første gang arven fra fortiden tydet og nyttet i norsk billedkunst. Og fordi vi egentlig ikke havde ventet, at dette gjennembrud til en dekorativ fantasikunst skulde komme netop fra en naturalistisk landskabsmaler, var både overraskelsen og taknemmeligheden desto større.

Vi havde nok hørt ymte om af dem, som kjendte Munthe, at han holdt på med noget helt nyt, og at han allerede længe på sine studiereiser oppe i dalførerne havde havt øinene godt med sig også inden døre og interesseret sig for bondens gamle kunst. Man sa, at der mellem landskabstudierne i hans skissebøger fandtes en rigdom på tegninger efter »bonderoser» fra kister og tiner, fra skap og boller, og at han samled på mønstre og figurer fra gamle vævede tæpper og gammel søm. Men at der ud af dette liebhaberi skulde komme en virkelig norsk fantasikunst med gjenklang fra nationens gamle malm — det kom dog som en overraskelse for alle.

Det er en barok og springsk fantasi, som tumler sig i disse eventyrbilleder med titler som *Mørkræd — Helhesten — Trollebotten — Blodtårnet — Den onde stifmoder — Den forskapte kongssøn — Eventyrhaven — Sorte æbler — Nordlysdøtrene* — en motivkreds, hvori fabelverdenens suveræne vilkårlighed råder.

Neppe et eneste af billederne er illustration til bestemte eventyr, men snarere et bryg af reminiscenser fra dem alle, fra viser og kvad. Rare sansninger, uklare fornemmelser, som ikke kunde ta skikkelses form, har fortættet sig til ornamentik, suggestive arabesker og symboler gror op omkring billederne som ramme, gror ind i dem som fladeudsmykning.

Med overlegen forenklingskunst er figurer og landskab trængt sammen til sin knappeste form. Perspektiv, skygger, farveaftoning er banlyst. Omridset af hårdhændt grove konturer står farvefladerne mod hinanden, udæmpet rene. En egen barsk og hårdfør virkning er tilstræbt såvel i tegning som i farvegivning. Rødt og grønt kan tørne sammen i sin fulde styrke, så der formelig står gny!

Og motiverne er steget frem af en primitiv nordisk forestillingskreds, vild og tåket. Der står gufs over disse billeder fra bræ og fra natsvart hav. Der rasler og tasser og flakser med bjørn og varg og varslende natfugl. Rustne jernporter skriker på sine hængsler, blod sildrer frem under lukkede døre og drypper under skumle hvælv. Og troldpakket skifter uafladelig ham, ufyseligt og kluntet. Men ind i dævelskapen sprænger sig træk af bondsligt humor og munter dyrekomik. Ind i uhyggen blander sig idyl og barnlig ynde.



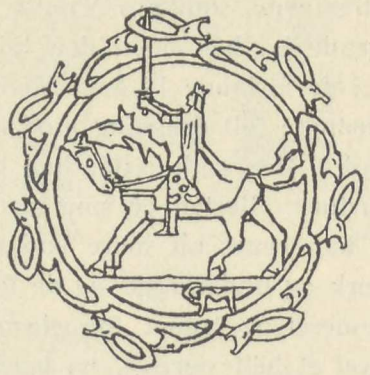


GERHARD MUNTHE

MYLLARDOTTRI (1895)

»Myllardottri dansar aa kve
»aa slær ihop rime me føto
»saa gjeng ho seg paa leikarvollen
»Halvor koningjen imøte«.

(Norsk folkevise)



Det er på grundlag af Munthes dekorative kompositioner, at den gamle norske billedvævkunst er vågnet til live igjen efter sin lange dvale.

Her så man en vilter, moderne fantasi bevæge sig ledig i de primitivt troskyldige udtryksformer, som den grove norske uldgarnteknik ikke tåler brud på. Og her så man for første gang et farvevalg med udpræget og kvass klang, og denne klang kjendtes *norsk*. Det er da rimelig nok, at vævtekniken greb efter disse eventyrbilleder, som kanske ikke oprindelig var tænkt som mønstre for noget slags håndarbeide, men som selvstændige fantasifostre, der havde sit værd i sig selv.[1])

Et varigt arnested for en moderne national vævkunst, som bygger dels på de gamle forbilleder og dels på den impuls til fornyelse, som Munthe har git, var det mit håb at kunne grundfæste i den vævskole, forbundet med atelier til udførelse af større tæpper, som Nordenfj. Kunstindustrimuseum oprettet i 1898.[2])

I sin dekorative kunst er Munthe også en art forkynder. Hans mission er den at vække en mere renslig og robust farvesans og samtidig stille farver sammen, som — for at bruge hans egne ord — »forekommer norske af opsyn og karakter«.

Munthe, som kjender mere til norsk bygdekunst end de fleste, er nemlig kommet til det resultat, at der i Norge har været en »farve-tradition«, og at der findes noget, som med rette kan kaldes et »norsk-nationalt farvevalg«.[3])

---

[1]) Størst opmærksomhed har vel de s. k. »rigstæpper« vakt, som fru Hansen har vævet efter Munthes temperabilleder *Sigurd Jorsalfarers indtog i Myklegard* og *Kong Sigurd og Baldevin;* de mægtige tæpper var i Paris 1900 og er nu erhvervet til slottet i Kristiania. — De samme kompositioner findes i temperamalerier hos konsul Mohr i Bergen og i Trondhjems Galleri.

[2]) Om dette museums arbeide for den nationale kunstvævs udvikling i Munthes ånd og retning og om den påskjønnelse som dette arbeide har vundet på udenlandske udstillinger henvises til museets årbøger 1900 ff.

[3]) Han har skrevet om disse ting i et par artikler i »Samtiden« og i »Verdens Gang« i 1896 og 1898. Om Munthes farvevalg og farvepsychologiske reflektioner se Jens Thiis: *Gerhard Munthe. En studie.* Tr.hjem 1903. S. 36 ff.

— Den fantasi og dekorative evne, som hos Munthe brød igjennem med eventyrbillederne fra 1892 og de følgende år, har siden den tid stadig været i udvikling, og staselig har den foldet sig ud i de forløbne 14 år. Mere og mere har også han som så mange gode fremmede kunstnere følt dragning mod den anvendte kunst og direkte arbeidet for materiale og teknik. Men endnu står han besynderlig alene her i Norge som målbevidst dekorativ kunstner. Resten er små og matte tilløb i sammenligning med det, han har skabt. Og han synes nu mere end nogensinde at føle trangen til at gribe ind i al slags håndværk og underlægge sig de forskjelligste tekniker.

For væv har han komponeret og tegnet for glasmaleri og for snitværk i træ. På Holmenkollen har han lavet et helt værelse, en barok og aparte eventyrhal, hvis billedsmykke er et slags resumé af hans eventyrfantasier, overført i farvelagt snitværk.

For et par år siden udstilte han en dekorativ billedserie *Aasmund Frægdagjæver* og nu nylig en anden strålende billedfrise, som fremstiller den norske kongedatter Christinas brudefærd til Spanien, og som er tiltænkt *Håkonshallens vægge.*

I 1904 udgav *Foreningen for norsk bogkunst* den pragtfulde udgave af *Draumkvæde* med Munthes tegninger til det ældgamle digt.

Men Munthes største bedrift er *Snorre-tegningerne* (1896—1900).

Fra eventyrets fabelverden har han søgt over til historiens fastere jordbund. Han har ledt sig bagover fra bonderose og rococo til romansk dyrefantastik — udenom de keltiske drageslyngninger, som vore dages s. k. »norske stil« er blit indfiltret i, og hvori den holder på ynkelig at omkomme — og videre tilbage til jordfunden bronce-alderkunst. Han har villet nå ind til det oprindeligste norske i overlevering og temperament, og hans intuitive og egenrådige intelligens har fundet vei.

Opgaven at illustrere vore sagaer er i sig selv den vanskeligste. Og når man ved siden af tænker på, at »norsk bogkunst« er et fuldstændigt fremtidsbegreb endnu, og at det eneste værdifulde af norske bogbilleder før *Snorre* er de fortræffelige, men helt naturalistiske illustrationer til vore folkeeventyr, så må man beundre den geniale sikkerhed, hvormed Munthe har løst opgaven.

Det er visselig ingen søvngjænger-sikkerhed. Der ligger megen og lysvåken reflektion og et ihærdigt studium forud for resultatet. Det har Munthe selv røbet for os i et par tankerige og spirituelle sider, han har skrevet om det *at illustrere vor oltid.*[1])

Men tillige foreligger der åbenbart her et tilfælde af den slags besættelse af en opgave, som gir det fulde mod til at gjøre det mærkelige og eneste.

Man har overfor de bedste af disse Munthes Snorre-tegninger det indtryk — selv om man kanske til en begyndelse står fremmed overfor dem, som mange siger, at de gjør —: anderledes kunde ikke dette gjøres!

[1]) *Om stilarter og illustrering af oldtid,* et foredrag i *Foreningen for norsk bogkunst, Samtiden* 1901, s. 54—60. Se også min Munthe-studie, hvor tankegangen er gjengit.



GERHARD MUNTHE

DOMMEDAG (1902).

»Men daa skolv dei synde-saaline.
»som ospelauv fy vinde,
»aa kvor den, kvor den saal der va.
»ho gret fy syndine sine«.
(Draumkvæde)

Munthe har skjønt det, som ingen af de andre *Snorre*-tegnere uden Egedius rigtig har skjønt, at med mindre man slog ind på arkaiseringen, kom man her ingen vei. Al naturalisme måtte prelle af på tekstens fjerne, faste stenstil. De naturalistiske anskuelighedsbilleder kunde ikke gjøre andet end svække og forkludre de knappe ords malende kraft. Derfor har Munthe også klogelig holdt sig mest mulig borte fra selve de historiske optrin. Sjelden har han tegnet figurscener, og da i en bred dekorativ stil, men derimod flettet om hver saga og særlig om de gåderige skaldevers en udsmykning i frit digtende friser og vignetter, der føier sig som akkompagnement til teksten. Han har ikke villet stænge fantasien inde i firkantede billeder, men slippe et brus fra luft og hav ind over teksten. På baggrund af denne ornamentik, hvori drager snøfter og spydodder kvæsses, hvor pile sortner luften og det flyder med blod, stiger begivenhederne frem i større og vildere dimensioner.

Munthes ræsonnement baserer sig på den betragtning, at oldtiden ikke kan nås ad naturalistisk vei, fordi vor oldtid selv ligger udenfor naturalismen og den hele nutidsopfatning. Vi kan ikke få oldtiden til os, men vi må gå hen til den. Munthe indså, at man da måtte gå udenom både renaissance og grækerstil. Han fatter ikke, at Walter Crane har kunnet bruge renaissancens form-schema til at illustrere Homer, som jo leved i den pragtfuldeste broncealder, og at Lorenz Frølich har kunnet se Eddaen indenfor det klassiske kunstsyn. »Jeg kunde tænke mig at vakle mellem et par af vore gamle stilarter, men forskjellen mellem den nordiske mythologi og Olympen med sine guder er for mig som mellem vinter og mørke — sommer og sol.« Selv har Munthe søgt illusionen d. e. det rigtige milieu i en bunden kunst og bygger i sin ornamentik på vikingetidens broncealder. Og når man blader gjennem disse *Snorre*-tegninger, skulde der ikke trænges mange ord for at udvikle, hvor godt det er lykkedes ham at bygge selvstændig på dette historiske grundlag.

Se, hvor kompositionen i dem er fast og hvor den har kjærne! Se hvor vakker og mandig stregen er og fuld af liv! Og denne vovsomme og spænstige fantasi, som foregjøgler os de underligste tankebilleder! Som ringe kjeder sig sammen, så lænker sig i vor tanke ideassociationer om en fjern tid, mens billedet holder øiet fast.

Her er sprang på sprang ud i det ugjorte, her er en kunst, som har råd til at la andres gevinster ligge ved veien, mens den økser sig egen vei gjennem ulænde!

Man kan blade igjennem bibliotheker, før man finder sidestykke til slig stil og kraft i bogpryd. Af de moderne er der meget få, som har forstået at gjøre en trykt bog vakrere gjennem billeder.

Der er halvt naturalistiske billeder iblandt, landskaber, som har toneværdi selv i den enkle grovstribede tegnemanér. Som det med sauene på næsberget i striregn, der *vikingeskibene kommer stevnende ind fjorden mod Orkenøi* (s. 94). Eller den vin-

tervei gjennem skogen med slædefart i fakkelskin, som heder *Olav farer på gjæsting i Gudbrandsdalen* (s. 274). Eller også den gråveirsdags aften, da *Asmund Grankelsøn kommer over Håreks huskarler,* mens de slæber bytte til båds i utværet. Den djærve brede pen redder her naturalismen over i prydkunsten. Det er nyt, det er vovestykke, som ikke falder ud af rammen. Morsomt er det at se Munthe gribe med den ene hånd efter det dekorative uden at slippe med den anden sin naturalisme. Men det er morsommere at se ham gjøre *ornament.* Som han magter at lempe en figur eller en gruppe ind i en ring, som han kan fylde en firkant, som hans fantasi snart frit og legende, snart under de strammeste tøiler ved at finde rythme i friserne, som åbner hver saga. Der er noget velgjørende i dette byttespil mellem det naturalistiske og det ornamentale i Snorre-tegningerne. Det ene klær det andre, og det hele blir udogmatisk og ledigt og spontant.

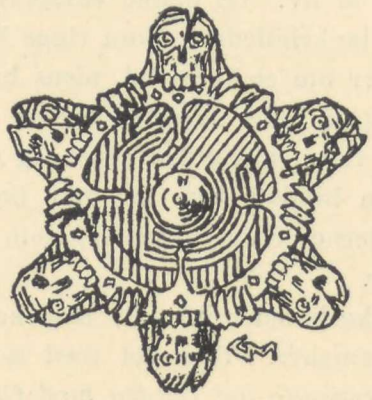
Man blir så proppet med stilisering nutildags, at man blir helt ilde tilpas. Man kan næsten ængste sig for at åbne et nyt tidskrifthefte, for man har ikke godt af så mange rotløse liljer og snørkler. Bl. a. af den grund gjør det godt at blade i *Snorre* og fornemme den lidt ramme lugt af en bestemt jordsmon på denne vor stiliserede klode.

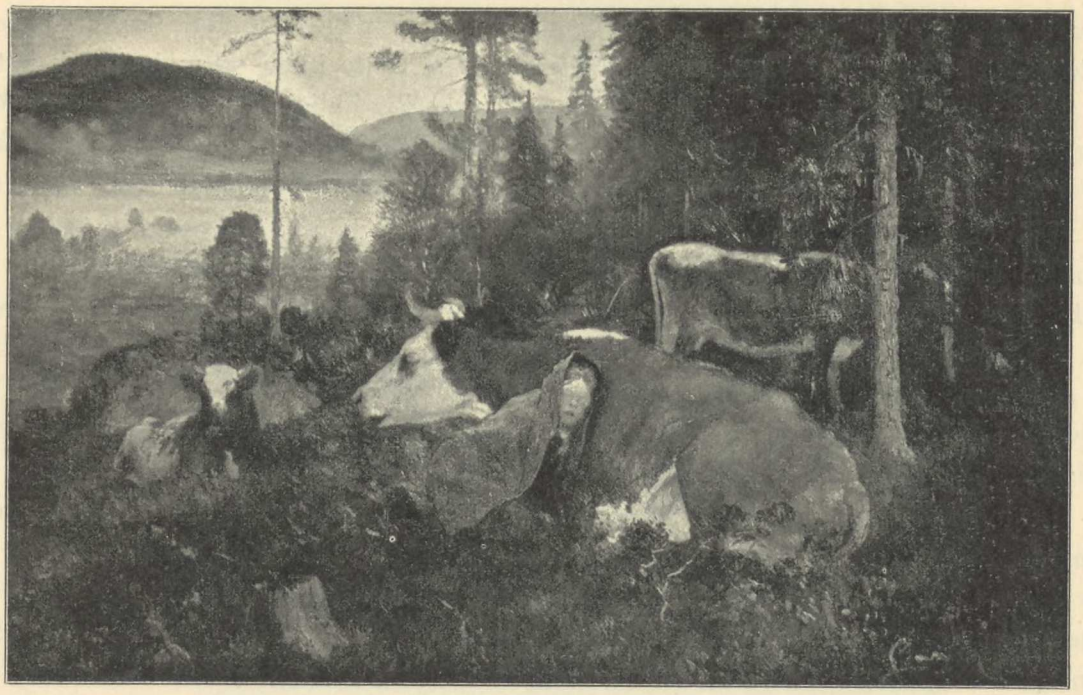
For her er der ialfald ingen forloren klassicisme, og ingen forfrossen renaissance, men hedenold og vikingetid og råkold tåke med stygge drømme og stank af blod.

Og er det ikke den rigtige baggrund, som Snorres sagahelte kan skinne frem på?

Da Snorre-tegningerne kom frem, var der mange, som syntes at de var for kunstig naive. De er slet ikke kunstige, fordi de er naive. Men de er lige så meget bevidste, som de er naive.

For Munthe skrev en bekjendelse, da han skrev ned de linjer: »Det er intet unaturligt i, at bevidsthed og naivitet går hånd i hånd; thi vistnok kan bevidstheden knægte eller dræbe barnsligheden hos mange, men hos andre dør den aldrig. Den vandrer med dem hele livet og kommer på første vink.«





CHR. SKREDSVIG

På vildgræs (1894).
Galleriet i Trondhjem.

Omtrent alle malere af naturalisternes ældre kuld fremgik af bykulturen. Collett, Thaulow, Krohg, Werenskiold, Munthe, Diriks, Gløersen o. s. v. — alle var de embedsmænds barn eller akademisk dannede mænds sønner; selv havde de gjerne gjennemgåt en latinskole eller endog tat en eller flere eksamener ved universitetet. Eneste bondegutten blandt dem er Skredsvig.

Man kan gjerne mærke sig dette, at det var embedsmandsønnerne, som *nationaliserte* norsk malerkunst.

Med undtagelse af Thaulow, som alle dage har været en forstokket fornægter af fædrelandets betydning for kunstneren, var ottiårenes mænd allesammen mere eller mindre »nationalister«.

Selv Krohg, som i 82, besnakket af Thaulow (i et brev til »Ude og Hjemme«) havde skrevet: »De unge norske kunstnere har opgit at indbilde folk, at der eksisterer nogen eiendommelig norsk, national skole« — var, om ikke i navnet, så dog i gavnet, med på dette nationaliseringsarbeide. Det er ikke bare tilfældigt, at hans kunst handler om norske lodser og om Kristiania, fra Lakkegata til Karl-Johan.

Alle var de fuldt på det rene med det, at maleriet måtte se til at rede sig ud af al den fremmede påvirkningen. De var nok fransk kunst hengivne og stolte af

at være franskmændenes lærlinge. Men netop fra den internationale kulturs høiere stade så de klareste af dem nødvendigheden af at flytte hjem og male norsk natur og norske mennesker. De var hver for sig stærke individualiteter og vilde det særegne, derfor tydde de uvilkårlig ind til folkeindividualiteten, som til den forstærkende klangbund, der kunde gi den enkeltes individualisme større magt og fylde.

Det er da heller ikke blit upåagtet — f. eks. af de bedste franske kritikere — dette voksende nationale særpræg, som norsk malerkunst fik i ottiårene. I 78 på verdensudstillingen hed det, at nordmændene havde flere fremragende malere, men den norske »skole« var en skole uden fællespræg og uden nationalt fysionomi. På den næste verdensudstilling i 89 blev netop *école norvègienne* karakteriseret som en af de mest nationale og egenartede på udstillingen. Navnlig side om side med svenskerne »*från Seinens strand*« blev nordmændenes steile selvstændighed fremhævet.[1])

Desto mere påfaldende er det derfor at se en maler, som hørte til den samme kameratkreds, men som var fremgåt af bondefolket, i sin hunger efter kultur gå så vidt i tilegnelsen af det franske, at han formelig skiller sig ud fra de andre »nationale« både i teknik og motiver og virker mere »franskmand« end nogen af de andre, som kom hjem fra Paris.

Dette er tilfældet med Skredsvig i den tidligere del af hans produktion.

Christian Skredsvig blev født på Modum 1854 i fattige kår. Men han blev tidlig hjulpet frem til at følge sine anlæg. 15 år gammel kom han til Kristiania og blev Eckersbergs elev — hans sidste. Efter hans død (1870) studerte Skredsvig i 4 år i Kjøbenhavn, først under Kyhns veiledning og siden på akademiet. Selv har han ikke indtryk af at ha havt meget igjen for opholdet i Danmark. Men det mærkes dog på hans kunst — den tidlige — at han har været hos danskerne, før han kom til München. Han er blondere i farve end nogen af dem, som fik elementerne indprentet i tysk skole. Det münchenerbrune, som de andre har havt så meget stræv med at udrydde fra sin palet, har aldrig besværet Skredsvig.

Efter en sommerreise i Norge kom han i 75 til München og blev der de næste 3 år. Fra Münchener-tiden er et større landskab med kjør *Fra det bayerske høiland* (78) som Kunstforeningen kjøbte.

I 79 findes Skredsvig i Paris, og her fortsætter han sine studier, meget i omgang med de svenske »opponenterna«. I 81—82 maler han i Grèz og gjør derefter sammen med Josephson reisen til Spanien. I Paris blir han boende til 84.

Jeg ved ikke hvem som har været Skredsvigs pariserlærere. Men Corot, Daubigny og Millet synes at ha gjort størst indtryk på ham.

[1]) Paul Mantz i Gazette des beaux arts og Ponsonhailhe i Les artistes scandinaves, Paris 1889.



CHR. SKREDSVIG

Ballade (1885).
„Gangerne som vendte så blodige hjem, men sadlerne vare tomme."
Raderet af JOHAN NORDHAGEN.

Poet og idyliker, som Skredsvig er af temperament, måtte det ligge nær for ham at bli glad både i Corot og i Millet. Den grå grundtone, han la sig til i Paris, og som han siden har beholdt i sin kolorit, har han vel for en del fra Corot. For en anden del fra Bastien-Lepage, hvis afdæmpede naturalisme og fine olivengrå, som står så behagelig til blåligt grønt, var på moden i Paris i de tidlige otti-år.

Morsomt betegnende for Modum-gutten i Paris er det et stort snefald, som der først optar ham. Et af hans første franske billeder fremstiller nemlig *Snekjøring ved Seinen. (La berge du quais des Saint-Pères, decembre 1879).*

Men det var først med *Ferme à Venoix,* at Skredsvig på salonen i 81 tiltrak sig almindelig opmærksomhed. Billedet, som fremstiller, hvorledes kjørene melkes foran en stråtækt normandisk bondegård, blev almindelig rost af kritiken både for det grundige studium af dyrenes former og for det fine, klare, maleriske lys. Samtidig med Krøyer fik Skredsvig det år en af salonens guldmedaljer, billedet blev kjøbt af den franske stat og hænger nu i museet i Reims.[1])

Somrene 81 og 82 arbeided Skredsvig i Grèz, sammen med Carl Larsson og andre skandinaver. Herfra er motivet hentet til det store billede *Oktobermorgen i Grèz,* som i 83 kjøbtes til Nationalgalleriet.

Skredsvigs specialitet blev tidlig den at male dyr og gjerne i landskab, sammen med deres vogtere.

Her er det et par sværlemmede hester og en saueflok, som mødes på sletten. På en af hestene sidder unggutten i sid blå bluse og dingler med benene, mellem sauene går den halvvoksne jenten med bindingen mellem hænderne; hun bærer den enkle normandiske dragt med hætten nedover ryggen, som Millet så ofte har tegnet og malt. De to unge, som her mødes, veksler nogle ord med hinanden. Bag dem fortoner sig det flade, frugtbare land under en fin melket hvid morgenhimmel.

På samme års salon udstilte Skredsvig et billede, som var frugten af et studieophold i Italien, *Monte Aventino, vintermorgen i Rom.*

— Der er malere, som går om i naturen med en så stærk modtagelighed for synsindtryk, at motiv efter motiv slår ned i dem som billede, færdigt og uforberedt. Naturen virker pludselig kunstnerisk på dem, som når objektivet blottes for en fotografisk plade, og deres billeder former sig reflektionsfrit som rene udsnit af naturen.

Men der er andre malere, som ligesom bærer billedet inde i sig som en halvklar drøm eller erindring, der behøver et stykke natur at klamre sig til for at bli til fuldbåret billede. Den ene som den anden art af dem kan med flid og møie studere naturen som brave naturalister, men ophavet til deres kunst er forskjelligt.

[1]) To gange senere har Skredsvig solgt til franske museer, nemlig i 88 *Martssol* (fra Creuze) og i 89 et andet billede med motiv fra Ajaccio på Corsica, hvilket nu fremdeles hænger i Luxembourgmuseet.

Man tar neppe feil, når man regner Skredsvig til de sidste.

Hans maleriske hovedværk heder *Ballade,* er malt i 85 og eies af Thv. Meyer. Maleren ser to svære nordfranske hester stå sadlet udenfor en port en gråkold høstdag med blæst, og det slår ham, hvor ensomme og forladte de står der. Meget muligt, at hestene er bundet, at staldkaren sidder indenfor i værtshuset ved sit glas, og at maleren *ved* det. Men det vedkommer ikke billedet. Forladtheden og blæsten og høstsølen og den lukkede port har alt sat fantasien på glid og udløst en gammel gjemt stemning hos maleren. Et omkvæd rinder ham i hu fra folkevisen om ridderen, som drog i leding, og »*gangerne som vendte så blodige hjem — men sadlerne vare tomme.*«

Slig kan man tænke sig, at dette »historiemaleri« er opstået. For skal der være tale om norsk »historiemaleri«, så må Skredsvigs billede være med. Der er balladestemning over disse forladte dyr i blæst og uføre på landeveien.

Malerisk er billedet ypperlig gjennemført og komponeret, som også gjengivelsen efter Nordhagens fortrinlige radering viser.

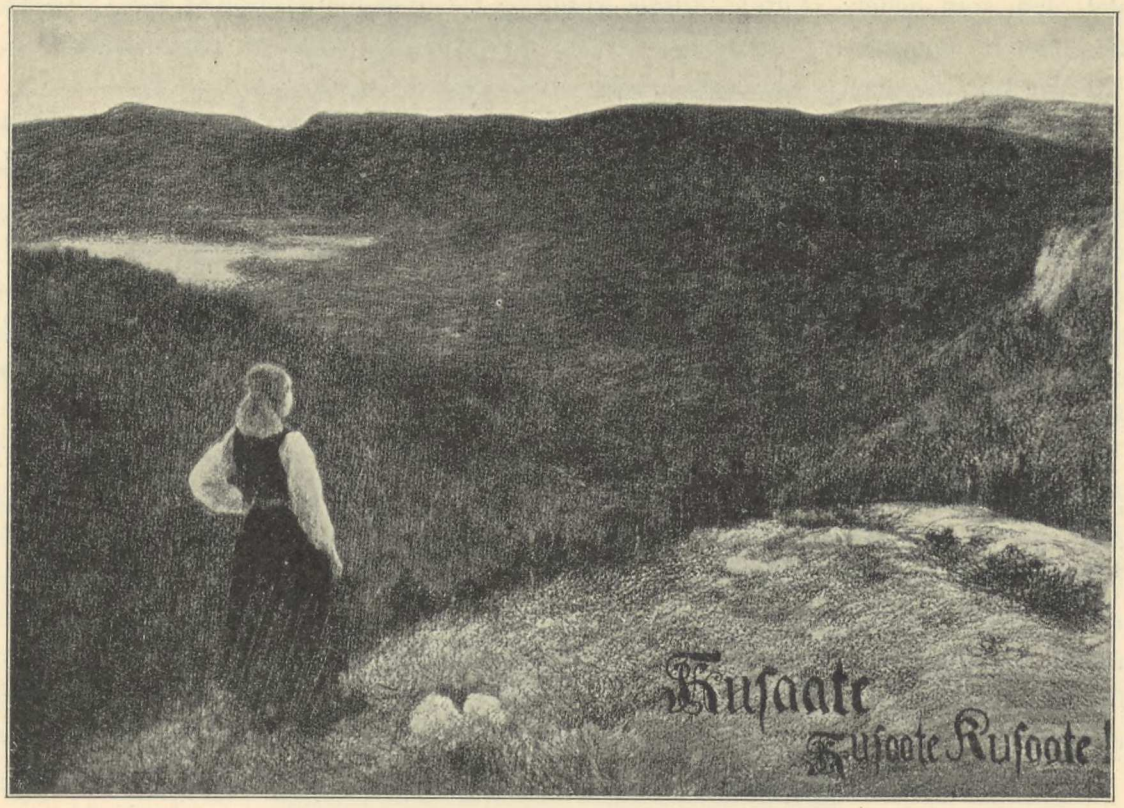
— Da Skredsvig efter sine franske læreår og sine udenlandske seire var vendt hjem til Norge, varte det ikke længe før bondelyrikeren i ham vandt over pariserartisten. Klar over sig selv førte han nu sin kunst tilbage til fødejorden, til barndomsminderne og bondens liv. Og tonen, han slog an, var den idylliske med gjenklang fra landsens viser og stev.

I 84 vendte Skredsvig hjem og slog sig ned i gode, økonomiske forhold på Stabæk. Her malte han i løbet af den første sommer det store og vakre billede »*St. Hans-kvæld*« (1886), som kjøbtes til det danske nationalgalleri. Det er bondelivsromantik i ny og sandere udgave. Motivet er hentet fra det nærliggende Fleskum-vand. Hele lærredet er fyldt af indsøens flade, som i den lyse sommernat gjenspeiler stranden og løvrige skrænter; motivet er skåret slig til, at man bare ser vandet og en smal stribe grønt land i øverste rammekant. Al himmel er lukket ude, desto klarere ser man nuancerne i alt det skiftende grønne i vandspeilet. I den deilige sommernat glider en båd med bondeungdom henover vandfladen. De to jenter sidder sammen på midttoften og lytter til trækspillet fra bagstavnen. En af dem furer vandspeilet med sin hånd, mens båden glider frem for lange tyste åretag.

Et billede som dette gjorde umådelig meget til at vinde publikum for friluftsmalernes kunst. Selv om kunsten var ny, var poesien gammel og kjendt.

I de nærmest følgende år maler han i Telemarken det melankolske aftenbillede med »*Pladsen*«, Vinjes barndomshjem (87) og *Vinje som jætergut.*

Det er på et vis betegnende, at Skredsvig vælger Vinje til sin helt. Som temperamenter er vistnok de to ulige, men en parallelisme er der dog mellem dem i deres



CHR. SKREDSVIG

»Kusåte, kusåte!« (Valdrisvisa.)
Håndtegningsamlingen, Kunstmuseet.

kunst. Bondegutter og lyrikere begge to, gløgge lærenemme hoder, har de begge kjendt den spaltede dragning ud mod Europas åndsliv og hjem mod bygden og døleskikken.

Skredsvigs kunst har sin plads midt imellem Thaulows og Munthes, mellem den enes kosmopolitisme og den andens norskstræv. I Skredsvigs kunst kan der af og til snige sig ind en biklang af noget kulturmattet og fremmed, noget fransk i farve og måde, som gjør hans norske tone mindre ren. Hans milde, bløde gemyt, hans let vakte følsomhed er snart bytte for udveen mod Paris, snart for hjemveen mod Eggedal.

Men i værker som *Vinjes barndomshjem* eller det poesifulde billede *Seljefløiten* (89) eller den *Idyl* (88) som dronning Marguerita af Italien eier, er tonen ren og dyb nok. Og fremfor alt i den store serie tegninger til *Valdrisvisa,* som han komponerte, efterat han i 94 havde flyttet op til Eggedal, giftet sig med en bondepige og bygget sig et hjem der.

I Valdrisvisa klinger Skredsvigs hjærtevarme, fantasirige lyrik fuldt og rigt ud.

Hvor maler han ikke kvældstilheden over li og hei og jentens lok og hauking

i det blad, som heder: »*Kusåte, kusåte, kusåte!*« Og hvor henrivende er der ikke fortalt om budeiens sæterliv med dyrene i det blad, som heder »*Kyri, ho ligg i myri*«!

Her når Skredsvigs poesi op i høide med Vinjes sange.

Næsten altid er der fortælling i Skredsvigs billeder, men i hans gode naturalistiske tid er fortællingen altid så simpel og sand, at der aldrig hersker splid mellem maler og digter. Det er først senere, at han lar sig lokke ud på det litterære maleris farlige hængemyr.

En ypperlig repræsentant for Skredsvigs dobbelte evne som maler og digter er det henrivende fortalte billede *På vildgræs,* som galleriet i Trondhjem eier, og som er bygget over en oplevelse, hans søster havde en sommernat, da hun som liden jente gik ude og gjæted:

Dagen har været klar og vakker, og kjørene har beitet sig langveis hjemmefra på ukjendt grund. Hverken hun eller dyrene ved mere at finde hjem igjen. Længe har hun sprunget og ledt og grådt og ledt, tilslut har hun git sig over. Dødstræt og forfrossen har hun sammen med kjørene slået sig ned i et granholt nær det vandet, hun ikke kjender. Det er høstlig koldt og dugger stærkt, tåken ligger tæt nede i dalbunden og trækker op fra vandet. Med skjørtet over hodet er hun krøbet ind til den af kjørene, som hun er bedst venner med, og der er hun sovnet ind med kinden mod den varme dyrebug. Fuldmånen glider netop frem over åsranden i den blå augustnat.

Man kan muligens indvende, at billedet er lidt farveløst og vekt i koloriten, men til gjengjæld er det vakkert i tone, malerisk og følt i hvert penselstrøg.

Skredsvigs evne er af dem, som kan ligge brak i længere tid, og når han da tar et af sine svære løft, hænder det, at han forløfter sig. Hans store figurlige kompositioner fra senere år er ikke absolut vellykkede, tildels endog mislykkede.

Menneskens søn, det store billede som Skredsvig malte færdigt i 91, går i sin idé tilbage på tegninger fra 87 under et ophold i Creuze i Frankrige. Det er en »håndspålæggers» undere som har git stødet til ideen: at male »menneskens søn« i en lægprædikants skikkelse. Men i billedet er mirakelmandens ankomst forlagt fra den franske landsbygade til tunet på en norsk bondegård. Og her virker ikke et motiv som det med den gamle kone, der pynter med potteplanter og tæpper på jorden, lige troværdigt. Det hele synes vel meget konstrueret over Uhde og Tolstoi, og maleriet virker noget tyndt og udtøiet, tiltrods for meget vakre enkeltheder som aftenluften over dalen, potteblomsterne på billedåklædet og den unge syge pige som trilles ind i en trillebør. Billedet tilhører nu Kunstmuseet.

Det store allegoriske billede fra 1901 — *Et digt om døden* (som hidtil forgjæves har været skjænket til Vor Frelsers kirke), kjender forfatteren bare fra udkast og for-

studier. Efter disse at dømme må det ganske vist være et fortvilet *litterært* maleri, men dets presteopirrende udogmatiskhed forbliver en gåde.

Et andet stort billede fra de senere år *Middelalder* med ridderes opbrud udenfor en fransk borg i morgengryet er nærmest en dekorativ vægfyldning, bestemt for den store sal på Fritzøhus (1904).

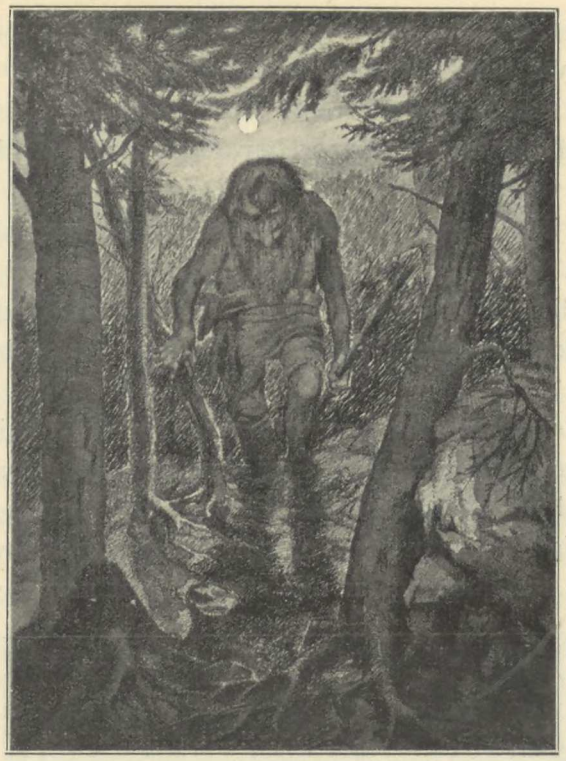
Imidlertid er det ikke i sådanne store udpønskede kompositioner, men i de små lyriske skildringer fra skog og hei og sætervold, at Skredsvig er sig selv, og man vender derfor hellere tilbage til de indtagende tegninger til *Valdrisvisa* som nu findes i Kunstmuseet, skjænket af consul Heiberg, der selv eier serien i en anden udgave (mai 1895).

Her folder Skredsvig sin rige begavelse ud i lunefuldt skiftende fantasispil med eventyrlighed og skjæmt og troskyldighed og hjærtelag, både for dyr og mennesker — henover en underbund af vek melankoli. Ganske som han selv er i gode venners lag, når han slipper sig løs og gir sig hen, synger sine Eggedalsviser, og kaster sig fra tungsind over i barok lystighed og lar alle strenge i sit nervøse, følsomme sind tone.



SKREDSVIG

Tegning.
I forfatterens eie.



KITTELSEN — Et skogtrold.
Pentegning i forfatterens eie.

En kunstner, som hører til den samme generation af malere som Werenskiold og de andre i München, men som har gåt sine egne underlige veie, er Kittelsen.

Theodor Kittelsen er født 27. april 1847 i Kragerø. Faren, som var kommet fra Telemarken, var kontorist med otte barn og døde tidlig, så guttens uddannelse gik ikke så regelret for sig.

»Alt i skoledagene stod der et uhyggeligt ry af mig som tegner, men så dued jeg vist heller ikke til noget andet«.[1])

Efter farens død skulde han i butik, »men stridig som en buk stod jeg på min ret til at ville bli maler. Og da jeg jo for skams skyld måtte bestille noget, blev jeg sat til at hjælpe en fuskeurmager med at pudse klokker.«

Nogle af byens »bedste folk« havde imidlertid opdaget, at gutten havde »evner« og opmuntred ham til at følge sin lyst. Han kunde trygt reise ind til Kristiania, så skulde alt bli ordnet med skole og undervisning. Men vel kommen did så han sig

[1]) Den lille Theodor lå stadig i strid med sine lærere og hævned sig ved at tegne karikaturer af dem. »Om en af dem laved jeg en hel bog og solgte den til hans søn for 2 skilling og en æske med *gælninger.*«



KITTELSEN — På kneipe, farvelagt tegning. Eies af hr. Olaf Schou, Sinsen.

henvist til et malerværksted, hvor han blev sat til at rive farver og bære nymalte bænker op på kirkegårdene. Og ingen penge kom der fra hans mægtige beskyttere.

»Jeg sulted slig, at jeg om aftenen gik og gråt nede på Fæstningsbryggen og tænkte på at drukne mig. Dette var min første indtræden i verden, og den blev skidden i mine øine«.

Tilslut rømte Kittelsen fra malerværkstedet, og efter et mislykket forsøg på at gå tilsjøs måtte han i urmagerlære igjen. Denne gang for alvor hos en urmager i Arendal. Her blev han et år, men hans gamle godslige mester, som hed Stein og var tysker, interesserte sig i grunden mest for guttens tegnerbegavelse. »Do bliver aldrig Ohrmager, do er en stor Drymer!« Det var summen af den gamle urmagers erfaringer med Th. Kittelsen.

Endelig traf Kunstforeningens sekretær cand. D. M. Aall på ham og hjalp ham på ret vei, fik ham ind på von Hannos tegneskole og siden til München. Her tilbragte Kittelsen $3^1/_2$ år i den gode tid, som var de norskes glanstid i München. Han studerte ved akademiet under Löfftz og Lindenschmit.

Siden kom han med stipendium til Paris, men likte sig ikke, og næste gang han reiste hjemmefra, blev det igjen til det gemytlige München. Dette sidste ophold varte i 4½ år.

Derpå følger de år hjemme i Norge, som han selv har karakteriseret som den tid, »han gik på krav til Nordenvinden for at få ret på melet, som han blåser væk for mig. For jeg henter jo bare mel til mor, og så kommer Nordenvinden —!«

Eiendommelig nok begyndte Kittelsen som udpræget realistisk genremaler med social tendens. Det var i de år, da ideerne fra *En fallit* og *Samfundets støtter* gjæred stærkest i sindene, og de sociale problemer trængte på og kræved plads i kunsten. *En streik* (1878) heder det første større figurbillede, Kittelsen sendte hjem fra München. Før Chr. Krohg eller nogen anden tar han her op et emne fra arbeiderstandens liv og stiller samfundsmodsætningerne skarpt op mod hinanden.

Arbeiderdeputationen har fremført sine krav og står ærbødig afventende foran de to principaler i det komfortable kontor. Lyset fra en stor hængelampe falder klart over arbeidsherrerne og deres forretningspapirer på det grønne bordklæde og streifer arbeiderflokken, som taber sig i mørket. Situationens alvor er indlysende. Men den ene principals argumenterende ro og den andens ildevarslende nonchalance tyder ikke på, at streiken vil få en for arbeiderne heldig løsning.

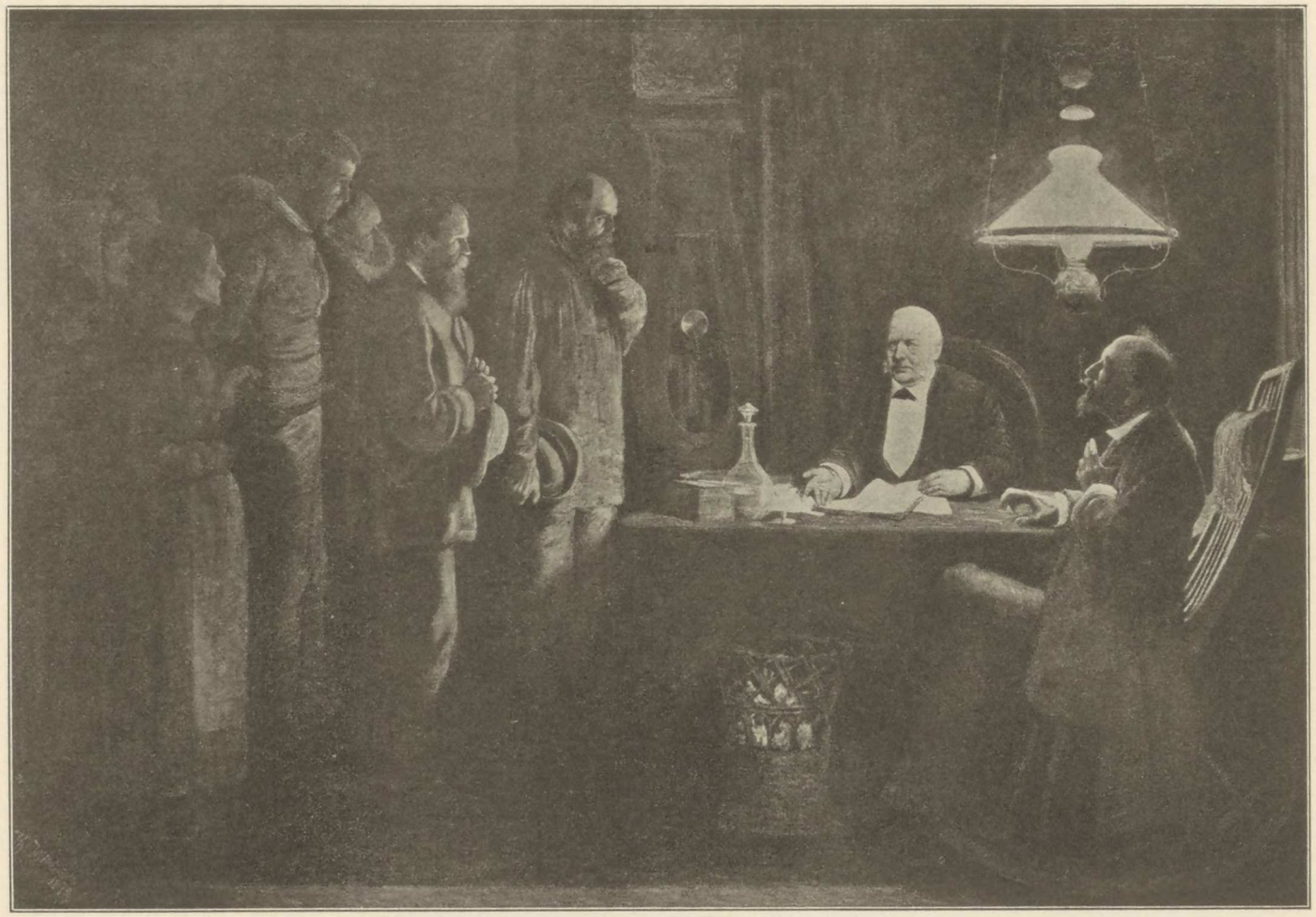
Billedet var nokså »sort« malt, men klart komponeret og gjennemarbeidet med kraftig karakteristik af typerne. Alene kjærringerne, som trænger på inde i mørket bag arbeiderne, er flygtigere behandlet og bringer karikaturtegneren i erindring.

Dette billede står imidlertid alene i Kittelsens produktion som et lykkeligt experiment i oljemaleriet og i den alvorlige samfundskildring. For i grunden er han hverken oljemaler eller realistisk samfundskildrer. Han er for meget fantast og humorist til at være nogen af delene.

En djærv pen-tegning som den næsten Daumier-agtige *kneipescene* (fra Münchener-tiden), der første gang afbildes her, er mere »Kittelsen« end det grundige billede af *streiken*.

Hans næste store genrebillede *Et gadefund* (82), som fremstiller en bortløben unge, omringet af gamle kjærringer, vakte opsigt, men var i grunden en dårlig malt mellemting af karikatur og maleri.

Derpå fulgte fra Kittelsens hånd en række slemme småbilleder, som han malte sammen nede i München, barokke og umaleriske påfund af den mest afvekslende art. Men indimellem maler han et enkelt større udmærket billede, et landskab med figurer, som han kaldte *Ekko*. Billedet fremstiller en brat norsk fjeldvæg, som går lukt op i rammekanten og speiler sig i blankt vand nedenunder. På vandet ligger en liden båd med nogle små mennesker i, landsens gutter og jenter, og en af



TH. KITTELSEN STREIK (1879).

dem står op i båden og roper gjennem hule hånden op mod fjeldvæggen. Der er ikke tvil om, at der var ekko i billedet! Og man blir ved at huske denne fjeldvæg og dette blanke vand og ropet som ligger og hiver sig mellem fjeldene, svagere og svagere, til det drukner i stilheden.

Kittelsen er ikke en vanlig maler, men en kunstner udenfor reglerne, en eiendommelig dobbeltnatur, humorist og lyriker, på bunden fantast.

Det var i München, han tegned den fantasifulde serie illustrationer til det homeriske digt om *Froskenes og musenes krig,* et mesterstykke af fortællende dyrekomik — meget morsommere end Grandville.

I en senere serie dyrekarikaturer som er udgit under tittelen *Har dyrene sjæl?* er satiren skarpere, om end nokså harmløs. Her forekommer f. eks. det fornøielige blad *Sneglene som kunstkritikere* og billedet af *En moderne edderkop.* Overfor blade som disse eller endnu mere overfor den groteske fantasi, som heder *Du slette tid!* kan man med fuld føie tale om en Nordens Oberländer. Derimod er adskillige af de satiriske tegninger, som er samlet under tittelen *Fra livets små forhold* (1889—90) for plumpe i tankegang og udførelse til at holde fuldt mål, men der forekommer grundkomiske ting iblandt. I illustrationerne til Skeibroks *Sandfærdige Skrøner* (91) og til Wessels *Hundemordet* (96) gir han sin humor frit løb — en grovkornet og drastisk humor som ikke tar det så nøie med det kunstneriske, men er saftig og umanerlig som almuens spøg.



KITTELSEN »Da slog troldene latterdøren op«.
Eventyrtegning i Kunstmuseet

Det er dog først i illustrationerne til *folkeeventyrene,* at man lærer humoristen at kjende i hele hans genialitet.

Såvidt jeg ved, var det Werenskiold som opdaged eventyrtegneren Kittelsen og fik ham med på at illustrere Asbjørnsens og Moes *Eventyr for børn* (1883—87). Sam-



KITTELSEN »Vær ikke ræd for mig du, gutten min,« sa fattigmanden.
Eventyrtegning i Kunstmuseet.

arbeidet begyndte nok allerede i München og blev senere fortsat i Norge, navnlig under et ophold på Tåtø ved Kragerø i 82, hvor de hver især tegned sine ypperste ting.[1])

Et idealt samarbeide! Werenskiold med sin solide, dybtgående realisme og fine tegnekunst, Kittelsen med sin fabelagtige fantasi og udtryksevne! Kittelsen er et menneske, som man skulde sværge på engang har set et trold levende for sine øine — han påstår forresten, han har gjort det! — og som aldrig siden har kunnet glemme, hvor utroligt og grænseløst og uhyrligt det syn var. Så levende er hans forestillinger om den norske troldskap, både den oppe mellem fjeldene og den inde i skogene og nøkken og vastroldet og al den anden trold- og fandenskap i dette land! Hvor genial i sin virkelighedsans er ikke tegningen af den fattigmanden, som Veslefrik med felen traf på fjeldet og som bad ham om en skilling i Guds navn!

Overhodet synes dette menneske ikke at kjende grænser for det som lar sig fremstille; han kan tegne en høne som sørger og gråter på kirkegården, og ræven som præker i krave og samarie, og den haren som lo slig, at kjæften sprak lige op til ørene!

[1]) Her blev tegningerne til *Gutten som kapåt med troldet* til, mens Werenskiold tegned til *Herremandsbruden*. Her malte også Kittelsen *Ekko*.

Han er i det hele tat eventyrtegneren *par excellence* blandt alle dem, som har tegnet eventyr i Norge og i andre lande.

Men ved siden af at være denne barokke humorist og fantast er Kittelsen — som urmager Stein sa — »*en stor Drymer*«. Han er den følsomste, mest lyriske naturpoet i norsk kunst.

Da han var kjed af Münchens kneiper og borgergemytlighed, og heller ikke fandt sig synderlig tilrette i de oprevne kunstnerforhold hjemme i Kristiania, slog han sig ned på en ensom Lofot-ø, ude på et fyr i havbrændingen mellem skarv og måker. Og der blev han et par år.

Den tid, Kittelsen leved deroppe i de lyse sommernætter og de mørke vinterdage, modnedes han til landskabskunstner og poet.

Når han i midnatsolens ulmende røde lys lå i sin båd langt ude på blanke havet, og myriader af sjøfugl strøg over hans hode og slog sig ned på fugleværene, tæt, tæt, side om side, så det golde skjær forvandled sig til en »rose«, sammensat af tusener hvide måkebryst — når han sad på en udoverhængende fjeldknaus mellem skarvene, selv som en liden skarpsynt skarv, og lytted til oceanets larmen og stirred ned i brændingerne, som raste dernede og lyste med morildglans i høstnatten — når han som eneste levende væsen i syns omkreds arbeided sig frem over snemarkerne under en himmel, som gjennemkrydsedes af bævrende nordlys — — da blev de fantasier til, som han har samlet under tittelen *Fra Lofoten* (1890).

Siden hine ensomme dage på Røst og Skomvær fyr har Kittelsen set lysere forhold og levet i venligere omgivelser.

Tre år senere, i 93, kunde han på den store udstilling i Kristiania, — den som viste, hvem han var — ved siden af al karikaturen og troldskapen og Lofotens vildhed møde med 14 skjønne akvareller fra sin barndoms hjemstavn, *Jomfruland*. Tegningerne blev straks kjøbt af Olaf Schou og skjænket til Nationalgalleriet.

Jomfruland-serien er den modneste frugt af Kittelsens talent. Med yderst få og simple midler — blyant og vandfarver — har han her fæstnet en række klare og sande landskabstemninger, som næsten alle betager, fordi de er så oprindelig følt og så naivt udført.

De fleste af billederne skildrer lyse vakre dage. En høi, tindrende sommerluft dirrer over lysegrønne jorder, hvor stær og kråker flakser om hesjerne, som står tunge af nyslåt hø. Eller en blek og skyløs høsthimmel stiger op over små veirbidte graner mellem strandens hvide rullesten og opover det glatte hav, hvor en liden skute ligger og døser i vindstille; men på den melkehvide himmel tegner sig som et stjernebillede af mange sorte stjerner trækfuglskaren, som drager af lande.

I andre billeder skildrer han sørgmodig moen med de blinkende vandpytter i gråveirsdagens jevne og dæmpede lys. Eller han maler med kvass kraft de dage, »da stormens røst over landet går«, og sjøen vælter sig frådende ind over strandens rullesten med favnen fuld af tang og tare.

Over den hele serie er der noget af barndomsindtrykkenes helhed og styrke og den afklarede enkelhed, som bare erindringen gir.

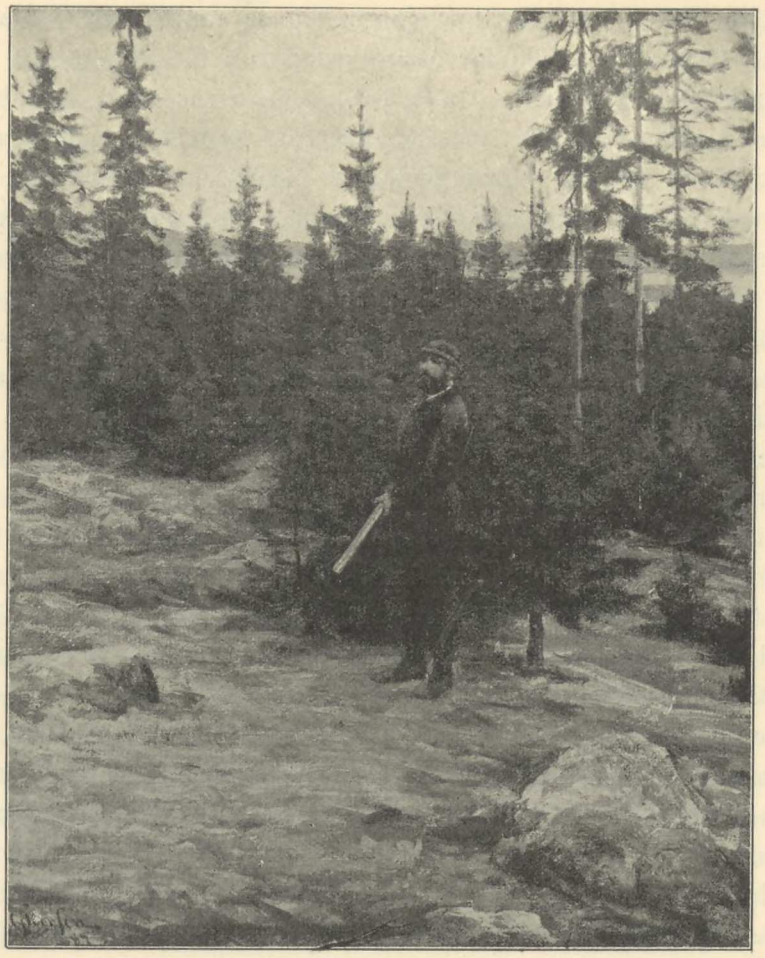
I senere år har Kittelsen tegnet mange fantasifulde ting, fortalt med uhyggelig kraft om *Svartedauen* (1901) og illustreret Casparis *Vintereventyr*. Og i en ny serie lyriske akvareller under fællestitlen *Tirilid Tove* har han digtet om skogensomheden: »*Der fløi en fugl over granehei... Tirilid Tove!*«

Men han har også git fra sig en del krass og grel ukunst. Han er i det hele tat af de uberegnelige, han bringer overraskelser og ikke alle er glædelige.

Men han er kunstner, og han er norsk. Og i dette vort land ligger hans kunst som en halvglemt have, hvor alslags vækster gror vildt og frodig — roser og ukrudt side om side, en have som aldrig har kjendt gartnersaks, og hvor der sjelden blir luket, men som ligger rigelig åben for sol og groveir.



KITTELSEN Af »Svartedauen«.



JACOB GLØERSEN

På rugdepost (1887).
Kunstmuseet i Kristiania.

I nært følge med naturalisten Werenskiold og landskabsmaleren Munthe kommer Jacob Gløersen, østland-skogens maler (portræt I, s. 312).

Han er prestesøn fra Telemarken, født i Vinje 28. mai 1852. Her leved han de første 12 år af sit liv, — et sundt og kjækt gutteliv med arbeide og sport i fri luft sommer og vinter. Der oppe i Øvre Telemarken, hvor naturen har både skog og fjeld med ordentlige vintre og indland-sommer, fik Gløersen sine første og bestemmende naturindtryk. Og når han siden i sin kunst tar menneskene med og da gjerne skildrer dem i arbeide og »fra den praktiske side«, — så hænger det vistnok sammen med, at derhjemme på prestegården gik alt tidsfordriv og lek væsentlig i praktisk retning; gutterne deltog med sine hænder og med sin tanke i det arbeide, de så udført.

Det er betegnende for Jacob Gløersens anlæg og sunde, usentimentale tankegang, at han alt i guttedagene sværmed for Asbjørnsen som forfatter. Ikke bare for eventyrene — det gjør jo alle barn — men for Asbjørnsens stil, som han forsøgte at efterligne i sine egne norske stile. Derimod kunde han ikke med Bjørnsons bondenoveller, — Bjørnsons bønder var ikke hans! Senere, da han fik en videre litterær horizont, læste han gjerne humorister som Dickens og Mark Twain. Men Asbjørnsen beholdt altid hædersplads i hans omdømme, og nu som moden og bevidst kunstner erkjender han: »Af alle, som kan ha virket på mig — malerne ikke undtat — er Asbjørnsen den, som har havt størst betydning for mig som kunstner.«

Rektor Friis på kathedralskolen i Kristiansand, hvor Jacob Gløersen i de senere gutteår forberedte sig til examen artium, spådde ham en fremtid som forfatter i Asbjørnsens genre — efter hans norske stile at dømme. Men selv om Asbjørnsen ikke fik nogen litterær efterfølger i ham, kan man trygt regne Gløersen til Asbjørnsens »skole«. Forstmester Asbjørnsens østlandske naturskildringer har Jacob Gløersen malt.

Mens han gik på gymnasiet i Kristiansand, fik Gløersen en tid Olaf Isaachsens undervisning i tegning. Siden kom han til Kristiania, og i årene 72—76 var han med længere afbrydelser elev af Bergsliens malerskole. Derefter kom han til München og var i 2 år akademielev under Seitz.

I al denne tid følte Gløersen sig overbevist om, at det, det gjaldt om i kunsten, var så godt som muligt at efterligne de gamle mestre — det lærte man jo på akademierne — men han fandt det rigtignok svært vanskeligt at praktisere theorien ligeoverfor naturen.

Så kom han hjem en tur og fik bestilling på to portrætter — Bergslien havde ligesom slået fast det, at han skulde være portrætmaler — men den bestillingen kom han dårlig fra. Derover ærgred han sig så, at han rent misted lysten til at arbeide, mistvilte om sig selv og malte omtrent ingenting i et år. Så gik han der og slang og grubled, drev jagt og fiske — og så på naturen. Derunder gik det op for ham, at det var ikke så skråsikkert dette med, at naturen skulde males slig som de gamle mestre havde malt den, og han begyndte at synes, at den var ikke så'n, som »vore store« fra Düsseldorf malte den heller — Dahl og Fearnley kjendte han ikke videre til endda. Lidt efter lidt blev han klar over, at det rigtige var at holde sig umiddelbart til naturen og bare følge den. I den overbevisning reiste han til München igjen for at lære teknisk mere og så ta fat. Og glædelig blev han bestyrket i sin nye kunstanskuelse ved at tale med Werenskiold, som allerede var fuldt overbevist »naturalist«. På den vis blev Gløersen friluftsmaler og naturalist, uafhængig af både franskmændene og alle andre — han blev bare så forfærdelig gla ved at høre Werenskiold mene det samme!

Under dette sit sidste Münchener-ophold arbeided Gløersen selvstændig videre og kopierte i pinacotheket Van Dycks *Hvile på flugten,* nærmest for at aflure mesteren lidt af hans smidige, flydende teknik — tør som han selv syntes, han var. Her i München malte Gløersen også sit første genrebillede »*En sorgfri alderdom* (tilhører doktor Clausen, Kr.sand) og i Oberbayern et interiør med figurer — lidt à la Defregger — »sort, men ganske sundt«, efter hvad han selv tror at huske.

Efter München fulgte ottiårene hjemme i Kristiania. For Gløersen en lykkelig og ubekymret tid, da han bodde hjemme hos sine forældre eller hos sine brødre i nærheden af byen og stadig malte, landskab og figurbilleder om hinanden, altid efter naturen. »Kunstnerstriden« bekymred han sig mindre om, hørte selvfølgelig til oppositionen og var med, når det kneb, men regnedes nærmest til de moderate. Hele hans æsthetik lod sig formulere i den enkle sætning: »Man skal male naturen, som den er; men det er ikke alt i naturen, som er værd at male.« Med denne læresætning udtalt var Gløersen færdig med »kunstretningerne«, snøred sin nisteskræppe og drog tilskogs for at male, enten så solen stegte eller sneen føk.

I disse første ottiår malte han flere af sine gode billeder. Sit første vinterbillede malte han oppe fra Bogstad; i 85 indkjøbtes til kunstforeningen det morsomme figurbillede, som heder *Lægebesøg* (den gamle doktor i finmut, som den ungdommelige patient blir så ræd for, at han tar til gråten). Det vakre billede *På rugdepost* er fra 87.

Da de andre slog sig sammen ude i Lysaker, kom også Gløersen meget derud, tog middagsmad med og malte der i egnen. Her malte han det troværdige og gode billede med tittelen *Det tiner* (89) samt vinterbillederne *Snefok* (90 hos gross. Plathe, Høvik) og *Kvæld* (92 i Kunstmuseet). I 93 gjorde Gløersen reisen til Paris, arbeided en tid på Rolls atelier, men længted nok hjem til Norge igjen.

Sommeren 84 havde Gløersen med et lidet indenlands-stipendium tilbragt i Sigdal, og dette gav stødet til hans gjentagne og ofte lange ophold i Numedal. Midt ude i skogen mod Sigdal på en gård som heder Fjøshei har han især holdt til, ofte mange vintermåneder af gangen; her har han malt en række af sine bedste vinterbilleder som *Vinter* og *Tømmerkjørere* (begge fra 94), samt *Jætergutter* (94), *Opunder fjeldet* (98) og *Høstmorgen* (i Kunstmuseet).

Men også andre østlandsbygder har han besøgt. Jæger, naturelsker og seig fodvandrer, som han er, har Gløersen gjennemvandret de fleste af dem og fra sine vandringer medbragt billeder og kultegninger noget hvert sted fra oppe i fjeldbygderne og på oplandene.

Vestlandsnaturen har han derimod ikke indladt sig på. Hans stø pålidelighed kunde aldrig finde på at male det, han ikke grundig kjendte. Og han hører ikke til dem, som blir fort kjendt enten med natur eller mennesker.

Det er betegnende, at en sommer, han reiste ned til Tvedestrand for at male sø- og kystpartier, så gik han der og ledte og ledte efter motiv, til han havned i granskogen!

Og der hører han hjemme. Ingen maler som han stilheden mellem stammerne og det tyste snedrys derinde eller tømmerhestens lange kjæde-las, som det i sprængkulde knirker sig frem over flate hvite moen.

Og hvor fint har han ikke malt vårkvælden inde i granholtet, når *Rugde-jægeren* står på post med sænket bøsse, mens skumringen skjælver i luften og de første stjerner tændes.

Også Cappelen og de andre romantikere søgte skogensomheden. Men det var ikke de oplandske skogtrakters kraftige rankvoksne granskog, de elsked — den var dem for sund og for ensformig. Det var hellere bjærkeskogens ynde, de søgte, eller den vilde furu-li med stup og skår og ulænde — syke vindfald, mosgrodd sten og råtten stubbe. I det hele tat var furuen for romantikerne kjærere end granen, furuen er mere individualist og eneboer end den jevne, selskabelige gran.

Gløersen liker netop granen. Han synes om dens stærke, ranke fordringsløshed og denne stø og stadige vækst i høiden uden romantiske knuder og vridninger, og ikke mindst dens dybe alvorlige grønne, som altid er ligedan, vinter som sommer.

Forresten fordyber han sig aldrig i det enkelte træ, han maler skogen som masse, ofte på afstand som den svartflækker den vinterklædte dal, ofte midt inde i stammernes vrimmel.

Når landskabet er livet op med figur, så er det altid folk, som har noget der at gjøre, tømmerkjørere, jætere, næringsdrivende jægere. En enkelt gang har han malt en lyrisk stemning i *Rugdejægeren*.

Gløersens kunst er så jevn og nøgtern, at hans billeder kan nærme sig det fotografisk tørre. Men selv da tiltaler den ved sin ægthed og vederhæftighed. Og gir han sig først den brede pensel i vold, kan han male friskt og flydende som få. Hans penselstrøg kan godt være blødt og varligt. Intet er så blødt som stille luft fuld af snedrys. Det har Gløersen malt.



NICOLAY ULFSTEN

Fra Hodne, Jæderen.
I Stavanger galleri.

En opdager i norsk landskabsmaleri var Nicolai Ulfsten (afb. s. 139). Hans opdagelse var *Jæderen*. — Ulfsten blev født i Bergen 29. september 1854 og hed egentlig Nielsen; faren var kjøbmand. Den første undervisning i kunsten fik han af Frans Bøe. Senere, i 73, kom han til Kristiania og besøgte malerskolen et knapt års tid med Thurmann som lærer.

Alt hans første studiereise mellem holmer og skjær i Bergensleden bestemte ham til den golde, træløse vestlandskysts maler. Men endnu havde han ikke fundet Jæderen.

Umiddelbart efter denne studiereise drog han udenlands. Først til Düsseldorf, men allerede efter et par måneder videre til Karlsruhe til Gude. Her studerte han fra nytår 75 i næsten 3 år. Da der var så mange malere, som hed Nielsen, bytted han navn og kaldte sig Ulfsten efter prestegjældet, hans slægt var fra. — Mellem Gude og hans unge elev udvikled der sig snart et tillidsfuldt og hjærteligt forhold, og mesteren vented sig meget af Ulfsten. Det var forøvrigt også Gude, som gav ham anvisning på Listerlandet og Jæderen, da han om sommeren vilde hjem og male studier. Selv havde Gude tre år i forveien besøgt Lister og fåt indtryk af linjestorheden i naturen der. Så ulig alt, hvad romantikerne havde søgt på vestlandet, beskjæftiged Listernaturen ham længe efter denne reise (se I, s. 185).

For Ulfsten blev denne lange ødslige sandstrand, som havet beskyller og himlen ruger over, høi og grå, en åbenbaring af det som dybest stemte med hans gemyt.

Alt i 76 ses han at ha solgt et par *strandpartier* til kunstforeningen i Kristiania, og i 77 sælger han et større billede fra Listerlandet. Men efter endt studiereise vendte han tilbage til Gude og Karlsruhe, han var endnu ikke færdig med sin uddannelse.

Vinteren 77—78 studerte Ulfsten i Paris, tog indtryk af friluftsmaleriets og naturalismens begyndende opsving og fik selv et billede antat på salonen i 79.

Men fra Paris søgte han tilbage til Karlsruhe igjen, dog nærmest på gjennemreise til Ægypten. I november 79 drog han afsted over Triest og Venezia. Det var ørkensanden, som lokked ham, og solbranden. Straks gav han sig i kast med studier i og udenfor Kairo. Men det ihærdige arbeide i blændende sollys pådrog ham en hårdnakket øiensygdom, og han måtte vende kursen hjemover igjen, rigtignok med allerede fyldte mapper. Så snart øinene tillod det, tog han i Karlsruhe sine studier op til bearbeidelse, malte *gadepartier fra Kairo* og *Rast i ørkenen* som Bergens kunstforening kjøbte. Desuden, kunde han i 80 og 81 møde med norske strandbilleder på salonen.

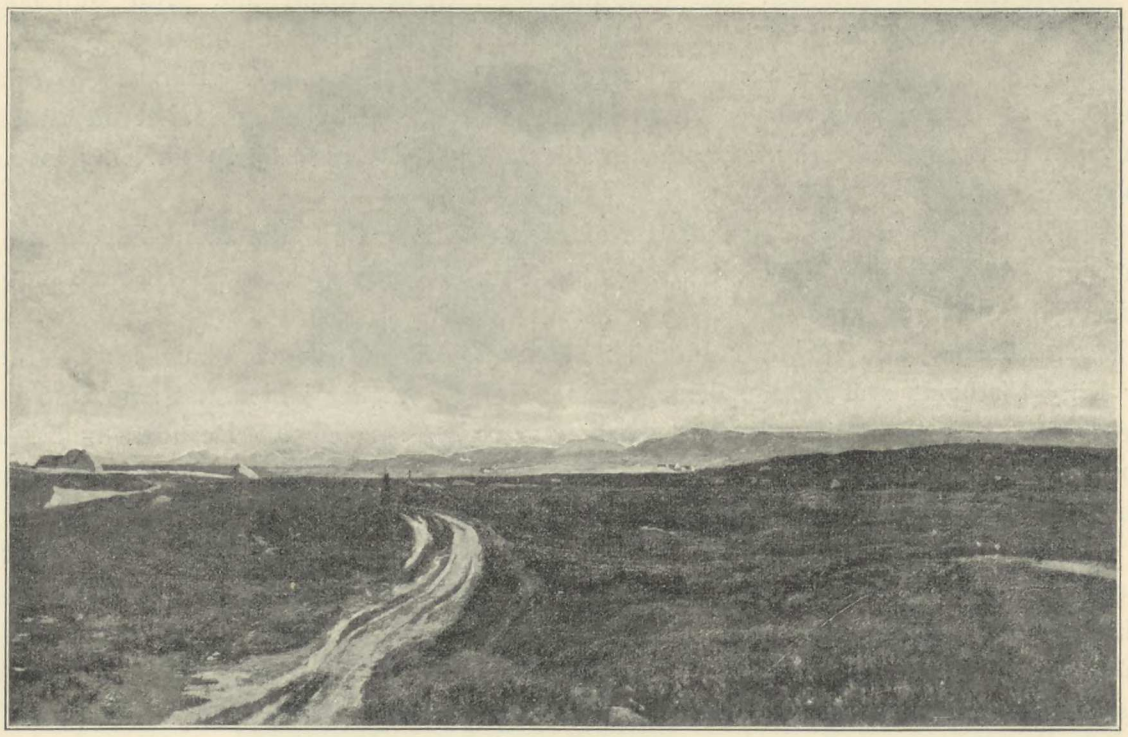
Men da Ulfsten i 1880 kom hjem til Bergen, var han ikke længere nogen frisk mand. I det hårde veir på Listerlandet havde han pådraget sig en lungesygdom, som udarted til tæringen, som tog hans liv.

Men han blev stadig ved at arbeide, mere og mere febrilsk, eftersom sygdommen skred frem; hans produktion blev først rigtig frugtbar i hans sidste år.

For at vinde bugt med sygdommen foretog han en sjøreise til Konstantinopel, og styrket ved den kunde han på hjemturen besøge Antwerpen og se salonen i Paris. Her blev han boende et par år, ivrig producerende for salonen, for Wienerudstillingen og kunstforeningerne hjemme. Hans helse syntes gjenvundet, i 83 vendte han hjem, gifted sig og bosatte sig ved Ogne på Jæderen. Her arbeided han intensere end nogen sinde, malte flere større billeder med motiver fra fiskerlivet og naturen derborte, deriblandt billedet i Bergens billedgalleri, og billeder, der kjøbtes som sølvbryllupsgave eller bryllupsgave til de kongelige. I 84 flytted han til Kristiania, men sygdommen tog her overhånd, og julaften 85 døde Ulfsten, bare 31 år gammel. Selv i de sidste dage på dødsleiet malte han, »indtil penselen bogstavelig faldt ud af hans trætte hånd«, som hans ven Chr. Krohg skrev i et vakkert mindeord.

Jæderfiskeren i sjøstøvler og sydvest har Ulfsten skildret, i båd og på land, både når han *fisker mort* på Stavangerkanten, og når han er tyet ind i *Nødhavnens* smule vand, eller når han på sin vandring henover stranden pludselig står overfor en livløs *Strandvasker,* som den sidste storm har skyllet op på fjæren.

Hans billede *En nødhavn* i Kunstmuseet viser ham som en fin og kraftig kolorist og en dygtig tegner. Billedet her (fra Stavanger galleri) viser det ikke mindre.



KITTY KIELLAND Jæderen.

KITTY L. KIELLAND (Ungdomsportræt I, side 311) er født i Stavanger 8. oktober 1843. Hun er, som bekjendt, ALEX. L. KIELLANDS søster og datter af konsul JENS ZETLITZ KIELLAND. Navnet LANGE, som begge børnene har holdt fast ved, var morens.

I Kielland-slægten, som er halvveis norsk bondeslægt, halvveis tysk, har kunstneriske tilløb forekommet spredt, før talentet hos Kitty og Alex. Kielland slog ud som moden kunstnerbegavelse. Deres far konsulen var, så langt børnene kunde huske tilbage, i ledige timer altid optat med noget i retning af kunst. Han skar ud i elfenben, spilte piano og sværmed for DICKENS, og med egen hånd malte han vægdekorationerne for sine stuer (de fins endda). Det var selvfølgelig også konsul Kielland, som i 70-årene fik istand en kunstforening i Stavanger.

Da Kittys tegnelyst var opdaget, og hun i sin tidlige ungdom ved et års sygeleie var bundet til sengen, var det faren som fik hende til at male, en dansk dame lærte hende at kopiere. Men konsulen vilde ikke ta konsekvenserne, da Kitty var frisk igjen og vilde lære videre i Kristiania. Hun fik ikke lov at bli maler, det blev med et par måneders kopiering hos MORTEN MÜLLER.

Men Kitty var ikke den som vilde nøie sig med at bli dilettant. Når hun ikke kunde få lære noget, la hun heller malingen bort og tog fat på andre ting.

Slig stod sagerne, da professor GUDE i 72 kom til Stavanger. Han var jo rette manden til at overbevise om, at man kunde være et skikkeligt og dannet menneske, selv om man søgte sit erhværv som kunstner. Og ved Gudes hjælp fik Kitty lov at følge sin lyst.

I 73 reiste hun til Karlsruhe. På akademiet kunde hun som dame ikke komme ind, men hun tog privat lærer i gibstegning og nød forøvrigt godt af Gudes råd og veiledning.

»Professor Gude var en udmærket lærer, jeg følger fremdeles hans råd« — det er Kitty Kiellands eget udsagn den dag idag. »Jeg kom der i hjemmet som, om jeg hørte til, og der lærte jeg kanske mest — af Gudes samtaler«. Desuden nød hun godt af omgangen med Gudes andre elever, og blandt dem var dengang Eilif Peterssen, Sinding, Collett, Thaulow, Krohg og Holter.

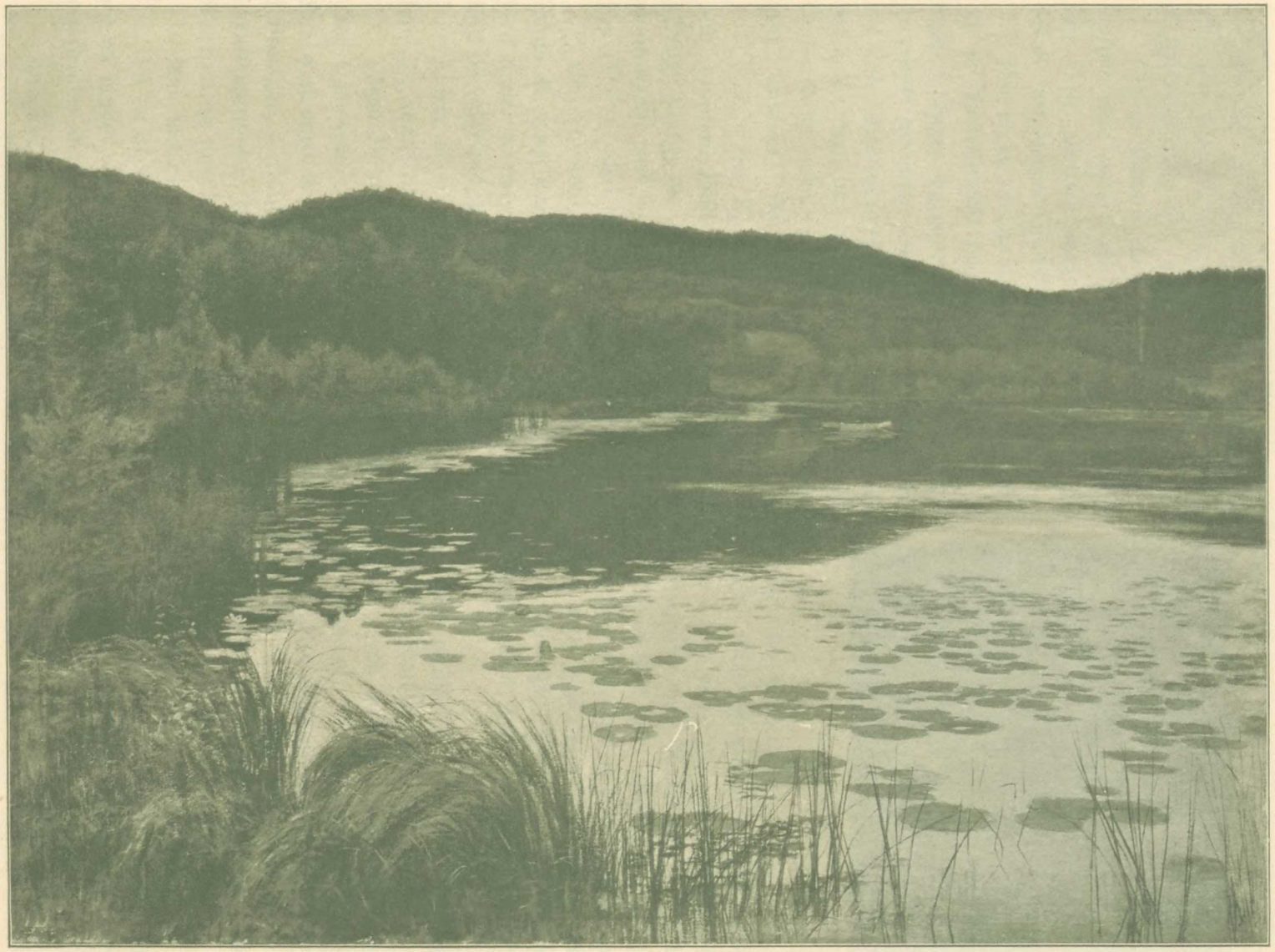
I 75 flytted frk. Kielland over til München. Rusten, Eilif Peterssen, Sinding og Harriet Backer havde da allerede udset München til nordmændenes nye samlingsplads, og i den nærmeste tid derefter kom de andre — Heyerdahl (»vidunderbarnet«) Werenskiold, Munthe, Kittelsen, Gløersen, Skredsvig o. fl. — og af damer: Ida Wedel, Asta Nørregaard, Benedicte Scheel og Sophie Thomesen (nu fru Werenskiold).

Her malte Kitty Kielland til en begyndelse sit første *stilleben* (Eilif Peterssen »stilled« det for hende), og det gav hende selvtillid. Så arbeided hun trøstig videre. »Jeg havde ikke lærer, mine kamerater var tilstrækkelig, syntes jeg.«[1]) Thi også for Kitty Kielland står denne Münchener-tid i et gyldent lys — med det rige kameratliv og gjensidig frugtbar påvirkning. Den vidunderlige by som München da var!« — det, fri utvungne liv, operaen med Wagner-opførelserne, godt theater og koncerter, stadigt vekslende fremmedbesøg — der var udvikling på alle hold.

I 74 havde Kitty Kielland været hjemme, og i 76 om våren reiste hun atter hjem for at male. Hun var på det rene med, at hun vilde male norsk natur. »Jeg drog ud på leding efter studiested, og jeg fandt kanske det bedste, jeg har havt, Birkrem« (på det indre Jæder-land). Folkene der trodde, hun var gal og af den grund sat ud på landet. Det kunde da ikke være arbeide for en frøken Kielland, som var velstående, at trække omkring med alle de greiene i al slags veir! Men da hun kom igjen to år senere og holdt på med det samme og de efterhånden kom efter, at frøkenen havde ganske god forstand, blev hun deres stolthed.

»Mine studier fra Birkrem beundrer jeg altid — har frk. Kielland betroet mig — men tiden har adlet dem«.

[1]) En tid nød hun nok alligevel HERMANN BAISCHS veiledning, såvidt jeg ved.



KITTY KIELLAND

Sommernat, Fleskumvandet.
Kunstmuseet i Kristiania.

Hendes studier fra Birkrem beundrer vi alle, som kjender dem, og vi lægger til: »Det er bare det ædle stof, som tiden adler«.

Der er iblandt dem en fin lys *sommermorgen* med sauer i røslyng og en gjætergut, som kviler på steinrøjsgjærdet — det er godt, det er fint, det er Gudes skole (fra 74).

Der er en anden studie — en naken hei og en kjæmpeblok fra istiden, som kløftet ligger i lyngen og gaper, svart mod en hvid overskyet himmel — luften er så tendre, som var den virket af nyspundet sølv. Det er godt, det er kraftigt, nær storladent. Det er endnu Gudes skole, men en myndig selvstændighed gryr i studien. (Den er også to år senere, fra 76, og efter München.)



KITTY KIELLAND.

I 77 la frk. Kielland veien hjem over Paris og så første gang salonen. I 78 tog hun sommerophold på *Ogne*-stranden på *Jæderen*. Her blev en ny serie fine og kraftige studier til — studier af stranden med den myge grå sand, tangkransen om det skummende hav og de speilblanke kulper, som havet har ladt efter sig i fjæren. Fra Ogne er den lille studie i Trondhjem med gulgrå sandgrund og falmet tuegræs.

Men juvelen mellem hendes studier er den, som galleriet i Trondhjem ikke kunde få, fordi hun bare undte Kunstmuseet den — *Torvmyr i Thine,* svart, vandsyg jord under en meget høi og ganske overskyet himmel. Den studie er tung af melankoli og majestætisk ensomhedsfølelse.

Aldrig siden har Kitty Kielland nådd denne dybe molklang i tonen. Men hun har ofte vendt tilbage til sine torvmyrer på Jæderen og fortalt andre stemninger.

Våren 79 kom frk. Kielland til Paris og la straks ivei med at male to billeder efter Ogne-studierne, begge billeder blev antat på salonen.[1]) På næste salon mødte hun også med to atelier-malte landskaber fra Norge. Men sommeren 80 tilbragte hun i Bretagne, i Douarnenez-egnen ved Finisterre, og her kom hun friluftsmaleriet et skridt nærmere. Blandt de franske kunstnere, hun her bodde i hotel med, var Jules Breton, og hun havde udbytte af samtalerne med ham og af hans kloge kritik.

Men først i 82 malte hun sit 2 meter lange landskab fuldt færdigt i friluft.

På en af salonerne havde hun begeistret sig for billeder af Pelouse, søgte ham op på landet og vilde ha ham til lærer. Han afslog først, men samtykked efter at ha set hendes studier.

[1]) Samme år udstilte Ulfsten en *Jæderstrand.*

Vår efter vår kom hun så ud til Cernay-la-Ville udenfor Paris for at male under Pelouse's veiledning. Meget lærte hun af ham, men tilsidst blev hendes motiver ham for fri og eiendommelige, og lærer og elev skiltes. Siden den tid har Kitty Kielland ikke havt nogen lærer.[1])

I Paris havde Kitty Kielland tildels sammen med HARRIET BACKER sin faste bopæl lige til 89; da flytted hun hjem til Kristiania. Men også under Pariser-tiden reiste hun hjem om somrene og malte Norge. I 82 var hun på Ogne igjen. I 84 malte hun den fine vårkvæld med klar luft og en hvid Jædergård på sletten *(Kvalbein)*.

I 87 lå hun på østlandet og malte i Filtvedt med fornem og tilbageholden kunst et stort og lyst *sommerbillede,* hvor koldt grønt og lyseblåt står til de hvide og hvidgrå toner i luft og sjø og et bækkeløb.

Dybere og mere indsmigrende for øiet er billedet her med *Fleskumvandets* sivkranste speil i sommernatten (i Kunstmuseet) eller et lignende aftenbillede fra *Stokkevandet* ved Stavanger (1890), som nylig kjøbtes som gave til dronning MAUD.

I 91 malte frk. Kielland i Sandviken, i 96 i Jotunheimen, men i 97 var hun atter tilbage på Jæderen og malte ved Wiig et stort billede med elveløb mellem grønne marker (i Trondhjem) og det karakterfulde billede af en *Torvmyr* i Bergens Billedgalleri. I 98 malte hun i Jotunheimen, men i 1901 var hun atter mellem torvmyrene, og nu sidst har hun malt høifjeld på Høvringen.

Slig har hun vekslet mellem høifjeld og Jæder, men i grunden stadig været sin gamle kjærlighed tro. Det er det høifjeldsagtige øde hun hun har søgt på Indre Jæderens lyngheier, hvor en sti uden mennesker rinder hen over sletten, og på torvmyrene, hvor gamle torvskur, som er løbet fulde af vand, kan glimte som små fjeldvand. På høifjeldet er det den Jæder-agtige vidde og stilhed som griber hende.

Monotonien er hendes kunstform, og der er over hendes fuldkommen ufantastiske og redelige kunst et præg af tung melankoli og et helt mandigt alvor, som stemmer alvorlig. Hendes kunst er alt andet end dameagtig, ja med det faste, lidt tunge håndelag i udførelsen lar den dårlig ane en kvindelig kunstner. Mest kvinde er hun i sine blomsterbilleder, som hun har malt mange af.

Midt i impressionismens vibrerende farvedirr har Kitty Kielland blit ved med at trække sine store rolige linjer, og af skræk for den letkjøbte effekt har hun heller villet resikere det ensformige end at begå en eneste »smuk løgn«.

[1]) Blandt de franske malere, som har gjort indtryk på hende, bør vistnok foruden Pelouse nævnes gamle HARPIGNIES,



HARRIET BACKER

Bondeinteriør fra Bretagne (1884).
Eies af Eilif Peterssen.

HARRIET BACKER er født 21. januar 1845 i Holmestrand. Hendes far var konsul NILS BACKER af en gammel skipper- og kjøbmandslægt, som ca. 1650 var indvandret fra Holland.

I et velhavende og lykkeligt barndomshjem vokste hun op i en sfære af musik sammen med tre søstre, hvoraf den yngste er AGATHE BACKER-GRØNDAHL. Farslægten var særlig musikalsk. Bedstemorens ungdomsklaver stod i barneværelset, og faren pleied at fantasere på det i tusmørket. Alle søstrene dyrked musiken, skjønt Harriet selv drømte mest om at bli skuespillerinde og både skrev og spilte komedier som barn. Men hele barndommen og ungdommen igjennem tonte søster Agathes geniale spil om hende og gav hende de stærkeste skjønhedsindtryk. De to har levet meget sammen også udenfor barndomshjemmet, på studiereiser i udlandet.

Dog hjemme på barnekammeret hos Backers var der ikke bare blit musiceret, småpigerne drev også ivrig på med tegning de lange vinteraftener. Og da Harriet var den, som viste mest anlæg, fik hun uddanne sig videre. Gamle CALMEYER, Dahls elev

(I, side 62), blev hendes første, meget interesserte lærer. Efter konfirmationen fik hun reise til Kristiania for at gå på malerskole — forøvrig uden tanke på at drive det videre end til at bli en flink dilettant. Til lærer havde hun her først Eckersberg, siden Christen Bruun og tilslut Bergslien.

Da Agathe blev sendt til udlandet for at uddanne sig i sang, fik Harriet reise med som følge. De bodde i Berlin og senere i Leipzig, besøgte Köln, Weimar og Firenze (1870). Under hele dette udenlandsophold tog Harriet undervisning i tegning og kopierte i gallerierne. Det var i disse år, hun lærte at elske gammel kunst. Men endnu tænkte hun sig ikke at skulle bli kunstner for alvor. Det var først i hendes 29de år, at det stod klart for familien, at det var det, hun var født til og at hendes undervisning måtte drives med mere plan og sammenhæng. I 74 blev hun derfor sendt til München. Selv betragter frk. Backer det som en lykke, at hun så længe fik drive studierne frit og kom så sent til den egentlige akademiundervisning. Havde hendes livsbane været tidligere bestemt, vilde hun ufeilbarlig være blit sendt til Düsseldorf, som dårlig vilde passet for hende. Nu kom hun til at leve fire lykkelige studieår i den bedste tid i München sammen med den malerslægt, som er den mest begavede, der er udgåt fra Norge. Hun traf her straks Eilif Peterssen og Heyerdahl, Werenskiold og Munthe, Gløersen, Skredsvig, Rusten, Kitty Kielland.

Første året havde hun tysk lærer, en portrætmaler Linder, fin kolorist og raffineret detaljmaler, men uden større sans for helhed og stor form. Da Eilif Peterssen havde sin store succes med *Christjern II,* gik hun imidlertid til ham og bad ham bli hendes lærer. De var kamerater, og eleven var den ældre af de to, men »ypperligere lærer har jeg aldrig havt — siger hun selv — og jeg havde respekt for ham som for en ældre professor.« Dertil virked også Eilif Peterssens egen frodige produktion i disse ungdomsår stærkt på hende og vakte hendes begeistring. »Ingen har hjulpet mig så frem som han, han holdt mit mod oppe.« Også Heyerdahl gjorde indtryk på hende — »genial og barnagtig, men altid original.« »Jeg tror, — føier frk. Backer til i nogle oplysninger, som hun har været så venlig at nedskrive for mig — at vi alle, som studerte dernede samtidig, var ligeså lykkelige ved den stærke beundring, vi følte for hinanden indbyrdes, som vi var ved resultatet af vort eget arbeide.«

Her i München malte frk. Backer det første billede, som Kr.ania kunstforening kjøbte (i 76) *En lærd mand,* ligesom Eilif Peterssens billede i Stockholm stærkt påvirket af gammel gallerikunst. Men samtidig malte hun et andet, betydelig mere realistisk billede *Afskeden* — en datter som siger farvel til sin syge far i et småborgerligt hjem. Moren, som gråter, er set fra ryggen, bybudet med kufferten i den halvåbne dør.

Før hun reiste fra München, malte hun et virkelig godt billede, bedre end de to figurbilleder, et bayersk bondeinteriør fra det 16de årh. med en kniplerske i tidens

dragt, hensunken i triste tanker — *Solitude* (1877). Billedet blev senere udstillet på salonen (i 80), fik der en *mention honorable* og findes afbildet i Gazette des beaux-art for det år.

I 1878 havde nemlig Harriet Backer forladt München og var med Schäffers legat draget til Paris. Hun var så heldig at komme ind på et atelier, hvor der blev malt akt under Bonnats og Gêromes veiledning, og hvor også Bastien-Lepage korrigered en tid. Her gik det op for hende, det som også de andre havde stærkt fornemmelsen af, da de kom til Paris, at münchener-undervisningen var for småtskåren. Akademiprofessorerne var for meget optat med detaljpirk og holdt ikke elevens sans våken for helheden. Derfor hed det også, da hun kom til Bonnat: »*Oui, c'est très bien, mais ce n'est pas comme ça!*«

»Han var en storartet lærer, og da han en dag gjennemgik min tegning på uforglemmelig vis med klar kritik over alle mine smukke detaljer uden alvorlig sammenhæng, gik der et lys op for mig. Jeg har aldrig senere glemt den korrektur, og det blev mig på engang klart, hvad der måtte bli hovedsagen for mig både i tegning og koloristisk.«

Et helt år gik hun bare og tegned uden at male et strøg hos sine lærere. Men da hun så en dag skulde ha en stipendieattest af Bonnat, og han spurgte, om hun da ikke havde noget malt at vise, dristed hun sig endelig frem med sit bayerske interiør med kniplersken. Bonnat slog hende på skulderen og sa: »*Voilà une petite femme, qui a du talent,*« hvorpå han skrev følgende attest: »*Mlle Backer est née peintre, elle fera un jour honneur à sa patrie.*«[1])

Bonnat har fåt ret i sin dom. Frk. Backer er i virkeligheden den af alle norske malerinder, som er mest *née peintre,* og selv i sine mandlige kollegers lag indtar hun en høi rang som maler. Jeg ved få ting i norsk kunst, som er til den grad koloristisk *sammenhængende* og på en gang fint følt og kraftig gjort som hendes bedste interiører, som *Bretagnerinteriøret* hos Eilif Peterssen eller *Bondeinteriøret* i Trondhjems galleri, for at nævne et par af de bedste af dem.

Frk. Backers næste billede på salonen (81) var det, som hænger i Stavanger galleri — *Andante,* et hjørne fra Cluny-museet med et gyldent klaver og en harpe samt en ung dame i rosa empire-dragt som spiller.

I 83—84 tilbragte frk. Backer tre fjerdingår i Bretagne i Rochefort en terre, hvor hun bl. a. malte det ypperlige *bondeinteriør* i brunt, som Eilif Peterssen eier. Om billedets morsomme linjespil og det fine lys gir afbildningen her et begreb, men til det kommer den aldeles charmante farveharmoni af træets mange rødbrune nuancer,

[1]) Billedet blev solgt ved Gøteborgudstillingen og udloddet.



HARRIET BACKER.

de gule messingkar og et stænk blåt i gløttet mellem skapsengens døre.

I over 10 år blev Harriet Backer boende i Paris — »10 herlige studie-år« kalder hun dem. Det faldt nok hårdt at reise derfra, men hun kjendte, at hun måtte hjem da og male norsk natur og norske studier (1889).

Siden den tid har hun bodd i Kristiania om vinteren og tilbragt somrene, dels i Lille-Elvedalen, dels i Stange på Hedemarken og nu sidst i Opdal i Numedal.

Fra den første egn er billedet *Kortspillere* (i Kunstmuseet), det saftig malte *Interiør* af en bondestue med seng og vugge, stemt i blåligt rødt (i galleriet i Trondhjem) og *Kolbotnstua* med Garborg og frue, han klunkende på felen (eies af redaktør Thommessen).

I Stange har hun flere somre igjennem malt på det lyse og fine kirkeinteriør *Altergang,* et billede med mange figurer, som vel må betegnes som hendes hovedværk, og som eies af Olaf Schou. Fra den samme hvidkalkede gamle kirke malte hun også et andet billede med en dåbshandling (eies af fru Ragna Nielsen).

I de sidste år har hun været beskjæftiget med et nyt, farverigere kirkeinteriør fra den gamle rosemalte Opdal kirke i Numedal.

Frk. Backer er en fin kolorist, som i interiøret har fundet sit rette område.

I norsk kunst har ingen git farver indendørs finere, fyldigere og mere personlig samstemt. Som hun kan male lyset, slig det strømmer ind i bred flod gjennem et vindu, flommer henover en slidt bordplade eller en gammel væg, streifer et ansigt, blusser i en rød trøie, blaffer op i en blå skapdør og synker hen i farvemættede skygger i rummets kroker — det gjør ingen bedre herhjemme.

Og hun har kjendt sine evners begrænsning, aldrig indladt sig på det som ikke har virkelighedens trygge grundvold at hvile på, aldrig forsøgt sig som fantasikunstner eller som novellist. Hun er ren og pur maler, ren kolorist — af de sjeldne som ser farverne i organisk sammenhæng.

Når hun, ligesom forsøgsvis, har vovet sig udenfor sit egentlige fag interiøret, og malt *landskab,* mærker man først, hvor tungt og alvorligt hun arbeider. Det første indtryk kan være lidt rotet og meget uplastisk. Men også over landskaberne er der den karakter og tilforladelighed, som hun altid efterstræber. Og hendes trofasthed mod naturen, der undertiden kan bringe en Sisley i tanke, får holde skadesløs for mere glimrende egenskaber, som hun savner.

Foruden ved sin produktion har Harriet Backer gjort sig fortjent af norsk kunst ved den lærervirksomhed, hun har drevet i Kristiania.

For ca. 10 år siden opretted hun nemlig en malerskole, som hun siden har holdt gående først sammen med Christian Krohg, derefter sammen med Eilif Peterssen, en vinter sammen med Wentzel og i de sidste 5—6 år alene. De fleste yngre kunstnere, mandlige og kvindelige har her været hendes elever. —



ELISABETH SINDING.

Omtrent jevnaldrende med disse to malerinder er Elisabeth Sinding. Hun er født på Næs i Romerike 16. marts 1846, men tilbragte størstedelen af sin barndom på Karmøen, hvor hendes far var prest. Senere blev faren forflyttet til Stavanger. Her fik datteren, som fra barndommen holdt på med dyretegning, se kobberstik efter Landseer og Rosa Bonheur, som blev bestemmende for hendes livsbane.

Hun reiste i 65 til Kristania til Eckersbergs skole, som dog netop ved den tid ophørte. Vinteren efter kom imidlertid Siegwald Dahl til Kristiania, og han tog sig venlig af hende under hele sit ophold. Da hun i 69 blev sendt til Dresden, skaffed Dahl hende en mere lærevant mester i sin ven Adolf Friedrich. Hos ham malte frk. Sinding sine første billeder — spurve, duer, kaniner — udstilled første gang våren 70 i Dresdens kunstforening og derefter i Kristiania.

Senere tilbragte hun en række af år i München, hvor hun den første vinter malte stilleben under Otto Seitz og senere arbeided på egen hånd. I frk. Sindings tidligere produktion veksler interiører og dyr, især får og hunder. Men efterhånden er hun gåt over til at male væsentlig hester i friluft. På Jæderen har hun malt flere større billeder som *Hester ved stranden* og *Tarekjøring* og på østlandet mest vinterbilleder med hester: *Løshester i sneen* (93), *Tømmerkjørere* og *Sneplogen* (95). Årene 96—97 tilbragte frk. Sinding udenlands med statens stipendium, dels i Paris, dels i Holland, hvor hun fandt rigelig stof for sin kunst og malte bl. a. *Rækefiskere, Redningsbåden kjøres ud* (Bergensudstillingen 98), *Landsbygade* o. s. v.

Frk. Sinding er en dygtig kunstner. Hendes stræben er at gi naturen ligetil, sundt og kraftigt, og det har ofte lykkedes hende at bringe et friskt pust af vind og veir og sollys ind over billederne af det dyreliv, som det er hendes lyst at skildre.

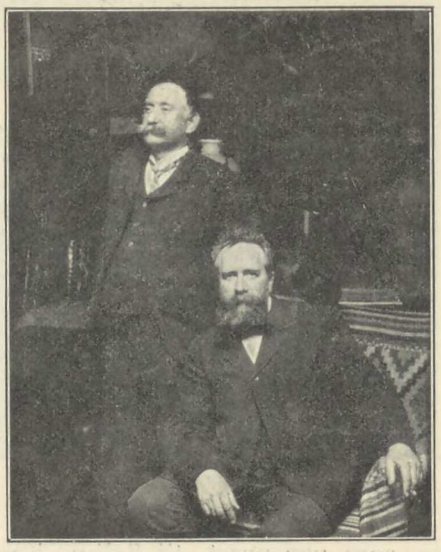


UCHERMANN

Et flamsk hundeforspand (1880).
Kunstmuseet i Kristiania.

Dyrmaleren Karl Uchermann (Ungdomsportræt side 140) er født i Borge i Lofoten 1855, men opvokset i Sogn, hvor faren var prest. Her på vestlandet leved han et friskt og djærvt gutteliv med alslags idræt, kom siden til Kristiania og begyndte i 72 hos Bergslien, hvor han gik i tre år. Senere, da han var fuldt på det rene med, at dyrmaleriet skulde bli hans fag, malte han et års tid på Askevolds atelier i Bergen og drog våren 76 til München. Men allerede før den tid havde han begyndt at udstille og sælge. Hans debutbillede hed *Haren er gåt i berg.* I München malte han med iver »figur«, ja dristed sig endog til at male en *Kristus stiller stormen* som altertavle i Vik kirke i Sogn. Fra München kunde han i 78 med statstipendium reise til Paris, hvor han udførte et større billede af nogen *kaniner* (i statsråd Lehmkuhls eie), som åbned ham adgangen til den bekjendte dyrmaler Van Marckes atelier. En ny altertavlebestilling førte ham til Antwerpen for at kopiere Rubens' *korsnedtagelse.* Her i Antwerpen var det, at han malte det store og fortræffelige billede af et *flamsk hundeforspand,* som blev indkjøbt til Nationalgalleriet. Billedet må betegnes som Uchermanns hovedværk,

er godt komponeret, grundig gjennemarbeidet og koloristisk holdt i en behagelig dæmpet harmoni af grå og brune toner. Til Uchermanns betydeligste arbeider hører også det billede af et hvilende hundekobbel ved en skudt kolle, som han i 81 udstilte på salonen under tittelen *Halte à la chasse,* og som siden er havnet i en malerisamling i Bordeaux.



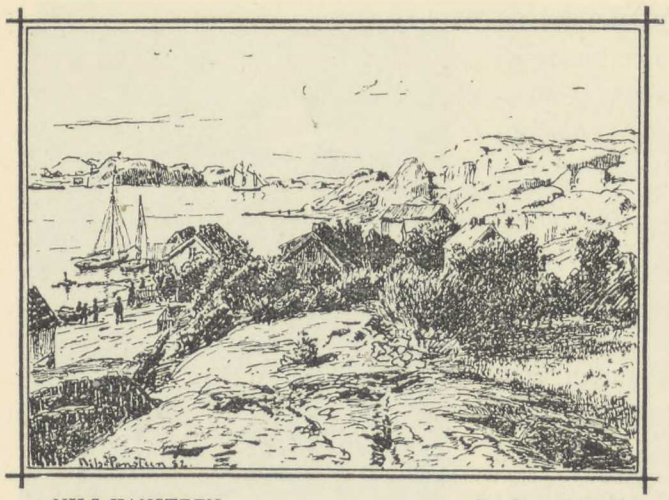
UCHERMANN og BORGEN.

Efter disse successer vendte Uchermann i 25 års alderen hjem til Norge med et anset navn, som han stadig har hævdet i det store publikums øine. Hans kunst, som ikke egentlig kan siges at være uddybet eller forfinet i de senere år, besidder i høi grad den evne at fortælle klart og tydelig og gjerne lidt humoristisk, som publikum sætter pris på. Han har sin styrke i at male dyrelivets små noveller, og navnlig har han i en lang række billeder lagt for dagen sin fortrolighed med hundenes familieliv. Enten billedet heder *Ensomhed* eller *Familielykke, Jalousi, Had* eller *Kjærlighed,* handler det om scener i eller udenfor hundehuset med hundemor som den centrale figur og små buttede, halvblinde, vådsnudede hvalper som forgrundsfigurer. Han har også malt ænder og andre dyr, og i Kunstmuseet findes fra senere år et billede af sauer i solskin under tittelen »*Fienden kommer*«.

Når han indlader sig på de store, mere monumentale opgaver og maler et *Drama i skoven,* som han gjorde til Chicago-udstillingen, har man mindre følelsen af, at Uchermann er i sit rette element.

— Jevngammel med Gløersen og udpræget østlænding er Hans Fredrik Henriksen Borgen, født i Ullensaker 24. november 1852. (Ungdomsportræt s. 146). Et grundere talent, mindre selvstændig og mindre nøieregnende med sin kunst, har også denne maler git værdifulde bidrag til østlands-naturens karakteristik. Borgen fik sin uddannelse under Morten-Müller og Bergslien, senere har han været en kortere tid i Paris. I 80-årenes begyndelse slutted Borgen sig til friluftsmalernes flok og udstilte jevnlig på høstudstillingerne, mest bredt malte høstlandskaber fra østlandets jevne opdyrkede bygder.

Jeg har set gamle studier af Borgen, som minder om Gude og Amaldus Nielsen på en gang. Men også Kristiania-studier, som minder mere om Krohg og Diriks. Hans fugtige høst- eller vårbilleder med bondegårde og jorder fra Gudbrandsdalen



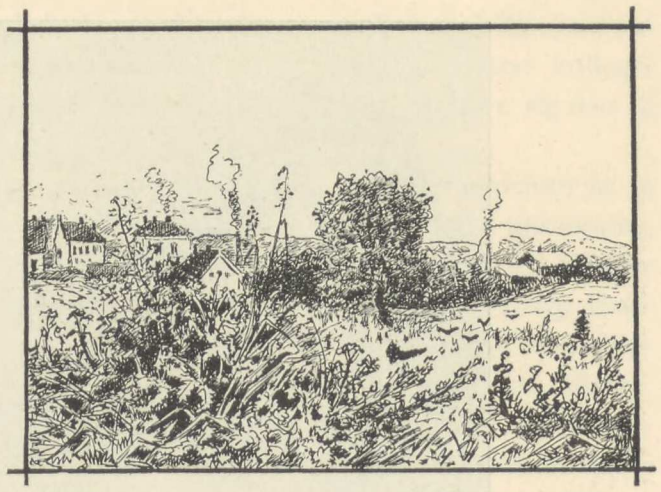
NILS HANSTEEN Sandøsund (1882).

står MUNTHE nærmest. Et af de bedste har motiv fra Øier, kaldes *Høstvæte* og er bredt og flydende malt og svarer i sin karakter udmærket til tittelen. Senere er han med sin kunst flyttet længere op på fjeldet og maler gjerne vidde og sætervold. Men hans letflydende produktion, som i senere år har git indtryk af overproduktion, tegner intet skarpt billede af hans kunstnerpersonlighed.

— NILS HANSTEEN er født i 1855 i Mo i Ranen. I 61 flytted hans far, som var prest, til Selbu, hvor gutten blev, indtil han i 16 års-alderen gik ind på et mekanisk værksted i Trondhjem for at uddanne sig som ingeniør. I 73 bestemte han sig imidlertid til at bli maler og reiste om høsten til malerskolen i Kristiania, hvor han gik i to vintre. Høsten 75 reiste han til Karlsruhe og blev GUDES elev i to år. Gjennem Gude lededes han ind på marinemaleriet. Efter et års ophold hjemme i Norge reiste han ud igjen, over London og Paris til München, hvor han også forblev i to vintre. I 80 var Hansteen i Italien og i 81 flytted han hjem til Norge. Under kunstnerstriden stilled han sig afgjort i oppositionens rækker og drev flittig friluftstudiet i Drøbak, Fredriksværn eller andre steder ved Kristianiafjorden. I 88 flytted Hansteen til Kjøbenhavn, hvor han har bodd i ca. 5 år, siden har han været hjemme i Norge. Han debuterte i 77 med et par småbilleder i Kunstforeningen, på den første høstudstilling mødte han bl. a. med det her gjengivne *Sandøsund,* og siden har han været en flittig udstiller på høstudstillingerne. Oftest har det været marinebilleder, gjerne skuder i oprørt sjø, regnveir, tåke eller snetykke. Men han har også malt sommerdage i skog og mark og i senere år mest vinter. I Kunstmuseet har han en skonnert, som lænser i høi sjø, og *snetykke* (1890).

KARL EDVARD DIRIKS, brorsøn af den som humoristisk tegner bekjendte fyrdirektør DIRIKS, er født i Kristiania 9. juni 1855. (Portræt side 142). Efter at ha tat sin studentereksamen i 72 reiste Edvard Diriks udenlands for at studere arkitektur, besøgte Stuttgart, Karlsruhe og tilslut, indtil 78, *Bauakademie* i Berlin. Her færdedes han i den samme kreds som KROHG og KLINGER, da beslutningen om at opgi arkitekturen for malerkunsten modnedes hos ham. Han reiste til Weimar, blev elev af prof. TH. HAGEN et

års tid og vendte i 79 tilbage til Kristiania. Her vedblev han at male på egen hånd indtil 82, da han drog til Paris og lod sig påvirke af impressionisterne. I 83 reiste han over Sydfrankrige og Spanien hjem igjen. Også senere (i 95) har Diriks gjort en større reise (i Spanien, Italien og Tyskland) og siden 90-årenes slutning havt sin faste bopæl i Paris.



DIRIKS Ved bygrænsen (1882).

Tiltrods for dette lange udeliv er der i virkeligheden intet europæisk over Diriks' kunst. Tvertimod har han ude i det fremmede i senere år tildraget sig opmærksomheden som en speciel norsk type både som personlighed og som kunstner. Heller ikke skal man på hans malerier kunne se, at han begyndte som arkitekt. Et arkitektonisk byggende eller tegnende element er netop det, som hans landskabskunst ikke har. Men de motiver, han helst vælger sig — storm, slud, blæst, tåke — egner sig da heller ikke for en strengt tegnende behandling.

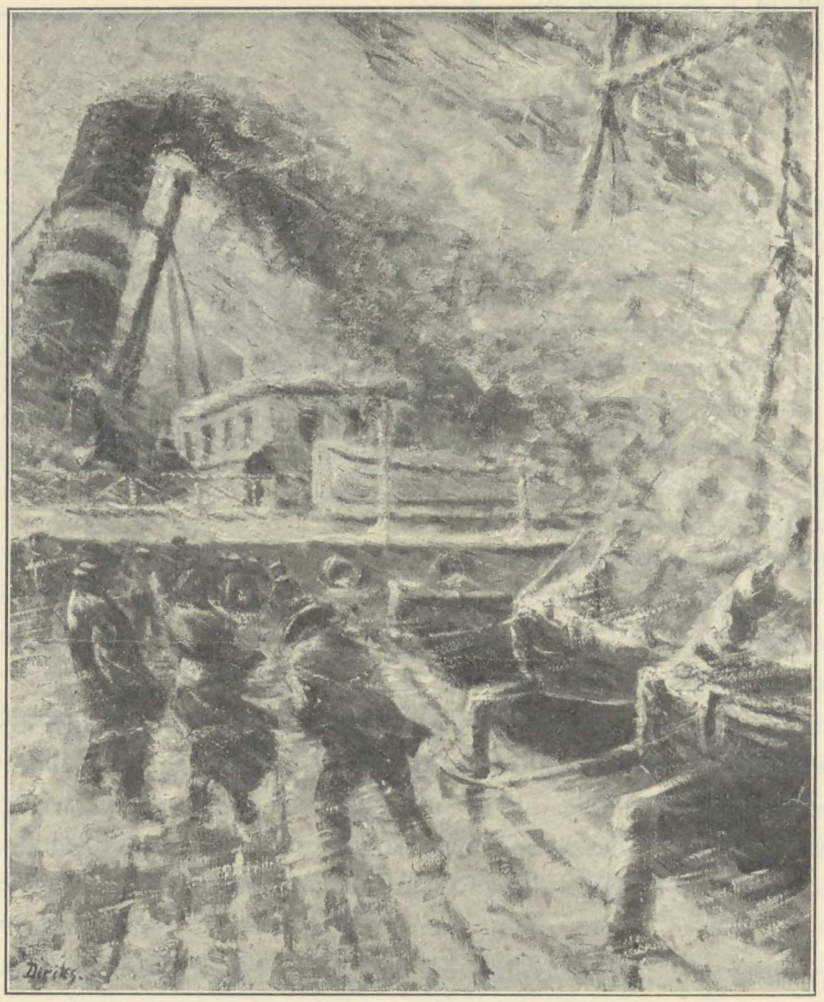
Lige fra den første høstudstilling i 82, hvor han mødte med 6 billeder, og indtil han sidst i nittiårene, temmelig bitter og skuffet over mangel på medgang og anerkjendelse hjemme, bytted Kristiania og Drøbak med Paris og Bretagne, har Diriks trofast deltat i samtlige høstudstillinger. Sine bedste ting malte han hjemme omkring 1890.[1])

Diriks er udpræget impressionist, og hele hans kunst står eller falder med den intensitet, hvormed han formår at udtrykke en stemning gjennem farven.

Ganske vist har hans kunst i senere år forandret sig meget, især efterat han i Paris trådte i nærmere forhold til den yngre impressionistiske kreds. Hans første landskabsbilleder fra Kristiania og omegn *(Josefinegaden, Studenter-stien i Vestre Aker* eller *Vildfangerbugten ved Drøbak)* var en mere ængstelig og nænsom afskriven af naturens detaljer. Men allerede i disse tidlige år, da han stod den unge Thaulow nær og i visse måder kanske også var påvirket af Krohg (med hensyn til motivtilskjæring) var det at bringe lys og luft ind i billederne for ham hovedsagen. Og mere og mere blev Diriks *veirets* og da navnlig *det vonde veirs maler.*

---

[1]) I 82 lød titlerne på hans billeder: *Skrivergården i Drøbak, Høstdag, Løvfald, Regnveir, Ved bygrænsen, Øvre Pilestræde.*



DIRIKS — Brygge i snestorm.

Diriks' kunst har altid havt vanskeligheder at kjæmpe med og altid båret præg af det. Han er en tunghændt kunstner, en kunstner med mere uvorren kraft end smag. Hans store stærke krop, hans hårdføre og grovbygde lemmer taler stærkere gjennem det, han har malt, end hans ånd. Og han er dog produkt af gammel god familie og besidder megen kultur! Mens de fleste andre malere af hans slægtled har vokset i selvbeherskelse, formfølelse, kultur — er blit ialfald mere afblegede i sin udtrykksmåde, er snarere det omvendte tilfælde med Diriks. Resterne af hans smule tegnekunst er druknet i en seig farveflod og hans pensel er blit mere ubændig kostende. Hans kunst er i sin primitive brutalitet antipoden til Thaulows feinschmäckerier — det rene kaos af »disse vonde, blåsure farvene«, som gourmanderne hader.

Men Diriks' kunst har unægtelig i de senere år vakt en ganske betydelig opmærksomhed ude i Europa, navnlig i radikale kunstnerkredse i Paris. Hans kolleger hjemme har havt vanskelig for at forstå denne «succes«, ikke kunnet forklare sig den og tildels draget den i tvil. Men den er dog et faktum.

Forklaringen er simpelthen den, at et kunstnersamfund som det parisiske er så overtræt af tomme raffinements, at netop den ru, brutale kraft øver sin tiltrækning, når den bærer bud fra et ægte temperament. Og det er det, som Diriks' g o d e billeder gjør. Der er humør i hans maleri — ialfald dårligt humør. Der står en skarp trækvind fra surt veir på fjorden ind mellem bergknauserne og ind i de gisne små skipperhus. Der fyker og stormer og uler og tuder af væmmeligt vinterveir i hans billeder, og man føler, hvor maleren elsker dette ækle veir og væmmes ved de »hyggelige« mennesker. Der er et evigt sub og sjap og sørpe på veier og brygger, og tåken ligger og vælter ude i fjorden over bragende driv-is. Men blæsten huier og hviner igjen, klaprer i porter og løse lemmer, letter på tagsten og strammer i bådenes fangliner.

Det er vor egen kjære, ugjæstmilde norske strandvinter, som taler gjennem denne kunst, og derfor holder vi af den. Og det er det, franskmændene også skjønner, og derfor gjør de den ære på Diriks — *le peintre du vent* — som hans landsmænd endnu ikke har gjort.



FR. KOLSTØ Stril ved Bergens fisketorv (1881). Fragment.

Fredrik Kolstø er født i Haugesund 5. marts 1860. (Ungdomsportræt I, s. 313). 16 år gammel kom han til Kristiania, fik male med friplads hos Bergslien og tegned samtidig for at ernære sig norske oldsager for Ryghs værk. Men allerede året efter strøg han for lånte penger til München. Her blev han elev af Seitz og siden Lindenschmit og malte 1880 som »Componierschüler« hos den sidste sit første genrebillede *Fra et norsk fiskerhjem.* Dette og et andet billede *Kamerater,* en lirekasse-savoyard og hans abekat, fra samme tid udstiltes i Kunstforeningen og viste en mere end almindelig evne for farve-harmonisering. Og så tidlig moden var han, at da han våren 81 var vendt hjem til Norge, kunde han allerede samme sommer male det store billede, som på én vis endnu står som hans hovedværk — *Stril ved Bergens*

fisketorv. Med sin realisme og djærve brede paletkniv-teknik gjorde *Strilen* stor opsigt på 2den høstudstilling og bidrog meget til snakket om »klattemaleriet«.

Vinteren efter var Kolstø igjen i München og om våren en tur i Paris. Her gjorde impressionisternes farvedekomponerende teknik stærkt indtryk på ham, og da han atter var hjemme i Norge, satte han al sin evne ind på at drive sin teknik op til samme illussoriske kraft, som han havde set i Paris. Efter et nyt Pariser-ophold i 85 malte han da et *Atelierinteriør,* som vel er det bedste Kolstø har gjort, og som Trondhjems galleri kan rose sig af at eie. (Afb. side 163). Det er et fuldkommen impressionistisk billede, malt med vidtdreven dekomponerende teknik som den, *pointelisterne* bruger. Billedet fremstiller et broget hjørne af en malers atelier *(Hjalmar Johnsens)* med gamle møbler, kunstsager og tæpper, alt malt med en forbløffende illuderende virkning; frit og godt i rummet er hensat maleren selv og et par andre figurer (han som sidder i pels er GLØERSEN). På nært hold lægger man mærke til, hvorledes f. eks. malerens marineblå dragt, rent på pointelisternes vis, er isprængt med zinober-prikker, som i tilbørlig afstand flyder sammen for øiet med den blå farve. Og man spør sig selv, hvorledes dette utilhyllede »klattemaleri« kunde bli tålt og kjøbt i Trondhjem på et tidspunkt, da idealet af malerisk teknik repræsentertes af glatstrøgne Bennetterske mariner og Axel Enders sødladne genrebilleder.

Efter dette billede, som vakte den største opsigt i kunstnerkredse, kunde Kolstø med statens stipendium drage til Italien, og herfra sendte han hjem til næste høstudstilling en række lysfyldte *billeder fra Capri.* Muligt, at disse hvidkalkede loggiaer, som var oplyst i hver en krok af reflekser fra det dirrende solskin udenfor, savned en solid stofvirkning, og at maleren i sin stræben efter lys og klarhed havde gåt for høit i tonen. Jeg tror nok, at billederne vakte mere forundring end bifald; men som de står for min erindring, var de et interessant og dristigt tiltak til noget nyt.

Imidlertid synes vor kjække impressionist at ha mistet modet; han fortsatte i ethvert fald ikke med sit lysmaleri. Kolstø har senere mere og mere fjærnet sig fra impressionismen og er lidt efter lidt faldt tilbage i sine gamle münchener-traditioner. Efter et ophold i Kjøbenhavn udmærkede han sig ved et par fortræffelige lampelysinteriører, som var udstillet i Kunstforeningen. Men senere har hans frembringelser været af en temmelig vekslende og for afslebet art til at virke personligt. Først i portrætterne af *Knut Bergslien* (1897) (se afbildningen I, s. 232) og *Amaldus Nielsen* (1900), begge i Kunstmuseet, har han atter frembragt arbeider, som fængsler ved en djærvere behandling og mere indgående karakteristik.

Siden våren 87 har Kolstø bodd hjemme i Norge. Først i Bergen i 4—5 år, hvor han holdt en malerskole gående i vintermånederne, mens han helst tilbragte

sommeren på Jæderen og malte små billeder fra sandstranden. Senere har han været bosat i Kristiania eller på Bæstum.

Kolstø er typen på en mere end almindelig teknisk begavet kunstner, som fængsler og glæder, sålænge der er ungdoms spændstighed og mod i hans eksperimenteren, men som — med al sin dygtighed — let taber sig i det almindelige, når han forlader sig på sin rutine. Men Kolstøs begavelse er for vakker til, at man rolig kan se den lægge årerne op og drive med strømmen. Heldigvis er der også en ny energi-anspændelse at spore i hans produktion i portrætterne af Bergslien og Amaldus Nielsen. Kanske får man en vakker dag se ham ta tråden op, der han slap i ungdommen — som den farve-kjære impressionist han engang var!

— Til dem, som fik sin uddannelse i München, hører også trønderen Christian Eggen. Han er født i Trondhjem 1859, var først håndværker (han er udlært snekker), reiste til München samtidig med Fridtjof Smith høsten 80, tegned hos Benzur og senere hos Lindenschmit og Löfftz sammen med Soot og andre norske. Hele 7 år forblev Eggen i München og uddannede sig i denne tid til en ganske dygtig tegner og genremaler. I 84 solgte han til Kristiania kunstforening et billede af en *bayersk landsbykirkegård,* og senere har han oftere solgt til Trondhjems kunstforenings udlodninger, mest interiører fra fiskerhytter, naust o. s. v. belivet med figurer. I galleriet i Trondhjem er han repræsenteret med et større figurrigt billede fra Trondhjems fisketorv *Ravnkloa* (1893).

Carl Fridtjof Smith er født i Kristiania 1859, men opvokset i Trondhjem. 80—84 studerte han ved akademiet i München, malte studiehoder som viste stærk påvirkning af de gamle hollændere. Senere var han en tur i Paris, men hans kunst bevarede det tyske præg. Siden 1890 har Smith levet som professor ved akademiet i Weimar. Hans betydeligste arbeide er det figurrige billede *I kirken* (86), som blev prisbelønnet på jubilæumsudstillingen i Berlin samme år og indkjøbt til galleriet i Leipzig. Et senere billede *I hospitalshaven* gik til Amerika, mens *Efter konfirmationen* blev erhvervet af galleriet i Triest. I Trondhjems galleri er han repræsenteret ved det tyske genrebillede *Gänse-Lise,* som åbenbart har lånt sit motiv fra et ungdomsbillede af Lenbach i det Schackske galleri. Af hans portrætter er det lidet karakteristiske *Ibsen-portræt* (91) vel det mest kjendte.

I tysk skole gik først også Georg *(Nielsen)* Strømdal, Carl Nielsens yngre bror. Hjemme slutted han sig til friluftsgruppen og udstilte på de første høstudstillinger. Men lidet koloristisk begavet, følte han sig mindre hjemme i naturalisternes kreds. Som praktisk mand blev han udset til udstillingernes forretningsfører og kunstner-organisationens sekretær og kom som sådan til at indta en mellemstilling mellem fraktionerne. Han malte mest motiver fra stenet ur og lyngklædt vidde.

Også Ola Geelmuyden har studeret i Tyskland, i München og i Kloster Maulbronn som Olav Rustis elev. Hjemme har også han som ærlig friluftsmaler søgt at skildre norsk natur i det ældre slægtleds ånd. Men hans stærke samlerinteresse og syslen med vor folkekunst har draget ham mere og mere bort fra landskabsmaleriet. Han har i længere tid været ansat ved Kunstindustrimuseet og senere knyttet til Norsk Folkemuseum, en tid som styrelsens formand.

— I Bergen leved Hans Løvaas som en isoleret lokalkunstner, der i ottiårene var temmelig alene om at repræsentere friluftsretningen.

De kunstnere, som var født i Bergen, flytted gjerne i en ung alder derfra og slog sig ned i udlandet eller i Kristiania. En bergensfødt kunstner, som burde været nævnt i en tidligere forbindelse Henrik Helland (1828—55), viser et vakkert koloristisk talent under de franske romantikeres indflydelse (i den lille historiske park-scene i Bergens billedgalleri). Men han flytted som barn med sine forældre til udlandet, fik sin uddannelse i Berlin og Paris og døde, før der kunde bli tale om at vende hjem.

Anders Wigdahl (født i 1830), en Düsseldorferelev af Askevold og Rasmussen, flytted vistnok i 79 hjem til Bergen, men han vedblev blot at male sine norske fosser på tilvant düsseldorfermaner.[1])

Hans Løvaas (født 1848 i Bergen) begyndte som Eckersbergs elev, fortsatte senere under Morten Müller og kom i 72 til Ludv. Munthe i Düsseldorf. Men det var først efter et Pariser-ophold i 76—77, da han også udstillede på salonen, at han hjemkommen til Norge begyndte at male sine billeder færdige med naturen for øie. Han var en flittig og dygtig skildrer af vestlandsk natur og navnlig af fjordløbene langs Bergenskysten og Bergens nærmeste omegn. Han findes rigelig repræsenteret i galleriet og privatsamlinger i Bergen. Løvaas døde i 1890.[1])

Også Lyder W. Nicolaysen (1821—1898) var en bergensfødt maler, som efter i mange år at ha været handelsmand tog for alvor fat på kunsten i 70, søgte uddannelse i Paris og slog sig ned i Kristiania som en tilhænger af de unges opposition. Han har navnlig malt kystbilleder.

Bergenser må også marinemaleren Hjalmar Johnsen kaldes, selv om han blev født i Stavanger (1852), men forældrene flytted til Bergen, og der vokste han op. I 14 års-alderen blev han sendt tilsjøs; i ni år pløied han sjøen og avancerte op til styrmand, »mens kunstnerlysten engang imellem blussede op.« I 75 bosatte han sig som skibsmægler i Kristiania, men gav snart forretningen op og reiste i 80 til Jæderen for at male. Han blev først Bennetters elev og året efter Thaulows i Kragerø; siden malte han på egen hånd. Hjalmar Johnsen var en flittig udstiller på høstudstillingerne, en god kamerat i naturalistflokken og i flere år kunstnernes tillidsmand som »fagforeningens« formand. En tid bodde han i Fredriksværn, men ellers har han malt noget hvert sted fra langs kysten lidt hårde og kolorerte, men redelig studerte billeder af sjø og holmer og skuter. Hjalmar Johnsen døde 1901. (Han er malt i sit atelier af Kolstø, side 163).

En skildrer af vestlandskyst og fiskerliv er også Lauritz Haaland, født 1855 på Hvidingsø, ved Stavanger, hvor han bor. Han er nærmest autodidakt, og hans billeder interesserer mere ved emnet end ved udførelsen. Sine største arbeider *Vårsildfisket* og et *Stormbillede* malte han til Chicagoudstillingen.

Nordlandsnaturen og vinterfisket i Lofoten, som allerede Otto Sinding havde behandlet med stor dygtighed, fik i den yngre slægt en tolker i nordlændingen Gunnar Berg (født i Svolvær 1863). Efter 2 års studium i Düsseldorf under Normann søgte og fandt Gunnar Berg en veileder og et forbillede i Otto Sinding. Til dennes Lofotskildringer slutter sig nøie hans egne. Berg leved mest udenlands, i Berlin eller i Paris, ivrig arbeidende efter et rigt studiemateriale fra sin hjemstavn. Han var allerede godt på vei til at vinde et navn derude som maler fra »Midnatsolens land«, da en ulykkelig hændelse berøvede den unge vakre mand det ene ben, så det andet. Tilslut fulgtes koldbranden af døden (i Berlin 1893). Gunnar Bergs studier, som i stort antal var udstillet efter hans død, gir et bedre indtryk af hans begavelse end de store effektfulde, men lidet selvstændige *Lofot*-billeder. Hans talent var neppe meget dybtgående; med desto freidigere uforfærdethed gav han sig i kast med sin fødeegns storslagne naturscenerier. Et meget stort billede af ham i Normanns og Sindings ånd ses i Trondhjems galleri — *Svolvær ved vintertid.*

Otto Sindings elev fra studieår i München er også Betzy Berg (født i Urskoug 1850). Da hun valgte marinemaleriet til specialitet, gik hun dog senere til Holland for at bli den berømte Mesdags elev; tilslut bosatte hun sig også i Holland, gift med en hollænder. Frk. Berg var med på den første høstudstilling, repræsenteret ved en af de stormfulde mariner, som hun senere har malt så mange af.

[1]) Se forøvrigt om disse bergens-kunstnere nærmere i Johan Bøghs omhyggelige samlerarbeide *Bergens kunstforening i 50 år.*



WENTZEL Schakspillere (1886).

Mellemgenerationen er den blit kaldt den malerslægt, som fik sin indvielse i ottiernes kamp- og trængselsår herhjemme.

Slægten fra 70-erne, som havde sit lærecentrum i München og sin samling i Paris, havde flyttet kunsten hjem til Norge. Slægten fra 90-erne brød op igjen i ny udvé efter andre idealer og gik enkeltvis eller i små flokker til Kjøbenhavn og Italien. Men mellem de to generationer af »gamle« og »unge« står som en egen gruppe mellemgenerationen, det yngre kuld af naturalister, som gik sine læreår mest hjemme i Kristiania. Gruppen har efterhånden isoleret sig til begge sider.

Neppe nogen af kunstnerne i dette slægtled har gjennemgåt en virkelig streng skole-uddannelse.[1]) De begyndte gjerne på Tegneskolen under Middelthun, malte ved siden af på egen hånd eller hos Bergslien (mest i opposition til sine lærere), fulgte Thaulow en sommer til Modum eller søgte Krohgs atelier en vinter i Kristiania, men udvikled sig forøvrigt fuldkommen tvangløst og uden tugt. Når de havde gjort den obligate Pariser-trip på nogle måneder og set salonen, var uddannelsen gjerne endt. De fleste begyndte at udstille midt i læretiden.

En principmæssig foragt for akademi-uddannelse er et gjennemgående træk hos dem, en ungdommelig respektløshed overfor andre kunstretninger i fortid eller nutid et lige almindeligt. Flere af dem holdt sig med vilje borte fra gallerierne med de gamle »brune« mestere. Den kulturgrundvold, de har havt at bygge på, har i det hele været svag.

Men en blind tro på den sag, de stod sammen om at forfægte — naturalismens sag — forlened dem med frimodighed og styrke. Modet var rankt og ungt hos disse unge, og samlet repræsenterte de en vakker sum af talent. Det var deres gjærende evner, som for en stor del gav ottiårenes høstudstillinger deres friskhed og præget af frodig vækst.

Kolorister er mere eller mindre næsten alle malerne af dette slægtled. Sin svaghed har de gjennemgående i tegningen, sin begrænsning i en lidet udviklet stilsans og ringe evne for komposition. Men frisk umiddelbar opfatning, naturligt malerisk syn og djærv udtryksmåde har været deres styrke.

De har ikke så ganske uret, disse malere, når de hævder for sig selv i sammenligning med malerne af det ældre slægtled, at det er dem, som er de norske.

Thaulow (som han var i sine unge år) og Krohg har blandt ældre malere virket stærkest på dem, Thaulow på landskabsmalerne, Krohg på figurmalerne.

Oprindelig kjendte eller erkjendte disse unge intet andet krav end naturalismens krav på det »rigtige«. Og med »rigtig« mente de først og fremst »rigtig« i farven. Malt på pletten, med naturen for øie og sindet liggende blot som en farveømfindtlig fotografiplade. Det gjaldt om at opfange »valørerne«, gi stofvirkningen og forøvrigt fortælle sandfærdig, uden udsmykning eller tildigtning.

Fantasi var en mere end tvilsom kunstneregenskab i de år. Og den formsans, som higer efter skjønhed for den skjønne forms skyld, var de unge norske malere fremmed. Derfor gjorde de ofte et lidt barbarisk indtryk udenfor landet, på dansker og på franskmænd.

Karakter kræved de af kunst, af sin egen og andres, ægthed, ubønhørlig

[1]) Enkelte som Soot og Jørgensen har været akademielever i nogen tid.

sandruhed — gjerne en kras, pågående, hensynsløs. Alle som en kjendte de dyb væmmelse for det »søte«. TIDEMAND var noget nær den værste maler, de vidste.

Den samme »mandfolkagtige«, mod det bedske og brutale hældende smag særtegner deres malemåde. De fører penselen uvornere og skjødesløsere, men ofte også friskere end forgjængerne.

I endnu høiere grad end disse har de været de kolde farvers forkjæmpere. Skingrende grønt, kvast blåt og et ukoseligt forfrossent blårødt møder man ofte i deres billeder, men som regel godt og karakterfuldt samstemt. Den tjærebrune asfalt-farve, som düsseldorferne greb til i ethvert knibetag, var for dem selve symbolet på kunstnerisk uvederhæftighed og uredelighed. »Falskmøntnerne« kaldte man kort og godt dem, som malte »brunt«.

Enkelte af disse kolorister har med fordel brugt impressionismens farvedeling og nådd høit i lyskraft. Elevernes sollys bragte ofte mestrenes billeder til at blegne på udstillingerne. Men lige så ofte behaged de sig i visse dumpe og triste harmonier af grå og afstumpede farver.

Fattigfolks liv og småfolks stuer har en stor plads i deres kunst. Også i landskaberne skyr de al prangende skjønhed. Med tidens demokratiske tankegang står de i nær pagt, og otti-årenes pessimisme kaster sine skygger ind over deres freidighed.

Den megen modgang og hån, de mødte, ægged til bitterhed og lyst til at forarge. Men en gavnlig følelse af at stå udenfor borgerskabet, af at være fri *bohême* næred deres uafhængighedstrang.

I det hele holdt de sig bedst som kunstnere, sålænge naturalismen ikke var anerkjendt. Den politiske og åndelige radikalismes bølge, som gik over landet, bar dem oppe. Da reaktionen kom, blev de svagere karakterer blandt dem skyllet ind i bagevjer, og der blev de liggende. Andre, mere smidige og levedygtige talenter tog med den ny tid en ny kurs.



WENTZEL

Frokost (1882).
Kunstmuseet i Kristiania.

Blandt dem, som ved alder hører »mellemgenerationen« til, er Edv. Munch. Men hans geni lar sig ikke indrangere i nogen skole eller retning eller gruppe. Derfor stilles han også i denne bog udenfor den historiske sammenhæng og behandles for sig — ganske som Vigeland blandt billedhuggerne.

Af de andre, som hører generationen til, er Wentzel den betydeligste og den som først og længst har indtat en ledende stilling iblandt dem.

Nils Gustav Wentzel er født i Kristiania 7. oktober 1859 (portræt side 145).

Det var hans oprindelige tanke at bli arkitekt, og han havde hele fem års læretid som murer bag sig, da han begyndte at male hos Bergslien. Men allerede da havde han på tegneskolen tilegnet sig en sådan dygtighed, at han i 79 kunde begynde at udstille. Det tør dog være uvist, om den unge maler så snart havde tiltrukket sig almindelig opmærksomhed, hvis han ikke med sit første større billede *Et snekkerværksted* havde havt det held at bli bortvist fra den vanstyrte kunstforenings lokaler (se side 136). Billedet blev udstillet i Blomqvists vindu på Karljohan, og skandalen samled publikum foran det.

Aldrig har sensationen snublet over et mindre sensationelt kunstværk. Billedet fremstiller simpelthen en gammel hæderlig håndværker ved høvlbænken i sit grønpanelte værksted; han arbeider, så sponen fyker, mens det durer i ovnen under limpotten. Alt er malt på den mest ligetil og naturtro måde, detaljeret og omhyggelig og flittig.

Det publikum, som ikke hørte til »skjønnerne«, kunde da heller ikke begribe, hvorfor billedet var blit bortvist, kunstnerne blev rasende og Wentzel bekjendt. Forgjæves forsøgte den uheldige direktion at bøde på sin fadæse ved at kjøbe begge de næste interiør-billeder fra kunstnerens hånd, *I musiktimen* (81) og »*Verdens Gang*« (82). Men kampen mod Kunstforeningen var allerede i fuld gang — *Snekkerværkstedet* havde gjort sin nytte.

Imidlertid arbeided den unge maler uforstyrret videre i det samme spor, og på kunstnernes første høstudstilling mødte han med 3 gode billeder, hvoraf det ene er blit stående som et mesterværk i vor malerkunst.

Wentzels *Frokost-billede no. 1* blev rigtignok først 20 år senere indkjøbt til Kunstmuseet, men da til en pris, som står i forhold til billedets kunsthistoriske værdi, og nu hænger det der til varig glæde for alle, som forstår ottiårenes energiske kamp for virkelighed og sandhed i kunsten.

Billedet er det bedst malte og mest troværdige milieu-portræt i norsk malerkunst. Med altopfangende skarpsyn er her git et indblik i et tarveligt håndværkerhjem i morgen-negligé. Stuen med det lillagrå tapet, konen som skjærer brød i nattrøie, gutten som slurprer kaffen i sig af sin spilkum med et smørrebrød i hånden, det u-dugede frokostbord med kuppelløs lampe — alt er rigtigt. Og alt er tilstede — den sotede kobberkjedel på ståltrådstativ, blomstrede skillingsboller, jernbrættet med flødemugge af britannia-metal og smørkop af støbekrystal.

Udtræksengen bagenfor er netop så fuldpakket af sengklær, som den skal være, speilen har en spræk i glasset, på etageovnen hænger et underskjørt, på væggen en Eidsvolds-mand og sorte papmarché-rammer. Gjennem den åbne dør ser man ind i »kammerset« til gården og finder alt det, man venter, grønt bordpanel, bjærketræs sofa under vinduet og rullegardin med gadeprospekt, trukket halvt ned til potteplanterne i vinduskarmen. Alt er der og er, som det skal være — sengeluften og morgenlyset og kaffeduften — altsammen!

Dette er norsk realisme. Og det er udmærket maleri. En kolorist har malt det, hentet skjønheden frem i det og stemt den sammen til helhed og tone. Skyggerne er endnu nokså sorte, men der er ingen brun saus. Alt er kjøligt, renligt og tilforladeligt i lokaltone. Tapetets mauve-farve står vakkert til nattrøiens blågrønt skimrende hvide, kobberkjedelen falder ind med sin glød og møblernes bjærketræ med sin gyldne tone, hist glimter det i en guldlist, her kaster poleringen lyset tilbage i en blåhvid refleks.



WENTZEL

FROKOST (1885).
Kunstmuseet i Kristiania.

Og alt er ganske primitivt malt uden kunster og *bluff,* med uendelig redelig og tålmodig og udholdende kunst, som fravrister virkeligheden hver tone, hver halvtone.

Bedre fortalt kan et sådant sujet ikke være. Men Wentzel skulde nå høiere som maler i sin *Frokost no. 2.*

Billedet er malt i 1885. Kunstneren havde i mellemtiden været udenlands, besøgt Paris, set impressionisterne. Han har udviklet sig og folder nu ud sit talent; men påvirket, forandret — er han ikke. Der er samme fortrinlige hjemmelagethed over hans kunst.

Alt, hvad der i den første *Frokost* var småt set eller pirket gjort, fordi han havde stirret sig blind på enkeltheder, er her stort, bredt, malerisk. Det er overhodet et af de bedste malerier i norsk kunst og det eneste billede i Kunstmuseet, som helt ud tåler at hænge i sal med Munch.

Billedet er ikke feilfrit. Der er tegnefeil, figurerne er indbyrdes usikkert proportioneret, en figur falder for stor, en anden for liden, og der opstår ugreie i planerne. Men man glemmer feilene over den robuste malerkunst. Man glæder sig over tvelysets skjønhed, beundrer farvens kraft og stoffernes behandling, dvæler tilfredsstillet ved den hele skildrings karakter og ægthed.

Belysningsproblemet, som er stillet, med farvekampen mellem kunstigt lys og dagslys, træffer man ganske hyppig på i moderne maleri, men sjelden finder man det løst med den energi og umiddelbarhed som her. Fiffet med at dække den blændende lyskilde med en figur og bare la omgivelserne — desto kraftigere — male lampeskjæret er gammelt og kjendt nok. De gamle napolitanske og spanske naturalister praktiserte det, og Rembrandt greb stadig væk til denne udvei. Men sjelden falder kunstgrebet så naturligt og selvfølgeligt som her, hvor det indfaldende blå morgenlys, dæmpet af rullegardinet og de hvide tylgardiner brydes med lampens apelsin-gule lysvirkninger. Og man må beundre den klarhed og kraft, som farven bevarer selv i skyggerne, navnlig i alt det hvide, i morens ryg og dugen. Også personernes karakteristik er god og talende, og den lille blondlokkede pige, som halvpåklædt hæver sig påknæ på en stol i rødt skjørt, blomstret underliv og kortærmet linned, er et henrivende stykke malerkunst.

Meget kan tilgives den, der har malt dette billede; thi meget har han elsket det, han her har malt. Og i virkeligheden har desværre Wentzel, som ikke har fart varlig med sit store og rige malertalent, tilgivelse behov. De trange kunstnerforhold hjemme i Norge har trykket også ham ud i landskabsmaleriet. Han malte til at begynde med i 93—94 flere udmærkede vinterstudier. Men efterhånden udarted den fynd- og klemteknik, han slog ind på, gjennem masseproduktion til et uforsvarligt smøreri, som han har fortsat med både herhjemme og under en reise på italiensk jordbund.

Men det er dog ingenlunde så, at Wentzels kraft var udtømt med disse første ungdomsværker. Både fra hans tidlige år, da han var en nitid, næsten penibel realist, og fra den senere periode, da han førte den brede, mættede pensel, står der gedigne værker igjen efter ham, der han gik frem, enten det så var mellem arbeiderklassen i Kristiania eller blandt fiskerfolket ved fjorden eller mellem bønder oppe i dalførerne.

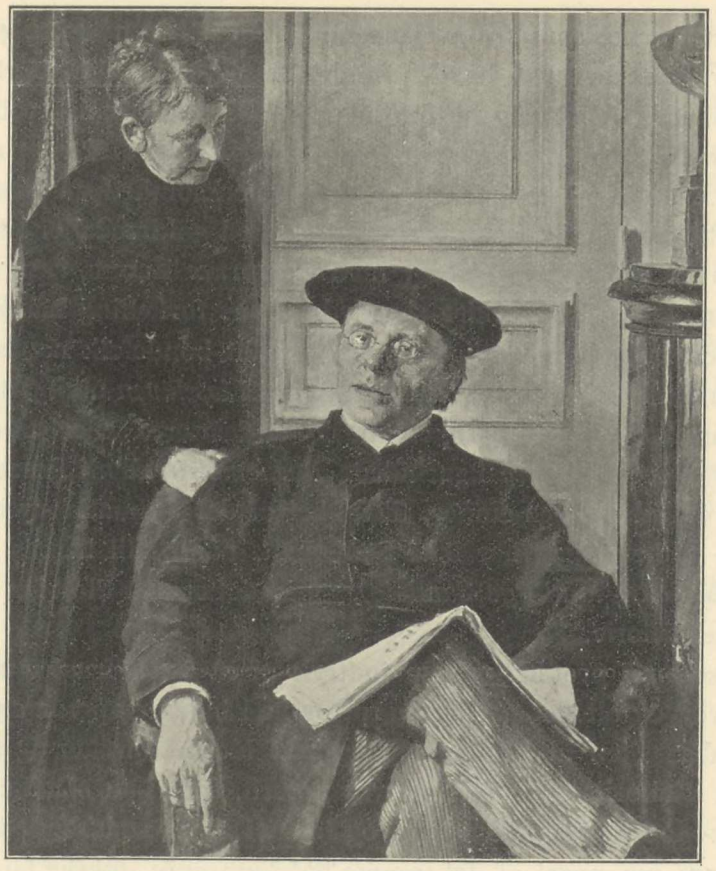
Jeg vil bare nævne fra hans begynderperiode de utrættelige studier af et *Fiskernøst på Hvidingsø* (81) samt af en *billedhuggers værksted* (83), afbildet side 136, og fra hans glanstid den mesterlige studie *Schakspillere* (86), det ypperlig fortalte *Konfirmationsgilde* (87), det djærve billede af *Føderådsfolk* i sin stue (88) og en malerisk fyldig *Dugurd* (på Pariser-udstillingen i 89, nu i Kunstmuseet).

Til det fineste og sarteste, Wentzel har malt, hører et lidet billede hos Olaf Schou med *en jente som væver på flatvæv,* et interiør i blonde gule nuancer, der virker som et dæmpet anslag på et mangestrenget instrument.

Hans største tiltak fra senere år er *Dans i Sætersdalen* (95) og *Emigranter* (1900).



WENTZEL — Emigranter (1900).



EYOLF SOOT

Jonas Lie og hustru (1889).
Kunstmuseet i Kristiania.

Eyolf Soot (portræt side 145) er født 24. april 1858 på bedstefarens eiendom Strømsfos i Ødemark, Smålenene. Både bedstefaren og faren, som døde tidlig, var ingeniører. Hans mor, født Birgitte Lie, søster af Erika Nissen, var en begavet pianistinde. Sine tidlige gutteår tilbragte Eyolf Soot i Amerika, men efter farens død flytted moren tilbage til Norge. I Kristiania fik han sin første uddannelse. Men senere reiste han til Berlin, hvor han studerte et års tid under Gussow. Derefter har han været i München et år og 2—3 vintre med stipendium i Paris, hvor han søgte Bonnats atelier.

Soots produktion har været overmåde sparsom. Han debuterte på den første høstudstilling i 82 med et stilfærdigt genreportræt *Hos bedstemor.* Men allerede året efter er det *lysproblemet,* som optar ham mere end genren i det mørke billede af en *gammeldags spikersmie* med indfaldende solstreif. I 86 slog han igjennem med *Brudefølget drager forbi,* et billede som foruden ved kraftig solvirkning udmærked sig ved det pikanteri, at man slet ikke ser noget brudefølge; man ser bare virkningen af det i

fjæset på bondeungerne, som fra svalgangen forbauset og nysgjerrig følger toget med øinene. Det ry, han hermed havde vundet, bestyrked Soot yderligere ved et par andre solskinsbilleder *(Kjærring med Fladbrød* 1885) og navnlig ved det udmærkede portræt af *Jonas Lie og hustru* samt et større figurbillede *Velkommen,* med motiv fra Gudbrandsdalen. Dette sidste vakte fortjent opmærksomhed på høstudstillingen i 90, blev kjøbt til Nationalgalleriet og senere belønnet med guldmedaljer i München og Paris.

Soot er en god fortæller, i slægt med Christian Krohg, som er den, han mest minder om af malerne i det ældre slægtled. Hans fortælling handler dog ikke bare om den slags jevne og hverdagslige emner som, at bondefolk næves i en dør. Allerede tidligere havde han i et billede med motiv fra *Livsslaven* malt det uhyggelige optrin med en mand som har drukket sig ihjæl (billedet er desværre senere ødelagt). Og i studien *En vanvittig* (94) samt det store figurbillede *Barnemordersken* i fjøset (97) kredser hans kunst fremdeles om uhyggelige emner, tiltrukket af det dramatisk-fysionomiske udtryk.

Stort mere af betydning har ikke Soot malt, når hertil lægges et par mandsportrætter *(»Sop-Olsen«* og *tandlæge Sandvig).* Men det er nok til at bevare ham en sikker plads i vor malerhistorie.

Hans sparsomme produktion gir indtryk af at være frugten af en svær energianspændelse, hvorved alt det urolige og springske i hans temperament under modstand er bøiet ind under viljen til nøgtern iagttagelse. Men så spraker og gnistrer det urolige sind frem igjen i koloriten, en ilter nervøs kolorit, som kan slå funker.

Der er Lie-blod i Soot. Hans mor og Jonas Lie var sødskende-børn. Og det forekommer mig, som om noget af det samme halvtæmmede, løbske fantast-temperament, som gir Jonas Lies stil dens farverige impressionistiske liv, gjenfindes i Soots kolorit.

Emnerne kan være jevne nok, rent ud hverdagslige.

En dør som åbnes, et par bondefolk som træder indenfor og tar i hånd på langsom, stilfuld bonde-manér. Men måden, det er fortalt på i farve, er sprudlende, og det øieblik døren står på gløt nytter maleren til at opfange et indtryk af gnistrende solskin over grønne jorder og to små mænd som går raskt forbi langt borte. Det er dette dørgløt som er billedets motiv, fuldt så meget som figurerne og bygdeskikken.

Eller tag hans bedste arbeide — *Jonas-Lie* portrættet i Kunstmuseet. Situationen — for et situationsportræt er det — er yderst ligetil. Digteren sidder med korslagte ben og læser i en avis foran en hvid dør. Hans hustru kommer indefra og bøier sig over ham med et spørgsmål — »om han har husket på det eller det?« Han lar avisen synke og løfter hodet med halvåben spørgende mund og et fraværende blik bag brillerne. Den lange nervøse hånd hviler over stollænet og ser ud, som den ikke er med på at opfatte spørgsmålet, den heller. Det hele er billedet af en mand, som lever sit eget indre, begivenhedsrige liv.

I billedets kolorit ser jeg nervøsiteten og den tilbagetrængte fantasi ulme. Vistnok har alle ting sin almindelige farve, bonjouren sortblå, benklæderne gråstripet, døren hvid, og digteren har den traditionelle fløilsbarret på hodet. Men hver af disse farver er ikke det, de gir sig ud for, de er frembragt ved en heftig dekomponeringsteknik. Elementærfarverne dirrer og brister i dette sorte, dette hvide, dette grå. Bedst ser man det i den store, åresprængte hånd, som hænger over stollænet. I dens lød lyser de stærkeste farver, fra de irgrønne og det svovl-gule til zinober og et violet som på anløbet stål.

Det er dette irisende som gir Soots kolorit dens eiendommelighed. Man husker den som man husker ting, hvori lyset spiller og leger sin lunefuldeste leg — prisme, perlemor, opal...

Man bare kunde ønske, at følelsen i hans kunst havde en stærkere krystaliserende evne, og at hans form var fastere. Men i denne henseende er Soots kunst desværre ikke gåt frem i senere år.

Hans sidste store værk *Barnemordersken* er ingen helt god komposition, men det har sin egen umiddelbare slående virkning gjennem farvens dystre kraft, belysningens og udtrykkets grelle uhygge.

Men snart er et tiår gåt hen over dette værk, uden at Soot har sat nye mærker efter sig i norsk kunst.

Når kommer det næste fra ham?



HALFDAN STRØM

Dugurdshvil (1890).
Galleriet i Venezia.

I første række af det yngre naturalist-kuld står Halfdan Strøm. (Portræt side 150).

Han er Kristiania-gut, født 4. november 1863; men både faren og moren var af bondeslægt. Bedstefaren var en tusenkunstner oppe i Odalen, som laged kunstfærdige låser og urer og geværer.

18 år gammel begyndte Strøm på tegneskolen hos Middelthun og samtidig hos Bergslien. Men den moderne retning trak ham snart bort fra Bergsliens skole. Han slog sig sammen med to kamerater Munch og Bertrand, de leied selv atelier og fik Krohg til at komme og korrigere sig. »Han var sund og grei, jeg kan ikke huske, han talte om linjeskjønhed.« Men allerede efter et par måneder brød Strøm af for at reise til München. Her tegned han et halvt års tid (84) under Gysis, en fortysket græker ved akademiet. Hvorpå han vendte tilbage til Kristiania og malte videre på egen hånd.

Endnu ikke 20 år gammel havde Strøm udstilt sit første billede *(En søndags eftermiddag*, 83) og fra 86 vedblev han hvert år at udstille på høstudstillingerne, indtil han i 92 reiste til Paris for at lære pâny under Roll.

At følge Strøms produktion fra hans tidlige ungdom indtil denne dag er at se et talents fuldstændige omskabning under ændredede livsvilkår. Men der ligger noget typisk til grund for denne forvandling; noget lignende er, stort set, foregået med den norske malerkunst i de senere år.

Ligesom WENTZEL begyndte Strøm med at praktisere naturalismens maleriske principer på sine nærmeste omgivelser.

I et hjørne af små håndværker-værksteder, i døråbningen til trange dagligstuer, i tredjerangs kaféer, i arbeiderkvarterernes smågader stilled han sit staffeli op, og sine motiver skar han lige ud af den virkelighed, han havde for øie [*Skrædderværksted 86, Skomagerværksted 87, I restaurationen 88*].

Eller når han var ude på landet om sommeren, gik han ikke som de andre på jagt efter vakre motiver ude i marken. Han sneg sig heller ind i drengestuen under dugurds-hvilen, ind i den stramme indestængte luft, hvor tunge arbeidskropper vælted sig i sengene, sov og pusted og snorked. Hans kunstnerøie havde sin glæde af at iagttage dette og det kolde blå lys, som sived ind fra nord gjennem små grumsede ruder. Det havde sin stemningsskjønhed for ham og fin, sammensat farveskjønhed. Hvor koseligt for den gamle at vågne før de andre efter sin middagslur, tænde sin pibe og sidde så'n på sengekanten og smågruble, mens snorkingen durer i stilheden! Og hvor vakkert denne smutteleg af blåkolde lys og varme dybe skygger, af grønt og violet og brunt inde i mørket! *(Dugurdshvil* 1890).

Men Strøms hovedværk fra denne hans tidlige tid er dog *Restaurationen.* (Afb. side 157). Da dette billede med legemstore figurer fra arbeidersamfundets kneipe nede i Torvgaden fremkom på høstudstillingen 1888, mødtes det af en stærk uvilje. Presse og publikum var enige om at tilbagebevise en så »lavtliggende« kunst med denslags »simple« motiver. Det samme billede var i 1901 udstillet på den internationale kunstudstilling i München, blev der belønnet med guldmedalje, og hænger nu på en hædersplads i statens kunstmuseum. Det er bare, hvad billedet fortjener.

Lige fuldt som EILIF PETERSSENS *Christjern II* eller HEYERDAHLS *Adam og Eva* berettiger dette mesterværk af en 25-årig til de største forventninger om kunstnerens evner. KROHG har ikke malt et sikrere millieu-billede. Karakteristiken af figurerne, den lubne kaféjomfru og den kurtiserende kavaler, som med floshatten bag i nakken ræker over disken, er ypperlig, frisk og pågående. Og med bitter sandruhed er han malt, den grå, udsultede fattiggut, som hænger dvask på en stol helt fremme i billedet, maulende på et smørrbrød. Også kafégjæsterne i baggrunden er malt med rammende impressionisme, ligeså stillebenet på disken. Det falder i det hele tat vanskelig at tro, at et billede som dette er blit til uden MANETS mellemkomst. Så modent og fornemt er det malerisk med sine fyldige gule, grå og lilla toner. Og dog er sandheden



HALFDAN STRØM — Ung mor (1895). Luxembourggalleriet i Paris.

den, at Strøm først den følgende sommer gjorde sin første lille Parisertur for det 250 kroners-stipendium, som var det eneste, billedet indbragte ham.

Men den slags ting malte Strøm gjerne i sin ungdom. Han var ikke naturalist for spøg. Gråkolde pessimistiske billeder malte han, der var ligesom blåfrosne i koloriten, med det ubarmhjertigste dagslys over knappe kår og dagligt slid, om ikke netop den rene armod. Aldrig en indrømmelse til bourgeoisiets lunkne skjønhedsbegreb »det tiltalende«. Dette begreb om skjønhed, som hverken stiler høit eller lavt, men i sin kjærne dølger en feig ulyst ved alt det, som kan gjøre skår i hyggen.

Der var stof til en socialistmaler i Strøm. Han havde den rette bedskhed i farven. Og han havde dengang meget af den lidenskab for ægthed, som vrager det skjønne for det uskjønne, fordi man sætter ægthedens skjønhed over al anden skjønhed.

Men Strøm blev ikke nogen socialistmaler. I hans begavelse har der manglet den tankelivets stramme stålfjer, som, når den kommer i spænd, gjør en mands liv til én eneste, målbevidst og ubøielig stræben.

Han reiste ud, så nye kår, og kom hjem som en anden mand.

Da han kom hjem igjen, var det snarere en bourgeois-maler end en socialistmaler, som udfolded sig i hans nu så overraskende let flydende produktion. En bourgeois-maler i den bedste betydning, som dette navn kan ha.

Altså havde der dog ligget en anden natur bagenfor den bedske naturalist, kuet under pessimismen og alle afsavnene!

I 92 havde Strøm nemlig fået Houens store legat, og med det drog han til Paris. Roll fik han til lærer. Denne kunstner har gjort et uudsletteligt indtryk på ham, ikke bare som lærer og gjennem sine arbeider, men ikke mindst ved sin personlighed.

»Denne store, vidende ømme kunstner« kaldte Strøm ham. »Jeg tror næsten, jeg kan si, at det mere var hans varme, elskelige personlighed og fyldige kunst, som jeg lærte af end hans korrektur.«

Også Roll havde begyndt som socialist-maler. Hans *minearbeider-streik* er berømt, et gråt og trist billede med sorte skygger og dump håbløshed. Men hans kunst blev efterhånden lysere, gladere, indtil den fyldtes af støiende livsglæde. Friluft, solskin, grønne enge og forårsløv, solstreif over nøgne hvide kvinderygger, nymfernes lattermilde, drukne tummel om den ravende Silen og hans æsel, lutter sol, latter, vellyst — det er den nye Roll.



HALFDAN STRØM

Emil Hannover (1899).
Kunstmuseet i Kristiania.

Og hans farves glans, hans pensels bredde, hans lyse, åbne sanselighed bedåred proletarmaleren fra Torvgaden.

Der var også andre ting som spredte skyerne på Strøms horizont.

Selve byen Paris, livsglæden og fornemheden som mødte hans blik alle vegne. Gode og kloge menneskers selskab, Jonas Lies hus, Emil Hannovers venskab og fine belæring. Men sandt at si er nok grunden til forvandlingen at søge dybere.

Han traf her en ung dansk pige fra et forfinet litterært hjem, henrivende ved ungdom, ynde, forstand. Og dertil den fuldkomne øienfryd for en maler: skjær hvid hud, det nydeligste lille ansigt og skabt til myg, buttet fylde. Hun blev hans hustru og hans kunsts lyse genius.

Man tør tale så åbent om dette, fordi Strøm selv har lagt mindst muligt skjul på det i sin kunst.

Hans kunst slog nu med et slag om til en formelig flugt fra fattigdommen, fra skrædderværkstederne og de lurvede restauranter. Den blir fra nu af snarere en

høisang til skjønheden og livsfylden. Solskin og barn, hjem og ægteskab, modenheden og moderligheden forherliger han fra nu af. Men først og fremst hende.

Hende har han malt, hende har han dyrket, ude og inde, i sol og i halvskygge. Med det grønne løv som baggrund mod hendes blændende hud og med myge lyse kjolers fald om det frodige legeme.

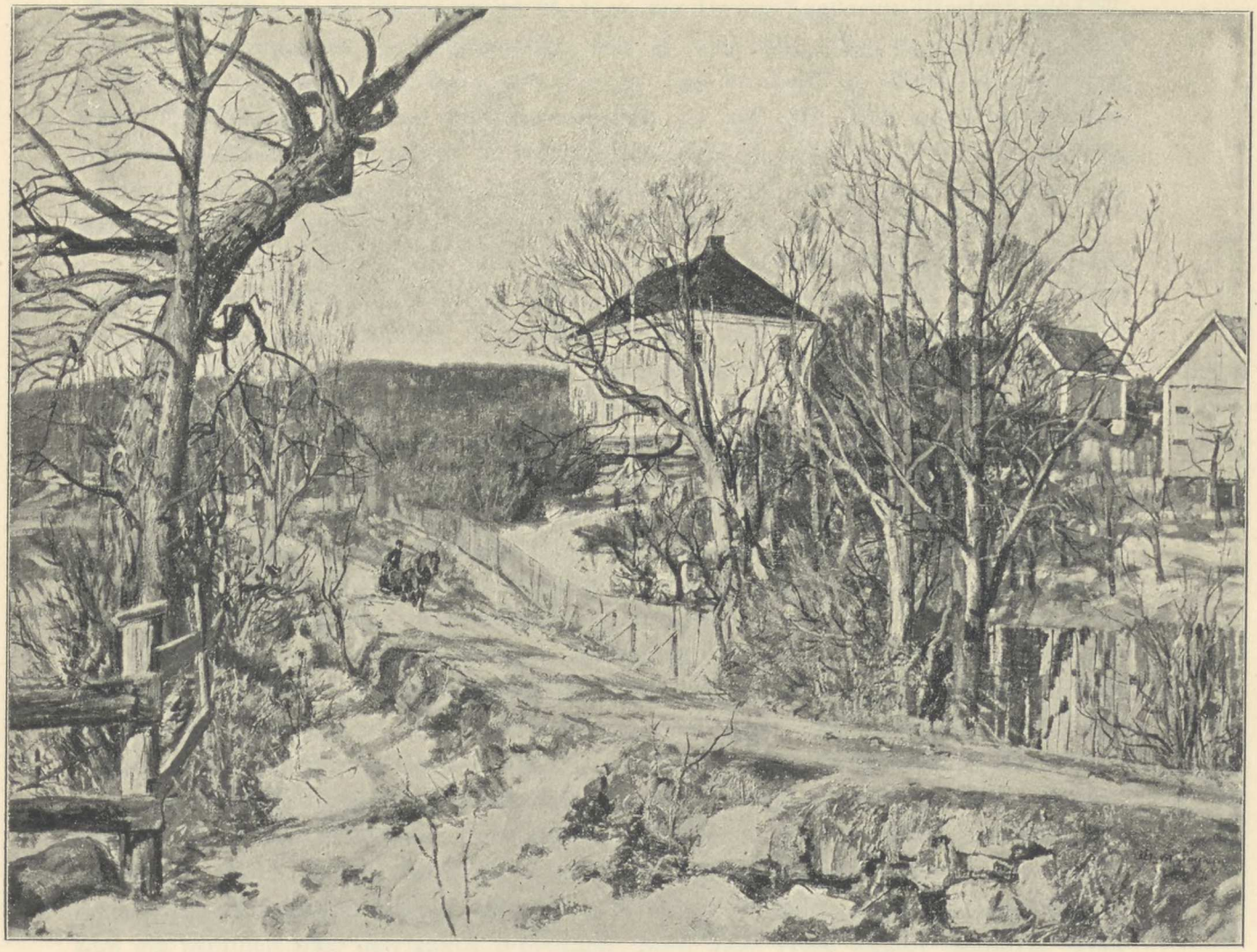
Med de nye emner skifted hans billeder også teknisk karakter. De blev freidige og muntre i farven, feiende i penselstrøget, flotte i formen — af og til for flotte. Eller de blev — som enkelte landskaber — elegiske og melankolske i en blød mørkladen tonart som det der heder *Aften i Oslo:* de dybe mørke have og to damekjoler, lænet til stakitet, en teglrød og en opalgrøn — et stykke farveraffinement, som kunde gjøre en Thaulow jaloux.

Men ikke altid er raffinementet så gedigent som her, ofte kan det bløde i form og tone bli for blødt, det ømme for indsmigrende.

Det bedste billede af den nye Strøm er og blir *Ung mor* i Luxembourg-galleriet. Han har her gjort et greb så dybt i kvindenaturens ubevidste, vegetative liv, at det tenderer hun-dyret i sit forhold til afkommet, og det greb har endnu ingen gjort forud for ham på den fine og instinktive måde. Billedet er så langt fra frastødende i sin virkning, at det har større sjælelig skjønhed end noget andet, han har malt.

Når Strøm som portrætist begiver sig udenfor sit private område og maler andre end sin *Helene Fourment,* er han ikke så god, som når han maler hende. Det overraffinerede *Dameportræt* i Kunstmuseet har aldrig interesseret mig, og portrættet af *Jonas Lie* er ligefrem mislykket, bedre er pendentbilledet af *Thomasine Lie.* Men et fint og godt, alvorlig gjennemarbeidet mandsportræt malte Strøm, dengang han under indtryk af gammel gallerikunst og af modellens noble og forfinede personlighed malte portrættet af sin svoger, den danske kunsthistoriker *Emil Hannover.*

I senere billeder har Strøm vist tendens til at vende tilbage til bondelivskildringen, rigtignok i lysere og stærkere farver end i *Dugurdshvil.* Hidtil har han såvidt mig bekjendt ikke overtruffet kunsten i dette fortrinlige billede. Men han er endnu ung og står i sin fulde kraft. Man har ret til at holde fast ved sine forventninger til ham.



JØRGEN SØRENSEN: Februar 20 kulde, Vestre Aker (1887).
Kunstmuseet i Kristiania.

Den mest begavede af de landskabsmalere, som fulgte friluftsnaturalismens fane og flokkedes om THAULOW på Modum, var JØRGEN SØRENSEN. (Portræt side 153). Han var Kristiania-gut fra Maridalsveien, født 16. mai 1861. Syv år gammel fik han en stiv hofte og blev vanfør for resten af livet; han bevæged sig yderst besværlig med stok. På skole gik han ikke, helseløs som han var som gut. Men senere besøgte han den folkehøiskole, som broren J. N. Sørensen drev i Soner og senere i Skjeberg. Dertil tegned han under MIDDELTHUN på Tegneskolen og malte først med DISEN og BARLAG, senere sammen med THAULOW ved »friluftsakademiet« på Modum.

Af kameraterne, som stod ham nær, skildres han som et blødt gemyt, en idealist med et lyst og tillidsfuldt væsen og »det bedste og mest udtryksfulde blik«. MUNCH har malt ham i ungdomsårene. Ellers stod Wentzel, Strøm og især Eiebakke ham nær.

Som kunstner var Jørgen Sørensen altid tro mod virkeligheden — »det er alt sammen bedst og penest som det er«, pleied han at si. Hans produktion flød let, han har malt meget, men altid arbeided han efter naturen. Derfra, hvor han bodde, malte han gjerne. Først oppe i Gjetemyrsveien, hvor han havde sletten under Ullevold for øie og strøget om Vestre Akers kirke med udsigten over fjorden. Senere bodde han i Asker og var da forelsket i Skaugumsåsens rene linje. Tilslut bodde han nogen tid på sin brors gård ved Fossum bro i Askim (Smålenene) og malte mangt et billede fra Glommenegnen, ved sommer- og vintertid.

På udstillingen i »Handelsstanden« (83) mødte Sørensen første gang med tre høstbilleder fra Modum. Året efter havde han nye Modums-billeder, deriblandt et med en vei, som er dækket af vådt klissent løv og med friske sorte hjulspor. Med det billede vandt han kameraternes beundring og et stipendium til at reise til Paris for.

I 86 var han hjemme igjen og malte fra Kristiansand-kanten; mødte på høstudstillingen med hele ni billeder. Det samme antal sendte han næste år, dels fra Soon og dels fra Paris, og slig vedblev han at sende rigelig med landskaber til høstudstillingerne og til kunstforeningen, som af og til kjøbte af ham, indtil en nyresygdom, som gik sammen med den gamle hofteskade, brød hans svage legeme sammen. Han havde tilbragt sin sidste studiesommer i Rødenæs og arbeidet på et sort sommerlandskab, som vistnok vilde være blit hans bedste, men han måtte ta det ufærdigt med sig til Askim, og før måneden var omme, døde han her under svære lidelser, men uden ynk og klage, glad og tillidsfuld, som han havde levet — 31. august 1894.

For den norske malerkunst var Jørgen Sørensens død et virkeligt tab. Allerede syv år i forveien havde han tilfulde godtgjort sin store maleriske evne ved det ypperlige billede »2° kulde«, og da han døde, stod han i sin rigeste åndelige udvikling.

I Kunstmuseet er hans kunst bare repræsenteret gjennem dette ene billede *Februar 2° kulde, Vestre Aker* (1887). Tittelen kan synes kunstlet, men er i virkelig-



JOHS. MÜLLER.

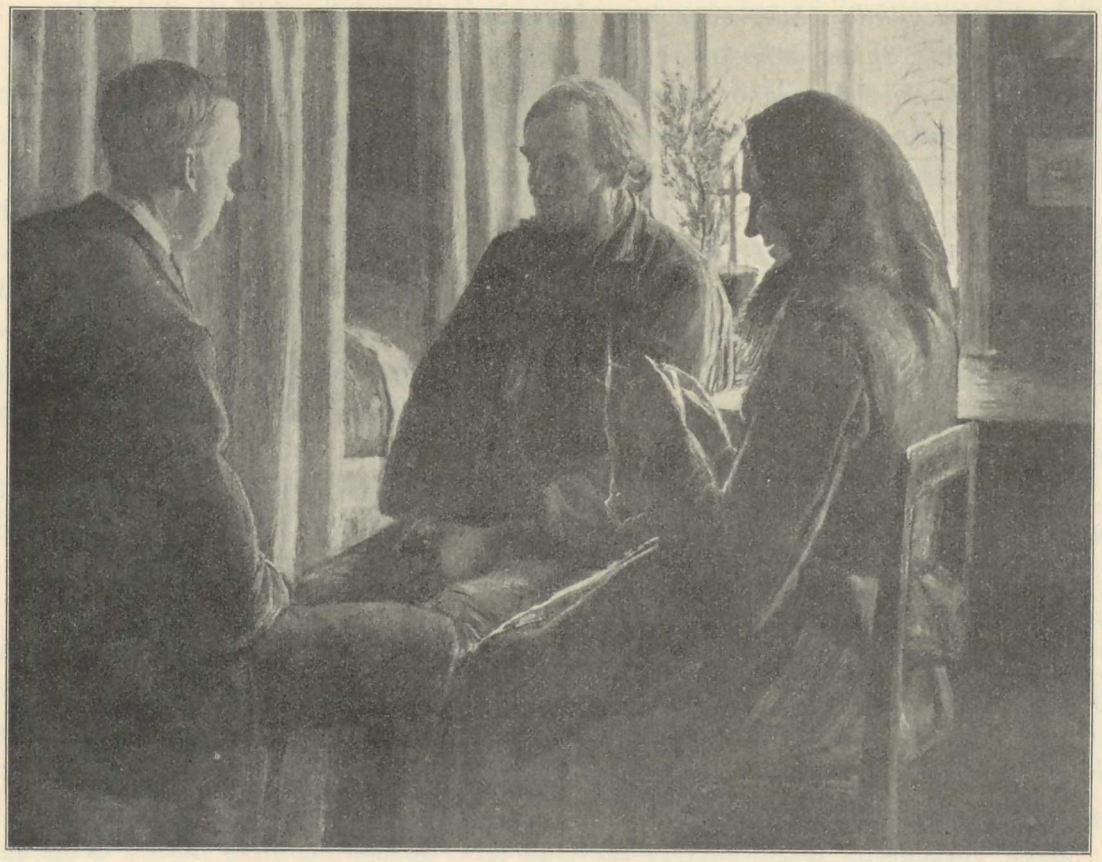
heden meget træffende, rammer billedets karakter. Så nuancefint er denne vinterdags stemning observeret, så præcist og sandfærdig er den gjengit. Netop slig knaser det i den frosne vei, netop så'n står et afbladet træ mod himlen i en klar og tendre vinterluft, og netop så blegt falder solskinnet med blå skygger over sneflækker og gule tuer deroppe på veien ved Vestre Akers præstegård en vakker februardag med let frost i veiret. Naturalismen står her ved målet. Videre i ligefrem naturefterligning og ægthed kan man ikke komme.[1])

Johannes Müller er født 1863 i Ullensaker, hvor hans far var prest. Han udstilte første gang på høstudstillingen i 83, gik 85 på Krohgs og Werenskiolds malerskole, var 94—96 i Paris med statens stipendium og arbeided på Rolls atelier.

Müllers »fag« er aftenlandskabet med den milde og idylliske karakter. Atter og atter har han varieret motivet med en blegylden himmel over en grøn dal, hvor lyset svinder og skyggerne vokser, indtil de første stjerner tændes eller månen glider frem. Om end disse bløde og milde aftenbilleder kan virke noget trættende i mængde, er der i mange af dem en ægte og fin stemning, som berører sympathisk, og som man gjerne dvæler ved. I 89 udstilte Müller et *vinterbillede fra Soon* på pariserudstillingen og belønnedes med en *mention,* i 1900 fik han broncemedalje for et *Aftenbillede fra Våge.*

Thorvald Torgersen, født 1862 i Ski, gik på Bergsliens malerskole 80—82, studerte siden 2 vintre under Christian Krohg, var våren 85 i Paris og våren 92 i Kjøbenhavn hos Zahrtmann. I 89 i Paris fik han *mention* for en *Tigger,* på Stockholmsudstillingen 97 solgtes *Tidlig vår,* motiv fra Krødsherred. Hans bedste billede er kanske *Myrbrænding,* som gik til Amerika. (Et mindre billede af samme motiv på slottet i Kristiania.)

[1]) Dr. Elling Holst er vel den private samler, som eier flest af Jørgen Sørensens billeder, ligesom også Sven Jørgensen har hørt til denne samlers yndlinge.



SVEN JØRGENSEN

Sønnen (1894).
Kunstmuseet i Kristiania.

En maler, som hører 80-årene til i den grad, at hans kunst ikke let kunde tænkes at være fremgået af noget andet decennium end dette, hvis traditioner han fortsætter den dag idag — er Sven Jørgensen (portræt side 153).

Han er født i Drammen 23. februar 1861, skulde først blit arkitekt og kom derfor til von Hanno, men reiste i tyveårs-alderen til München for at male. I vel to år studerte han ved akademiet under Benzur og Löffтz, reiste derpå hjem og tog i ottiårene del i naturalismens indtog. I 89 reiste han ud igjen og studerte i 90—91 med statens stipendium under Cormon i Paris. Både før og efter reisen har Sven Jørgensen været bosat i Slagen, et fiskerleie mellem Tønsberg og Åsgårdstrand. Her blandt fiskere og bønder i små kår fandt han rigeligt stof for sin enkle og intime menneskeskildring.

I 84 debuterte han med et par små figurbilleder. To år derefter mødte han på udstillingen — foruden med et par fordringsløse landskaber — med en *læsende pige*

og to *ensomme gamle.* Aret efter kom hans første betydelige billede *Arbeidsløse.* Så fulgte slag i slag *Enken* (88), *Andagt* (90), *Askeladden* og *Skjønner inte aa'n far blir a'* (91), *Sommerkvæld i Slagen* og *Brevet fra Amerika* (92), *Faderen underviser i matrosarbeide* og *Sønnen* (94), *Afskeden fra hjemmet* (95), *Død* (96).

Som man ser — titlerne er ganske TIDEMAND'ske. Billederne er det ikke.

Sven Jørgensens livssyn er sikkert ikke lyst, men det er heller ikke bittert. En stilfærdig resignation taler gjennem hans kunst. Selv hvor han skildrer den *arbeidsløse* siddende midt i sin familieflok med ledige hænder og stumpt stirrende blik, er der ikke det, man tør kalde tendens i billedet. Og han har kunnet male *Enken* med sin barneflok, samlet om et fad sild og poteter, med et hjærtelag og en sindets ligevægt, så der formelig falder et skjær af lykke over den tapre kamp med armoden, som kjæmpes i den trange stue.

Menneskene i hans billeder går stilt med sine sorger og trut med sit stræv. De spilder ikke mange ord på hinanden, og samtalen har ondt for at komme på glid i disse små østlandske sjømandshjem. Afsked og gjensyn koster et langt blik og et håndtryk, kanske en enkelt, hastig borttørket tåre.

Der har været mindet om MILLET i anledning af Sven Jørgensens menneskeskildring. Jeg synes ikke, det passer. Der er altid noget heroisk og høistemt over den store franske epikers digt om naturen og de arbeidende mennesker. Millets bønder på markerne tegner sig mod en høi himmel, og den klare kveldsluft eller morgengryet forstørrer deres silhouette.

Sven Jørgensens mennesker er tarveligt folk, og han ser dem helst i deres egne stuer, hvor der er lavt til taget. Sit jevne hæderlige liv lever de, som »bra folk« i små kår lever her i nord; arbeidet kaster lidet af sig, og lyset falder koldt ind til dem fra en oftest overskyet himmel. Men tillid og trofasthed bor mellem dem, og den ene står den anden nær i livskampen.

Sven Jørgensens kunst er fordringsløs som hans motiver. Ingen artistisk stofglæde lyser op i den som i WENTZELS. I hans billeder er alt virket af det samme tunge, uldne stof. Formen er point-løs og ofte kluntet, farverne afstumpede, falder gjerne i det grå og skidne. Der er noget vadmelsagtigt ved hans maleri. Men denne til det yderste pragtsky og fattigslige kolorit er ingenlunde ukoloristisk. Den er tvertimod næsten altid udtryksfuld, homogen med emnet, en bærer af stemningen. Når han er lykkeligst, kan Jørgensen stemme sine gråblå og rødviolette toner sammen med en beundringsværdig dæmpet finhed. Og når han en sjelden gang øser sparsomt af palettens varmere farver, har det en egen talende virkning: hvor stråler ikke den ældste jentens lysomkranste rødblonde hode ved ENKENS bord — hun som er morens stolthed og støtte!

Dog mere end på farverne hviler billedernes virkning på kompositionen. I linjebygning er Jørgensens billeder de stærkeste, som er kommet fra dette malerkuld. De er ikke tilfældige, mere eller mindre »morsomme« udsnit, men vel gjennemtænkte, indenfra byggede billeder. Navnlig slår det én overfor hans mesterværk *Sønnen* (i Kunstmuseet). For en ro og storhed over de tre figurers samvær! Nærmere det monumentale kom ikke norsk naturalisme.

Og med al sin medfølelse er Sven Jørgensens kunst velsignet fri for sentimentalitet. Så følsomt som motivet her er, må man være maleren taknemmelig for det stænk af overlegenhed, som blander sig i skildringen af sønnen. Hans hjærte er muligens af det pure guld, men hans hovedform og næse er ingenlunde derfor ulastelig! Sønnens ypperlig grebne type er Sven Jørgensens største kunstnerbedrift.

Blandt »malereleverne«, som de unge naturalister foragtelig kaldtes, var ingen mere berygtet som »rabulist« end KALLE LØCHEN. Hans to billeder på »Handelstands«-udstillingen (83) *Efter en søvnløs nat* og *Malerkoloniens atelier på Modum* betegned dengang høidepunktet af det forargelige. Navnlig det sidste billede — en uskyldig lysstudie fra en kjøkkengang på landet med åben dør ud mod grønne tunet; man ser en del malersager langs væggen og længst fremme i forgrunden en vaskebolle og en ølflaske på et bord. Det var særlig disse to gjenstandes fremskudte plads og dimensioner, som irriterte. Jeg husker også, hvilken stimmel af folk der samled sig udenfor Blomqvists vinduer, da Kalle Løchen udstilte sin studie *Fra mit vindu* med udsigt over lutter røde tagsten og — såvidt jeg husker — en sort kat. Man harmedes og man lo, og folkevittigheden døbte straks billedet »*Mange tak*«. Selv mindre excentriske billeder af Løchen som *Efter regn* (84), *Ved telefonen* og portrættet af *Sigurd Bødtker* irriterte ved sin flotte og uvorne malemåde.

Kalle Løchen, den yngste af en række begavede brødre, hvoraf de andre alle indtar fremskudte stillinger i vort offentlige liv, var født på Lillehammer den 9. mai 1865.

Han var selv en rigt udrustet ung mand, vakker, vittig, elegant, scenisk begavet, spillende og lunefuld af væsen. Utvilsomt var han en virkelig malerbegavelse, som i mindre oprevne tider muligens kunde ha fortsat sin udvikling mere støt og trygt og nådd til ganske andre resultater, end han gjorde. Hans begavelses retning synes at ha ligget et sted mellem KROHG og MUNCH. Men han var en personlighed uden fast midtpunkt og på bunden vistnok en spleen-syg skeptiker uden selvtillid. Efterhånden blev dragningen mod scenen stærkere hos ham end interessen for malerkunsten og han debuterte i Bergen som Hamlet og spilte elskerrollen i *Therese Raquin*, en rolle, som han spilte sammen med fru LEVY med voldsom realisme og hengivelse. Vistnok opgav han ikke derfor helt malerkunsten; men hans maleriske udvikling var dermed brudt, og der kom intet mere betydeligt fra ham. Dog heller ikke skuespiller-gjerningen synes at ha tilfredsstillet ham, og overmandet af den indre splid i sin personlighed endte han 1893 sine dage i Kristiania. Herfra husker jeg Kalle Løchen som den velkjendte kafé- og gadefigur, han var, slank og elegant slentrende omkring med et blaseret verdensmandsvæsen, hvori vid og lune spilled over en undergrund af melankoli og livslede.

Slig har også EILIF PETERSSEN malt ham i et fortrinligt knæbillede (se side 158).

Sammen med Kalle Løchens slanke skikkelse såes jevnlig i de første otti-år JENS WANGS lille vævre, undersætsige person. Sammen tog de del i Modum-ekskursionen under THAULOW, sammen debuterte de på »Handelstands«-udstillingen, og begge var de en tid CHR. KROHGS elever — Wang i 3 år.

JENS WANG (portræt side 150) er en rigtig Kristiania-gut, født 11. marts 1859. Kristiania har han da også malt i en række af de små, uvorrent raske og flot tilskårne, skissemæssige billeder, hvormed han hvert år mødte på høstudstillingen — *fra Bergfjerdingen, fra Munkedamsveien, fra Skulpturmuseet* etc. Men han har også malt landskaber og figurbilleder fra Valders og fra en reise i England — kvikke, overfladiske ting. Samtidig var Jens Wang altid virksom som dekoratør og arrangør ved udstillinger og kunstnerkarnevaler etc., og i 89 begyndte Kristiania theater at gjøre

anvendelse af hans talent i denne retning. I 90 blev han fast ansat som theatermaler ved Kristiania theater og senere ved Nationaltheatret. Fra den tid gik han næsten helt op i sin nye gjerning og har senere sjelden tat del i kunstnernes udstillinger (En samling *studier fra Rothenburg*). Men ved theatret har hans raske og virksomme natur fundet den rette tumleplads for sin begavelse, og han er nu en af Kristianias populæreste scene-»størrelser«. — Af hans ældre billeder kan nævnes *Gode Venner* (86) og *Fjøsidyl fra Valders* (88). — Jens Wang nær stod også Andr. Singdahlsen (f. på Moss 55), som efter en tid at ha været ved handelen og efter at ha malt med Krohg og Thaulow debuterte i 83 og slutted sig nøie til Thaulows garde. Han har udstillet mange jevne landskabsbilleder, snart sommerlig grønne, snart hvide snestudier. *Sommeraften i Åsgårdstrand* og *Vinteraften i Asker* er titler på et par af hans bedste billeder.

— Tre af denne generation af naturalister døde tidlig — Jensen Hjell, Bertrand og Nordberg. Jensen Hjell var den mest begavede blandt dem, en landskabsmaler som i 86 henleded opmærksomheden på sig med et billede fra Capri, og som året efter slog igjennem med en række solstrålende billeder *fra Frydenlund i Valders* (87). Men allerede da han malte disse, var han en syg mand, og kort efter døde han. Munch har malt et glimrende portræt af ham (i dr. Dedikens eie), afb. side 158. — Nordlændingen Lorentz Nordberg (f. på Tromsø 55 — d. 1895) og H. Bertrand hørte begge til Modumsakademikerne og debuterte omtrent samtidig, Nordberg i 83 med nogle *høstbilleder* og Bertrand i 84 med et par billeder *fra Fladanger.* I høstudstillingerne vedblev de at ta del, Nordberg til 88, Bertrand til 90, da sygdom afbrød deres produktion. Sine motiver hented de mest fra Bærum, Lier, Høland og andre søndenfjeldske bygder, — mest grønne sommerbilleder uden større særpræg.

Den fineste begavelse blandt disse naturalistiske »Kleinmeistere« turde dog være Ragnvald Hjerlow (f. i Kristiania 63). Efter otte måneders münchener-studier debuterte han i 84 med et landskab *fra Lindøen,* malte senere fra *Nordmarken* og andre steder nær Kristiania, gjorde i 89—91 sin stipendiereise til Paris efter at ha gjort opsigt blandt kunstnerne med en ualmindelig fin og hel liden grå *Morgenstemning,* som Werenskiold straks kjøbte (88). I Frankrige malte han den koloristisk udmærkede studie *Fra mit vindu i Paris,* som Olaf Schou eier, og dygtige og alvorlige billeder fra Bretagne. *(Bretagnerbegravelse* 1891). Kunstmuseet eier *Høst på Finskogen.*

Til det samme slægtled af friluftsmalere hører Arne Hjersing, som debuterte med høifjeldsbilleder i 84 og senere mest har samlet sin evne om at male by-prospekter, haringen Haukanæs, som debuterte i 84 og siden reiste til Amerika, Nils Bjørgum, som begyndte i 86 og senere har lagt kunsten tilside for sine opfindelser i geværkonstruktion, og endelig nuværende kaptein H. O. Paulsen, som debuterte som landskabsmaler i 84, men nu studerer skulptur i Paris.

Figurmalere var det sparsomt bevendt med i dette slægtled. Tegneren Wilh. Larsen hørte snarere til en ældre generation, han studerte i syttierne i München. I München studerte også haugesunderen Eivind Nielsen, der på tegneskolen udmærked sig som en ualmindelig dygtig akttegner, og også senere har han vist mere anlæg for tegning og illustration (mest barnebøger) end for maleri; han debuterte i 83 med Haugesund-studier og udstilte året efter *En stril.* — Omtrent jevnaldrende er Karl Dørnberger (f. ved Tønsberg 64). I 5 år Pariserelev (under Bouguereau) og glad Montmatre-kunstner, debuterte han i 87 med et billede *Gusten holder tale* og malte senere med dygtig stofbehandling et restaurationshjørne med en *opvartningspige,* som trækker op en ølflaske. Senere har han dels været i München og Paris, dels bodd ensomt hjemme på Vallø ved Tønsberg; nu bor han i Soon. Hans billeder og illustrationer er temmelig vekslende i motiv og udførelse. Han har et billede i pinacotheket i München. (Portræt side 162).

Tidens karikaturtegnere har været Andr. Bloch (f. i Skedsmo 60), Olaf Krohn (f. i Kristiania 63) og brødrene Oscar og Gustav Lærum. Bloch er den dygtigste, støeste tegner blandt dem og har også været meget benyttet som illustrator; et særområde har han fundet ved at kaste sig over studiet af den norske armé fra grænsekrigenes tid 1808—1814, hvis bedrifter og uniformer han er en lige kyndig kjender af. Men mest kjendt er han jo som mangeårig karikaturtegner i *Vikingen* og senere i *Korsaren.* Mere saft og lune og en flot, lidt grovkornet *chic* er der over Olaf Krohns (»Kloa«s) karikaturer. Osc. Lærum har leveret en serie fornøielige *kunstnerkarikaturer,* mens Gustav Lærums tegninger i vittighedsbladene mere udmærker sig ved fotografisk portrætlighed end ved humor.

Blandt de mange kvindelige malere, som slutted sig til friluftsretningen i 80-årene, er i første række at nævne MARIE TANNÆS (født i Kristiania 1854). Efter at ha besøgt tegneskolen i tre år begyndte hun i 75 at male hos WEXELSEN. Sit første større arbeide *Bøgeskov* udstilled hun på Kunst- og Industriudstillingen 1883, hvor det vakte opmærksomhed. Efter det blev hun elev af WERENSKIOLD og senere af KROHG og PETERSSEN. I 85—88 studerte hun i Paris på COLAROSSI-akademiet, og i 92 tegned hun under PUVIS DE CHAVANNES. To gange har hun besøgt Italien.



MARIE TANNÆS.

Frk. Tannæs har været en flittig og meget produktiv landskabsmaler, har udstillet på næsten alle høstudstillinger og adskillige udenlandske udstillinger, ligesom hun næsten årstøt har leveret udlodningsbilleder til Kunstforeningerne. Hendes landskaber er malt med bred og saftig pensel og ofte med brug af paletkniven. Til hendes bedste billeder hører et *Fra Sandvikselven* og et sommerbillede fra haven ved *Skrivergården i Drøbak*. Men forøvrigt har hun hentet motiv noget hvert sted fra på østlandet.

Af de kvindelige *figurmalere* i dette kuld har SIGNE SCHEEL lagt størst eiendommelighed for dagen. Hun debuterte på høstudstillingen i 84, senere har hun udstillet portrætter og lysstudier, som med en noget uklar form har røbet en alvorlig, koloristisk interessant evne. I 96 udstilte hun sit betydeligste arbeide, et stort billede med tittelen »*Se jeg er herrens tjenerinde*«, hvori sporedes krydsende påvirkning af gammel italiensk kunst og fransk impressionisme.

BENEDICTE SCHEEL (født 1851) har studert i München samtidig med Kitty Kielland og Harriet Backer. Hendes fag er helst portrætfaget.

Mest portrætter, helst kvinder eller barn, maler også CECILIE DAHL (f. 1858 i Vestre Aker) gjerne i en noget for blød og ulden udførelse, men med en elskværdig menneskekarakteristik, som oftest har et melankolsk anstrøg. Søsteren INGERID DAHL (f. 1861) gir med sine portrætter og interiører et friskere indtryk og har mere koloristisk sans.

Fortrinsvis skildringer fra barnelivet har fru HELGA RING-REUSCH (f. 1865 i Fredrikstad) malt. Hun har ofte vist, at hun ikke alene eier en våken sans for barns leg og væsen, men også en kjæk og frisk, koloristisk udtryksmåde. Hendes betydeligste billede er vel *Småbarnas brudefærd* (94). Mest barn har også ELISABETH BERG malt og tegnet.

Samme år som frk. Ring (86) debuterte HILDUR PRAHL fra Bergen med et dameportræt, som med rette vakte opsigt som et karakterfuldt arbeide, men senere har man ikke set synderlig mere fra hende. Aaret efter debuterte RAGNHILD THRANE. Dels i portrætter, dels i interiører har hun vist en ægte og gemytfuld kunstnerbegavelse, som forøvrigt også har fundet udtryk i enkelte naturalistiske litterære skisser af en stilfærdig trist grundstemning.

Allerede i den første høstudstilling tog frk. ANETTE ANKER del og i den anden HULDA GRØNNEBERG og HELENE GUNDERSEN. Og år for år økes de malende damers tal.

I årene 86, 87 og 88 debuterer en række unge kunstnere, som tilførte udstillingerne nyt talent, og hvis kunst delvis indvarsler en ny tid.

JACOB KIELLAND SØMME (portræt side 162) er født i Stavanger 2. mai 1862, tog artium og derefter andeneksamen i 82 og reiste samme høst til München, hvor han studerte ved akademiet i 2 år, tilslut med LINDENSCHMIT som lærer. I 85 reiste han til Paris, arbeided på forskjellige atelierer der lige til 88 og udstilte i 87 og 88 på salonen *(Devant le maire* og *Tre fiskere)*. Det sidste billede er frugten af et længere

ophold på Skagen, hvor kunstneren lod sig påvirke af Michael Anchers mandige skildringer af fiskerfolket; sine modeller valgte han i den samme familie Gaihede, som gjennem Krohgs kunst er velkjendt i Norge. Senere har Sømme bodd dels i Kristiania, dels i Stavanger eller på Jæderen, og i 1902 gjorde han reisen til Italien.

Sømme debuterte med et barnebillede, *Fornærmet* (86), og barn er han blit ved med at male og tegne (han har udgit et par barnebøger). Han har et godt greb på karakteristiken af barn og småfolk og navnlig da fiskerfolket derhjemme på hans egen vestkyst, den tunge og pietistiske jæderbu i de lave stuer. Hans kolorit og hans form i det hele er noget tung, og en tilbøielighed til det blåviolette er blit yderligere udviklet i den danske skole. Men hans kunst har altid en solid redelighed og ligefremhed, som han har bevaret selv i de år, da nyromantiken trued med at rive grunden bort under hans naturalisme. Til Sømmes bedste ting hører et interiør-portræt af *kunstnerens far og mor* i den hjemlige dagligstue.

— Neppe nogen af de yngre vakte ved sin fremtræden og sin raske udvikling sådanne forhåbninger som Jacob Bratland (portræt side 154). Han blev født i Bergen 7. april 1859. Han var voksen mand, bogholder og kasserer i en forretning i Bergen, før han turde vove skridtet og følge sin kunstnertrang. Måske var han heller ikke helt klar over, hvilken kunstart han skulde vælge, musikalsk som han var, med god sangstemme og stærke theaterinteresser. Men i 83 reiste han til München for at male. Löfftz blev hans lærer. Efter tre års læretid vendte han hjem igjen, malte en tid i Hardanger og gjorde så udstilling i Bergen. I 87 kunde han reise til Paris, hvor Bouguereau og Robert Fleury blev hans lærere. Samme år udstilte han første gang på høstudstillingen *(Siesta)* og året efter på salonen *(Lang venten)*.

I 88 slog han igjennem hjemme med billedet *Efter en vågenat,* en far og en mor ved sit barns sygeseng, et billede som på verdensudstillingen blev belønnet med en 2den medalje. I de følgende år, da han var bosat på vestlandet, dels i Bergen, dels på Stordøen eller i Sogn, fæstned han sit ry ved flere dygtige, alvorlig studerte billeder som det figurrige billede *Kirkefolk* (90), der blev indkjøbt af Bergens kunstforening, *En ligningskommission* (90) og det billede, som repræsenterer ham i Kunstmuseet, en bondegut og en jente i søndagspuds, som sidder på græsvolden og prøver at indlede en samtale *(Søndag,* 1891).

I 91 flytted han til Kristiania, gifted sig og spilled i de følgende år en ganske fremskudt rolle i hovedstadens kunstliv. Navnlig i 94 havde Bratland et godt år på udstillingen med flere gode billeder og deriblandt et af sin unge kone med sin førstefødte, liggende i sengen, et billede, som er malt med øm følelse og megen dygtighed, og som gjorde kunstneren yderligere populær. Men efter den tid er der ingen fremgang at spore i Bratlands kunst, snarere en tiltagende slappelse af hans kunstnerevne. Den ind-

brydende nyromantiske retning synes at ha forvirret ham; i forsøg som det i Trondhjems galleri med en ung dame, som i ekstase skrider frem gjennem et høstligt landskab, skjød han over målet. Hans produktion blev efterhånden mere og mere sparsom og led åbenbart under ydre vanskeligheder, som han ikke var stærk nok til at kjæmpe imod. Hans sidste år var ikke lykkelige, han gav indtryk af sjælelig forpinthed og mistro til sig selv. Bratland var en fin og elskværdig personlighed, og mange var de, som med vemod erfared hans pludselige død i sommer.

— Gudmund Stenersen er også af dem, som debuterte sidst i ottiårene, men som endnu hører naturalisternes kreds til. (Portræt side 154). Han er født på Ringsaker 18. aug. 1863, havde efter artium og anden eksamen været praktiserende tandlæge i Tønsberg i 3 år, da han reiste til Paris for at male. Hans lærere blev Bonnat og Cormon. Trondhjems galleri eier hans første større billede *Messesøndag,* motiv fra Sogn (92) en vid udsigt over en sommergrøn dal i søndagstilhed og med en gammel kal, hvilende fremme i forgrunden. Men hans bedste billeder blev til på Jæderen, hvor han i 95 malte sammen med sin ven og svoger Aug. Jacobsen. Her hented han motivet til det store, stemningsfulde billede med unge mænd og kvinder hvilende rundt et *St. Hansbål,* lyttende til en violoncels toner, hver hensunket i sine tanker og fantastisk belyst af bålets flakkende skjær. Til hans bedste billeder hører også *Solguld* (indkj. af Bergens kunstforening i 97) og *Gråveir fra Vik i Sogn* (hos fru Plathe på Høvik). Stenersens kunst er noget proteus-agtig vekslende, men synes i senere år under ihærdigt arbeide at fæstne sig til dybere karakter.

— Haringen Lars Osa er født 13. august 1860 i Ulvik, studerte i Kjøbenhavn og udstilled første gang i 87. Hans betydeligste billeder *Et danselag* (91) og *Gravøl i Sætersdalen* (1901) har ved sin indgående skildring af bondekulturen i dragter, sæd og skik en interesse, som må bøte på kunstneriske mangler, en noget tunghændt, træet malemåde og broget kolorit. Det sidste billede eies af Trondhjems galleri.

— Karl Konow er født 1865 i Søndre Aurdal og er elev af akademiet i München. Konow maler både portræt og landskab og har endogså forsøgt sig i den »symbolistiske« genre. Rent ydre har han været et bindeled mellem enkelte kredse af yngre malere og »mellemgenerationen«, som han nærmest tilhører.



AUGUST EIEBAKKE.

Uden sammenligning den mest begavede maler og mest kyndige kjender af bønders vis og væsen blandt de unge figurmalere, som omkring 1890 optog bondelivet til fornyet kunstnerisk bearbeidelse, er August Eiebakke. Han er født på gården Eiebakke i Askim 25. april 1867, kom til Kristiania i 83, udmærked sig på tegneskolen som en fortrinlig akttegner og malte en tid på Krohgs, Eilif Peterssens og Heyerdahls fælles malerskole. Derefter var han en vinter i 93 hos Zahrtmann i Kjøbenhavn, et studieophold som blev af bestemmende betydning for hans fortsatte udvikling. I 93 var han i Paris nogle måneder og derefter med Henriksens legat i længere tid i Italien.

Eiebakke udstilte første gang i 87 et landskab og et interiør og i 89 et nyt, udmærket interiørbillede med figurer *Søndag på Landet* (eies af frk. Emilie Schultz). Men det var først i 91, at han henleded alle kunstforstandiges opmærksomhed på sig med det store, i enhver henseende ypperlige billede *Anretning* eller *Fremmede kommer på besøg* (i Kunstmuseet). Med fortrinlig karakteristik og glimrende malerkunst er her skildret en bedstestue på landet med duket bord i forgrunden, hvor en pige holder på at stille frem, hvad huset formår, mens gjæsterne venter i baggrunden. Billedet er stoflig et af de bedst malte i norsk kunst — umuligt at male smør og fløte og brød og nøkkelost mere grangivelig sandt! Og hvor er ikke gardinernes stof fint og let og duken koloristisk ypperlig med al sin rigdom på farveskjær i det hvide. Der er lys og rum i stuen, illusion over hele fremstillingen. Men billedet vilde ikke ha den værd, det har, om ikke dertil også figurerne var git med en fintmærkende karakteristik af bønders væsen og lader. Ligesom det naturalistiske landskab står ved målet i Jørgen Sørensens *2° kulde,* gjør figurmaleriet det her. Længere kommer ikke malerkunsten ad virkeligheds-efterligningens vei.

Det er det, som også Eiebakke synes at ha følt. Thi hans udvikling er senere slåt brat om i ganske nye baner, og han er nu tilbøielig til selv at undervurdere billedet *Anretning.*

Sagen er, at han i danskernes selskab kom under stærk påvirkning af den nyidealistiske, af præraffaeliterne påvirkede retning, som behersked dansk maleri i nittierne. Navnlig synes Joachim Skovgaard at ha gjort indtryk på ham. Og det derpå følgende ophold i Italien rykked ligesom hele grunden unda under hans naturalisme. Længe befandt han sig i en art gjærende overgang, under hvilken hans bestræbelse gik ud på at male religiøs kunst. Fra denne overgangstid er hans altertavle for



AUG. EIEBAKKE

Anretning (1891).
Kunstmuseet i Kristiania.

Arendals kirke *Kristus åbenbarer sig for apostlerne* (1899—1900), et meget alvorligt arbeide med udmærkede detaljer (enkelte apostelhoder), men med en Kristus-skikkelse, der gir indtryk af at være forkludret under de mange gode råd, kunstneren modtog under arbeidet. — I senere år synes Eiebakkes kunst at være på hjemveien igjen, bort fra dansker og italienere. Han viser sig nu mere som den realistiske kolorist, han egentlig er og bør søge at være. Han har atter tat fat på interiøret og malt bl. a. et godt billede af en *Dame som pynter med blomster* i en sommerlys stue (96).



THORLEIV STADSKLEIV.

— Torleiv Stadskleiv, født i Bø i Telemarken, var tegneskole-elev sammen med Eiebakke og Jorde sidst i ottiårene og var dengang aktklassens bedste tegner. Som maler har han væsentlig været henvist til at uddanne sig på egen hånd, bosat som han siden har været i sin hjembygd. Og da han har måttet dele sin tid mellem gårdsarbeide og malingen, er det ikke svært meget, som er kommet fra ham. Men det, han har sendt ind til udstillingerne, har jevnlig været god landskabskunst, fordringsløs og lidet iøinefaldende gjennem motiver, men ægte og alvorlig i udtryk, oftest med et dæmpet præg af gråveirsmelankoli. Det bedste, jeg har set af ham, var et større billede inde fra tykke granskogen med et rådnende krat af høstligt rødt ormegræs og en våt grå himmel, som subbed henover trætopperne. Der var noget så håbløst indestængt og evindelig langt borte over det billede, at det virked som et fjernt klagerop fra en, der ingen udvei ser. Billedet var udstillet på Bergensudstillingen 98 og eies af Fridtjof Nansen. I 1900 fik Stadskleiv med stipendium adgang til at studere en tid i Paris, siden har han bodd en tid i Telemarken.

— Af andre samtidige tegneskole-elever, som også debuterte sidst i ottiårene, er Kongsrud ganske stagneret, Bjarne Falf gåt over til dekorationsfaget og senere udvandret, Philip Reiss og Aug. Uchermann, som begge havde talent, reiste tidlig til Amerika, og jeg har ikke kunnet følge deres spor, — den sidste er vistnok død. Sverre Ihle, som også besøgte aktklassen samtidig, har væsentlig viet sig til kunstkritiken, og Andr. Schneider, som udstilte landskab og smukke blomsterstudier, har senere vundet sig et navn som *keramiker,* hvortil han uddanned sig i danskernes skole; men da hans ihærdige bestræbelser for at grunde en norsk kunstindustri på dette område vistnok forskaffed ham ros og ære, men samtidig kosted ham mange penge, valgte han tilslut at forlægge sin virksomhed til Danmark, hvor han nu bor. Helt og holdent Danmark tilhører også Louis Moe, som udstilte billeder i 87 og 89, men

siden har levet i Kjøbenhavn som bogillustrator i danske forlags tjeneste.



JOH. NORDHAGEN.

— Ældre af år, men samtidig som kunstner er JOHAN NORDHAGEN, raderkunstens betydeligste dyrker i vort land. Han er født i Veldre på Hedemarken 1856, kom 74 til Kristiania, var 3 år i en boghandel og gik samtidig på tegneskolen hos MIDDELTHUN. I over 20 år har Nordhagen søgt sit udkomme som kart-tegner og kart-lithograf ved den lithografiske opmåling og samtidig i fritimer dyrket raderkunsten, i hvilken han langsomt, men sikkert har gjort stadige fremskridt således, at han nu står som en dreven tekniker. I 84 studerte Nordhagen lithografi i Kjøbenhavn og i 98—99 raderkunsten i Berlin under professor KÖPPING. Da han kom hjem fra dette sidste studieophold, blev han ansat som overlærer ved den i 99 oprettede klasse for radering og lithografi ved kunst- og håndværk-skolen i Kristiania.

Nordhagen har gjennem årene foruden adskillige portrætter udført udmærkede gjengivelser af forskjellige norske kunstneres værker, således WERENSKIOLDS *Bondebegravelse,* GUDES *Kristianiafjorden,* SKREDSVIGS *Ballade* (afb. side 289), CAPPELENS *Fos* o. s. v. og i 1902 en fortræffelig gjengivelse af REMBRANDTS *Emmaus* i Kjøbenhavn. Også som originalraderer har han forsøgt sig med bl. a. en *Kristus i Gethsemane* samt flere portrætter *(Aasen, Garborg).*



ODA KROHG

Gunnar Heiberg (1900).
Nationalmuseum, Stockholm.

Tilbage står at nævne de *kvindelige* malere, som debuterte omkring 1890. Ældst iblandt dem er Ottilia Engelhart, nu Oda Krohg, som udstilte første gang allerede i 86; i 88 fulgte Aasta Carlsen, nu Aase Nørregaard, i 90 sluttede Lilli Sømme sig til og portrætmalerinden Marie Hauge, i 91 endelig landskabsmalerne Sara Hornemann, Mimi Falsen, Juliane Langberg, som har malt både landskab og figur, samt Agnes Steineger.

Uden sammenligning den betydeligste begavelse af disse kvindelige malere er Oda Krohg, født Lasson. (Portræt side 161). Hun er født 11. juni 1860 i Aasgaardstrand, blev tidlig gift i borgerforhold, som ikke passed for hende, udpræget kunstnernatur, som hun var, men senere gift med Chr. Krohg, som har været hendes lærer i malerkunsten. Studeret har hun forøvrigt også — en kort tid — i Malines under Geertz og i Paris, hvor hun ofte og længe har opholdt sig.



ODA KROHG.

I 86 debuterte Otilia Engelhart med det store, stemningsfine billede af det lyserøde hus, som udstiltes under tittelen *Sommernat ved Kristianiafjorden,* og som nu er indlemmet i Kunstmuseet. Her hænger det nu i Munch-billedernes nærhed, og tiltrods for, at det virker lidt tyndt i sit store format ved siden af Munchs kolorit, er det her, billedet hører hjemme. Der er noget forunderlig skjært og ømt og hemmelighedsfuldt over dette billede med det kjødfarvede hus, som slumrer i favnen på den blå sommernat. En længsel efter poesi og mystik, sjælfuldere end det mandfolkeagtige ottiårs-maleri kjendte den, higer i denne unge kvindes kunst og mødes med Munchs farvedigtende geni.

I 89 udstilte Oda Krohg tre billeder, hvoraf et poetisk følt og originalt tilskåret maleri med en *japansk lygte* i en døråbning mod sommernat-himlens dyb (eies af Olaf Schou). De følgende udstillinger tog hun endnu nogle år del i, mest med figurbilleder: — *Crescendo* (89), *Aften* (90), »*Stakkars liten!*« og *Solflækker* (91), »*En—to—tre*« (92) og den pikante barnestudie *Rouge et noir* (95). Men så holdt hun i flere år op at male.

Oda Krohg er ingen maler-professionist, men noget af en åndfuld dilettant i kunsten. Hun er en rigt begavet kvinde med sjelden, intuitiv intelligens, raffineret smag og et stærkt følelsesliv. En tid droges al hendes interesse mod den litterære kunst. Og omend hun ikke selv har frembragt noget i den retning, er det ingen hemmelighed, at hun har virket tilskyndende og inspirerende på forskjellige frembringelser i norsk litteratur, som det blir litteraturhistoriens sag i sin tid at udrede.

I disse år, da hun var bosat i Paris, sysled fru Krohg ligesom søsteren Alexandra Thaulow med en art koloreret læderplastik, hvori begge søstre har udført smagfulde bogbind for det parisiske kunstmarked.

Men i 1900 tog fru Krohg atter fat på malerkunsten og da med øget kraft som målbevidst portrætmaler. Hendes nye debut blev et udmærket portræt af *Gunnar Heiberg,* malt i lampelys med stor bredde og kraft. Portrættet var et af hovedbillederne på den norske udstilling i Stockholm i 1903 og blev derfra indkjøbt til det svenske Nationalmuseum. Heibergs portræt efterfulgtes af andre: et psychologisk interessant billede af *Bjarne Eides* Verlaine-agtige hode, et djærvt karakteriseret portræt af *Asta Hansteen* og flere barneportrætter. Løst og plakatagtigt er derimod det legemstore repræsentationsbillede af *Chr. Krohg på Karljohan.* Det bedste portræt, fru Krohg hidtil har malt, er dog vel et billede af en ung svensk maler af et meget dekadent ydre (1905). I næsten alle disse billeder er farveholdningen forskjellig fra ottiårenes

kolorit, oftest temmelig stofløs, jevnlig varm og mørk med en pointeret tegnende anvendelse af sort, som vilde være utænkelig i friluftstudiets store år. I denne ateliertone ligger en fare for fru Krohgs videre udvikling, men hendes talents spænstighed vil forhåbentlig overvinde manèren.

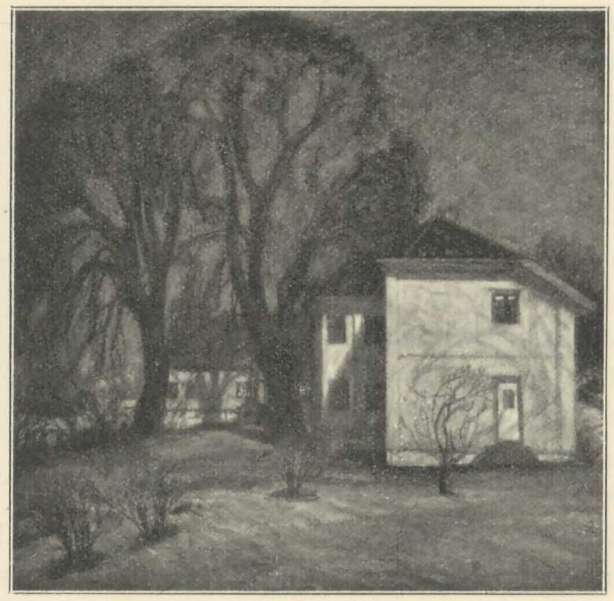


AASE NØRREGAARD.

— En malerinde, som har talent og sit eget særlige område, er Aase (Asta) Nørregaard, født Carlsen. Hendes kunst er kjendt og vurderet efter fortjeneste, hvilket er nokså rimeligt, da den mest har privatiseret inden fire vægge. Men det fortælles, at da en af vore første malere skulde vælge ud Munch-billeder af advokat Nørregaards og frues samling til en norsk udstilling i udlandet, så kom han i skade for gang på gang at vælge billeder af fruen selv. Hvilket heller ikke er så underligt, da hun har sluttet sig nær til sin store lærer og mester Edv. Munch. — Aase Nørregaard er født i Kristiania 22. oktober 1868. Hun tegned først med Holter, malte senere lidt med Munthe og Harriet Backer. Men Munch er dog den eneste, som har øvet dybere indflydelse på hendes kunst, han har også gjentagende korrigeret hendes arbeider. Aase Carlsen udstilte første gang i 88 og har senere udstillet enkelte ting fra en tid, da hun bodde i Stavanger. Men ellers er det *Kristiania,* hun har malt. Gaderne, de stygge murkaserner enkeltvis eller på geled, helst i utkanterne, hvor nybygningen har graseret. Hun har malt dem ved dag og ved nat, grinende mod solen eller slumrende i mørket, — gader med et næsten fysionomisk stemningsudtryk: Der er huser som »gråter« i vinterligt blåt og violet, og huser som »ler« i rosa og chrom, huser som »sover« tungt og fast i den blanke sommermorgen. Foruden på Munch kommer man til at tænke på den geniale Stockholms-skildrer Eugène Janson. Thi Aase Nørregaard har noget af det samme faste greb på motivets karakter og lidt af den samme uvorne bredde i udførelsen, som begge disse kolorister.

— Talent havde også utvilsomt fru Lilli Sømme, navnlig farvetalent, og det blev godt understøttet af en intelligens, som især i portrætterne kom til udtryk. Men efter hendes debut i 90 udstilte hun bare nogle få år. Hun er nu som fru Schlütter bosat i Paris og har, som det synes, opgit malerkunsten.

— Marie Hauge har levet længe i Italien, kopieret gamle mestere og står i sine portrætter den yngre generation af italiefarere nærmere.



TH. HOLMBOE Skrivergården (1904).

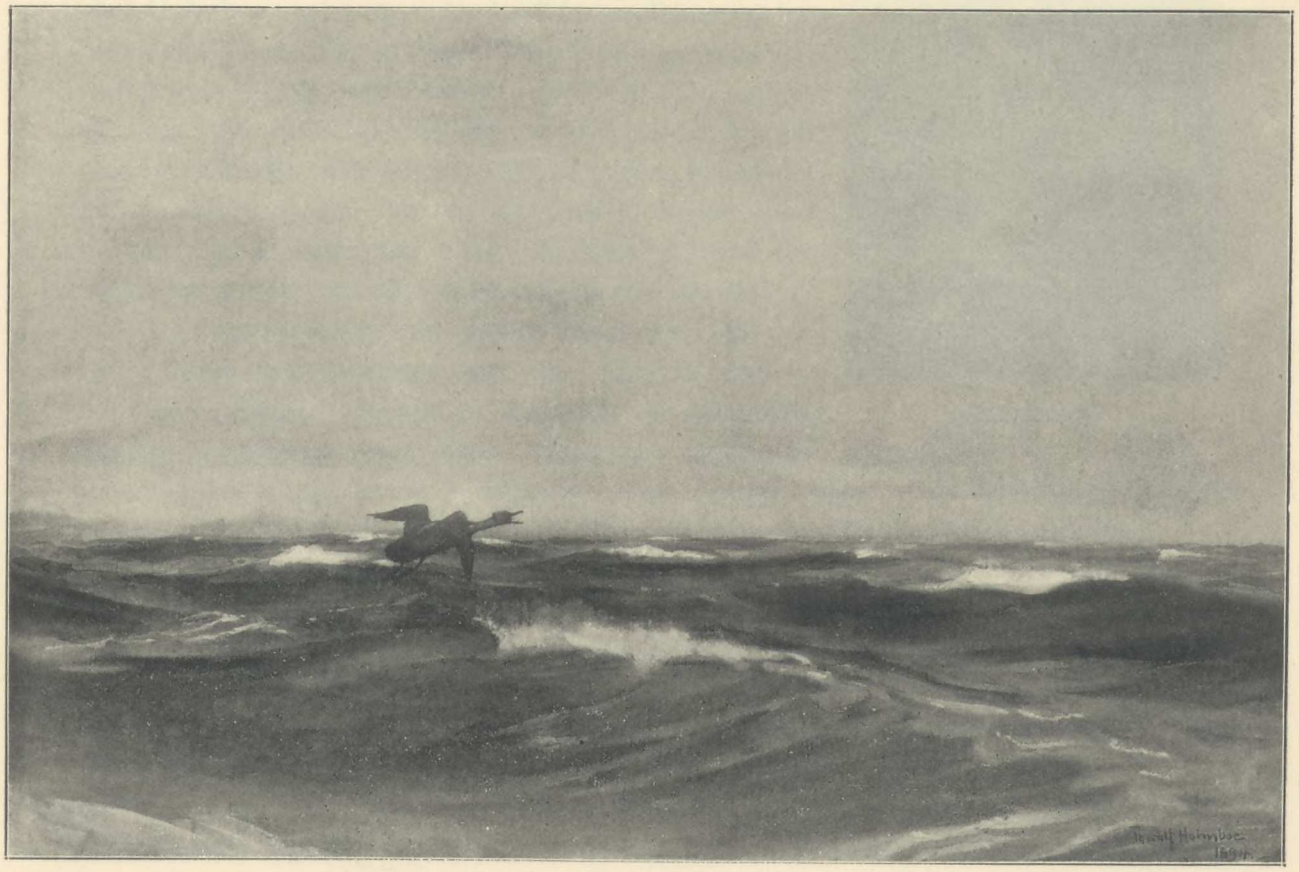
Den stilsvingning bort fra naturalismen, som særtegner 90-årenes kunst, bebudes allerede af en af de malere, som hører otti-årene til — Thorolf Holmboe.

Holmboe er nordlænding, født i Vefsen i Helgeland 10. mai 1866. Alt i 6—8 års alderen begyndte hans lyst til at tegne og male at ytre sig, og han var så heldig at ha en far, som bare opmuntred ham og tidlig bestemte, at gutten skulde bli maler. Dog tog han først artium og gik et år på krigskolen, før han i 86 reiste til Berlin for at studere under Gude.

Holmboe blev Gudes sidste norske elev og snart det, man kalder Meisterschüler med eget atelier; men opholdet vared ikke mere end 8 måneder. Studierne fortsatte Holmboe i Kristiania, væsentlig som Middelthuns elev på tegneskolen. Senere har han også reist meget, besøgt Italien og været 10—12 gange i Paris, en gang i syv måneder, da han malte hos Cormon.

Men studieopholdet hos Gude har dog været af afgjørende betydning for hans udvikling, navnlig som marinemaler. Som sådan debuterte han i 87 med en række billeder fra Helgeland, som var tydelig påvirket af Gude, og disse efterfulgtes i de to følgende år af sjøbilleder med motiv fra søndenfjeldske lodshavne — Nevlunghavn og Ula.

Disse Holmboes tidlige sjøbilleder var af en helt realistisk karakter, men ikke såsnart begyndte den dekorativt stiliserende kunstretning, som i 90-årene fra England bredte sig over Europa, at nå op til os, før Holmboe slutted sig til den. Og i



TH. HOLMBOE, Der skreg en fugl (1894).
Akvarel i Kunstmuseet i Kristiania.

Der skreg en fugl over øde hav,
langt fra lande,
Den skreg så sårt i den høstgrå dag,
flaksed i brudte, afmægtige slag,
seiled på sorte vinger
bortover hav....

(Vilhelm Krag.)

samfølelse med den nyromantisk-lyriske digtekunst, som samtidig gav sig udtryk, navnlig i Vilhelm Krags vers, gled Holmboe mere og mere bort fra realisme og friluftsmaleri. Sværmerisk bløde aftenstemninger med forenklet linjedrag og iøinefaldende, dekorative farvemodsætninger blev nu karakteristiske for hans maleri. Typisk er de to billeder, han udstilte i 95, af en lav, forkrøblet *Skjærgårdsfuru,* som breder sin dunkle krone mod himlens stærke aftenglød eller står mystisk mod det sidste svindende dagskjær, mens stjernerne tændes.



TH. HOLMBOE.

I nyromantikens ånd skabte Holmboe i 94 den vakre illustration til Krags digt *Der skreg en fugl* — hvor akvarellen af havødet er indfattet i en dekorativ ramme af stiliserte måsevinger. Også over Holmboes senere billeder med hvide herregårde, som slumrer under store trækroner, kan der være en romantisk-elegisk stemning, som minder om Thomas Krags romaner.

I de sidste år synes imidlertid hans malerkunst at ha fjernet sig fra disse litterære stemninger; mere resolut og direkte går den nu løs på de maleriske opgaver, som virkeligheden stiller for øie, og hans maleriske foredrag har derunder bare vundet i saft og kraft. Et godt billede fra denne tid eier Kunstmuseet i partiet af *Akerselven ved Vaterland* med det disige sollys over hustagenes vrimmel og elvens glimtende strøm.

Men endnu mere end som maler har den utrættelig producerende kunstner været virksom som bogillustrator. Tiltrukket af de kjærnefulde skildringer af nordlandsk natur og liv i Petter Dass' *Nordlands trompet* illustrerte han i 92 dette digt i en ligefrem og naturalistisk karakter. Men allerede i tegningerne til *Norske digte* (94) er den tvungne stilisering fremherskende. Af større værdi er tegningerne i pragtværket *Sjøfugl* (96), hvortil kunstneren selv har skrevet teksten. Med sirlig, noget skarp streg eller i bløde tuschtoner tegner han her dekorative arabesker over sine bardomsminder fra naturen deroppe mellem fugleværene mellem alker og ærfugl, tyvjo og lom.

Men foruden i disse samlinger har Holmboe i utallige løsrevne tegninger, i udkast til omslag og tittelblade, til bogbind og vævmønstre lagt for dagen en uudtømmelig og letflydende evne for dekorativ komposition. Vistnok kan han langtfra sammenlignes med Munthe i originalitet og kraft; men hans tegninger er gjennemgående smagfulde og sirlig udført og har bidraget overordentlig til at hæve norsk bogudstyr fra det barbari, som det lå i, før Holmboe og Munthe tog fat.

Med sin humane og elskværdige, kultiverte personlighed har Holmboe været en



LARS JORDE
tegnet af Stadskleiv.

almindelig afholdt og betroet mand i norske kunstneres kreds; han har beklædt omtrent alle de tillidshværv, hvormed kunstnere kan hædre og bebyrdige en kollega — været medlem af den repræsentative komité, af Kunstmuseets og Kunstforeningens direktioner, af udstillingskomiteer og juryer etc.; ofte har det faldt i hans lod at formidle og forsone stridende interesser, har i det hele været en nyttig mand i vort kunstliv.

— Omtrent jevngammel med Holmboe og ligesom han mærket af at høre en overgangstid til er Lars Jorde. Hans kunst har svaiet mellem naturalisme og stilisering, været under Munthes påvirkning og under danskernes, fulgt de yngre på deres udfart til Italien og de gamle florentinere, og sluttelig har den gjenfundet norsk tone ved Mesnaelvens bredder i samvær med Collett.

Lars Jorde er født i Vang på Hedemarken 1865. Faren var maler, og gutten havde også lyst til malerhåndværket, men blev ligevel sat i boghandel. Hele 6 år var han boghandler på Hamar, før han i 88—89 kom sig ind til Kristiania for med opsparede penge at studere tegning på Kunst- og Håndværkskolen. Holter og Skeibrok, senere Wergeland var hans lærere. Sommeren efter fik han male med Munthe; det var det året Munthe malte *Bondehaven* og de deilige akvareller fra Mjøsegnen — så Jorde kom godt op i det. Men der blev ikke råd til at fortsætte med kunsten, han måtte arbeide videre som malerhåndværker og dekoratør. Og først efter tre års forløb blev der leilighed til at komme ud med et lidet stipendium — til Paris vinteren 93. Her var han Rolls elev. Og da han om sommeren kom hjem til Norge igjen og fik leilighed til at slå følge med en hel skare af de unge (det var hele 10 malere og malerinder), som slog sig sammen til en malerkoloni oppe i Våge, skede gjennembruddet også for Jorde. Allerede i 88 og 89 havde han udstilt et par billeder. Nu i 94 malte han *Sen høstaften i Vaage,* som prins Eugen kjøbte på statens udstilling, og dermed kom medgangen i form af et par stipendier. Han kunde fortsætte studierne på frk. Backers malerskole og i Kjøbenhavn. I denne tid malte han billedet *Julegilde* med de ventende slæder i måneskin udenfor en oplyst bondegård (i Kunstmuseet), det staselige interiørbillede *Hos bedstemor* (glasmester Riis i Trondhjem) og *Høstaften* i Telemarken (Olaf Schou).

I 97 reiste Jorde til Italien, hvor han opholdt sig i hele 16 måneder, betat af

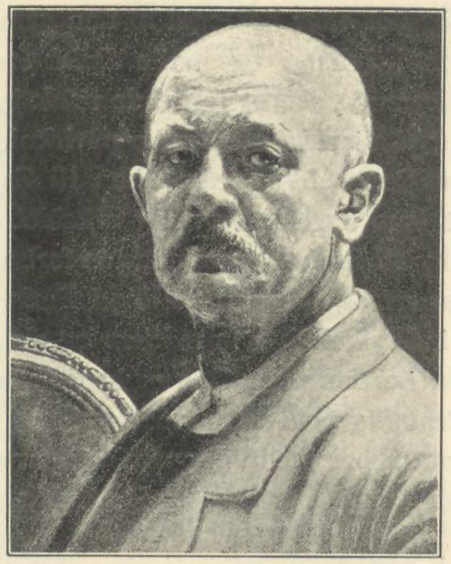
italiensk natur og folkeliv og lidt efter lidt også af den gamle italienske kunst. Sommeren efter, 98, bodde han i Jylland og malte *Jydsk landskab,* som Trondhjems galleri eier, og som i sin stiliserende, skarpt tegnende måde tydelig viser, hvorledes hans naturalisme lå under for den italienske og danske påvirkning.

I 98, da han fik Henrichsens legat, reiste han til Zahrtmanns skole i Kjøbenhavn for rigtig tilgavns at lære noget. Der blev arbeidet op til 8 timer daglig efter model. I 99 reiste han pány til Italien, og om høsten fortsatte han hos Zahrtmann, og besøgte i 1900 den mægtige retrospektive udstilling i Paris, så han kunde ikke klage over mangel på udviklende indtryk, da han kom hjem og slog sig ned på Lillehammer. Her malte han nye ting med norskere karakter og bredere, mere malerisk behandling. Blandt dem en god *Aftenstemning* med Mesnavasdraget og en ung pige som staffage, samt flere *vinterbilleder,* som røber påvirkning fra Colletts kunst. Men Jorde står endnu i sin fulde udvikling, og det er ikke godt at vide, hvad retning hans kunst sluttelig vil ta.

— Til Collett og Jorde på Lillehammer har sluttet sig flere unge malere, blandt dem Ole Jonsrud og Alf Lundeby, som begge er dygtige landskabsmalere.

— Otto Valstad er ældre, han er født 62 i Asker. Men han havde først været i snekkerlære og siden på seminariet, ja havde været lærer i 16 år, før han for alvor blev maler. Han har reist ikke så lidet, men er forøvrigt »sjølgjort« som maler. Sin lykke gjorde han med det blegt farvede, men dygtig gjennemarbeidede portræt af *fru Lina Brun,* som Kunstmuseet kjøbte.

— Michaloff Wigdehl født i Gildeskål i Nordland (hans bedstefar var russer) kom også sent til kunsten, var først ved garden i Stockholm i flere år, nytted tiden der til at tegne, men fik studierne afbrudt, da garden opløstes, leved så flere år i Nordland som jordarbeider og fisker, har siden lært mere hos frk. Backer og hos malerne i Lysaker, som har interesseret sig for hans naive, oprindelige kunstsyn, som rummer megen naturglæde, men kjæmper med uudviklet udtryksevne.



CHR. ZAHRTMANN, selvportræt, 1901.

Den slægt af unge malere, som trådte frem i nittierne, og som nu er dem, der bygger videre på norsk malerkunst, er ikke som münchenerkuldet fra 78 eller som ottiårenes naturalister en fast fylking. Snarere har de vist sig at være en spredt skare, som intet andet bånd binder sammen end en vag, lidet målbevidst reaktion mod ottiernes naturalisme.

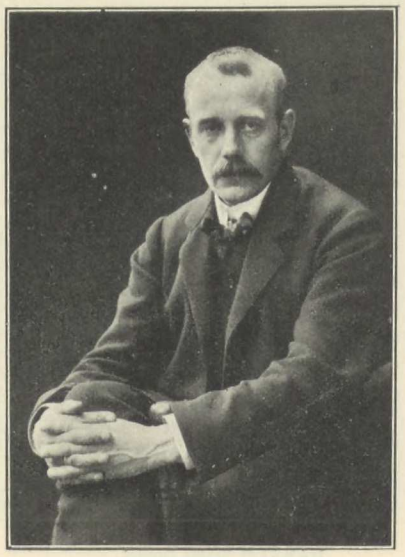
Mindre robust og mindre kamplysten end rabulisterne fra ottiårene var den ungdom, som vokste op. Den blev i mangt en desillusioneret slægt, en slægt af unge tvilere. Radikalismens guldalder var tilende, men de fleste af løfterne, som engang gjennemgløded sindene, lå hen uindfriet. Rigsretstidens ild var udbrændt, bohêmetidens sprængstof beslaglagt og skaffet afveien.

Mange var de, som skuffelserne med gamle Sverdrup var gåt nær. Åndfrihedens nederlag i *Kielland-sagen* og ved beslaglæggelserne havde slåt dybe mærker. I vor indre politik som i unionspolitiken reiste reaktionen hodet. Venstres sprængning, »*kaninernes*« seir og de gamle føreres »nedhugning« ved valgene fyldte mange med afsmag for alt politisk liv og gav pessimisterne vand på møllen. Blaserthed og indifferentisme blev et almindeligt fænomen, skalkeskjulet for det voksende mismod. *Dekadent*-typen stilled sig ostentativt frem.

I kunsten var der indtrådt en art vindstille, efterat naturalismens storme havde raset ud. Publikum begyndte at gi sig og kritiken at bli medgjørlig. Samtidig dovned kampiveren af hos de gamle kjæmper. Friluftsmaleriet havde seiret og strakte sig på sine grønne enge, gispende i solskinnet.



THORVALD ERICHSEN.



OLUF WOLD THORNE.

Ude i Lysaker dyrked man »det nationale« og sin berømte Nordpol-farer, malte borgerlig med stigende anseelse. Inde i Kristiania tog man det mindre nøie, slog sig igjennem, som man bedst kunde, malte for auktion, når det kneb, men tilgav hinanden, når man mødtes på kaféen. De gamle kamphaner var blit pjuskede i fjærene.

Snart stod bare Munch igjen som det uforsonlige modsigelsens tegn, kjæphøi og forrykt, og de fleste syntes, der faldt et *Don Quichotisk* skjær over ham. Man gad knapt gå på hans udstillinger. Da han rysted støvet af sine fødder og slog sig ned i udlandet, var der knapt nogen, som la mærke til det.

Men ungdommen savned ham. For den var begyndt at bli kjed af »den røde kua på den grønne engen«, og ikke mindre var den kjed af hverdagsrealismens grå bøger med de evige sypiger og kontorister. Sluttelig erklærte fantasien ganske ugenert, at den var sulten og vilde ha noget at leve af. Romantikens gamle ganger tog til at ryste på bjælderne. Nogle sa, at det var *verset,* den indvarsled.

— Ude fra det store Europa bragte »Morgenbladet«s søndagsnummer ugentlige glade budskab: Videnskaben havde spillet bankerot, og det havde vist sig, at positivismen munded ud i en skepsis, som man ikke i længden kunde leve på. Vistnok havde demokratiet nivileret bort de store individer, men det havde selv udspilt sin rolle. Naturalismen var færdig, gik i barndommen og blev forladt af sine egne disciple, som med sørgeflor om fanerne gik over til mysticismen; den ene efter den anden overgav sig på nåde og unåde og blev optat i kirkens altid åbne, barmhjærtige favn.



HARALD SOHLBERG.



HALFDAN EGEDIUS.

Men for kunsten skulde en ny tidsalder oprinde! Den idealistiske strømning var stærk på alle hold. Lyriken var levende som ingensinde. Impressionismens vildfarelser var indset. Den dekorative linje svulmede igjen. Formsansen indvarsled en ny renaissance. Renaissancens renaissance vilde det bli! Englænderne havde været tidlig ude og vist veien — til Florens. »Lyset kommer ikke længere fra nord, fra Ibsens land, men fra syd, fra Botticellis, fra Gabriele d'Annunzios og Duses land, hed det i »Berliner Tageblatt«s feuilletoner.

Mangeartet var de gjenlyd, som trængte op til os — fra dekadenternes ordmusik, fra Maeterlincks melankolsk messende repliker, fra Nietzsches stolte profetier.

En maler som Böcklin fordunkled med sin romantik og farvepragt ganske mester Manet. Klingers dybsind var os værdifuldere end Leibls malekunst. Burne Jones imponerte os med sin jomfrukyskhed og et par altid trætte øine. Ja, om det så var varietéens små Barrisons, så indvarsled de en ny stil med sine botticelleske lokkehoder og serpentine-gevandter.

Kjøbenhavn var for os den ny stils transithavn. Tiltrods for, at Drachmann havde udslynget sin *Forskrevet* over den forbandede borgerstad, var det dog Ediths by, og de små haver på Fredriksberg lå for os i et mystisk skimmer af ny-romantik.

Hernede samled også ungdommen sig først til sluttet opposition mod naturalismen.

J. P. Jacobsens efterfølgere mødtes med Jul. Langes og Høfdings disciple i et forsøg på at bryde *Ny jord* (1888), og dekadenter og nykatoliker bygged i fællesskab *Taarnet* (1893) med farvede ruder og små madonna-lamper i cellerne. Selv grundtvigianismen fik i denne den nordiske dannelses hovedstad et eget tilsnit af gammel



EINAR ØFSTI, selvportræt.



GABRIEL KIELLAND.

klassisk kultur, som havde sin store charme ved modsætningernes lykkelige krydsning, (Brødrene Skovgaard).

Dansk malerkunst stod høit i udvikling og kultur i tiden omkring 1890. Vi havde allerede fåt et levende, for os selv næsten nedslående indtryk af det i 1888, da en udvalgt liden gruppe danske malere mødte på vor høstudstilling. For dem af os, som nu står midt i tredverne, vil denne udstilling være uforglemmelig; navnlig gjorde Skovgaards og Jul. Paulsens billeder det største indtryk, og selv Krøyers virtuositet, som lå vor egen naturalisme nærmere, virked som en åbenbaring fra en anden og høiere kultur end vor egen. Det var ikke langt fra, at vi skammed os over vor norske »kraft«.

Men danskerne kom igjen, snart enkeltvis på høstudstillingerne, snart i små grupper, som da *Troldtøi-tegningerne* var at se på den første Sort- og Hvidt-udstilling i 93 og navnlig året efter, da der bødes en liden dansk udstilling hos Blomqvist med gode billeder af Zahrtmann, brødrene Skovgaard, Viggo Pedersen og Johan Rohde. Et og andet af denne gode danske kunst blev i landet.[1])

[1]) Allerede i 86 havde galleriet indkjøbt Krøyers mesterværk *Musik i atelieret,* på udstillingen i 88 erhvervedes, foruden et par småbilleder af gamle Kyhn, Joachim Skovgaards *Bethesda dam* og, såvidt erindres, Jul. Paulsens *Adam og Eva.* På den samme udstilling sås Viggo Johansens bedste *Aftenselskab,* Michael Anchers *Portræt af min hustru,* Anna Anchers *Blind kone* og deilige småbilleder fra skumringsfyldte stuer eller slumrende landsbyer af Jul. Paulsen. I 90 erhvervedes Michael Anchers *Gammel mand* i aftensolen udenfor sin stue, i 91 udstilte Joachim Skovgaard *Kristus fører røveren ind i Paradis* og Nils Skovgaard et *Hallands-landskab,* i 93 modtog Håndtegningsamlingen som gave fra Ernst Bojesen *Troldtøitegningerne,* i 94 kjøbtes Zahrtmanns fængselsbillede og Viggo Pedersens *Aftenidyl* til galleriet og i 95 Joachim Skovgaards *Den gode hyrde* (rigtignok foreløbig uden den dekorative ramme, som kom længe efter).



WILH. WETLESEN.



SEVERIN SEGELCKE.



KRISTOFFER SINDING-LARSEN.

Men vore egne unge kunstnere blev ikke i landet. De gik til Kjøbenhavn i små flokker. De første blev elever af akademiet eller af KRØYER, senere samledes de på ZAHRTMANNS skole. Mere end halvdelen af de unge norske malere har været Zahrtmanns elever, og næsten med en mund priser de hans uforlignelige læreregenskaber.

Her fandt de, hvad de higed efter, kultur — en streng teknisk skole og en fribåren, mangesidig dannet og tolerant ånd.

Hjemmefra var de norske vant til naturalisternes ensidighed og fordom mod »gallerikunsten«. Her i Kjøbenhavn blev de slået af den respekt for den gode danske tradition og den begeistring for gammel, klassisk kunst, som besjæled navnlig de kunstnere, der stod i opposition til akademiet. Ingen kunde nære en mere sværmerisk kjærlighed til Italien end ZAHRTMANN, hvert år gjorde han sin reise derned og trak sine elever efter sig. Og brødrene SKOVGAARD var ikke mindre hjemme på græsk jordbund.

Denne intime samfølelse med klassisk kunst og længselen mod Italien, som lige siden CARSTENS' og THORVALDSENS dage har været så betegnende for dansk kunst, meddelte sig også til de unge norske. De fulgte i sine læreres og sine danske venners spor, gjorde næsten alle sammen kortere eller længere studieophold i Italien, navnlig i Firenze og Siena. Og således skede det, at den unge norske kunst i løbet af kort tid ganske skifted karakter under den dansk-italienske påvirkning. Den uvorne, brede malemåde veg pladsen for en skarp og tegnende, ofte freskoagtig behandling. Den kolde og lyse friluftstone smelted bort i en varmere og oftest mørkere kolorit, ikke sjelden med gjenskjær af Zahrtmanns to yndlingsfarver, orange og violet, i nær sammenstilling. Og en simplificerende, linjesøgende, plastisk stil afløste den tidligere herskende impressionisme.



OTTO HENNIG.



AUG. JACOBSEN.



BERNH. HINNA.

Samtidig skifted også indholdet karakter. De lange ophold i Danmark og Italien førte også til valg af fremmede motiver. Det linje-fine sjællandske landskab og den plastiske italienske natur forekom de unge landskabsmalere mere stilfuld end norsk natur.

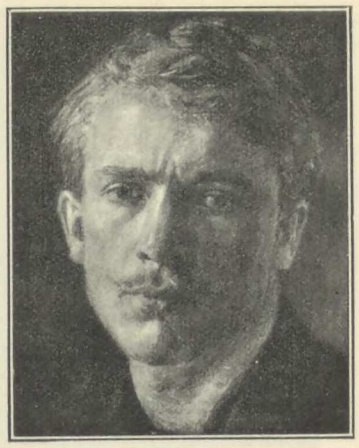
Interiøret spiller en stor rolle i deres kunst. Men ikke som i ottiårene de små håndværkeres hjem og værksteder eller landsens stuer, men det pyntelige borgerhjem eller kunstneres dagligstuer, møbleret efter god dansk empire-smag, med gamle mahognitræs møbler eller hvidlakerte stoler. Og gjerne lod de en ung slank pigeskikkelse med Gretchenfletter og hvid Hedebro-krave om den bare hals sysle med søm eller pynte med blomster i de sirlige stuer. Der kom i det hele en helt ny, næsten feminin smag over unge norske billeder.

Men også for fantasiens verden åbned sig deres kunst. Bibelske og fantastiske motiver, som aldrig før forekom på vore udstillinger, blev hyppige i deres billeder. Adam og Eva, lysets og mørkets engler, kunstens genius, forårets døtre og nøgne mænd og kvinder begyndte at vanke om i drømte landskaber. Botticellis ånd svævede over udstillingerne.

Havde denne dansk-italienske påvirkning været varig, og var den norske kunst for bestandig blit læmpet helt ud af sin tidligere udviklingsbane, vilde det ha været meget beklageligt. Heldigvis blev det ikke tilfældet. »Dansketiden« blev en forbigående og forholdsvis kortvarig episode i vor kunstudvikling, og som sådan var den bare gavnlig. Der kom mere kultur og smag ind i vor kunst. Den dumme foragt for fortidens mestere er rimeligvis for bestandig udryddet. Og de unge har lært meget i Danmark, rent teknisk. Deres tegning blev fastere og renere end det foregående slægtleds. De lærte at vurdere begreberne komposition og billedvirkning. Og det



KRISTEN HOLBØ.



HARALD BRUN.



JOHANNA BUGGE.

uheldige beklumrede i kolorit, som de la sig til, luftedes ud af deres billeder igjen dels oppe i de norske dalfører, dels i Paris, hvor flere af dem siden søgte hen og fik friske impulser.

I det hele og store må det siges, at da de unge efter sine lære- og vandreår kom hjem igjen og fik leve i norsk natur og mellem nationalt følende og nationalt malende kamerater, gjenfandt de også sin norske tone. Den danske mode var for de fleste af dem forbigående og anses vistnok nu i deres egen kreds for forældet. Man må heller ikke glemme, at der var dem, som ikke var med på udflugten, og som herhjemme stadig vedblev at holde fast ved naturalismen eller også fandt nye, mere nationale former for det, som var tidens trang — det dekorative. Og deres indflydelse har ikke været ringest.

Ikke lidet bidrog også det til raskt og lykkelig at nationalisere vor kunst igjen, at de ledende blandt de ældre, mænd som Munthe, Werenskiold, Krohg så langt fra stødte de unge bort fra sig i mistillid, at de tvertimod tog imod dem med åbne arme. Der var, som i parablen, mere glæde over den tabte og gjenfundne end over alle dem, som ikke havde gjort den danske udflugt med.

Den unge malerslægt staar endnu i sin fulde udvikling. Det er for tidligt at skrive dens historie. Men jeg kan dog ikke afslutte dette arbeide uden med nogle få ord at omtale de betydeligste af 90-årenes kuld og samtidig afbilde et og andet af deres arbeider. Vistnok kunde jeg ha ønsket at ta mere med; men allerede er bogens omfang vokset langt ud over det oprindelig fastsatte, og knap begrænsning er blit tvingende nødvendig.



ASOR HANSEN,
malt af Arne Kavli.

Ældst af denne yngre slægt, som bærer præg af dansk skole, er Asor Hansen. Men han er også halv dansk, forsåvidt som hans far var dansk og han selv flytted til Kjøbenhavn i barneårene. Asor Hansen er født i Mandal 23. August 1862. Egentlig skulde han blit søofficer og var i den hensigt med på en orlogstogt til Island, hvor efter han i nogen tid læste til søkadeteksamen. Men så brød han af og blev maler, studerte først på Kunstakademiet og siden hos Zahrtmann. Udstilte gjorde han første gang på Charlottenburg i 86 (to portrætter og et genrebillede). Samme vår reiste han til Norge og tog fast bopæl der. Imidlertid vedblev han at udstille i Kjøbenhavn, fra 88 som *norsk* kunstner. Og som norsk føler han sig, bor i Bergen og »elsker Sætersdalen mere end noget andet sted på jorden«.

Asor Hansens kunst er stærkt præget af den danske skole. Han er en dygtig tegner, en lidt tung kolorist med præg af at være Zahrtmanns elev, men en samvittighedsfuld kunstner, hvis evne viser en jevn og stø vækst fra billede til billede. I 89 udstilte han første gang på statens udstilling, hvor han siden hvert år har mødt med nye arbeider, dels portrætter, dels genrebilleder eller tegninger.

Fra hans danske tid er *Interiør fra et hospital,* som Bergens Billedgalleri eier. Også senere har han oftest malt figurer i stue, enten det nu har været damer og herrer i selskabsdragt mellem gamle smukke møbler og tændte lys eller sætersdøler i maleriske

dragter i deres egne stuer. Blandt hans portrætter er et livfuldt billede af *skuespiller Halfdan Christensen* det bedste (98) (eies af hr. Kr. Jebsen, Bergen). Et smukt interiørbillede har han malt af sin egen dagligstue. Men malerisk mest betydeligt er det sidste arbeide, jeg har set fra hans hånd, det her gjengivne billede *Kvinder* i fantastisk festlige dragter, malt i et varmt lampelys (1903). — I Bergen har Asor Hansen ivrig virket for kunstlivets vækst, dels gjennem en malerskole, han har holdt gående i flere år, dels som virksomt medlem af Kunstforeningens direktion.



ASOR HANSEN Kvinder (1903).

— I Bergen hører også Koren-Wiberg hjemme (f. 10. oktober 1870). Den kulturhistorisk kyndige og teknisk dygtige tegner har valgt den gamle Hansastad til formål for sin kunst og navnlig gjort sig fortjent ved en interessant skildring i billeder og ord af *Tyskebryggen* med dens maleriske smug og gamle kontorer *Det tyske kontor i Bergen* (John Griegs forlag, Bergen 1899).

— Af andre *vestlands-malere* er videre at nævne de tre skildrere af Jæderen — Moe, Jacobsen og Hinna.

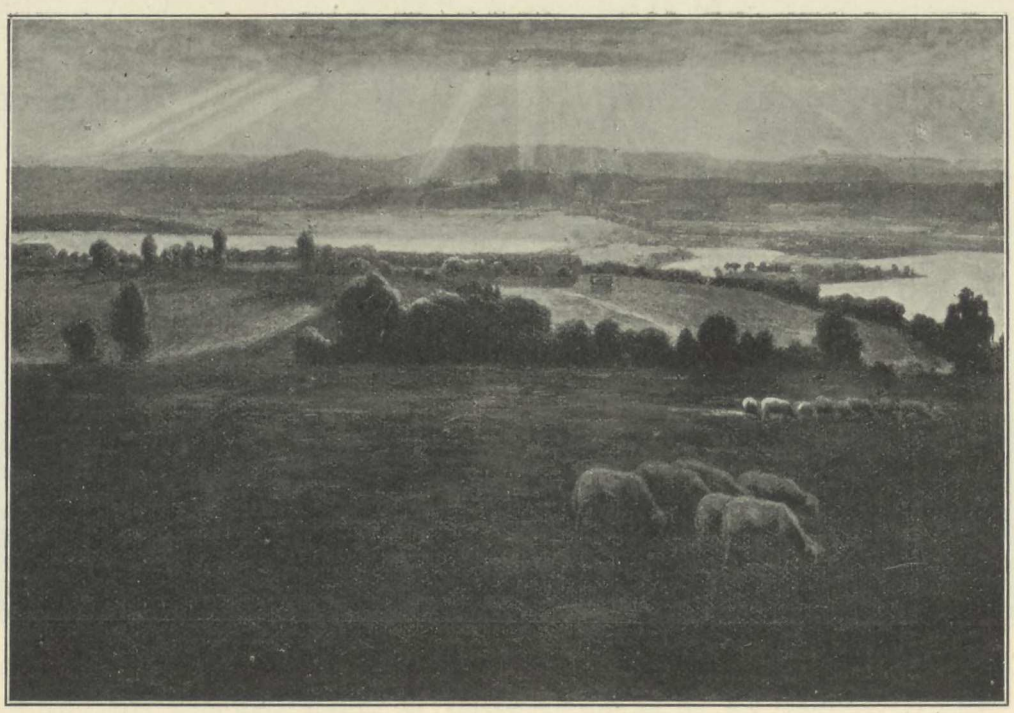
Sigurd Moe (f. i Stavanger 1860) debuterte i 91 med to Jæder-landskaber og har siden fortsat med at sende til udstillingerne enstonige og melankolske billeder fra slettelandet og torvmyrene derborte *(Gråveirsdag på Jæderen* (95), *Udsigt over Hafrsfjord* etc.). Han har studeret i Kjøbenhavn og er bosat i Stavanger.

Født i Stavanger er også August Jacobsen 1869. Også han har studeret i Kjøbenhavn og har været bosat i eller udenfor Stavanger. Han debuterte i 94 med et genrebillede *Kveldspiben,* udstilte året efter *Hummerfiske* og i 96 *Lørdagskvæld* med dansende par på landeveien i skumringen, et ægte og stemningsfuldt billede, som Olaf Schou eier. Af hans kraftig malte Jæderlandskaber kan fræmhæves et i Trondhjems galleri *Når lyngen blomstrer* (1903). — I de senere år har han også udført gode *metalarbeider,* som særlig har vundet påskjønnelse i Danmark.

Bernhard Hinna er født på Hinna ved Stavanger 1871, og her bor han fremdeles, dyrker sin lille fædrenegård og maler gode, meget gode billeder. Af gamle Bennetter på Sole lærte han »at blande oljefarver«; siden på middelskolen blev han af rektor Steen opmuntret til at fortsætte med malingen. Kom sig så til Kjøbenhavn, hvor han besøgte Zahrtmanns skole i tre vintre (91, 92, 94). Det første billede, han udstilte,



heder *Stenbrytere* (94). Af Hinnas andre billeder kan nævnes et Jæderlandskab *Kvæld* med fjerne hvide hus og en vei indover sletten (kjøbt af Bergens Kunstforening). I 1900 reiste Hinna med statens stipendium til Paris og siden til Italien. Hans billede på verdensudstillingen, *Myrlænde,* med en hvid hest foran en kjærre i varmt kvældslys, var et af de bedste i den norske afdeling, blev prisbelønnet og senere indkjøbt til Kunstmuseet. Men endnu betydeligere er det store og mesterlige billede med staffage fra hans egen bondegård, *Vårsol,* som efter at ha været udstillet i Stockholm 1904 blev indkjøbt af Trondhjems Kunstforening (eies af konsul Sommerschield). Det skarpe, skråt indfaldende sollys og den tynde kjølige vårluft over hus og have, hest og folk er malt med sjelden koloristisk styrke og fin sans for karakter. Der er næsten noget som minder om SEGANTINI i farvevirkningens kraft. Mindre teknisk fremragende, men stærkt lyrisk i stemningen er et andet stort billede fra Jæderen, hvor gutter og jenter toger frem gjennem lyngen under trækspil og sang i den lune *St. Hans-nat.*



EINAR ØFSTI

Fra Inderøen (1902).
Doktor Lysholm, Trondhjem.

Alle disse kunstnere har, tiltrods for sin danske skolegang, bevaret norsk karakter i sine billeder, og aldrig stræbt ud over en ligefrem naturalisme. Det samme kan siges om den fine og ægte landskabsmaler, som bedre end nogen anden har skildret *Trøndelagens* brede bygder — Einar Øfsti. Men ham rev døden så alt for tidlig bort, netop som han efter en sen udvikling stod færdig til at folde ud sin evne i fuld modenhed og med djærvere kraft. Einar Øfsti var født på Inderøen 14. oktober 1862. Han gik i malerlære herhjemme før han, 17 år gammel, reiste til Amerika for at søge rummeligere kår. Men adskillige år gik hen derover, før han nådde frem til at lære noget i kunsten. I 89 kom han endelig til Paris, hvor han fik leilighed til at studere i 1½ år, væsentlig under Cormons ledelse.

Fra Paris vendte Øfsti hjem til Inderøen, men allerede i 92 bar det over til Amerika igjen, og han tilbragte 3 nye år i en prærieby (Pope) i Minesota. Her malte han sine første billeder af nogen betydning. I 95 vendte han hjem til Europa og studerte da nogen tid i Kjøbenhavn. Men endnu en gang skulde han gjøre reisen over Atlanteren, dog denne gang bare for et ½ års tid. Ialt leved han 10 år af sit liv

i Amerika. Fra 1899 bodde Øfsti fast i Trondhjem og malte om somrene på Inderøen. I 1904 fik han statens stipendium og reiste til Paris og Italien. Men allerede var hans helbred vaklende, og netop som hans fine sjælfulde talent havde nådd sin sene, men fuldkomne modning, svigted kræfterne ham. En dag i vår døde han i sit hjem i Trondhjem, stille og tillidsfuldt, som han havde levet.

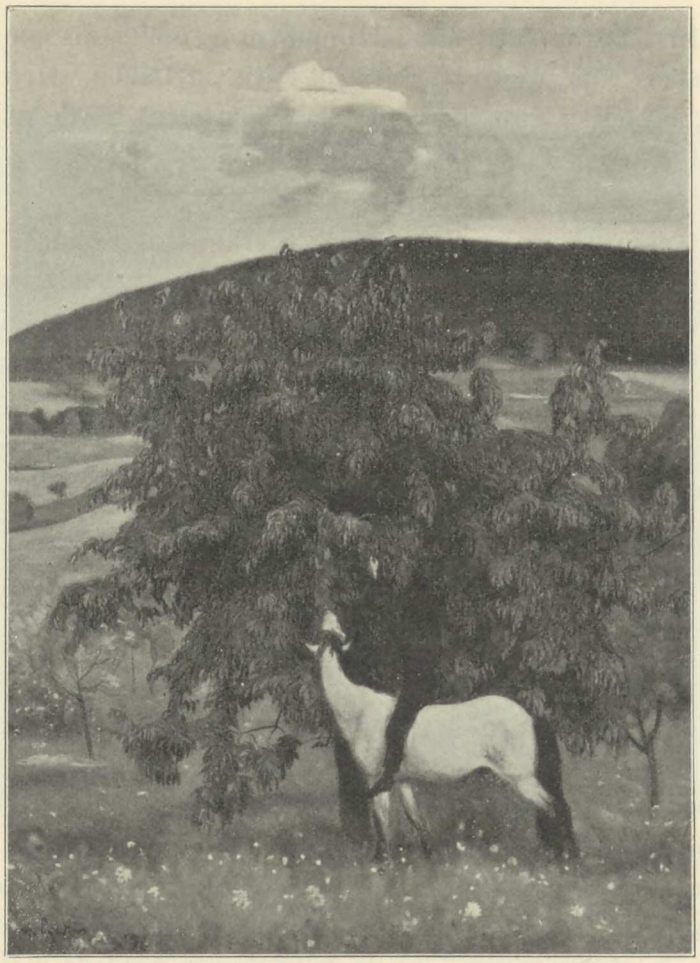
Næst efter Halfdan Egedius har norsk malerkunst i senere år ikke lidt et større tab. Einar Øfsti var en sand kunstner og et godt menneske. Hans rene, gode sind lyser ud af det, han har malt. Inderlig og selvforglemmende, blid og dyb gav han sig helt hen i sine arbeider, og der står en frisk duft af natur fra den store samling studier og skisser, han efterlod.

Det var Inderøens åbne, harmoniske landskab, han elsked. Den flade, frugtbare jordtunge, som omslynger en bugt af Trondhjemsfjorden, bygdens brede bølgende land derindenfor og den fri skiftende luft derover med blæst og med regn, med aftenens solguld og den nordenfjeldske sommernats glød — den plet jord, det himmelstrøg elsked han.

Når solen gjennem bygeveir siver ned over fjord og land (som i billedet *Efter regn,* 1900, i Trondhjems galleri) er der en næsten religiøs forgjættelse i stemningen. Og i Øfstis sidste, knapt fuldendte billede *Høisommer på Inderøen* (1906) med den bølgende grønne jord og den høie hvide himmel er der en sommerfryd, som har noget af en hymnes inderlighed.

Men det skjønneste værk fra Einar Øfstis hånd er dog det store billede *Fra Inderøen,* som han udstilte i 1902 og som eies af doktor Lysholm i Trondhjem. Dagen lider under bygeveir, da maleren fra et lidt høit stade ser ud over de frodige marker, over eidet mellem to glitrende vand og de mildt buede høidedrag i det fjerne. Solen bryder igjennem de lette skylag og farver alting mildt gult. En solflæk træffer en græssende saueflok fremme på marken, — terrainet er ypperlig malt. Maleren har fra sin høi set udover den kjendte bygd, som en gammel-testamentlig israelit så ud over Kanaans land, med dugget og frydefuldt øie...

Kunstmuseet kjøbte nylig Øfstis største efterladte arbeide *St. Hansnat,* hvori landskabets milde skjønhed forsoner med den ikke helt beherskede staffage.



HALFDAN EGEDIUS — Sommer (1896). Kunstmuseet, Kristiania.

Det var ved en kunstnermiddag efter åbningen af vår-udstillingen 1894, at jeg første gang så Halfdan Egedius. En af de ældre kunstnere foreslog en skål for de to unge, som med sine debutarbeider havde knyttet nyt håb til årets kunststevne, Harald Sohlberg og Halfdan Egedius. Og i døråbningen til salen stod de to, modstræbende, puffet frem af sine kamerater — Sohlberg høi og kraftig, med det præg af fasthed og mandom, som alt dengang hvilte over ham — Egedius mindre af vækst, næsten barn endnu, med et blødt og i øieblikket likblegt ansigt, hvori to store brune øine lyste sky, forundret. Men bare et lidet minut stod de der, mens bifalds-stormen fra os alle bruste imod dem. Øieblikket efter løftedes den lille spinkle gut iveiret, let som en fane, og med ham foran sig og over sig stormed de unge salen rundt. Det samme blev også forsøgt med Sohlberg, men med mindre held, svær og stærk og uvillig,

som han var. Jeg har aldrig glemt dette øieblik; vi følte alle, at vor norske kunst holdt på at fornye sig, og at disse unge skulde kaste ny glans over den i fremtiden. Begges debutarbeider hænger nu i Kunstmuseet — Egedius' *Lørdagskvæld* med den dampende dugvåte eng og de to unggutter, som skridter afsted på lørdagsfrieri — og Sohlbergs rubinrøde *Aftenglød,* som en spinkel silje tegner sit sorte kniplingsværk henover.

Hvad de dengang loved, har begge debutanter holdt, — den ene i de sjeldne og intense værker, som han, påholden og egen har for skik at kapitalisere sit talent og sin energi i, — den anden med en produktion, som blev frodigere og ødslere år for år i den korte tid, han havde igjen at leve.

Thi det er jo enhver bekjendt, at Halfdan Egedius, der begyndte som »vidunderbarn«, blev revet bort af en meningsløs tilfældig død, endnu før han havde fyldt 22 år, men da stod det klart for alle, at norsk kunst havde tabt et geni.

Halfdan Egedius Johnsen fødtes i Drammen 5. mai 1877, men han var bare 6 år gammel, da forældrene flytted på landet. Ved Hvalstad station ude i det frodige Askerland vokste han op under stærke indtryk af natur, i samkvem med landsens folk og omgit af dyr. Det hjem, hvor hans gemyt formed sig, var et harmonisk hjem, han havde venner og hjælpere og fortrolige for alt det fine og stærke, som grodde i ham. Særlig synes moren trofast at ha vogtet den funke af guttens store begavelse, som hun tidlig blev var. Alt i seksårsalderen førte han blyanten og tegned ned det, han iagttog om dyrenes liv og bevægelser; han elsked dyr og var en utrættelig iagttager af dem lige fra barndommen. Ved siden af dyr var det sagaerne, som optog ham. Jacob Aalls gamle udgave af *Snorre* fandtes i hjemmet og den og Dorès *billedbibel* hang gutten stadig over. Han var 10 år, dengang han komponerte sin store tegning af *Svolderslaget,* mens moren måtte spille »krigsmusik« for ham på pianoet. Men da havde han alt besøgt Bergsliens malerskole, hvor han kom ind, da han var 8 år.

I 87 flytted familien til Kristiania, og Halfdan kunde nu begynde regelmæssige studier på Kunst- og Håndværk-skolen ved siden af sin almindelige skolegang. Et partout-kort til den betydningsfulde høstudstilling i 88 var for ham sikkert af uvurderligt værd. Omtrent ved den tid gjorde han sin første studiereise en sommer i Krydsherred sammen med Thv. Erichsen, hans kamerat fra Bergsliens skole. En vinter besøgte Egedius — så kaldte han sig som kunstner — Harriet Backers skole. En anden vinter studerte han under Zahrtmann i Kjøbenhavn; det blev hans eneste udenlandsfærd.

Hans nærmeste venner fra malerskolen og fra tegneskolen var bondegutterne Kristen Holbø og Stadskleiv, og med dem tilbragte han afvekslende sine studie-



EGEDIUS: Kong Rørek går ude med sin frænde Svein (Snorre).

somre i Våge i Gudbrandsdalen eller i Bø i Telemarken, hvor han forresten også blev vintre over. Sommeren 98 samledes de, en hel flok af unge malere og malerinder, oppe i Våge, GERHARD MUNTHE var der også — og den somren blev en gjennembrudstid for flere af dem. Jeg har fået det indtryk, at de følte Egedius som midtfiguren i venneflokken, endda han var så meget yngre end de andre og fordringsløs og stilfærdig af væsen. Han havde i det hele en vidunderlig evne til at få folk til at holde af sig. Hans ualmindelige barneskjønhed, hans vakre, naturlige, fine væsen, hans store medfødte evner vakte beundring, hvor han kom. Ikke bare blandt de unge. De gamle, ansete kunstnere, han arbeided sammen med, da han tegned for *Snorre,* følte ikke mindst hans død som det smerteligste, der kunde hænde vor unge kunst. KITTY KIELLAND skrev bevæget hans nekrolog i *Samtiden,* og i et brev fra MUNTHE, som jeg har liggende for mig, har beundringen og sorgen fundet ligetil gribende udtryk.

Dødsårsagen var en af disse urimelige tilfældigheder, som gir døden et præg af noget oprørende. Han havde gået en sommerkvæld og brudt strå af marken og tygget på et sygt skud, som senere voldte »sop« i indvoldene. Han havde et svært sygeleie, men døde rolig og med stor sjæl-styrke den 3. februar 1899.

Efter hans død blev Egedius' produktion samlet til en stor udstilling. Der var flere ufærdige sager iblandt, og man havde også tat rene barndomstegninger med. Det hele gav dog et meget betydeligt indtryk, og Nationalgalleriets direktion gjorde utvilsomt ret, når den erhverved så meget af det, som på nogen måde kunde passe ind i samlingen. Netop i hans sidste ufærdige ting lyser Egedius' store begavelse stærkest.



HALFDAN EGEDIUS — Seidmændene paa Skratteskjær (Snorre).

Hans debutarbeide *Lørdagskvæld* er åbenbart påvirket af WERENSKIOLD, men er ganske selvstændigt i sit følelsesindhold. Året efter kom *Sommer i Våge* eller *Når hæggen blomstrer,* som kunstforeningen kjøbte (eies af pastor Arnesen, Kristiania), og i 95 det koloristisk dristige *Landskab,* samt det eiendommelige *portræt af Stadskleiv* i bondestuen med farveklangen sort, hvidt og rødt. Fra 96 er billedet *Sommer* med den slanke hvide hest og gutten, som plukker af moreltræet (side 386). I 97 følger en række påbegyndte arbeider: den geniale impression *Tordenveir* med de flygtende hester på fjeldvidden, den mystisk vilde *Tomandsdans* og navnlig hans sidste arbeide den lidenskabelige, mørke komposition *Spil og dans,* hvor bare spillemandens dystert besatte ansigt lyser fuldt udført i forgrunden. Med rette er der her blit mindet om EDV. MUNCHS farvemystik og hensynsløse stemningsmaleri. I det hele vækker billedernes uafbrudt stigende rækkefølge og indbyrdes forskjelligartethed forventninger både til omfanget og styrken i det kommende, og det gjorde jo bruddet og afslutningen dobbelt pinlig.

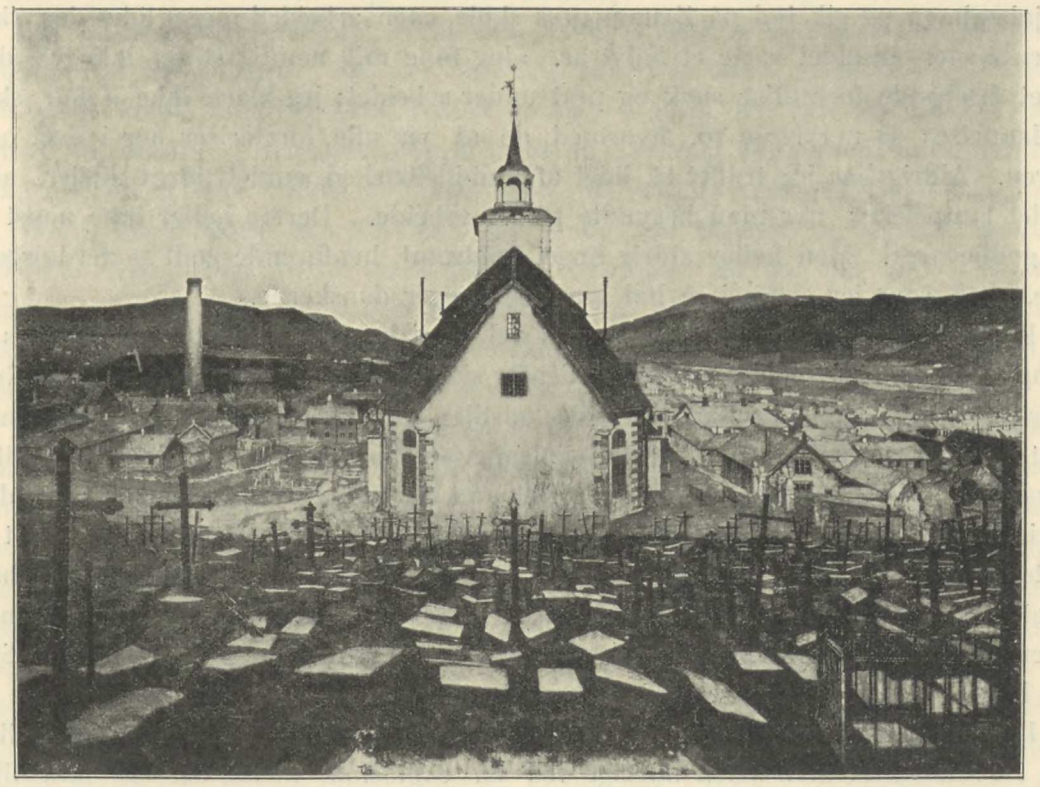
Mens maleriernes ufærdighed gir fantasien et kanske for stort spillerum, er Egedius' tegninger til *Snorre* et uomstødeligt bevis for hans store og forbausende modne begavelse. Desværre var han ikke med på arbeidet fra begyndelsen af. Først i *Olav Trygvesøns saga* kommer han til som ny mand, og det er til denne og den

følgende *Olav den Helliges saga,* at Egedius har leveret tegninger sammen med de andre, ligesom han alene havde overtat *Magnus den Godes saga,* da han blev syg. I enkelte tegninger merker man jo, at det er en ung mand, som har tegnet dem, og stilen er ikke færdig. Men forbausende fort når han sikkerhed i at udtrykke sig og fasthed og kraft i stregen. De bedste af Egedius' tegninger overtræffes ikke af nogen i hele bogen. Han forbinder i dem på en mærkelig måde fortrinene ved Werenskiolds og Munthes illustrationer, er mere dekorativ end den første, mere romantiker og mere inderlig end den sidste. Der er vildskab og uhygge over *Sigvalde Jarls løfte ved drikkebordet* og over de bundne *Seidmænd,* som drukner i flo-vandet (side 389). Der er psychologisk finhed og levende fortælling i tegninger som *Kong Olav overtaler Hårek* eller de rådslående *Oplandske konger* eller *Sveakongens rådgivere.* Der er personlig følelse i billederne af den blinde *kong Rørek og Svein* eller af *Olav med sine halvbrødre.* Der er dekorativ storhed og sagastemning over skildringerne af *Tinget på Hundtorp* eller *Bøndernes hær* eller *Slaget på Lyrskog hede.* Men skjønnest af alle tegninger er dog den melodiske skildring af stemningen før slaget på Stiklestad, der kongens hjemvendte hærmænd vanker om i den klare kvæld... »*Og på hver sti drev der folk*«. En ung og lyrisk Mantegna kunde ha tegnet den!



EGEDIUS

På hver sti drev der folk (Snorre).



HARALD SOHLBERG

NAT (Røros 1902—03).
Trondhjems galleri.

HARALD SOHLBERG er født i Kristiania 29. november 1869, og her er han vokset op nede i den gamle Vognmandsgade med forfaldne små maleriske rønner for øie, men selv kom han fra et velhavende borgerhjem. En grundig, flerårig tegneundervisning på Kunst- og Håndværk-skolen regner han selv for den vigtigste uddannelse, han har havt. Her fik hans kunst den faste bygning og det strengt tegnende præg, som den siden har bevaret. Hans senere læremestere har været nokså tilfældige og har ikke grebet synderlig ind i hans udvikling. I guttedagene var han en dristig og egenrådig krabat; efter en kapsvømning under vandet havde han pådraget sig en stærk hovedpine og måtte bo på landet et års tid, og således kom han til at bli SVEN JØRGENSENS elev i Slagen. Werenskiold havde anbefalet denne kunstner som en dygtig tegner, hvilket han også var. Men for Sohlberg gik det snart op, hvor ganske forskjellig de to opfatted natur og mennesker, og han forsøgte da at unddrage sig sin lærers påvirkning, rømte tilskogs og gjemte sig bort med sit arbeide.

En kort læretid på Werenskiolds malerskole blev ikke af betydning, heller ikke nogle måneder, da han tegned akt hos Harriet Backer. I december 91 reiste han til Kjøbenhavn og gik ind på Zahrtmanns skole, men arbeided meget lidet der, skjønt Kjøbenhavner-opholdet varte et halvt år. »Jeg følte mig nemlig straks ikke vel der, i alt det dræbende fornuftige snak og prat under arbeidet; jeg klarte ikke al den »skole« og »dannelse« og nerveløse ro, hvormed de så på alle foreteelser her i livet og på naturen. Aldrig har jeg truffet så lidet af umiddelbarhed samlet på et atelier, aldrig så lidet lampefeber, når man begyndte på sit arbeide. Derfor heller ikke noget feiltrin, gudbevares! Men heller aldrig noget voldsomt, henførende godt — det borgerligt brave, altså, som jeg synes i så høi grad særpræger danskerne.«

Efter Kjøbenhavner-opholdet — som vel dog har sat sine mærker i hans udvikling gjennem det, han så og lærte udenfor skolen — reiste Sohlberg hjem til Norge. Næste sommer (93) malte han sit først udstilte billede *Aftenglød;* det vakte megen opsigt og blev straks indkjøbt for Nationalgalleriet. Sommeren 95 bodde han i Nitedal og malte et »gårdsportræt« — *Rotnes.* Det året fik han Houens legat og opholdt sig i Paris 95—96, hvor han væsentlig studerte på egen hånd og vistnok mere livet end kunsten. Året efter (96—97) reiste han for samme stipendium til Weimar. Han havde nu set nok, syntes han, og vilde bare arbeide, intenst og uforstyrret. Han gik ind på akademiet for stadig at kunne male efter model. Tilfældigvis blev Fridthjof Smidt hans lærer. Ud på sommeren reiste han hjem.

I 98 udstilte Sohlberg »*Fra et arbeiderkvarter i Kristiania*«, som blev kjøbt til galleriet i Trondhjem, men siden ødelagt ved en explosion, mens det var lånt til en udenlandsk udstilling. Billedet var først og fremst en stor og med utrættelig omhu udført studie, stærkt tegnende, men også stærkt realistisk malt, lidt i slægt med ganske tidlige ting af Chr. Krohg. Det var den gamle tid, som svandt, og den nye, som kom, han vilde fortælle om, — de små hyggelige arbeiderhjem med en liden haveflæk foran, dueslag og grønmalet vandpost med løvemund, den gammeldagse poesi i hovedstadens utkanter, og så den nye tid med sine uskjønne, brutale murkaserner, hvor arbeiderfamilier stuves sammen i hobetal.

Sommeren 99 malte han på Nordstrand det eiendommelige billede, *Sommernat* med en forladt veranda, hvor to sherry-glas blinker og nogle røde blomster gløder i det gryende dagskjær. Billedet skal efter sigende ha vakt forargelse blandt »mellemgenerationens« naturalister. Det var også alt andet end malt i 80årenes stil, med sine dybe, emaljefunklende farver.

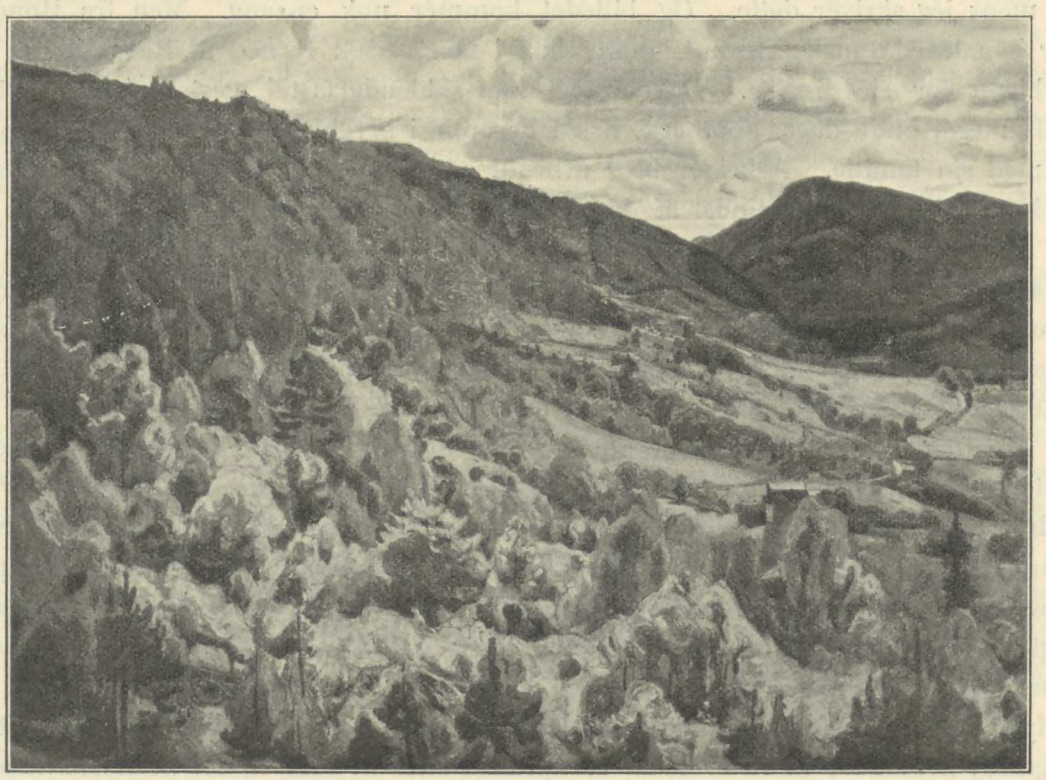
I 1900 reiste Sohlberg til Rondane, da som gift mand. Det var et billede, han vilde male — fjeldene i fuld vinter under stjernelys. Billedet er endnu ikke malt, skjønt han blev deroppe i 2 år. Men en hel række studier og forarbeider gjorde han.

Et af dem, en større kultegning af en majestætisk storhed og ensomhed, har jeg for øie, mens jeg skriver dette. Og billedet kommer nok engang. Men fra Rondane, hvor han leved ganske ensomt, måtte han i marts 1902 ty ned til Røros for at søge lægehjælp for sin hustru. Og der blev han siddende fast i næsten 4 år. Det var tildels meget onde dage, Sohlberg fristed deroppe i bergbyen, helt isoleret og i knappe kår med sin familie. Arbeidet blev afbrudt og hæmmet af sygdom og økonomiske vanskeligheder og ikke mindst af ondsindede menneskers snak og opspind, som han med rettens hjælp måtte søge at værge sig mod. Nærtagende og ærekjær som han er, lå dette som en mare over hans arbeide. Men det var dog her oppe i de trange forhold og i ensomheden, at han skabte sine to merkelige billeder *Nat* og *Veien*. Begge billeder er gåt til Trondhjem, det sidste en bestilling af doktor Lysholm, det første bestilt af Trondhjems galleri som en erstatning for det ødelagte billede.

Nat (malt 1902—03) fortæller om en liden fortrykt by, som slumrer ved foden af en stor kirke, knuget af den og dog klyngende sig til den under det store forfærdelig blå himmelhvælv. Men ikke bare de levendes boliger handler billedet om, længst fremme ligger kirkegården, et myldr af sammensunkne grave med en grå stenplade på og »smykket« med et ravende sortmalt kors, den ene lig den anden. Virkningen er mægtig: den vældige, mystisk skimrende hvide kirke, symetrisk rugende i billedets midte, den askefarvede kirkegård og den blege by under sommernattens vældige himmeldyb. *Nat* er ikke et almindeligt »oljemaleri«, men en genialt komponeret farvetegning, hvor hver mindste detalj er opridset efter naturen under et stort synspunkt og derpå emaljeret med en magisk intens farve, der i tynde, gjennemskinnelige lag dækker lærredet.

Malt i en lignende primitiv og dog raffineret teknik er det andet billede *Veien* (1905), hvor den koloristiske virkning er endnu intensere i modsætningen mellem den usigelig gule, klare himmel og åsdragenes dybe indigoblå i det fjerne.

Sohlbergs sidste billede *En blomstereng nordpå* (1906) blev nylig indkjøbt til Kunstmuseet. Det er også et aftenbillede med uendelig detaljrigdom i forgrunden, som er oversået med præstekraver. Andre småbilleder fra Røros eier Olaf Schou på Sinsen. Men stort mere fins der heller ikke fra Sohlbergs hånd, ialfald fra senere år. Med den intense stemnings-koncentrering, hvori han arbeider, og med den utrættelige omhu i udførelsen, som er ham egen, kan man heller ikke vente sig en letflydende produktion. Men hvert arbeide af ham er et nyt og personligt greb, gjennemført med jernhård konsekvens og alvor.



THV. ERICHSEN

Sommerlandskab (1900).
Kunstmuseet i Kristiania.

— De mest udprægede personligheder af 90-årenes kuld er Egedius og Sohlberg. Men en fremragende malerbegavelse er også Thorvald Erichsen, og han var blandt de første, som satte nyt præg på de unges produktion.

Thv. Erichsen er født i Trondhjem 1868, men han har aldrig efter skoledagene levet i denne by. Efterat han i 86 havde tat artium og på kunstudstillinger i Kristiania og Kjøbenhavn i 88 havde set malerkunst, beslutted han at opgi jussen, som han havde begyndt på, og gik ind på Bergsliens skole; samtidig besøgte han tegneskolen. Senere kom han til Kjøbenhavn til Zahrtmann, om hvem Erichsen siger, »han er min eneste lærer«.

Imidlertid kom der en uoverensstemmelse mellem dem, og Erichsen søgte til Paris for at lære videre. Men gang på gang er han senere vendt tilbage til Zahrtmann efter sine gjentagne ophold i Paris og i Italien. »Jeg ved — skriver Erichsen — at den almindelige mening mellem norske kunstnere er, at den danske påvirkning har været til skade for min generation. Jeg er alt andet end overbevist. Zahrt-

manns energi som lærer er enestående, og at han som kunstner og menneske hører til de betydeligste af nulevende malere, det er min personlige mening. At dansk kunst kommer på tværs af den udvikling, kunsten herhjemme har fået, det er vel et andet spørgsmål. Vi står måske også i en stærkere opposition til den ældre generation, end det egentlig er kommet frem.«

Det er en selvbevidst og reflekterende kunstner, som taler så. Og i den unge malerslægt er der neppe nogen, som mere repræsenterer kunstnerisk *intelligens* end Thv. Erichsen. Hans udvikling med de bratte omslag og den radikale forkastelse af gamle standpunkter tyder også på en stærkt reflekteret og erfaringslysten ånd, som vil vrage og vælge efter godtykke, en intelligens, som forbeholder sig at gjøre udflugter, men som ikke taber målet af sigte. Ingen står for så vidt danskerne nærmere i temperament og kultur, endskjønt han for øieblikket har arbeidet sig langt, langt bort fra dem.

Sin udvikling har Erichsen fået under de lange udenlandsophold — i Kjøbenhavn, Paris og Italien. Gammel kunst har herunder øvet en meget mærkbar indflydelse på ham. Han debuterte i 91 med en liden *Høststemning* og anslog straks en i Norge overraskende mørk, gammelmesterlig tone. Et af hans billeder efter den første Italien-reise fremstiller et stort mørkt tag op mod en mindre mørk luft (tilhører prins Eugen). I den periode, da dansk påvirkning var stærkest, malte han midt oppe i Gudbrandsdalen i samvær med Egedius og de andre unge sit *landskab fra Våge* med den sarte sølvhvide luft (98, eies af hr. Osbahr, Rom).

Men i 1900 slog han pludselig om og udstilte til stor forbauselse for de unge og til stor tilfredsstillelse for Werenskiold og de andre gamle friluftsmalere et fuldkommen impressionistisk opfattet og med overlegen bredde malt billede, *En fjelddal* (fra Telemarken), som straks indkjøbtes til Kunstmuseet. Det er det billede, som afbildes her, og allerede afbildningen gir et begreb om den sikkerhed, hvormed landskabets masser er hensat tonerigtig i rummet i en overlegen og simplificerende stil. Det er åbenbart franske impressionisters påvirkning, som her begynder, efterat kunstneren har gjennemlevet florentinerne, Raffael og venezianerne. I denne retning er Erichsen gået videre og videre. Fra samme år er *skovinteriøret* i Kunstmuseet og fra 1901 et *interiør* med en række damekjoler på en væg (tilhører fru Plenge Jørgensen, Kjøbenhavn). Mere og mere er det farvens rent sensuelle værdier, som beskjæftiger ham.

Også nu stræber han efter *stil,* men ikke galleriernes gamle, — en ny stil, som *bygger på impressionismen,* men lar lokalfarverne komme mere til sin ret. Her mødes han med de malere i den franske kunst, som repræsenterer impressionismens fortsættelse og forsoning med linjekunsten — Bonnard, Denis og Vuillard.



O. WOLD-THORNE Dame med blomster.

Allerede de farverige snebilleder fra 1901 (hvoraf et i Kunstmuseet) og det stærkt dekomponerede *Selvportræt* (1901, eies af hr. Osbahr) virked dengang som et hanskekast til publikum. Siden er Erichsen gåt betydelig videre i radikalisme. Med *Familien i haven* (1903) og et *interiørbillede,* som samtidig var udstillet i Stockholm, syntes han ifærd med at slutte sig til *Cézannes* retning. Senere har Erichsen i årevis været optat af gammelgræsk skulptur og malerisk øvet sine kræfter på fremstillingen af det nøgne menneskelegeme. At han herunder har vakt endel indignation ved sine billeders emner, behøver selvfølgelig ikke at bety noget kunstnerisk tilbageskridt. De to vigtigste af disse hans senere billeder er *Nøgen mand og to kvinder* (1903) samt *Nøgne mennesker omkring en gud* (1906).

— Nær Erichsen står Oluf Wold-Thorne. Han er født i Soon 1867, var i ungdommen i malerlære og begyndte først sent på kunsten. Sin uddannelse fik han hos Zahrtmann, til hvis trofasteste norske elever han hører. Han har senere studeret nogle måneder i Paris under Roll og forøvrigt lært af verdensudstillingen i 1900 og under et senere Pariserophold af impressionisterne og deres efterfølgere. Hans debut faldt i 93, og i 94 udstilte han sit første modne *portræt.* Hans evne og interesse går væsentlig i koloristisk retning. Farven i hans billeder *kan* være tung, men med en egen tæthed og fylde, som gir den vægt ved siden af udstillingernes lette gods. Det er mest *portrætter,* han har malt, helst i stue, med en stillebenagtigt opfatning under synspunktet: koloristisk eksperiment. Tonen i hans billeder var, ialfald i hans tidligere produktion, helst varm, dyb. Siden har han vistnok arbeidet mere med lysstudier. Som Erichsen hælder han nu til ny-impressionisternes opfatning af farven som dekorativ flæk og leter efter koloritens stærke vibrende toner.

En utvilsom *dekorativ* begavelse forbinder Oluf Thorne med den rent koloristiske. Han har mere sans for flydende linje og ligevægt end andre af hans slægtled, som har forsøgt sig som dekoratører. Han har gjort gode tegninger til *bogbind, broderier* etc., udkast, hvorved man vistnok undertiden erindrer hans danske udgangspunkt og forbillede Bindesbøll, men også ofte må tænke på Werenskiold og Munthe. Ingen af de unge har betingelser som han for engang at ta en del af arven op efter Munthe.

— Danskerne såre hengiven var engang også Wilhelm Wetlesen. Han er født i Sandefjord 1871, begyndte på tegneskolen i 88, men reiste allerede året efter til Kjøbenhavn og gik ind på akademiet som en af de første unge norske dernede. Senere har han besøgt Zahrtmanns skole i 4 vintre, afbrudt ved en vinters ophold i Paris. Han udstilte første gang i 92 et billede af sovende barn, *Søskende,* som vakte opmærksomhed blandt kunstnere ved naturlig frisk opfatning og god malerisk tone (nu i Hirschssprungs samling i Kjøbenhavn). I 94 udstilte han flere billeder, blandt hvilke et større *Fra kirkegården,* med en enkel vemodig symbolik på død og liv — den gamle graver og den frugtsommelige arbeiderkvinde under sommerens løvfylde. Omtrent fra denne tid er vel også hans store gule *interiør* med de hæklende småpiger. Men så kom tre lange år i Italien i nært samkvem med stiliserende og æsthetiserende danske malere, og der gik hans naturlighed foreløbig fløiten. Han arbeided flittig, malte nitide og særdeles delikate arkitekturstudier i danskernes ånd med spids og tegnende pensel og udvikled i det hele sansen for form. Formelt interessant og alvorligt gjennemarbeidet er også et større billede fra denne tid, *Adam og Eva, som uddrives fra Paradis.* Men egentlig umiddelbart er det ikke med sin preciøse dansk-florentinske ynde og stilisering; det smager af efterligning, og koloriten er dansk gulbrun og ufrisk. Alligevel har det sin rette plads i Nationalgalleriet som et interessant arbeide fra den tid, da norsk malerkunst holdt på at forskrive sig til danskerne (og deres florentinere) »med hud og hår«. Senere er det gåt op for Wetlesen, at han dengang var på gale veie, og at han var bedre tjent med at beholde noget af sit norske »barbari«. Han erkjender nu, at danskernes overmægtige indflydelse var til skade for ham som for flere andre af de unge — det var de mest urefleksterte norske, som gav sig danskerne helt i vold! Siden har Wetlesen i Våge-kolonien under Egedius' indflydelse og senere på Lillehammer i samvær med Collett gjenfundet en norskere tone. Men endnu arbeider han for at komme ud af uklarheden, — det gjælder bare, at han orker det sidste store tag! — Efter Egedius arved han *Snorre*-illustreringen; men den var han ikke moden for, eller den lå ikke for ham. Han har fundet sig bedre tilrette som maler i Gudbrandsdalen, hvor han har skildret fjeldvidden og dyr på de store gårde. Et billede som kaldes *Myruld,* repræsenterer hans norske kunst i Nationalgalleriet.

— Tildels danskernes lærling, men også en efterfølger af gamle norske romantikere er Otto Hennig. Han er født i Kristiania 1871, student fra 90, Bergsliens elev og derefter Zahrtmanns (94—95), studerte senere en tid i München. Hennig er en romantisk stemningspoet, som helst søger skumring, stilhed, øde og uveir. Solen når ikke ind i hans billeder uden som flygtende streif, — sørgmodige smil, som uldne grå skyer udsletter. Hans kolorit er mørk og tung med hang til det violette, hans

malemåde er lodden og upointeret, men har temperament. Og han kan *fortælle* med sine landskaber. Fortælle om eftersommer-blæsten, som den tar i unge bjærker på en ensom vei og bølger i høit græs, eller om heivindens kast oppe i lierne. Siden gamle professor Dahl malte bjærketrær i storm, har ingen følt slig med de krøgede grene og de vrængte blad! Og han kan fortælle om steder og stemninger i slægt med dem, som Cappelen kjendte, kløfter og vindfald i furuskogen, stubmark og ulænde og vrien ener, som klorer i fjeldgrund. Men han maler ikke så godt, som han fortæller, og navnlig i senere år har han tat sig håndværket noget for let; — formen kan bli *for* løs og flydende selv i skumringsbilleder!

En tid var Hennig dybt inde i de danskes drømmeland og allegoriserte med hvidskjørtede og bararmede florentinske pigebørn. Men med de vakre landskabelige partier i det store billede *Der drager vår om lande* (99) — til figurmaleri strækker ikke Hennigs tegnedygtighed til. Siden har han fundet det naturligere at holde sig til mere nærliggende egne end det danske Arkadien.

I Kunstmuseet er Hennig — ikke helt fyldestgjørende — repræsenteret med et stort, lidt »Freischütz«-agtigt billede *Skovkløften* og et lidet, næsten Dahlsk *Landskab efter uveir* (99), som forøvrigt har stærk og ægte stemning. Hans ypperlig komponerte *Landskab i blæst* (98) blev med urette afslåt. I Trondhjem er han godt repræsenteret med en dyster *Høststemning* og et fint, poetisk *Landskab fra Våge* (98), hvor han har malt en løvklædt li, der falder af som et vatret moirétæppe ned mod dalbunden, svagt farvet af den gryende sommerdag.

— Mellem Øfsti og Egedius står som landskabsskildrer Våge-væringen Kristen Holbø (født 1869). Han begyndte på Bergsliens malerskole sammen med Thv. Erichsen og Egedius og har siden været Zahrtmanns elev. Siden har han været i udlandet for Henrichsens legat. Holbø er en ægte og selvstændig kunstner, som med sund og fyldig, saftfuld kolorit har skildret sin hjembygds natur bl. a. i et udmærket billede i Kunstmuseet, *Sen kvæld* (1903). Man har ret til at vente sig meget af dette robuste og dog følsomme koloristtalent, som bærer den gode naturalistiske tradition videre udenom al tvungen stilisering.

— Om de hidtil nævnte af danskernes lærlinge kan det siges, at de hver på sin vis har fundet veien hjem. Dette kan knap siges i mere end bogstavelig forstand om en yngre kamerat af dem, Kristoffer Sinding-Larsen. Hans kunst bærer endnu i høi grad præg af at være næret på dansk og italiensk grund. — Sinding-Larsen er født i Kristiania 73, blev 91 student, gik et år eller to på krigsskolen, derefter på tegneskolen og hos Harriet Backer. Høsten 95 reiste han til Italien og opholdt sig der, med en kort afbrydelse, til våren 98. Han havde således rummelig tid til at dyrke sine kunsthistoriske og arkæologiske interesser og rimeligvis også rig anledning til at



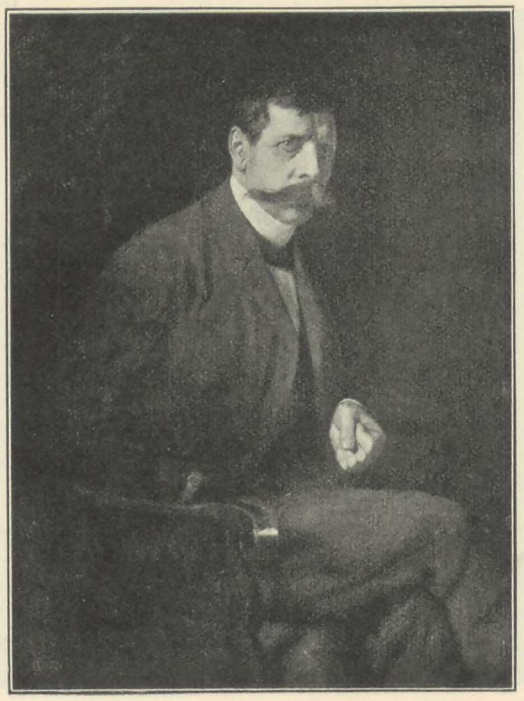
OTTO HENNIG

LANDSKAB I BLÆST (1898).

komme i berøring med danske kunstnere. Den følgende vinter slog han sig da også ned i Kjøbenhavn, blev KRØYERS elev. Alligevel bevared hans kunst det præg af sværmeri for de »primitive« italienere og for skarp, tegnende stil, som havde udmærket hans første udstillede portrætter (af faren og en søster) samt det smukke dekorative billede *Apelsintræet,* som han malte i Italien. I 1900—01 reiste Sinding-Larsen ud igjen som stipendiat og denne gang til Spanien. Men før denne reise malte han en sommer i Jylland *(Uveir over en gammel jydsk herregård),* og efter opholdet i syden vendte han pånyt tilbage til Danmark for et års tid. Det var da (i 1902), han malte et af sine større billeder *Høstmorgen* med motiv fra Marienlyst ved Helsingør — en ung og sart pigeskikkelse, som sidder rank og sortklædt i en høi herregårdsstue i hvid empire og nyder høstmorgenens svale luft gjennem de åbne fløidøre ud mod parken. Billedet virker ganske dansk, og det gjør også hans andre billeder fra samme tid (en nydelig *ung pige,* som sidder bøiet over sit sytøi). Der er en gammeldags lavendelduft over disse billeder, en soigneret, næsten »tærtefin« stil over dem. Utvilsomt er Sinding-Larsen en kunstner med noblesse og smag, men temperamentet, som nok er tilstede, rører sig yderst frygtsomt under et tykt lag af dansk »kultur«. Kanske vil han en dag sprænge dækket — det er mulig, at noget vil revne derved; men — lad revne!

Helt udenfor vennekredsen fra Harriet Backers og Zahrtmanns atelierer og hver på sin vis noget *à part* i forhold til de hidtil omtalte står Segelcke, Kielland og Kavli.

Det var i 93, at det rygtedes fra Berlin, at Norge pludselig havde fået en ny portrætmaler i en ung norsk infanteriofficer, som lå ved høiskolen i Charlottenburg og studerte elektroteknik og maskinbygning. Ganske uden forudgående skoleuddannelse skulde han ha malt et udmærket portræt af *Aug. Strindberg,* som opholdt sig i Berlin ved den tid, og efter dette var det løitnantens agt at fortsætte som maler. Hans navn var Severin Segelcke, født i Kristiania 1867. Portrættet kom hjem til vårudstillingen — den merkelige udstilling i 94 som bragte så meget godt og nyt — og viste sig at være et knæbillede i legemstørrelse, udført i pastel. Billedet røbede ganske vist begynderens usikkerhed, navnlig i proportionerne, men også et utvilsomt talent, en intelligent og energisk opfatning, og portrættet ligned fortræffeligt. Da Chr. Krohg samtidig udstilte et *Strindberg-portræt,* som heller ikke var dårligt, havde man anledning til at anstille sammenligninger, og disse faldt ingenlunde ud til den debuterende kunstners skade. Samme vinter reiste Segelcke til Roll i Paris for at lære noget; men hans skolegang der blev ikke af lang varighed. Imidlertid har kaptein Segelcke ikke kunnet opgi den militære bane, men har måttet dele sin tid mellem kunsten og sine embedspligter. Dette i forbindelse med utilstrækkelig forskole har sat et vist foreløbighedens præg på hans produktion, og man venter ligesom stadig det endelige gjennembrud. At det vil komme — derpå tviler ikke de, som kjender Severin Segelcke og har følt charmen af hans rige, varme kunstnertemperament, hvori indskydelsernes kastevinde uophørlig tumler med gode forstandens og hjærtets gaver. Af Segelckes billeder kan, foruden Strindberg-portrættet, nævnes et stateligt portræt i helfigur af *Kunstnerens hustru* og et portræt af *Mons Lie.* Et alvorligt tiltag var også hans store gruppebillede fra *Logen i Bergen* (1898). Under sit omflakkende officerliv var kaptein Segelcke nemlig en tid ansat i Bergen; senere har han været kvartermester i Stavanger og malt Jæderland sammen med de unge Jædermalere. I 1901—2 reiste han med permission til Italien og leved længere tid på Sicilien. Efter hjemkomsten har Segelcke git sig mest af med grafisk kunst, tegnet illustrationer og navnlig udført vakre og karakteristiske *lithografier fra det gamle Bergen,* fra *Akershus* og andre minderige steder.



GABRIEL KIELLAND Portræt af Alf Hofflund (1902).

— Gabriel Kielland er en trønder, som aldrig har levet i Kristiania og altid har holdt sig fjærnt fra kunstlivets ledende klikker og partier, derfor er han lidet, altfor lidet kjendt. Men det er en betydelig kunstnerpersonlighed, og det er med velberåd hu, at jeg hævder: han er for øieblikket en af Norges bedste portrætmalere. — Gabriel Kielland, af familien Kiellands trønderske gren, er født i Trondhjem 7. juli 1871. I denne by gjennemgik han den tekniske skole og reiste høsten 89 til høiskolen i Hannover for at uddanne sig videre som arkitekt. Men tre år senere drog Kielland til München for at male. München var jo ikke da længer nogen samlingsplads som før for norske kunstnere; men det var en by med rig anledning til at erhverve de grundlæggende tekniske indsigter, og navnlig var der rig anledning til at tegne efter model. Gabriel Kielland arbeided med hele sin naturs stærke energi, og han la her grunden til den solide kundskab i sit fag, som han har forud for så mange norske malere. Den følgende høst (92) fortsatte han i Weimar, arbeided i 1½ år ved akademiet (med Frj. Smith som lærer), og senere i Paris, hvor han malte nogle måneder under Roll *(Societé de la palette)*. Efter et års ophold hjemme i Trondhjem reiste han atter, nu som gift mand, til München, hørte arkitekturforelæsninger på høiskolen og arbeided videre med sin malerkunst; samtidig tegned han en del i Alb. Langens nygrundede blad *Simplicissimus*. Da Kielland efter dette udenlandsophold i 96 kom tilbage til Trondhjem, havde han vistnok udstillet sit første billede *(Dødningestranden)* på høstudstillingen i 95, men der var dog stillet ham valget mellem det håbløse: at slå sig gjennem som maler i Trondhjem og det næsten lige håbløse at gå ind på et arkitektkontor, med 9 timers dagligt åndsfortærende detaljeringsarbeide. Kielland valgte det sidste, men malte om søndagene og i de lyse sommermorgener før kontortid. I 98 kom Gustav Vigeland til Trondhjem for i nogen tid at arbeide for domkirken, og i 99 kom han igjen til et længere ophold. Bekjendtskabet med kunstneren og mennesket Vigeland blev af afgjørende betydning for Gabriel Kielland. Vigelands helstøbte og renlinjede personlighed blev også for ham forbilledlig og styrked uvilkårlig



GABRIEL KIELLAND Portrætstudie, 1905.

hans mod og handlekraft. Han opgav kontoret og beslutted sig til at øve kunst enten i den ene eller den anden kunstart, som han nu behersked. Sammen med tidligere domkirke-arkitekt ALF HOFFLUND, som også hørte til Vigelands nærmeste venner, åbned Kielland i 99 eget arkitektkontor. I de nærmeste par år deltog de to i fællesskab i flere arkitekt-konkurrancer, deriblandt med et udkast til den *tekniske høiskole* i Trondhjem.[1])

Samtidig var Kielland virksom som maler. Det var i disse år, at han malte det dybt følte og fængslende portræt af sin ven *Alf Hofflund* (i Trondhjems galleri). I den bøiede holdning, den knyttede hånd, det heftig opblussende, men dybt sørgmodige øie har han malt al den oprevne, ulyksalige følelse, som dirrede i Alf Hofflunds sind, men også den brudte trods.

Gabriel Kiellands portrætter har sin styrke i formen, som allerede i dette portræt fra 1902 er gjennemarbeidet til fuld plastik. De følgende portrætters række betegner i denne henseende en uafbrudt stigning, indtil formens udmeisling kulminerer i det intenst gjennemarbeidede og næsten overarbeidede portræt af *overlærer Dahle* (1905). Med portrættet af *prof. Løchen* indtræder en lykkelig svingning mod mere malerisk, afdæmpet behandling, og billedet har som menneskeskildring en vindende noblesse. Det djærvt hensatte portræt af en *ung pige* i japansk kostume, som gjengis her, viser yderligere bredde i fladebehandlingen (mere i slægt med MANETS), og i de sidste portrætter, blandt hvilke det af den *gamle hr. M.* (1906) er et fuldmodent, fortrinligt arbeide, har Kielland næsten helt overvundet sin tilbøielighed for overdreven plastik — her er han helt maler. Denne udviklingsvei fra for meget form til mindre form, men større malerisk bredde turde være noget nokså ualmindeligt i norsk malerkunst, hvor formen ikke just pleier at være den stærke side. Hos Kielland betegner den

[1]) Udkastet, som eies af Nordenfj. Kunstindustrimuseum, er et for norsk bygningskunst mærkeligt arbeide ved sin ypperlige grundplan og façadens robuste kraft og karakter. Kielland alene har også gjort tegning til et par udførte bygninger i Trondhjem af en egen streng og puritansk simpelhed. Desuden har han tegnet gode møbler og udstyret Nordenfj. Kunstindustrimuseum med bibliotheksinventar. Hans flerårige virksomhed som lærer ved Teknisk Skole og Teknisk Aftenskole bør også nævnes, ligesom den private tegne- og male-skole, han har oprettet.

så langt fra nogen slappelse af den kunstneriske energi, at den tvertimod bare er et naturligt tegn på modenhed, et udslag af en evne, som nu efter gavnlig selvtugt folder sig ud i rigere selvfølelse og med større mod.

Gabriel Kielland er ikke portrætmaler alene. Han har malt gode landskaber (det betydeligste er en følelsesstærk *Aftenstemning fra Åsenfjorden)* og hans hu står til større figurlige opgaver. I et par *alterlavler* for Åsen kirke og for den nye kirke på Lademoen i Trondhjem har han også lagt for dagen en fin og alvorsfuld følelse, en enkelhed i komposition og en dygtighed i at behandle figur i det store format, som neppe nogen af den unge malerslægt forener i samme grad. Navnlig hans sidste alterbillede *Emmaus,* som langt overtræffer det første, hører til den betydeligste religiøse kunst, som er frembragt herhjemme. Kun en overdreven svaghed for gule og i det hele varme toner minder her endnu om Münchener-skolens mindre heldige indflydelse hos denne den sidste norske münchener. Men også den synes ifærd med at forsvinde fra hans sidste lærreder. Et års ophold i Seine-stadens fine sølvgrå luft, — det var, hvad man kunde ønske Gabriel Kiellands talent! Med god grund turde man da vente sig store ting af ham.



ARNE KAVLI Portræt.

— En vidt forskjelligartet kunstnernatur er Arne Kavli (født i Bergen 1878). Kielland er i sine portrætter først og fremst menneske og hans egentlige mål er at tolke det menneskelige i dem, han maler. Arne Kavli er først og fremst *artist* — hans følelse, hans lidenskab gjælder ikke menneskene, men selve kunsten.

Arne Kavli er en skuespillers søn. Der er artistblod i hans årer, faren var en udmærket karakterskuespiller, som altfor tidlig blev berøvet Bergens scene. Og der er noget ved Kavlis kunst, som bringer scenen i erindring. Hans portrætter har en lignende øieblikkelig og i det ydre koncentreret virkning som en godt lavet maske på scenen. Som skarpt markerede, letfattelige silhouetter glider menneskene i hans billeder forbi eller dukker de frem af et behageligt blødt tusmørke. Karakteristiken, som gjennemgående er klar og rammende, ligger vel så meget i klærne, holdningen,



ARNE KAVLI Portræt.

gangen, som i ansigtstrækkene. Kavli har karikaturtegnertalent, og man aner det i hans portrætter. Der er to store kunstnere, som han minder om, den ene er NICHOLSON, som er Englands bedste karikatur- og plakattegner; den anden er amerikaneren WHISTLER, der som bekjendt ved siden af at være en stor maler også var en stor *poseur*. Denne lighed med Whistler var i Kavlis første arbeider så slående, at alle talte om portrættet af Whistlers mor, og dog påstår han selv og de som stod ham nær og skulde kjende hans udvikling, at han dengang intet som helst havde set eller kunde ha set af Whistler, ialfald ikke i original. Jeg for min part vil gjerne tro, at ligheden har en dybere årsag end efterligning. Også Kavlis landskabskunst, så forskjellig den er med sine Jædermotiver, kan lede tanken til Whistlers. På udstillingen i 99 havde han et ganske lidet *Jæderbillede* med tæt, ulden, helt grå luft. Det var i sit raffinement helt afrundet og færdigt, med noget af den samme bedårende sordine-tone, som den, der i de Whistlerske *Harmonier* luller synssansen ind i musikalske ideassociationer. Samtidig havde han et andet større *Jæderbillede* malt med en ganske forskjelligartet bredde, næsten brutalitet. Tendensen i det sidste angir den kurs, som Kavli har forfulgt i de senere år, tildels påvirket af MUNCH. Med øgende trang til enkelhed har han afstreifet detaljerne. Dermed er undertiden også en del af fylden og gehalten gåt med i løbet. Men det er fuldkommen galt og tåbeligt, når en vildledet kritik har forsøgt at fremstille det, som om Kavli bare var i besiddelse af et fikst imitatortalent og hans kunst var det rene *blague*. Hans smag og elegance er egenskaber, som vel ikke tør gjøre krav på at være særlig nationale, men om man af den grund er berettiget til at hæve sig over dem, er en anden sag. Portrætter som de to her afbildede — det indtagende portræt af den unge, åbenbart *danske dame* og det Mona-Lisa-agtige billede af *kunstnerens hustru* er en klog og delikat kunstners værk. Spirituelle og morsomme er også portrætterne af *Asor Hansen* (afb. s. 381) og *Damen med muffen*. Kavlis alvorligste arbeide er dog vel *en kone på Jæderen* (1900), et helfigurs profilbillede i Whistlers ånd.

Arne Kavli hører også til de kunstnere, som i senere år har optat radertekniken, og han har blandt andet benyttet den til vittige karikaturer.

Om Kavlis uddannelse er der kun at si, at han 97 gik nogle måneder på akademiet i Antwerpen, at han siden næsten hver sommer har holdt til på Jæderen og et par vintre opholdt sig i Kjøbenhavn. Ellers har han bodd i Drøbak eller i Paris.



ARNE KAVLI,
tegnet Olaf af Gulbransson.

— Uden sammenligning den mest berømte af denne unge norske kunstnerslægt er karikaturtegneren Olaf Gulbransson; men han har aldrig været maler og ligger for så vidt udenfor denne bogs ramme. Det vilde dog være urimeligt at afslutte omtalen af den unge slægt uden at mindes den kløgt og kunst og menneskekundskab, som Olaf Gulbranssons karikaturer rummer. Ingen af de unge har oftere streifet det geniale, ingen har været frodigere skabende, ingen har nådd en større popularitet. Nu da han sidder som europæisk satiriker i »*Simplicissimus*« og svinger svøben over officerer og spidsborgere og fyrster og ikke mindst over kunstens og litteraturens »berømte mænd«, mindes han vel knapt selv den beskedne begyndelse herhjemme i vittighedsbladet »*Tyrihans*«. Og nu synes også de tider at være forbi, da vi engang om ugen havde den forfriskelse at træffe på et af hans talents skarpe saltkorn i vor ellers så ferske hjemlige journalistik. Han vidste at opdage den dyrebare latterlige linje, som skjuler sig i vore bekymrede eller selvgode dagligdagse ansigters folder, og forstod at hale den frem i hele overdrivelsens enorme uhyrlighed. Dengang han var her iblandt os, var Olaf Gulbransson frygtet og elsket, nu er han savnet.


OLAF GULBRANSSON,
selvportræt.

— Af dem, som er endnu yngre, er Emanuel Vigeland vel den betydeligste figurmaler. Han er Gustav Vigelands meget yngre bror og født i Mandal. Sin studietid har han levet dels i Kjøbenhavn, dels i Paris og i Firenze. Hans kunst, som har et naturligt slægtskab med brorens og tildels også har tenderet lignende emner, stiler mod det monumentale. Han har sat stor energi ind på at erhverve sig herredømme over skildringen af det

nøgne menneskelegeme, og han er utvilsomt den bedste anatom blandt norske malere. I Firenze var han i 1901 stærkt optaget af et stort billede med *to nøgne mænd som kjæmper om kvinden.* Der var kraft og mod i hans skildring, og også hans andre ting fra den tid tyded på en kunstner, som satte sig høie mål. Den store *dekorative udsmykning af alternischen i Vålerengens kirke* i Kristiania har i flere år optat ham, og for dens skyld har han også gjort en reise til Palæstina.



EMANUEL VIGELAND.

— Endnu står der tilbage at nævne en del af de yngre og yngste.

Harald Brun (født i Kristiania 1873) hører til de malere, som er meget nær knyttet til Danmark. Der har han studeret, der gifted han sig og der har han tilbragt flere af sine ungdomsår. Oprindelig begyndte han som dekorationsmaler på sin fars malerværksted, kom derefter til Tyskland, siden til Harriet Backers malerskole, tilslut til Kjøbenhavn (Krøyer og Zahrtmann). Udstilte gjorde han første gang i 98. Harald Brun er en kunstner, som »kan« meget, han har en god skole. Udholdende har han fortsat at arbeide med sin teknik, samtidig som hans kunstneriske horizont udvidede sig. Der er ikke liden følsomhed i hans billeder — en reflekteret sørgmodighed, med trang til forståelse af og hos kvinder. Oftere har han malt sig selv (se side 380) med ungdommens respekt for jeg'ets mysterium. Men mest har han malt *blomster* og unge *kvinder,* i senere år helst en og samme kvinde i vekslende farve- og følelsesstemninger. Hans bedste ting viser et blødt gemyt og en koloristisk begavelse. — Harald Brun efterfulgte i 1905 gamle Christen Brun som konservator ved Kunstmuseet og har siden under ophold i udlandet uddannet sig for dette hværv.

— Til den samme kreds som de her nævnte, men uden dansk skole står Sigmund Sinding, Otto Sindings søn. Han er født i München i 75 og har, som han selv siger »gået på skole mellem Bodø og München«. Da han var 11 år gammel og forældrene bodde i Berlin, fik han lov til at reise hjem »for at bli norsk, som var det høieste han vidste.« Siden har han, endel skuffet i sine forhåbninger, søgt at bryde sig en vei derude igjen. Som 15års gut gik han på tysk malerskole, kom siden til Kristiania og arbeided sammen med de før nævnte af den unge generation, udstilte første gang i 94 samtidig med Sohlberg og Egedius. Hans debut, *I Skumringstimen,* var lovende, men blev stillet i skygge af de to andre. Siden har hans udvikling vistnok været noget springende, dog har han malt dygtige og energiske *portrætbilleder,* blandt dem et gruppeportræt af sig selv med familie. I de sidste år har Sinding levet dels i udlandet, dels i Fredriksværn og kunstpolitisk stillet sig i skarp opposition til sin gamle lærer Werenskiold og »Lysaker«.

— Til de unge, som var Werenskiolds og Munthes eller Harriet Backers elever og dertil tog så stærke indtryk af dansk kunst, hører også en række unge *malerinder,* som begyndte at udstille i 90 årenes sidste halvdel.

I 95 debuterte Lalla Hvalstad og Kristine Laache (senere gift med Oluf Thorne), den sidste med et portræt af sin førstnævnte veninde; begges billeder hørte til den stilsøgende retning, og begge viste talent. Senere kom Alice Pihl og Johanne Bugge, Sophus Bugges datter; den sidste gjorde i 99 en ganske opsigtsvækkende debut med et lidet, men friskt og umiddelbart billede *Gårdsinteriør* med en jente og nogen snadrende gjæs (senere prisbelønnet på verdensudstillingen). Billedet viser påvirkning af Munthe; men i det følgende billede *Fjelddans* (1900) røber sig stærke indtryk af Egedius' senere arbeider; han var jo alle de unges helt. Frk. Bugge har gået på Harriet Backers malerskole, malt lidt med Munthe, samt været Willumsens elev en vinter i Kjøbenhavn. — Borghild Arnesen har malt portrætter og øvet kunsthåndværk under europæisk og præraffaelitisk indflydelse. Alice Pihl har gjort dekorative figurstudier i Hallingdal og frk. Anna Schönheyder udstilte i 1902 et koloristisk ualmindelig kraftigt interiør fra Våge gamle kirke. Samme år debuterte Kitty Kiellands niece og elev Janna Kielland Holm med et par djærvt udførte Jæderstudier. Fra Trondhjem kom Tupsy Jebe (senere gift med den danske maler Clement) i lære hos Heyerdahl, hvis maleriske charme hun har søgt at nærme sig i sine første billeder.

Men den store koloristiske begavelse blandt disse unge er fremfor nogen Bernh. Folkestad, hvis overdådige store *stillebensbilleder* af frugt og grønsager lover en mester af høi rang. Denne

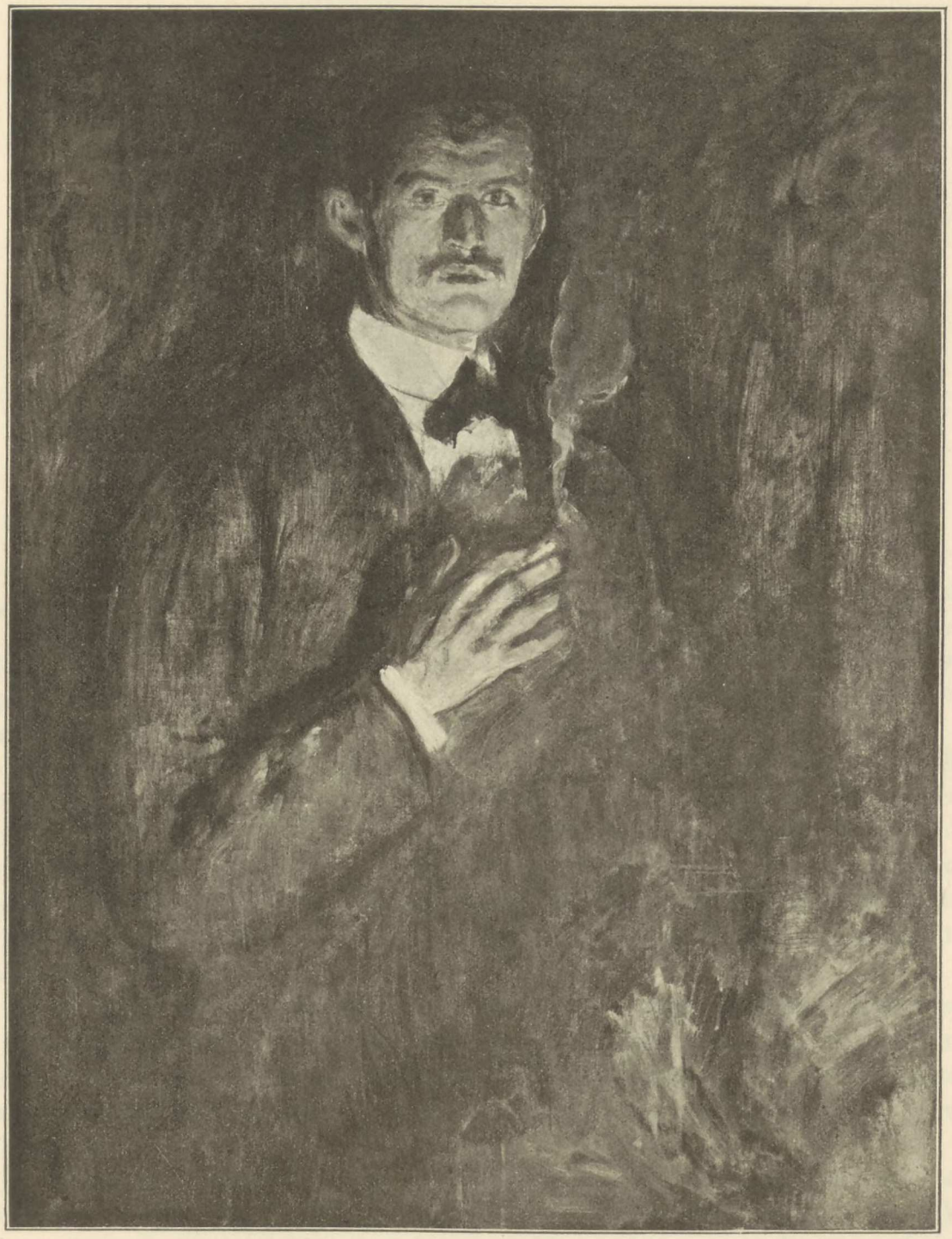
pompøse, fanfaremæssige tone i koloriten er noget helt nyt i norsk malerkunst, hvor den klinger forfriskende ind i megen mat efterklang.

Folkestad nær står den begavede kolorist og intelligente portrætmaler Th. Thorsteinson, samt Ludv. Karsten, også en utvilsom koloristbegavelse, som har sluttet sig nøie til Munch. I det hele er Munchs indflydelse stærkere i det unge slægtled end nogen anden malers. Stærkest hos Laureng, i hvis billeder den endnu er vel meget til at ta og føle på. Portrætisten Henrik Lund, som har bosat sig i Danmark, er desuden stærkt influeret af Krohg. Sine egne veie går Nic. Astrup, hvis navn i senere år har skudt sig frem i forgrunden. Thornam tilhører ligesom K. J. Holter en noget literær, »symbolistisk« kunstretning med hang til mystik, der i Holters kvindeportrætter undertiden kan ta præg af en egen lummer, mørk sanselighed (»Voluptas«, eies af hr. S. Larpent).

De »unge« er ikke alle helt unge mere. Deres kunst ligger jo egentlig udenfor denne bogs ramme, men for et par *navne* er der altid plads. K. J. Holter, Ivar Lund, Severin Grande, Hans Ødegaard og Nils Dahl udgjør et ældre kuld af dem. Ivar Lund var ældst, en koloristisk begavet skildrer af Kristiania fattigstrøg; selv fristed han uhyggelig trange kår og tilslut bukked han under i tilværelseskampen (1904). Ham nær står Grande og Ødegård som begge har malt eller raderet lignende motiver fra det gamle og forfaldne Kristiania, fra Akerselven og fra Hammersborg, fra skumle baggårde og fattige loftsatelierer. Navnlig har Grandes billeder, som oftest er mørkt stemt, hyppig natbilleder, tat farve af det triste Kristiania, hvor et ungt og fremmed menneske kan føle sig så ensom. Med ganske betydeligt koloristtalent er også A. C. Svarstad gåt til skildringer af arbeider og fabrikkvarterene i Kristiania. Hans billeder med de vædetunge himler, den sodede luft, de røde fabrikpiber og telefontrådenes grå væv har megen lokalkarakter og en tungsindig inderlighed i stemningen, som koloristisk har fundet sin egne klang i sort og rødt.

Nils Dahl synes at ha gåt i dansk skole. Hans billede »Sønnen« er en alvorlig og fin skildring af sorg noget i slægt med den danske mester Einar Nielsens kunst.

Som den sidste i rækken af dem, jeg her rækker at nævne, vil jeg mindes den fine og begavede unge mand som hed Alfred Hauge. Han hørte ikke til landeveistraverne, men så nådde han heller ikke frem. Livets gode og onde vilkår ened sig med skjæbnesvanger endrægtighed om at hindre ham i helt at bruge de vakre evner han eied og gi det fuldlødige udtryk for det fine sind, som var hans. Men de tilløb, han gjorde (bl. a. et billede hos Olaf Schou) vil straks fange en opmærksom kunstelskers blik. Alfred Hauge døde i Madrid 1901.



EDV. MUNCH

SELVPORTRÆT.
Kunstmuseet Kristiania.



EDVARD MUNCH, selvportræt (ca. 1883).

Edvard Munch, Norges største maleriske begavelse, stammer fra en renblodet norsk aristokratslægt. En slægt som har sit udspring i en fjeldbygd, og som hele det 19de århundrede igjennem har gjort indsats i norsk åndsliv. *En* genial mand har slægten frembragt før Edv. Munch — historikeren Peter Andreas Munch, som har skrevet »Det norske folks historie«. Det var hans fars fætter.

Edv. Munchs far var distriktslæge i Løiten på Hedemarken, og her blev sønnen født den 12. december 1863. Senere flytted familien til Kristiania, og Edv. Munch leved sin barndom og sine ungdomsår dels på Grünerløkken, dels på Nordstrand. Han var bestemt til ingeniør, men tegned hele barndommen igjennem. På grund af sygdom måtte han slutte på den tekniske skole. Han begyndte da at tegne på Kunst- og Håndværk-skolen og fik i 18 års-alderen Middelthun til lærer. Lærer og elev satte gjensidig pris på hinanden.

Vinteren 82 leied Munch sammen med Bertrand Hansen, Strøm, Torgersen og Jørg. Sørensen atelier i »Pultosten« og begyndte at male efter model. Chr. Krohg tilbød sig som lærer og kom der jevnlig vinteren udover og korrigerte. Da sommeren kom, opløstes atelieret, og siden har Munch ingen egentlig lærer havt udenfor tegneskolen.

I ganske tidlige arbeider af Munch røber sig påvirkning af Krohg. Konsul Axel Heiberg eier en *studie* af en gammel skjægget mand (fra 83) som er ganske Krohg'sk. (Det var formodentlig med dette *Studiehoved,* at Munch debuterte på Kunst- og Indu-



EDV. MUNCH

Sygt barn (1885).
Advokat Nørregaard, Kristiania.

striudstillingen 83). Samme år sendte Munch sit første billede til Høstudstillingen i »Handelsstanden«. *På morgenkvisten* kaldte han det — en ung halvpåklædt sypige, som holder på at nøre op i ovnen i grålysningen. Dagningen og ovnsskjæret brydes og falder over det hvide linned og de bare arme. Motivet er helt realistisk opfattet, men realismen er mindre bastant end hos Krohg, lettere i det stoflige, mere forflygtiget til stemning. Billedet blev af malerne holdt for at være en meget lovende debut og blev kjøbt af Ludv. Meyer.

Men mere end KROHG interesserte HEYERDAHL ham i disse tidlige år. Heyerdahls intuitive, rent sensuelle malerbegavelse, hans skjønhedsglæde og farvelyst lå Munch nærmere end Krohgs sociale maleri. Munchs første portræt af *søsteren* (han har malt flere), et meget mørkt billede med hvidligt skinnende ansigt over den sorte kjole, er fra denne tid (hos K. V. Hammer).

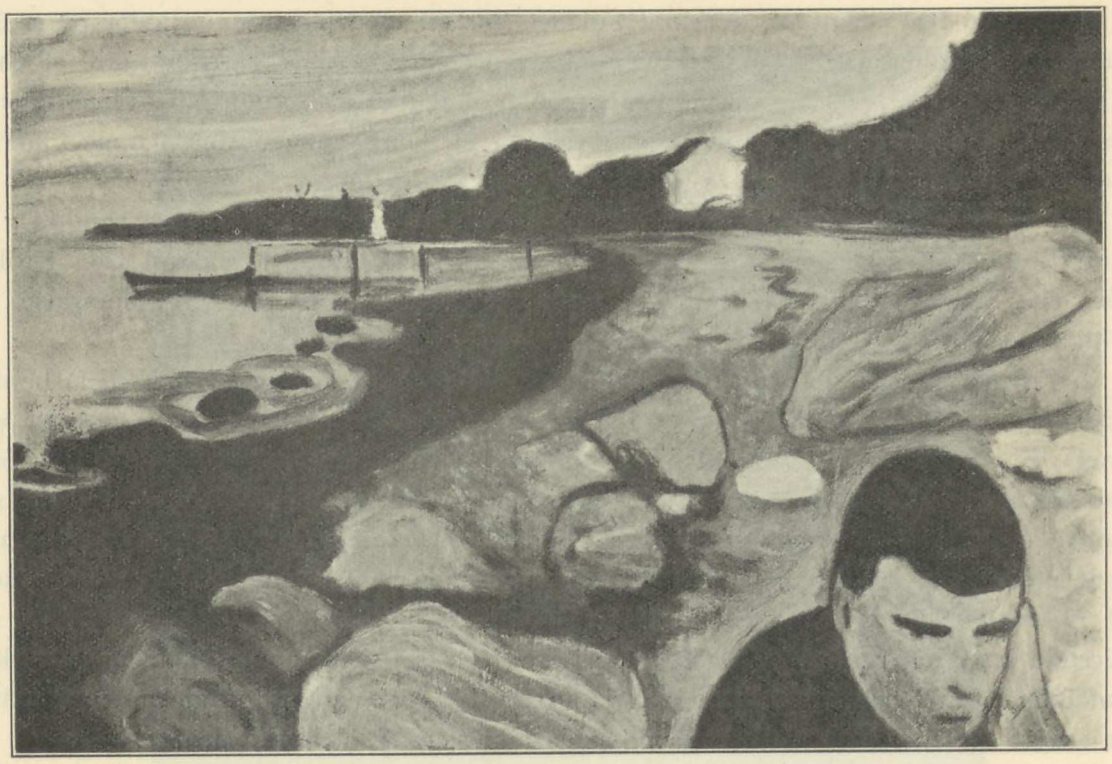
Ganske lyst stemt er derimod billedet *Morgen* med pigen som sidder på sengekanten og falder i tanker med den ene strømpe i hånden (fra 84, blev kjøbt af Frits Thaulow). Den hvide seng, pigens liv og armer, toiletbordets omhæng og tylgardinerne foran vinduet sammen med den lysblå væg gir en henrivende harmoni oppe i farvernes høie register.

I 85 maler Munch sit første geniale mesterværk — *Det syge barn,* endnu i en mørk og sløret tone med varm underklang. Billedet, som før var i Oda Krohgs eie, eies nu af advokat Nørregaard og frue; Olaf Schou har en gjentagelse fra nittiårene.

Fra 85 er også det ypperlige helfigur-portræt af maleren *Jensen Hjell* (afb. side 158), som doktor Dedichen eier, et billede som har rang med et godt Whistler-portræt. Fra samme tid er studien *Ved glasset* — en maler (Jensen Hjell er åbenbart modellen) som kurtiserer en ung pige; de har et tømt og et halvtømt glas foran sig, luften er fyldt med snadderøg og lyset falder i sparsomme streif ind i den beklumrede atmosfære. Malerisk beslægtet, men mere gjennemarbeidet er en anden studie af *Tre drukne herrer* på kafé. Den blegfede herre med hatten, som docerer for sin flirende kamerat, er fortræffelig karakteriseret, gaslyset siver søvnig gjennem den tykke kaféluft; i den fjerde tause tilhører, hvis ansigt stikker indenfor rammekanten (motivet er senere tat op i en radering) gjenkjendes malerens egen stærke profil.[1])

Til disse realistiske billeder med motiver fra bohêmelivet slutter sig også billedet med den drukne pige i sengen, *Dagen derpå.* Lige brutalt som emnet er, lige bedårende er billedets kolorit med de douce brungule og violette toner til det farverige, men afdæmpede hvide.

[1]) Billedet, som nylig var kjøbt til Hr. Rasmus Meyers samling i Bergen, gik ved et beklageligt ulykkestilfælde tilgrunde i vinter.



EDV. MUNCH Jalousi (1891).

Sommeren 88 tilbragte Munch for første gang i Åsgårdstrand, i den natur, som så ofte senere har inspireret ham til stemningsstærke billeder. Her malte han det deilige *aftenbillede* med den hvidklædte pige på stranden, som Werenskiold straks kjøbte fra udstillingen, betat af billedets skjønhed, men vel også til protest mod alt det uvet, som maleren fik høre for det. Kjolens refleksfyldte hvide og det ravgule ansigt med det drømmefjerne blik (i slægt med Munchs eget) står fuldtonende mod sjøen, der som et mygt blåt tæppe slår lange, bløde folder udover mod horizonten. Her har Munch for første gang tat op motivet med de farverige rullesten, som han så ofte har stemt sammen i forgrunden af sine sommernatbilleder.

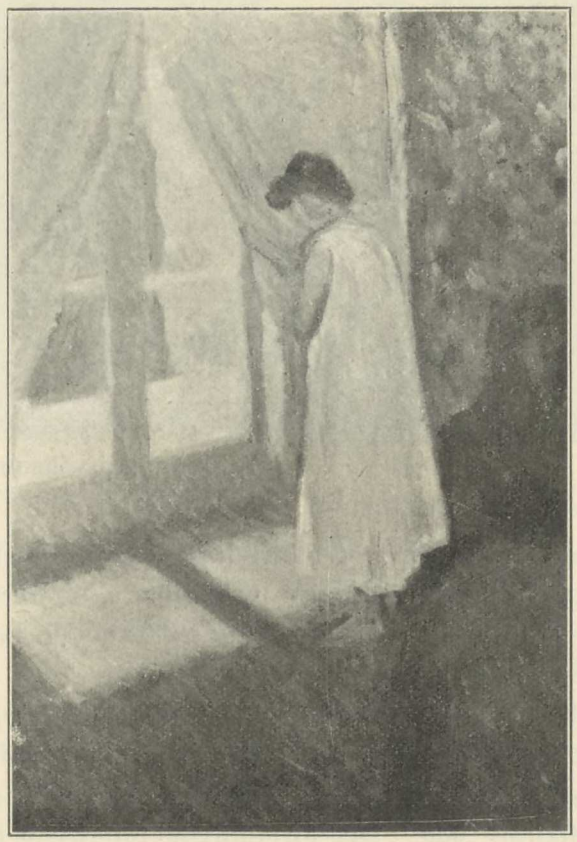
Atter kom vinteren med nye anfald af den gigtfeber, som Munch kjæmped med i sin tidlige ungdom, og da han reiste sig fra et sådant langt og hårdt sygeleie, var det, han i 89 malte sit mest fuldkomne maleriske værk, det store billede *Vår* (reconvalescenten ved det åbne vindu). Billedet er det ypperste kunstværk, som endnu findes i det norske nationalgalleri, klart i fortællingen, inderligt i følelsen og usigelig kraftigt og rigt malt. Samme år malte han det mesterlige portræt af *Hans Jæger* i koldt blåligt dagslys (nu i Kunstmuseet).[1])

[1]) Afbildet side 159 men med feiltrykt årstal, 88 for 89.

Efter disse arbeider fik endelig også Munch statens stipendium og reiste til Paris, høsten 89. Han gik nogle måneder på Bonnats atelier. Forøvrigt tog han indtryk af Pissarro og pointelisterne, hvis forbigående påvirkning røber sig i solbilledet fra *Karljohan,* som han malte efter hjemkomsten (eies af arkitekt Kielland, Bergen).

I 90 var Munch igjen i Åsgårdstrand og malte bl. a. en fint harmoniseret *Aftenstemning* med bryggen, bådene og dampskibet, som lægger til i baggrunden. Året 90 var i det hele et rigt år for ham, han mødte på høstudstillingen med hele 10 nummere; blandt dem det første af hans interiører i måneskimmer, det lille billede, som han kalder *Nat* (hos dr. Fr. Arentz, Kristiania). Det smale værelse med den sammenkrøbne mand i ydertøi henne i hjørnet og det måneskinbadede vand med flydende lanterner udenfor vinduet gir en stemning af mødig ensomhed, og billedet hører til det fineste Munch har malt.

Malerisk nær beslægtet er det senere billede *Pigen ved vinduet,* som er solgt i Tyskland.



MUNCH Pigen ved vinduet (1892).



MUNCH

AMERIKANERINDE.
Hans første portrætradering (1892).

I 91 var Munch andet år ude med stipendium (tiltrods for Bjørnsons protest!) og da for sin helbreds skyld i syden. I Nizza malte han *Promenade des Anglais* i morgensol eller slumrende hus og pinjer i måneskin. I 92 malte han livfulde studier fra *Spillebanken i Monte Carlo.*

Indtil 91 havde Munch jevnlig udstillet på *Statens udstilling,* og i 89 og 92 havde han holdt store separatudstillinger i Kristiania (i Studentersamfundet og Dioramalokalet). Men hver gang var han blit mødt med den argeste forbitrelse eller åbenbar hån fra pressen, som fra publikums side. Det forhindrede imidlertid ikke, at der i stilhed dannede sig en liden trofast menighed om hans kunst. Men i 92 hændte det, at et

norsk medlem af kunstnerforeningen i Berlin (Normann) foreslog at indbyde Munch til en udstilling. Og Munch kom, billederne blev ophængt i *Arkitektenhaus,* udstillingen åbnet og umiddelbart efter lukket. Forargelsen var enorm, bladene var fyldt med artikler for og mod den norske anarkist-kunstner, og efter et stormende møde i kunstnerforeningen spaltedes denne i to fraktioner, som siden har stået uforsonlige mod hinanden. Udstillingens lukning blev besluttet med 200 stemmer, anført af Anton von Werner, mod 130 kunstnere, som under Liebermanns førerskab da trådte ud af foreningen og grundede en ny forening med egne udstillinger, *Secessionen.* Munch åbnede derefter privat udstilling i Friedrich-Strasse (Katalogen indeholder 55 nummere malerier foruden studier og tegninger), og hans navn blev båret videre på Famas vinger. Udstillingen gik på rundreise til forskjellige tyske byer (Düsseldorf, Cöln, Hamburg, München) og derefter til Kjøbenhavn og Stockholm og vakte overalt samme forargelse, isprængt med stærk beundring.

Jeg var selv i Berlin under Munchs første udstilling i 92 og var senere i 94 med at ordne hans anden udstilling på *Unter den Linden* sammen med Gallén. I det første år leved han tilbagetrukket i Charlottenburg, arbeided meget, havde netop kastet sig over raderkunsten og lithografien for at ha et nemmere middel til at udtrykke alt, hvad der gjæred i ham.[1])

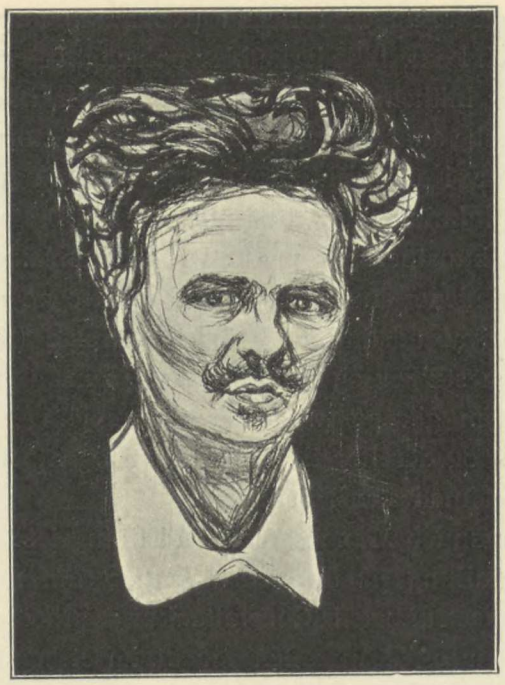
Han var dengang meget sammen med Strindberg. Problemet *kvinde* tumled de med begge, hver på sin vis.

Det var i tiden omkring dette Berliner-ophold, at de fleste af billederne i Munchs *Serie om livet* tog fast form, den han senere har suppleret og udstillet som *frise* med 18 *motiver fra det moderne sjæleliv.*

Allerede på hans første udstilling såes af serien billederne *Gade* (med ligblege ansigter i vårkvælden), *Det mystiske i en sommernat* (stranden med de hvide trærødder), *Mand og Kvinde* (afb. side 436, på udstillingen under tittelen »*In einer Sommernacht Norwegens*«) *Jalousi* (afb. side 416), *Kys* (afb. i en senere raderet variant med nøgne figurer, side 439), *Vampyr* (kvinden som kysser mandens nakke og begraver ham i sit hår, på udstillingen i 92 under tittelen »*Erotisch*«). Ja, selv ideen til det udpræget symbolistiske billede *Skrig* såes på den første udstilling i en blodig *Solnedgang*-stemning med bølgende luft (motiv fra Nordstrand).

Alle disse billeder ligger forud for det første Berlinerophold, og det er for så vidt ganske misvisende, når man har villet aflede Munchs s. k. *symbolisme* eller *tankemaleri* fra tysk påvirkning eller endog væsentlig fra omgangen med Przybyzszewski,

[1]) Munch begyndte med at radere sine egne billeder. Hans første radering er, såvidt jeg ved, *det syge barn.* Under et prøvetryk af den, som er i mit eie, har han skisseret i løst blyantrids et frodigt landskab — den syges drøm, hendes håb til sommeren!



MUNCH STRINDBERG, lithografi (1896).

som Munch endnu ikke kjendte. Meget mere er forholdet det omvendte, at Przybyszewski, Dehmel, Meier Graefe og de andre tyske forfattere i overordentlig grad blev grebet af idéindholdet i Munchs kunst, som ganske beherskede dem, indtil enkelte af dem fandt et kanske endnu mere adæquat udtryk for sin higen i Vigelands arbeider.

Næste gang jeg besøgte Berlin (i 94) og bodde i hotel sammen med Munch, stod han midt i hvirvelen. I vinterens løb kom også Vigeland og Obstfelder. Serien var da vokset til 14 billeder, som i udstillingskatalogen er samlet under tittelen *Die Liebe;* blandt de nye var det herlige billede *Elskende kvinde* og varianten *Madonna,* som senere er blit tittelen på denne geniale fremstilling af undfangelses-øieblikket.[1])

Men på den samme udstilling såes også andre betydelige billeder: den nøgne halvvoksne pige på sengekanten *Puberté,* noget af det fuldkomneste, Munch har malt (i Berlin 92), samt sygeværelsekompositionerne *Feber* og *Død* (malt i Kristiania sommeren 94). Ved denne tid blev vel også det vidunderlige billede *Aske* til.

Det var uforglemmelige dage. Munch på denne udstilling, Galléns kunst og charmerende personlighed, samværet med Vigeland, som just i disse uger udkastede den ene geniale gruppe efter den anden på sit lille hotelværelse (de blev til om næt-

[1]) Se lithografiet side 440, hvor den smagløse ramme er udeladt.



MUNCH OBSTFELDER, lithografi (1896).

terne og i morgentimer, for om dagene var han sammen med os andre!), dertil symposierne under PRZYBYZSZEWSKIS eller DEHMELS præsidium, DAGNY PRZYBYZSZEWSKA's glødende kunstentousiasme, og som en fin dirrende streng, der tonte dæmpet, når larmen forstummed, OBSTFELDERS sjælfulde væsen og tale! Og samtidig var i en anden kant af Berlin MEIER-GRAEFES enorme arbeidskraft og vilje i ustanselig virksomhed med at starte det, som skulde bli vores alles europæiske organ, det store tidsskrift for moderne kunst og litteratur — »PAN«. Alle arbeided vi under dette brus af det kommende, og der var et vældigt sving i sindene.

Som bekjendt blev »PAN«s liv ikke langt, den store skovgud faldt snart i borgerhænder og nytted første leilighed til at forsvinde fra Berlin tilbage til sine skove. Men det er dog fra dette korte øieblik, da »*Pan*« samled de sjeldne fra BÖCKLIN til VIGELAND, fra RODIN til MUNCH, fra MALARMÉ til OBSTFELDER, at det moderne opsving i Berlins kunstliv daterer sig, og nordmændene har ikke mindste delen i det.

Siden har Munch levet et rastløst reiseliv, snart arbeidet i Paris, snart hjemme i Norge, været i Italien og Tyskland, hvor hans berømmelse er i stadig stigende.

I 1902 prangede hans *frise* i 18 ligestore billeder på *secessionen i Berlin.* Blandt de nye kompositioner blev jeg der særlig slået af det intense billede *Dans,* mens enkelte andre forekom mig uforståelige og overdrevne. På samme udstilling hang der



MUNCH Franskmanden (1903).

et landskab med nogle barn fra Åsgårdstrand og virked ligetil dræbende for omgivelserne med sin sollyse farvepragt og sin sandhed.

At Munchs kunst også i senere år har været i bedste velgående, beviser ikke mindst de forbløffende virtuost malte og ypperlig karakteriserende portrætter af *franskmanden* (Mr. Archimard) og *tyskeren* (tegneren Schlittgen) samt *grev Kesslers* portræt.

Disse nye billeder udstilte Munch sammen med det meste af sin ældre produktion i Kristiania december 1904, en mægtig udstilling (95 nummere), som fyldte hele Dioramalokalet. Men hovedstaden forholdt sig sløv og uvillig som altid overfor den største maler, som har set lyset i denne by. Yderst få mennesker besøgte udstillingen, og et foredrag, hvormed disse linjers forfatter søgte at knytte en forståelse mellem kunstneren og det store publikum, samled halvt hus.

Man kan ikke undres på, at Munch, tiltrods for at han elsker Norge og er en så udpræget nordmand, under slige forhold dog vælger at bo i udlandet, hvor hans kunst har formående venner og talrige beundrere.

Almenmenneskelig og internationalt anlagt som hans senere spekulative arbeider er, har Munchs kunst rundt om i de store kulturcentrer, og navnlig da i Tyskland, vundet en skare tilhængere, som med fanatisme omfatter hans ideer og tilbeder hans kunst. Siden han for 14 år siden i Berlin splitted kunstnerleiren i to uforsonlige parter, som den dag idag står mod hinanden som akademikere og secessionister, har Munchs kunst været omgit af en stadig sensation, af en uløselig strid mellem venner og fiender. Hans udstilling har gået rundt i alle større tyske byer, har været gjæst i Wien, i Prag og i Paris. Og overalt har han skabt proselytter. Ja i de seneste år har også den økonomiske succes fulgt den kunstneriske.

I samling *Linde* i Lübeck — en af de mest kræsent valgte samlinger af moderne kunst i Tyskland — hænger hans værker — billeder, raderinger, træsnit — i mængde og side om side med billeder af Manet og Whistler, Degas og Böcklin og i de samme rum som den største Rodin-samling udenfor Frankrige.



MUNCH Tyskeren (1903).

Munch er Norges mest berømte maler i øieblikket. Det står ikke til at nægte det. Ingen udenlandsk kunstner er der i Tyskland skrevet så meget om som om Munch i de sidste år. Kun her hjemme er det endnu en slags tone at vende sig foragtelig bort fra denne geniale kunstners værk. Det er ialfald ingen god tone. Og det vækker nærmest medlidenhed, når enkelte blade tar det parti at ville tie Munchs udstillinger ihjæl!

For tiden bor han i Weimar, hvor han fandt en indflydelsesrig beskytter i museumsdirektøren grev KESSLER, en af de fineste kjendere af moderne kunst. Og han forsikrer, at han aldrig skal vende tilbage til Norge. Men vi får håbe, det blir med trudslen. Endnu har han sit lille hus stående i Åsgårdstrand, det lokker nok!

Og han har andet. Først og fremst en trofast »menighed«, som selv om den er liden, dog neppe hører til de dummeste. Og han har sin store *elevflok*.

Munch har selvfølgelig aldrig været *lærer,* men det er ham, de følger, de unge generationer af norske malere, — næsten i sluttet flok. Med sine 43 år har han forlængst dannet »skole« både hjemme og ude. —



EDV. MUNCH, 1902.



EDV. MUNCH

Vår (1889).
Kunstmuseet i Kristiania.



EDV. MUNCH

Stjernenat (1894).
Fridtjof Nansen, London.

Som et flakkende irlys ved høilys dag virker Edvard Munchs kunst i det kunstnerslægtled, hvortil han hører. I realismens og naturalismens fulde solskin sprang denne flamme frem som fra ukjendte kilder.

I begyndelsen, i friluftskunstens middag var der få, som agted på dens sælsomme skjær. Den gled ind i solskinnet, slugtes af dagslyset. Den havde bare den sygelige eiendommelighed, som alt fremmed lys har, når solen hersker.

Men alt som naturalismens dag heldede, og det begyndte at skumre i den unge kunst og digtning, blev denne enslig flakkende flamme mere tydelig. Og da dens skjær blev stedse skarpere, grellere, uhyggeligere, blev den også bemærket med stigende forundring.

Hvor kom den fra? Havde ikke flammen en giftig glans, et blåskjær som mindede om død og forrådnelse?

Visselig var der dekadencens syge skjær over denne kunst — ve den!

Men var der alligevel ikke noget i dens glans, som lignede stjernernes? En sitren som af hemmelig gru, en blussen over hemmelige glæder? Af og til var det, som om denne flamme gled bedst ind i stjernenatten, blev rolig strålende mellem stjernerne.

Men lad billedet fare! Lad det simpelthen hede, at i Munchs kunst var der ånd af en anden ånd end naturalismens. Lad det hede, at denne kunst udgik fra naturalismen, men at den i sit dybeste væsen blev og altid havde været naturalismens hemmelige fiende. Man kan følge den i dens udvikling fra dens naturalistiske begyndelse (som i billedet »*Dagen derpå*«) til den står på mystikens rand og griber efter symbolet og indtil nu, da han i de seneste billeder kaster sig ind i virkelighedstudiet med øget energi og heftighed.

Edv. Munch er utvilsomt den mest malerisk begavede af alle de malere, som har set dagens lys i Norge. Og i hans kunst er der kommet til syne, mere og mere, en eiendommelig selvformet personlighed, og denne personlighed er ved siden af at være en glimrende malerisk begavelse også noget af en grubler, meget af en digter.

Hans kunst er en temperamentudfoldelse, som virker som en livsanskuelse.



EDV. MUNCH

STORMEN (1893).
Doktor Arentz, Kristiania.



EDV. MUNCH

Mor og datter.
Olaf Schou, Sinsen.

Jeg ved lidet om Edv. Munchs barndom og tidlige udviklingsår. Men det lille, jeg ved, har jeg kombineret til en forestilling. Jeg har lavet mig et billede af en streng og ensom far, en blid og vigende religiøs mor, en kreds af tause, lidt forkuede, stærkt nervøse søskende. Sygdom syntes ofte at ha lagt dæmper på glæden og på ungdommen i dette hjem. Derhjemme leved man stille og afsondret, og livets alvor drog dybe drag i karaktererne.

Selv har Edv. Munch lige fra barndommen gang på gang været bytte for hårde sygdomme. Både fra hans kunst og fra det, jeg ved om hans liv, har jeg det indtryk, at han år igjennem har gåt med døden i hælene. Det fuldkomneste billede, han endnu har malt, det store skjønne billede i Kunstmuseet i Kristiania, som heder »*Vår*«, og som fremstiller en rekonvalescent med sin mor i en dagligstue, som vårluften for-

frisker og vårsolen varmer, det har han malt i brudte seancer efter et sygeleie med stadige tilbagefald. (Afb. side 425).

Det første billede, han udstilte, hed *Det syge barn*. Gjennem hele hans produktion drager sig billeder, som handler om sygdom og død.

Jeg siger ikke dette for at sætte sygelighedens stempel på hans kunst, thi den er i mine øine kraftfuldere end al anden norsk malerkunst, men for at forklare intensiteten og sensibiliteten i hans livsskildring. Han har ofte set og malt med rekonvalescentens vare, vågne sans, altid tænkt og malt med fornemmelsen af, at livet hænger over dødens svælg.

Underlig enslig står Edv. Munch i norsk kunst, og enslig og aparte også i den europæiske kunstudvikling. Jeg ved ingen, som for alvor ligner ham.

Hans udgangspunkt er 80 årenes naturalisme. Hans nærmeste påvirkere er, som nævnt, Krohg og Heyerdahl, af hvilke den ene har ansporet hans oprørskhed og den anden kanske lært ham nogle harmoniske farvenoter.

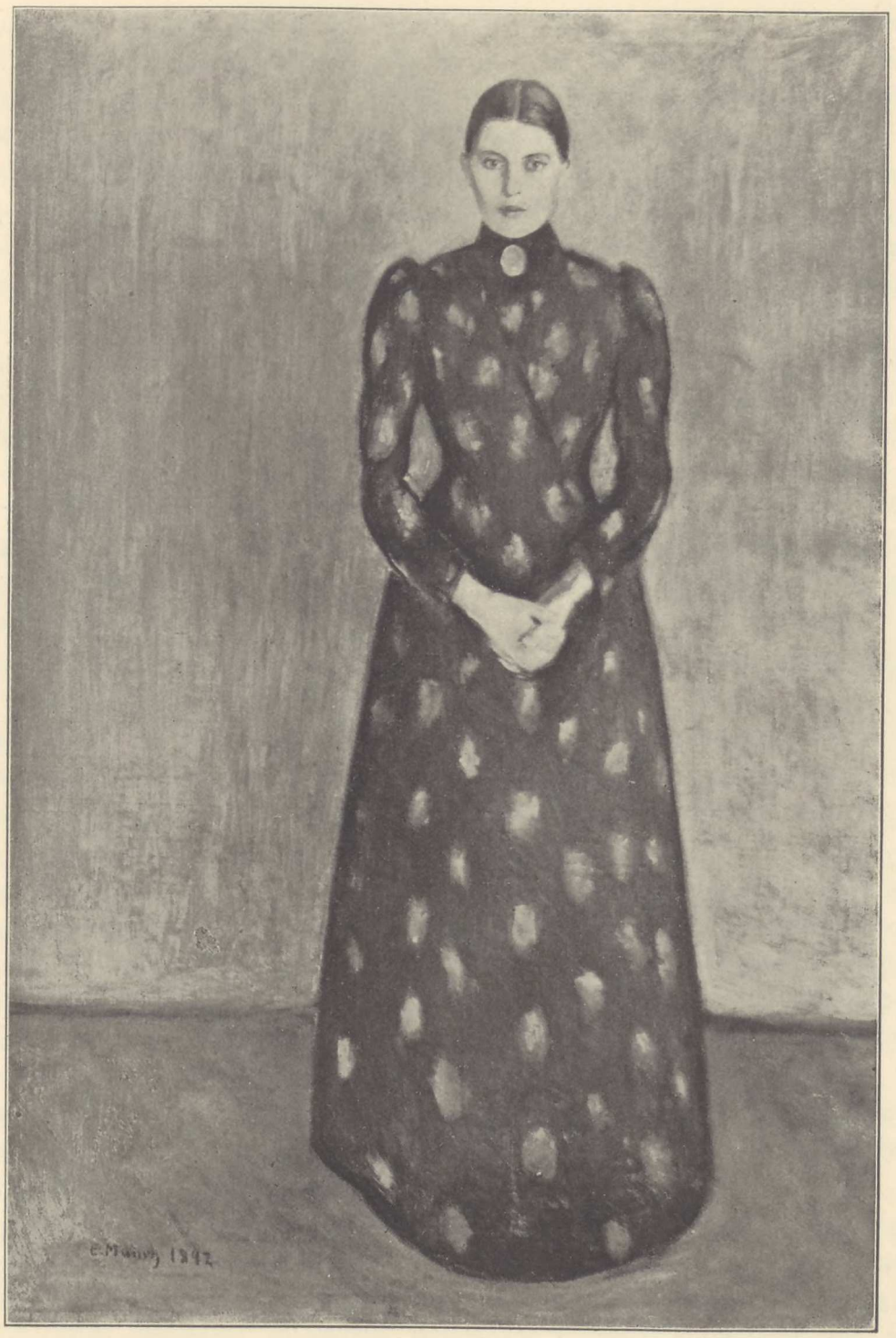
Men dengang han udstilte sit første billede *Det syge barn* (afb. side 414), det billede, som, om det udstiltes nu, måtte stå klart for alle som et af den norske malerkunsts mesterværker — så kraftfuldt malt og så sensibelt følt, så overflødigt i malerisk virkning og så sublimt enkelt i motiv! — da vandt dette værk ikke engang mellem kunstnere nogen almindelig anerkjendelse.

Det var midt i ottiårenes forstokkede virkelighedsdyrkelse. Og billedet var en udfordring til al fotografisk realisme, var bare følelse hyllet i et slør af deilig farve. Det gav dårlig besked om stoffet i klærne, liden rede på dagstund og time, var i det hele tat ikke noget rigtigt »hjørne af virkeligheden«, men et temperaments levende skabning.

Publikum lo sin flotte overbærende latter, som det pleier at gjøre overfor det ny og uvante, kritiken fræste, som den pleier at gjøre overfor det uventede. Men også kunstnerne, som aned geniet, ærgred sig over syn og malemåde. Munch har selv fortalt mig, hvorledes han i selve udstillingens trappegang på åbningsdagen mødte en af de inderligst overbeviste naturalister, en af de radikaleste unge, en udmærket maler, af dem som maler livet som stilleben — og han spytted for hans fødder og sa: »Tvi!«

Man vidste, han havde talent, og havde ventet i ham en god forbundsfælle i det rette blå friluftsmaleri. Så stod man overfor en ganske uhåndgribelig skildring, som tilmed var mørk i farven og rørende. »Tvi!«

INDU[illegible]ENINGEN
KJØBENHAVN



EDV. MUNCH

MIN SØSTER (sort og violet) 1892.
Kunstmuseet, Kristiania.

Som maler er Edv. Munch den stærke og sensible kolorist, i hvis kunst farverne kan klinge med oprindelighedens styrke og med en inderlig bevæget udtryksfuldhed som hos ingen anden norsk maler. Alle andre blir tørre og saftløse kolorister ved siden af Munch, når han viser os sine bedste ting.

Som maler er han også en virkelig stor linjekunstner, en komponist af høi rang. Han kjender den hemmelige kunst at bevæge sindene ved at fordele masser og linjer indenfor et bestemt firkantet rum. Han kjender også den enkle omridslinjes evne til at suggerere en stemning. Hans begavelse ligger for det store format, for vægfladen, fresken. Han er dekoratør af høi rang ved siden af at være lyriker.

Det er vel muligt, at Munchs evne i en mere harmonisk kunstepoke end vor, da øiets kunst ikke kjendte andre værdier end de af øiet justerede, og da formens vægtskåler aldrig blev vippet ud af ligevægt ved noget fremmed lod, vilde den rent maleriske side ved Munchs kunst ha kunnet nå en høiere grad af fuldkommenhed. Som den er, skjæmmes den ikke sjelden ved noget altfor literært — mere før end nu forresten.

Men hvorfor står Munch i adskillige af sine værker for os som ringere, end vi ved, han er? Hvorfor virker han stundom som det fuldbårne geni, stundom bare som torsoen af et geni?

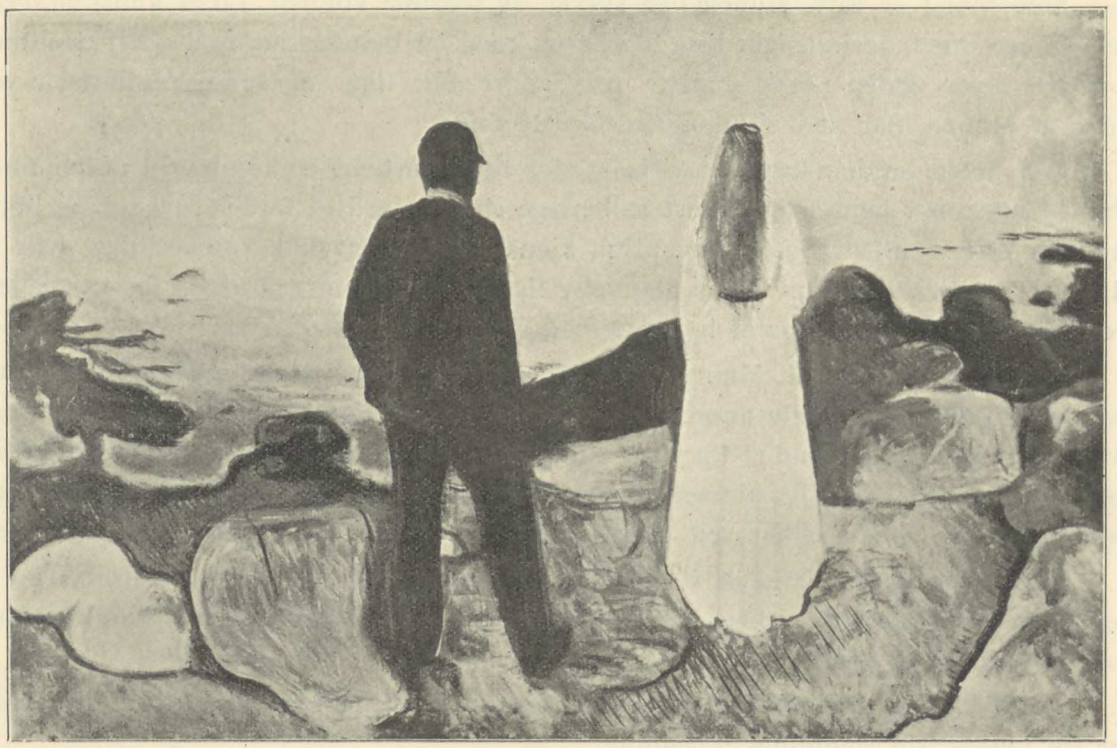
Fordi han i modsætning til de egentlige naturalister kan være nokså ligegyldig for sin tankes, sin stemnings iklædning.

Thi tanken og stemningen er ham så meget væsentligere end formen, at han ikke altid kjæmper den sidste kamp med stoffet, som tilvrister sig fuldkommenheden. Han har altid ladet hånt om den erkjendelse, at et kunstværk er afhængig også af de små ting. Han er så tryg på at mestre de store ting.

De brist, som der stundom er ved hans produktion, de skyldes utålmodighed. Hans udholdenhed står ikke altid i forhold til hans inspiration. Derfor kan hans form i enkelte værker være rå, og hans farve bære tilfældighedens pletter. Heller ikke har det bådet Munchs kunstneriske udvikling, at han lige fra først af er blit mødt med den hadskeste modstand. Med stigende trods har han bare udæsket de uforstående, tirret de krænkede og undertiden også skuffet sin kunsts venner.

Edv. Munch er blit det modsigelsens tegn, som det var ham en trang at være. For hans steile selvfølelse har den spot og forbitrelse, som allevegne mødte hans kunst, kun været et æggende matyrium.

Men modstanden har dog til enhver tid været ledsaget af beundringen, og mere og mere har Munchs kunst vundet rum. Arbeider som, da de fremkom, overøstes med hån og uforstand, har efterhånden tiltvunget sig en sen anerkjendelse, og mange er nu de, som erkjender, at geniale egenskaber i stærke glimt lyser frem af hans



EDV. MUNCH — Mand og kvinde sommernat (1891).

kunst. Ja, selv Munchs senere, kanske mest udæskende produktion har slåt brede bevægelsens ringe om sig i publikumshavet.

Hvad er da indholdet af denne kunst? Hvilke er Munchs emner? Og hvad er det for et livssyn, som meddeler sig gjennem hans kunst?

Blandt Munchs tidligste arbeider hører *Det syge barn*. Dette billede er malt under indtryk af den impressionistiske kolorisme, som dengang begyndte at få indpas i norsk maleri. Som teknisk eksperiment vakte billedet ved sin fremkomst (1885?) vistnok mest forundring. Selv i kunstnerkredse blev det strengt bedømt for den ligegyldighed, hvormed detaljen var behandlet eller rettere forsømt.

Nu er billedets høie maleriske værd ubestridt. Alt i dette tidlige arbeide åbenbarer Munch sig som den store kolorist, han er. Med al sin impressionisme har dette billede egenskaber, som bringer tanken til at søge så langveis som til Rembrandts tungsindige farvemystik i hans alderdoms produktion.

Ud af et varmt farvetusmørke lyser en blodfattig barneprofil, omrammet af guldrødt hår. Ved siden af skimtes morens knælende skikkelse, det bøiede hode sees fra issen, så hårskillet lyser i det glatstrøgne hår. Smerten over at skulle miste dette gode

barn har knækket hendes legeme sammen i stille gråd. Disse barnetræk, som hun har set sygdommen forfine dag for dag, dem skal døden snart opløse i forrådnelsens hæslighed, og dette bedende stille blik, som hele dagen følger hende fra sygestolen, det skal snart stivne til ligets rædselsfulde stirren.

Det er dødens brede vinge, som skygger over dette tyste billede, hvori to tilværelser, der har været inderlig sammenknyttet, lempelig løsnet fra hinanden.

— Et andet billede fra denne Munchs ungdomstid, da han selv gang på gang gjennemgik hårde sygeleier, fører os også ind i sygestuen — *Vår* (i Kunstmuseet i Kristiania, sign. 1889, afb. side 425).

Det er den første varme vårdag. Den unge piges sygestol er flyttet hen til det åbne vindu, og mat tilbagesunket i puderne sidder hun nu og føler luftstrømmen bølge sig imøde. En luftning fuld af jordens krydderluft fylder just i dette øieblik det lette gardin, så det svulmer som et seil. Og ligesom i taknemmelighed her over søger rekonvalescentens blik mod den gamle krumbøiede mor, som med sit strikketøi har tat plads i nærheden og spændt følger udtrykket i den syges ansigt. Heller ikke i dette billede lyder noget ord. Men tausheden er fuld af bævrende forhåbning, og vårens sol flommer over alle farver.

Det er livets lyse vinge, som bruser sagte over dette billede.

— Det er aften ved stranden. Den blå sommernat sænker sig som blå silke over himmel og hav. Og strandens rullestene begynder at tale, hver med sin farve, de røde stene og de grønne stene og de violette stene — de er nu dukket frem af den hvide dag, som svandt, og deres farver lever den korte times selvstændige liv, førend natten favner dem alle.

På stranden mellem stenene står to mennesker.

Hun vender sit ansigt mod havet og sit gyldne opløste hår mod ham. Hun stirrer ind i den voksende nat, han stirrer ind i hendes skikkelses hvidhed og hendes hårs gyldne brand. Og hans ryg krummer sig, hans hals strækker sig, hans hænder knytter sig i mørkt begjær efter hendes hvide deilighed.

Heller ikke her blir noget ord vekslet. Men driftens stærke vinge bruser over dette billede.

— Det er aften og solnedgang. Men en aften så forfærdelig som et fortvilet menneskes sidste aften.

Himlen står i brand, og fjorden er et væltende hav af blod. Broen, dens rækværk, menneskenes huser, ens egen skikkelse gløder i denne ild, er som bestænket af dette blod.

Som for en febersygs øine bølger og bugter sig naturens linjer. Alt fast løser sig op, og alt flydende stivner, luften blir seig og tyk, jorden hæver sig og sænker sig under

fødderne. Naturens puls banker i den samme dødsangstens feber, vånder sig i det samme livsangstens mareridt....

Da lyder et skrig.

Et skrig, som presser sig frem fra et sind i livets yderste vånde, et sind på randen af dødens gru.

Men hør — skriget gjalder igjen i denne helvedesrøde aften!...

Åsernes linjer, havets bølger, himlens skyer — alt krymper sig under den samme smerte, sittrer i den samme angst...

Og skriget, det er ikke et elendigt menneskes dødsskrig, det er selve naturen, som skriger, det er havet, det er luften, det er jorden, som skriger, det er dagen, som udstøder sit dødsskrig, før den slukner i natten!...

Og pludselig forsvinder jorden, havet, himlen, en selv.

Men skriget blir tilbage.

Står der på broen, lyslevende og håndgribeligt, formet som en mandsling, der på sine smale skuldre bærer — ikke et hode, men et umådeligt gab, det svælg, hvorfra skriget vælter frem, tusentonet, ufatteligt i sin vælde — angstens skrig, som fylder naturen.

— Det er nat — stjernenat.

På den lille jord vokser de store trær, og over de store træers kupler løfter sig himmelkuplens uendelighed, dryssende fuld af lysende verdner!

Og øiet borer sig ind i hvælvet, og hvælvet viger og viger, og nye verdner sprudler frem fra dets dyb, og andre verdner skjuler sig der bag.

Under dette uendelige mørke, hvori lysenes uendelighed aldrig strækker til, under denne sindsforvirrende utallighed af tindrende sole og planeter står den gamle lind og breder sin mægtige kuppelkrone over et menneskes bolig, over et menneskes lille gustne lampe, hvis skjær dør bort i nærmeste havegang. Og denne lille lampe i det store hus under det vældige træ, som står der og bruser under stjernehimlen — den er selv uendelig større end det speilbillede, den kaster ind i menneskeøiet, som måler og måler μικρος og μακρὸς, endelighedernes uendelighed, og som aldrig når nogen anden grænse end den død, som grænser liv fra en ny form af liv, livets uendelighed fra evighedens uendelighed.

Om disse billeder kan Munchs øvrige billeder grupperes. De handler om de samme ting: sygdommen, driften og natten. Angstskriget lurer bag dem alle.

Bag alle livets vekslende følelser og fornemmelser ligger som grundfølelsen, der gir glæder og sorger sit mål — angsten. Den syges tanker munder ud i dødsangsten, i driftens dyb lurer tilintetgjørelsesangsten, bag nattens mørke, bag stjernenattens lys-net skjuler sig evighedsangsten. Angsten er i den blanke soldag, hvis ubevægelige mid-



MUNCH

Kys, radering (1896).

dagsro kan ligne et sminket ligs, angsten er i månenattens klarhed og i nattestormens fosforskjær. Angsten er i rusen, og den er i de hede kys, angsten er i mandens dragning mod det mysterium, som er sammensat af jomfru, skjøge, nonne, og hvis navn er kvinde. Og i kvindens fødselsveer, mens dødens smerter flyder sammen med livets



MUNCH Madonna, lithografi.

høieste fryd, omstrålet af offerets glorie, der er angsten alle følelsers hersker. I angstens grelle skjær får selve det daglige liv et andet udseende. Alt blir ironi, blir karikatur, blir blændværk som i den febersyges syner. Menneskene i deres kamp om guld, om skjøgens leie, om kjærlighedens hazardgevinst blir grumme, blir latterlige, blir dår-

agtige såsnart livsangsten viger fra deres lyst eller dødsangsten fra deres samvittighed eller evighedsangsten fra deres tanke.

Jeg har forsøgt med disse ord at tangere hovedpunkterne i Munchs produktion og antyde den filosofi, som ligger til grund for hans kunstnerværk.

Munchs kunstnerliv er — synes jeg — som en seilende kredsen over den ene og samme dybde, som hans slørede øie aldrig har kunnet gjennemtrænge, men hvis gru han altid har følt isne gjennem sin sjæl. Og dybden er driftens svælg, som ender i dødens endnu dybere svælg. Over dette svælg hvælver sig evighedernes himmel, og omkring det grupperer sig livet som løvrige skjønne skrænter eller som hæslige golde styrtninger. Livsførelsen er selve svimmelheden over dette svælg, den søde salige svimmelhed og den lamme rædsels svimmelhed.





DTV Danmarks Tekniske Videncenter
Teknologihistorisk Samling

IB
75
TH1

462354

1907

300198001

DTV

