



# Danskernes Historie Online

Danske Slægtsforskeres Bibliotek

## Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

**Danskernes Historie Online** er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

### Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: <https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat>

### Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

### Links

Slægtsforskerens Bibliotek: <https://slaegtsbibliotek.dk>

Danske Slægtsforskere: <https://slaegt.dk>

Elise Konstantin-Hansen

# Samliv med dansk kunst



**Samliv med dansk kunst**

Elise Konstantin-Hansen

# Samliv med dansk kunst

Nyt Bogforlag - Odense



Billedet på bindets forside  
er efter udkast til Niels Skovgaards  
„Havhestebrønd“.

## INDHOLD

### *Hjemstavnsmalerne*

Kr. Zahrtmann og hans skole.

Fritz Syberg.

Johannes Larsen.

Peter Hansen.

Poul Christiansen.

L. A. Ring.

Byens malere:

P. S. Krøyer.

Viggo Johansen.

Vilh. Hammershøj.

### *Kirkelig kunst*

Dalsgaard.

Joakim og Niels Skovgaard.

Niels Larsen Stevns.



## ZAHRTMANN OG HJEMSTAVNSMALERNE

---

Omkring 1870—80, i min pure ungdom, havde jeg ofte lejlighed til at være sammen med en gruppe yngre kunstnere, som kom i mine forældres hus, og som i mine øjne betød forår i dansk kunst. Jeg nævner et par navne, som senere blev landskendte: P. S. Krøyer, Viggo Johansen og Kristian Zahrtmann.

De førstnævnte var to smukke unge mænd — Viggo Johansen var fornem af ydre, smuk som en romanhelt; Krøyer med sit buskede, rødblonde hår og spirende skæg, smuk som en ung viking, endnu med barnets godmodighed i sine træk. Han var den yngste af selskabet.

Viggo Johansen var meget musikalsk, spillede klaver og sang til glæde for min gamle far. Krøyer kunde også lade sin stemme høre til en sang. Zahrtmann var den ældste; han var aldeles ikke køn, sang heller ikke, hans stemme var ru og skurrende, og hans bornholmske dialekt, med sin fremmedartede stødtone gjorde den endnu mere påfaldende; men han var vældig interessant. Det forekom mig, at han talte altid og altid fængslende, for det meste til forbavselse for tilhørerne, — hans mening var gerne modsat alle andres — et begejstret menneske og et utrætteligt menneske.

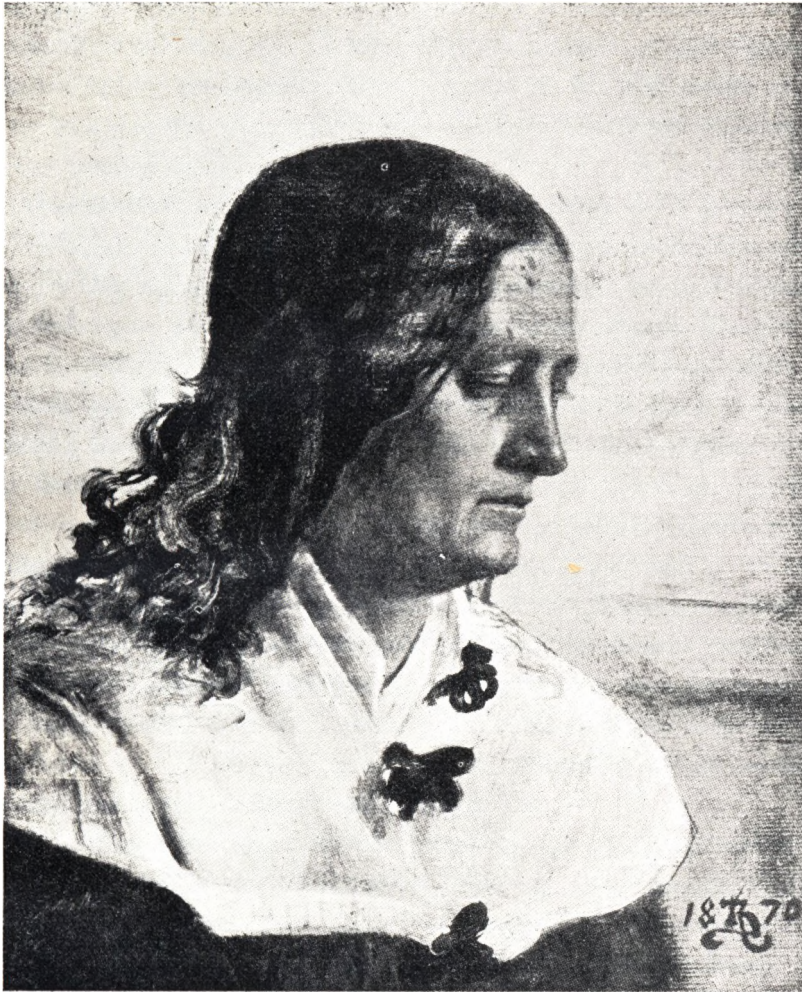
Zahrtmann var kommet sent til kunstnervejen. Han havde taget

studentereksamen ved Sorø akademi, før han kom til København for på teknisk skole at lade sig forberede til kunstakademiet. Tilfældet vilde, at han på teknisk skole kom til at stå ved siden af den da 12-årige Krøyer, som måtte have en skammel at stå på for at nå op til tegnebrættet. Disse to kom til at gå samtidig på kunstakademiet. Men Krøyer trængte ikke længe til en skammel; snart truede han med at vokse sine kammerater over hovedet. Han forbavsede sine lærere på ethvert trin af sin udvikling ved sit hurtige nemme. Man ventede en virkelig stormand af ham.

I de tider var udstillingerne på Charlottenborg en stor oplevelse, især for os unge tilskuere til begivenhederne, som kendte lidt til disse nytændte lys blandt malerne og med spænding ventede at se nye underværker, og få lejlighed til — mellem os selv indbyrdes — at ræsonnere over den enes og den andens værk, alt som vi havde forstand til. Lykkebarnet Krøyer nød vel nok den største yndest; dog, Viggo Johansens stjerne stod også højt.

Krøyer var en af de første, som studerede i Paris. Dansk billedkunst havde ellers levet et ret isoleret liv; nu åbnedes døren til den moderne kunsts hovedstad, som snart skulde blive et valfartssted for Skandinaviens unge malere, til sorg og harme for adskillige ældre, konservative kunstnere, hvoriblandt den gamle hædersmand Vilh. Kyhn, som mente, at Danmark havde let ved at leve sit eget liv uberørt af fremmed påvirkning. Jeg mindes særlig en aftenstund, han kom til min far for at lette sit hjerte. Det græmmede ham, at de bedst begavede unge danske, som han mente, svigtede den hjemlige skole for at lægge sig efter fransk manér. — Andre, som var på det rene med, at vi i øjeblikket havde dødvande ved vor egen kunsts skole, talte om et lykkeligt gennembrud. Det var liv og ungdom, der brød igennem de stivnede traditioners mur.

Under striden mellem gamle og unge kom Krøyers navn i forgrunden. Han betragtedes som føreren for det ungdommelige fremstød.



*Forarbejde til Leonora Kristina (1870).*  
Moderen model.





Den største opsigt vakte et billede, han fra Italien hjemsendte 1880: „Italienske Hattemagere“, så forskelligt fra de søde og indsmigrende Italien-billeder, som malerne havde vænnet os til. Her mødte vi en bitter smag af den virkelighed, som det ikke i længden vilde kunne lykkes kunsten at skjule.

Krøyer viser os ind i et snævert værkstedsrum, fyldt af damp og os, — hvad der røbes af en solstrime, som skærer igennem den tykke luft. — Den halvgamle hattemager står halvnøgen, bøjet over arbejdet, radmager, udslidt og grim. Fra hans lange næsetip hænger en truende dråbe. Ved siden af den gamle er to små drenge stillet op på stole og skamler, alt for tidligt sat til arbejdet, bestemt til at misformes i den sølle faders lignelse. Den mindste, en fortryllende sød lille dreng, vender ansigtet om mod beskueren. Uden at vide det, påkalder han vor medfølelse. Fagligt set var billedet uomtvisteligt udført med en dygtighed, som vi var bleven uvant med at se herhjemme. I malerisk kraft og dybde overgik det alle sine omgivelser: Et råb mod misbrug af børn, en hån mod det danske publikums fordring om „smukke“ malerier, en grov realisme, som måtte stikke det pæne danske akademi i øjnene! Var denne Krøyer ikke en revolutionær, en oprører mod god smag — (denne dråbe på næsen!) — mod traditionen i dansk malerkunst?

Men Krøyer var ingen oprørers ånd og bar ikke på planer til en reformation, socialt eller kunstnerisk. Han var en glimrende dygtighed. Han magtede sit håndværk, han havde en lykkelig og veltrænet hånd, og hans kunst, der syntes at blive til uden kamp, var ligeså indtagende som hans personlighed: En ung sejrherre er altid smuk.

Udtryk som „et gennembrud“, „en ny ungdom“, forudsætter et almindeligt røre. Man kan måske betegne den ny malerungdom som friluftsmalerne i modsætning til dem, hvis væsentlige arbejde foregik i atelieret.

Michael og Anna Ancher, Viggo Johansen og flere af de dygtigste unge havde slået sig ned på Skagens strand. Nu kom også Krøyer til og blev et glansfuldt centrum for kolonien. Norske og svenske malere sluttede sig til. Vore udstillinger fik tilførsel af en frisk, salt brise fra vesterhavet. Så kække og store friluftsmalerier havde man ikke før set, og de satte visse tørre, skolemæssige atelierbilleder i skygge. Man talte nu med et anerkendende smil om „akademiet på Skagen“ som en farlig rival for det på Kongens Nytorv.

Zahrtmann var på ingen måde ubemærket i løbet af disse år. Men han havde en særstilling. Han var ikke pariser-farer, snarere kan det siges, at han fulgte den hjemlige tradition, idet han blev i sit atelier og malede historiske billeder — billeder med „indhold“ — et af tidens yndede slagord. — Men idyllen, den hyggelige genre, dyrkede han ikke.

Alle ved nok, at Leonora Kristina var hans heltinde og hovedpersonen i en række betydelige billeder fra hans bedste manddoms tid. Hendes erindringsbog „Jammersminde“ udkom netop, da Zahrtmann begyndte sin løbebane som maler. Denne bog blev som en slags bibel for ham. Hans fremstilling af kongedatteren er nu så kendt og anerkendt, at man næppe kan forestille sig den harmfyldte protest, som disse billeder mødte i første omgang.

Man ventede at se den skønne, lidende prinsesse yndigt fremstillet, og man så en stolt, trodsig kvinde — forsømt og forpjusket af ydre, men stejl i holdning, bred og kraftig som en bondekone.

Nej, Zahrtmann, sagde man, havde ingen skønhedssans! — Men vi, som lever nu og ser billederne, er vist knapt så følsomme som datidens publikum. Vi samstemmer med Zahrtmann i den opfattelse, at der må have været godt tømmer i den kvinde, som kunde udholde et tyveårigt fangenskab uden at forkrøbles hverken på sjæl eller legeme.

Han malede det første optrin af Leonora Kristinas levned

allerede 1871. Hun sidder stor og stolt i fængselscellen i billedets forgrund, tilsyneladende ufølsom for det uværdige halløj, slotsfogeden holder med sine kvinder i baggrunden. — Langt op i årene fortsatte han med disse scener af sin heltindes liv, den ene mere vovet end den anden. Ind imellem malede han — (endnu i 70-erne), billedet af dronning Karoline Mathilde, spillende skak med Struensee, — et billede, som pådrog ham visse høje personers unåde. Og dog var Zahrtmann i højeste grad loyal overfor kongehuset. Langt fra at være oprørsmand følte han en dragning mod de høje stole, mod fornemhed og adelsskab. Hans borgerlige venner kunde gøre løjer med hans forkærlighed for aristokratiet. Han havde smag for pragt, sjældne og skønne luksus-ting i sølv og guld, sjældne og overdådige dragter, sjældne farver og sjældne emner. Han lukkede sig inde i sit atelier, læste historiske bøger, gik hen for at studere palæer og kongelige slotte, hvor han malede strålende sale med prangende rococomøbler. Zahrtmann havde ikke svært ved at få adgang til den fornemme verden og dens efterladenskaber, for han havde gode forbindelser. Hans farbror, admiral Zahrtmann, stod kongehuset nær. Han var nu død, men hans døtre fornemt gift, den ene med lensgreve Holstein til Holsteinborg, den anden med grev Danneskjold Samsøe til Christiansholm, en tredie med den portugisiske gesandt i København. De havde stor sympati for fætteren og stod ham gerne bi — helst vilde de drage ham ind i deres egen omgangskreds.

Men selv om Zahrtmanns fantasi var betaget af den fyrstelige pragt, var han ikke bange for at skildre degenerationen hos kongelige personer, som f. eks. i ovennævnte billede. Vi ser enevoldskongen Christian d. VII. henslængt i sofaen som en doven dreng, morende sig med at drille den fangne papegøje, mens hans unge dronning — pragtfuldt kostumeret — sidder ved skakbrættet, fordybet i sit farlige spil med Struensee — en elegant overlegen verdensmandsskikkelse. Hofdamen, som for en forms skyld er tilstede,

betragter dem med et tomt smil. Dette billede blev omtalt i hofkredse og vakte megen uvilje hos visse højtstående personer. Der blev gjort forsøg på underhånden at afkøbe kunstneren billedet, for at tilintetgøre det, før det kom frem på den offentlige udstilling. Men Zahrtmann lod sig ikke skræmme, og han var ikke til fals, skønt han i høj grad trængte til penge; — hans billeder var ingen god salgsvare: de var for egenartede og sære for det jævne publikum, for usnobbede for det fine. Og i disse billeder havde han indlagt sin ungdoms bedste kræfter, en ubegrænset flid og udholdenhed.

Flid og energi var for Zahrtmann livets grundpiller. Han elskede at bestride den sætning, at kunstnere „fødes“. Aldeles ikke — vilde Zahrtmann sige — kunstneren når ikke mere, end han kan slide sig til. Han vilde gerne bruge sig selv som eksempel. Som ældre mand, da han var anerkendt og havde en skare af elever om sig, kunde han sige — med vovet ensidighed: „Jeg var i grunden ikke videre begavet som maler, men jeg har været flittig“. Det var ham om at gøre at indprente de unge, at karakter og vilje betød mere — også for en kunstner — end naturbegavelse.

Billedet af Karoline Mathilde og Struensee blev udstillet på Charlottenborg 1882. Zahrtmann skulde dog skræmme publikum endnu mere det følgende år, da han udstillede billedet: dronning Sofie Amalies død, et billede, der på en måde havde sammenhæng med Leonora Kristina-billederne, idet det så bittert rammer hendes uforsonlige modstander og rivalinde.

På enestående måde havde Zahrtmann levet sig sammen med Leonora Kristina, så han genoplevede hendes sorger og glæder. Han fortæller i sin levnedsbog, hvorledes han fik sine malerkammerater til at festligholde dagen for hendes løsladelse af det langvarige fængsel. Han gav vin og kager, og vennerne drak villigt en skål for heltinden. Man nødes til at se på billedet: Sofie Amalies død som udslag af hans lidenskab for den forurettede. Billedet er et storslået



*Leonora Kristina i fængselet.*  
Anden i 1871 udstillede form.





bevis på hans arbejdsevne og udholdenhed. Han havde forberedt sig ved at gøre studier på hospitalet, han havde opsporet dragter og udstyr til dødsværelset, hvoraf hver lille del har sin betydning. Allerede farven er fortællende, på en egen ordløs måde — den skifter fra truende violet og sort til svovlgult og gnistrende sølv. Herlighed, pragt og dødens afmagt skærer tænder mod hinanden. Øjnene brister, tungen lammes, den døende kvæles i sine sidste ord.

Dronning Louise, som efter sædvane besøgte udstillingen på dens første dag, så billedet og vendte det ryggen med udråbet: „horribelt!“ „Rædsomt“, vilde en almindelig kone have sagt.

Et enestående bevis på sin udholdenhed gav Zahrtmann ved at male det vanskelige billede to gange.

Efter at være næsten færdig med det første, traf han til at finde en gul silkekjole med sort broderi, som forekom særdeles passende til hans dronning. Han bliver begejstret over kjolen — og hvad gør han så! Resolut — hele billedet om igen, malet med samme glødende iver som det første. Kunstmusæet ejer det sidste billede, med den broderede kjole, Hirschsprungs samling det første.

Hvilket, der er det bedste, er ikke let at afgøre.

En anden bliver nødt til at indrømme, at vi unge, ligesåvel som dronningen, med en gysen så Sofie Amalie på dødslejet og hørte, at Zahrtmann havde gået på hospitalerne for at lære døden at kende. Malerne oppe fra Skagen, de førte med sig en frisk, salt luftning, en høj himmel. Fra Zahrtmanns billeder kunde man næsten sige, at en svovllugt slog os i møde. Et billede som det, hvor Karoline Mathilde spiller skak med Struensee er vel, — hvad overfladen angår i alle måder fornemt og fyrsteligt; men man aner et optrækkende uvejr, der ligger ulykke under overfladen.

Et mere ligefremt sprog taler billederne af Leonora Kristina i fængsel. Billedet (i Hirschsprungs samling), som skildrer fangens

søvnløse nat, gemmer vel endogså en undergrund af fred. Mindre kendt er billedet af den nærgående undersøgelse, som Sofie Amalie lod fangen lide. Med en genial komposition har Zahrtmann skabt en scene med overnaturlig Uhygge. Rummets eneste lys står på gulvet, lys og skygge virker fantastisk, så man tror sig hensat i en kreds af hekse.

Det lyder måske underligt, men er ikke desto mindre sandt, at denne ubarmhjertige maler, som hårdhændet fremstillede menneskelig lavhed og grumhed, ikke desto mindre havde et blødt hjerte og et meget følsomt sind for andres lidelser. Derom kan mange tale, der har kendt ham som ven. Jeg vilde ønske, jeg havde det brev, han fra Italien skrev til min moder, da hendes søn, min broder Hans Kristian, sømanden, var druknet en november-nat. Zahrtmann forstod at finde de ord, der kunde falde lindt på en bedrøvet moders hjerte. Kun et godt menneske kunde skrive sådan et brev.

\*

Zahrtmann forlod København, da udstillingen 1883 var åbnet. Hans breve lader forstå, at han var i en trykket stemning. Hans økonomiske stilling foruroligede ham. Fyrretyve år gammel — trods utrætteligt arbejde — kunde han ikke underholde sig selv, men måtte stole på sin fader, stiftsfysikus på Bornholm med ni børn, hvoraf Kristian var den ældste.

Dog — hvis hans mod var ved at slippe op, så var han også nået til hjælpens time. Hans kollegaer, de samtidige danske kunstnere, som både beundrede og respekterede ham, slog sig nu sammen for at skaffe ham den anerkendelse, myndighederne nægtede. Kunstbrødrene skød penge sammen og købte hans billede af Sofie Amalie for at skænke det til folkets museum for kunst. I gaven lå en bebrejdelse for, at musæets styrelse ikke havde taget initiativet selv. — En anden kreds af medborgere enedes om at købe hans andet udstillingsbillede: Eleonora Kristina som værdig gammel

dame i Maribo kloster. Disse to billeder, panderter og modsætninger, hænger nu på vort musæum.

Hjemkommen fra udlandet blev Zahrtmann anmodet om at yde hjælp ved den frie malerskole, som lærer.

De frie malerskoler historie er følgende: Splittelsen mellem gamle og unge, misfornøjelsen med det kgl. akademi førte til, at nogle unge malere havde sluttet sig sammen om en privat modelskole, hvortil de ved skæbnens gunst opnåede en lille statsunderstøttelse, inden myndighederne var blevet klar over, at det betød en voksende protest mod akademiet på Kongens Nytorv.

Men først i firserne begyndte en sand udvandring fra dette akademi til de frie skoler, hvor malerne Tuxen og Krøyer gav gratis undervisning, hver for sit hold elever.

Da der blev brug for et begynderhold, der skulde gå forud for de egentlige modelklasser — en manøvre som blev foretaget af hensyn til statsunderstøttelsen og akademiet — blev Zahrtmann anmodet om at træde ind som lærer for denne afdeling. Han gik ind i arbejdet med den alvor og varme, som var ham egen. Han havde fundet en opgave, som udløste de bedste egenskaber hos ham, og udviklingen førte til, at hele skolen kom ind under hans ledelse. De kunstnere, som havde begyndt, kunde ikke i længden binde sig til skolegerningen, men for Zahrtmann blev det en af hans livs kæreste opgaver.

Mærkeligt nok kom han her til at opfylde et af den gamle maler Kyhns ønsker om en hjemlig skole for ungdommen — en modvægt mod Paris.

Eleverne var ikke i første omgang helt tilfredse med byttet, da de fik Zahrtmann i stedet for Krøyer til lærer. Krøyer var jo deres helt, banebryderen for en ny tid, for den moderne realisme, repræsentant for oppositionen mod det gamle akademi. Zahrtmann var så fuldt som nogen oppositionsmand; men han var tillige mere bunden

og mere forstående over for gammel tid og gammel kunst end de andre. Han havde aldrig været begejstret for den franske indflydelse på dansk malerkunst. Var han ikke selv lidt gammeldags i sin kunst — ateliermaler, slet ikke realist i moderne forstand? Hans billedsyner, hans farvedrømme var ikke udsprungne af naturen, men af hans fantasi. — Det mærkelige er, at Zahrtmann her ligesom tilfældig blev ledet ind i en opgave overfor de unge, der ganske særlig lå for ham. Denne opgave kom til at fylde den sidste snes år af hans liv og udløste hans evner på en ny måde, samtidig med at hans maleriske kraft slappedes. De store og mærkelige billeder, han havde udført fra 1870—90, syntes næsten at have opslidt hans kraft. Vel vedblev han med sin indøvede flid at producere; men efter halvfemserne er der en kendelig nedgang i værdierne — hans originalitet slog over i særhed — hans farver blev skrigende og emnerne kunstlede. De, der kun kender ham fra de senere udstillinger efter midten af halvfemserne, kender ikke Zahrtmann. Men han havde jo før sin svækkelsestid givet os en række mesterværker — og han gav endnu mere, en stor tilgift til sin malervirksomhed, da han blev lærer for det frie akademi — efter hvis forbillede man har søgt at reformere vor nuværende kunstscole. Hans berettigelse som lærer lå i hans store respekt for den enkeltes individualitet, hans glødende kærlighed til ethvert udslag af karakter. Han så det som sin opgave at lære de unge ærbødighed for arbejdet, for det kald som kom til dem indefra. Han, som havde haft mod til at stå alene mod den offentlige mening, var den rette til at lære de unge at være sig selv. Hans evne til sympati var lige så stor som hans evne til indignation — hans elever mærkede snart, at de i ham havde en ven, og venskabet blev gensidigt.

Naturligvis var den frie skole en torn i øjet på den autoriserede skole, som søgte at komme den til livs ved at angribe elevernes arbejder, forlange tilsyn, boykotte dem i forhold til udstillingerne

og stræbe efter at få inddraget statstilskudet. Zahrtmann måtte slå mangt et slag for sin skoles uafhængighed. Da det kneb, gik han selv til ministeren, den gang Scavenius, en højremand, som man kunde vente vilde støtte det konservative akademi. Men Scavenius blev vundet, da han forstod, at Zahrtmann ikke beregnede sig selv en skillings løn for sit store arbejde. — Det var dog ikke det argument, Zahrtmann havde brugt til fremme for sin sag; men han gjorde ministeren opmærksom på den store udvandring til Paris, som var blevet en modesag for den skandinaviske ungdom, med den følge, at en fremmed by blev kunstens hovedstad, mens livet sygnede herhjemme. Ved den frie skoles hjælp kunde de unge danske malere få en tidssvarende uddannelse og forblive rodfæstet i deres land.

Eftertiden har givet Zahrtmann ret. Hans skole har givet os en række dygtige hjemstavnsmalere. Sidst i halvfemserne og først i det nye århundrede kom nye navne frem. Det var Zahrtmanns elever, den frie skoles elever. Censuren på Charlottenborg havde jo ikke været dem gunstig, det var derfor først, da den Frie udstilling åbnede sine døre for dem, at vi lærte den gruppe malere at kende, som fik fællesnavnet: „De fynske malere“. De stod på ingen måde i modsætning til halvfjersernes mænd, men de var langt fra altid enige med deres lærer, som var mere bunden til den gamle kunstverden end de. Han, som kom til skolen lige fra Grækenland, måtte slå et og andet slag med sine unge venner, for det antike ideal. Det lykkedes ham nok ikke at få „de fynske drenge“, som han faderlig kaldte dem, til at se med sine øjne på hjemlige foreteelser som Thorvaldsen og Constantin Hansen, som de særlig mødte ham i universitetsfreskerne. Men spildte var hans ord vel ikke. De er i hvert fald erindret og optegnet af en af hans elever.



Den meget omtalte realistiske bevægelse fra halvfjerserne berørte ingenlunde blot malerkunsten, men omfattede også andre af livets områder. Det var en europæisk åndsstrømning, som gik over landene, og hvad den bølge førte med sig kunde ikke alt være lige godt og passende til dansk natur. Men under begejstringen for de nye lærdomme og tilskyndelser, som modtoges udefra, kunde det jo nok blive glemt, at et inderligt og oprindeligt forhold til dansk natur er ligeså nødvendigt for at skabe en dansk kunstner, som en god værksteds-dannelse efter det bedste fremmede mønster. For adskillige af realisterne glippede virkelighedssansen i denne henseende.

Zahrtmann, som aldrig var en snæver partimand, havde betingelser for at knytte de unge til hjemmets og fortidens værdier uden at hindre deres fart fremad.

Den slægt, der fulgte efter ham, har vist sandheden heraf.

**F**RITZ SYBERG — Blandt Danmarks provinser havde Fyns land en særlig gunstig periode omkring århundredskiftet. — Måske er der steder, hvor de har ligeså mange kirsebær, æbler og pærer og anden frugt som på Fyn, men der er næppe mange steder, hvor disse frugter er omsat til et musæum for billedkunst, som det skete, da konserverfabrikant Mads Rasmussen byggede Fåborg-musæet til samlingssted for øens hjemmevoksede billedkunst. I forhallen står en billedstøtte af Mads Rasmussen, rund, mild og strålende mellem frugt og småbørn, den mest humørfyldte mindestatue, dansk nytid har set. Den er gjort af den fynske billedhugger Kai Nielsen. I salene indenfor træffer man, om ikke udelukkende så dog fortrinsvis, fynsk billedkunst. Meget hyppigt vil vi finde navnene Peter Hansen og Syberg. I de breve, Zahrtmann skriver til sine forældre i halvfemserne, findes de samme navne nævnt med faderglæde. Peter Hansen er hans „bedste elev“. Fritz Syberg den „flinkeste“. Disse to er begge født i Fåborg.

Peter Hansens far, Syrach Hansen, havde et malerværksted i byen, hvor begge de to unge var udlært som svende, inden de drog til København for at søge videre uddannelse. I en lykkelig time fandt de ind på Zahrtmanns skole. De har begge givet bidrag til skolens historie og givet deres mester det taknemmeligste vidnesbyrd. Vi gætter, at samlivet mellem lærer og elev ikke har været uden rivninger. Sybergs lethed til arbejdet og hans hurtige håndelag gjorde Zahrtmann betænkelig. Han advarede ham mod rutinen; men idet han håber at se sin frygt beskæmmet, skriver han disse ægte zahrtmannske linier: „Beskæmmelse og venskab er nogle af de rigtige lyksaligheder i dette korte liv“.

I „Det nye Kunstblad“ (august 1910) omtaler Syberg sit forhold til Zahrtmann og anfører de ovenfor citerede ord, idet han fortsætter: „Jeg véd ikke om jeg dengang forstod, at beskæmmelse er en af livets lyksaligheder; — senere har jeg lært det. Det er dog ikke venskab, der knytter lærer og elev sammen. Den riges lyksalighed „at give hellere end at tage“ kan modtageren kun besvare med sit hertes tak. Taknemmelighed er den fattiges rigdom. Lad mig derfor give de zahrtmannske ord en lille omskrivning, så de kan blive til sandhed også for mig: „Beskæmmelse og taknemmelighed er det skønneste i livet“. — Et af Sybergs ungdomsarbejder minder ved sit uhyggelige emne ikke lidt om Zahrtmann. Han kalder det: „Dødsfald i fattighuset“. Det hænger nu i Kunstmusæet, indkøbt mange år efter dets tilblivelse. Titlen stemmer alvorligt. Først når vi har stået lidt og set på billedets mærkelige rødlige farvetone, begynder vi at forstå, hvor vi er: En tidlig vintermorgen i en lav lille stue. Det er jo brydningen mellem dag og nat, som giver sig til kende i de dobbelte slagskygger, en dunkel rød og en kold blå. Det kolde daggry gør sig endnu kun svagt gældende i mødet med det røde lys fra en tælleprås stillet på en stol ved alkovesengen, hvor den døde ligger halvt skjult i mørke. Et liv er udslukt i denne dæmrings-

time. Efterretningen har kaldt de andre beboere af stiftelsen til. De trænger sig ind gennem den lave dør, halvt bange, halvt nysgerrige; lutter stakkels forkomne mennesker, men hver med sit troværdige særpræg, og med øjeblikkets oplevelse i rædde øjne.

Som karakteristisk modsætning kan nævnes et andet ungdomsbillede. Det hænger på Hirschprungs samling, hvor det lyser over sine omgivelser med sol og forår. Jeg kalder det: Pinseaften udenfor en fynsk bondegård. Jeg er ikke sikker på at maleren kalder det Pinseaften; men jeg synes kun denne titel forklarer den festlige travlhed, som har kaldt hele bondefamilien ud i haven, hvor de blomstrende frugttræer, aftensolens glød over den sorte, ny-opgravede muld, de revne gange — alt stemmer til festlighed.

For Syberg var det en smal sag at fylde en hel væg — om ikke to — med billeder og studier fra en enkelt sommer. I flid og fyrighed kappes han med sin læremester ligesom i den umættelige malerappetit på alt, hvad virkeligheden byder. En fuldblods realist synes han at være, en elsker af naturen og tingene (de håndgribelige), en hader af al uægte yndighed — men vistnok også mere oplagt til at se det karakterfulde hos sine modeller end det yndige. Hans arbejder virkede som en udfordring på nogle æstetikere og fremkaldte i sin tid en protest i poesiens navn — senere har dog Sybergs billeder kunnet stemme en digter, Johannes V. Jensen, til sang; — men han har tit måttet høre ilde for et studie, han udstillede i halvfemserne: En tallerken smørrebrød — appetitlig malet, lige til at bide af, — også en god bid for de kritikere, som søgte næring for deres harme.

Det var alligevel et fuldstændigt fejlsyn, når man antog denne maler for en flad og fantasiløs realist. Det har han bevist bl. a. ved sine dejlige tegninger til H. C. Andersens æventyr. Med 16 billedblade har han omstændeligt illustreret „Historien om en moder“. H. C. Andersen er jo også realist. Vel fortæller han æventyr, men hvis vi ikke forstår, at hans fortælling i grunden er sand, så har



*Fritz Syberg: H. C. Andersen: Historien om en Moder.*



han forfejlet sin hensigt. Syberg har forstået ham. Han leder ikke langt omkring efter den moder, som kan lide så meget for sit barn, han går blot til næste husmandsdør og letter klinken — om hun ikke skulde sidde derinde ved vuggen, uanselig og beskeden, men med alle betingelser for de store oplevelser i sit hjærte. Ja, maleren synes at have sin model hjemmefra, ligesom alle enkeltheder i hans fantasibillede er hjemlige og hentet fra den fynske verden. Marstrand, den berømte maler, har engang i ondt lune sagt om sine danske landsmænd, at de egnede sig bedst til komisk fremstilling. Vi var for jævne til at optræde i helteroller! Han havde, som sine samtidige, forset sig på et ideal, der var opstået og formet i fremmede lande. Men det er „realisten“s dyd og fortrin, at han har øjnene åbnet for den virkelighed, som gror omkring ham. Og hvis han kan vise os, at der sker noget stort og betydeligt under hverdagens dække, her på vor egen grund, så har det mere værd for os, end om han malede os al heltelig herlighed, men foregående på Roms og Athens ærværdige skueplads. De fleste af os trænger vist til kunstnerens pegepind for at opdage „heltinden“ i den lille jævne kone med forklæde på, som står så tålmodig og synger alle sine sange for „natten“, tegnet i lighed med en overmægtig stor og bydende gårdmandskone, sort og streng — men slet ikke udenlandsk. Eventyrskikkelsen Døden, måske den mærkeligste skikkelse Syberg har skabt, er heller ikke hentet fra de gamle kunst-folk syd på, ikke engang fra Tyskland, hvis kunstnere har opfundet den uhyggelige knokkelmand, „benraden“, som særlig middelalderen havde travlt med at afmale i mange situationer. Den danske kunstner fremstiller Døden efter H. C. Andersens tanke, som en tro gammel tjener, der har et svært kald at røgte. Han gør sin gerning bedrøvet og medfølende, fuld af hemmelig viden om den egentlige mening med det hele, men uden bemyndigelse til at røbe det skjulte for kortsynede menneskebørn.



Syberg var nogle år bosat i Svanninge, nord for Fåborg. Derfra stammer flere anselige billeder, som det, der forestiller ungdommens aftenleg i de maleriske Svanninge lyngbakker. Senere, da han flytter til Kerteminde, bliver det stranden med blanke sten og Storebælts friske vande, som genfindes i mange livfulde billeder tillige med børnenes leg i og ved vandet.

Af børn og blomster synes det, efter billederne at dømme, at malerens hus altid har været rigelig fyldt. De sidste, blomsterne, spiller måske ikke mindre rolle i hans kunst end de første. I hvert fald er de, malerisk set, mere forkælede, således forekommer det altså mig. Jeg har altid savnet noget af barnealderens ynde og skønhed i Sybergs fremstilling — blomsterne derimod får deres fulde ret. Blomsterkærligheden er han ikke ene om. Hans kone, fru Anna Syberg (død 1913 — søster til maleren Peter Hansen), har dyrket blomstermaleriet om kap med sin mand — eller er det ham, som har kappedes med hende?

Syberg benytter ofte vandfarven, som fynboerne i det hele ynder, og ved mange udmærkede arbejder har ført til ære og værdighed. Af de akvareller, som er i offentligt eje, véd jeg ingen smukkere end Sybergs portrætter af sin kone, siddende i haven. Stillingen tyder på træthed. Hænderne er nedsunket i skødet; men det solskin, som omstråler skikkelsen og gennemlyser alle skygger, giver den en forklaret skønhed. Af disse akvareller findes en i Københavns, en i Fåborgs kunstmuseum.

Iøvrigt er landskabsbillederne vel nok Sybergs hovedbedrift. Han maler sin hjemegns åbne land. Skoven har han aldrig skildret. Jeg kender ham kun som fremstiller af bondens land, agerlandet, hvor der af træer højst forekommer de små rundhodede pile, som efter fynsk skik kroner markskellet, eller det er strittende popler langs jorddiget. Også ynder han, synes det, mest vinteren eller det tidlige forår, når slettelandet ligger åbent uden sommerens påklædning,



*Fritz Syberg: Hvedemark. -- 1926*



således at øjet kan følge jordsmonnets dannelser — afvekslende og malerisk, som det er her til lands. Lidt sne har han brug for. Helst når den begynder at smelte på solsiden, så mulden stikker sit sorte hoved op gennem snedækket, og hele pløjemarken bliver et tavlet tæppe. Eller vi ser det overstrømmende vand i tøbruddet fremtrylle søer og skabe spejlinger midt i agren, mens de visne græstotter lyser som guld.

Lad mig endnu nævne et motiv, — betegnende for fynboen — og optaget af Syberg den ene gang efter den anden med en ihærdighed, som minder om hans lærer — det er den dræende rugmarks bølgen for den lette sommerbrise. Hvem af os har ikke stået fængslet af dette syn: — marken synes levende, idet de violetbrune aks ryt-misk svinger side om side, en stilfærdig bølgedans over ageren. Kan dette males? Syberg *vil* male det, han begynder atter og atter, han er ikke blevet færdig endnu.

Disse emner har fulgt Syberg under hans lange kunstnerliv.

Digteren Johannes V. Jensen har engang i et digt, tilegnet Fritz Syberg, skrevet:

I stor regnduftende ensomhed,  
ene med megen muldlugt,  
kulde og et rigt hjærte —  
— — — —  
er sligt malet.

Gennem mange gådefulde vendinger, som det er digteren egent, udmunder digtet i en glæde over Danmark, hvori maler og digter mødes:

Vel er det at være født  
og at ende sine dage  
i Danmark.

**J**OHANNES LARSEN. — De ældgamle fynske købstæder ligger langs kysten godt gemt inde i fjordenes bugter og kroge, gemmende en hel bunke fortid, troskyldig, hyggelig og på sin vis stilfuld fortid.

Men de bliver opdagede efterhånden af det såkaldte fremskridt, som mest af alt ligner en uhyre motor-plov, truende med at pløje alt ned i jævn kedsommelighed. Kerteminde er en af disse små truede byer, måske en af dem, der har bevaret mest af sin ejendommelighed. Ploven burde skåne den, fordi det er Johannes Larsens by. Han er født dér 1867, opvokset dér i sin faders købmandsgård, derfra er han gået ud til sine studier, og dertil er han bestandig vendt tilbage. Dér har han fundet en heldig arbejdsplads.

Her er land og vand, fjord og bælt, kyst i vid udstrækning. Her har Johannes Larsen som maler sat sig fast, og som mand bygget hus og hjem. Han har lagt jord til jord og skaffet sig lejlighed og ret til at frede om det gamle Kerteminde i nogen omkreds. Den ærværdige vindmølle, hans genbo, står under hans beskyttelse. Hans eget hus er netop så fordringsløst og så fornemt, som det passer til stedet, og hans have er lidt af en Noahs ark, navnlig som tilflugt for det vingede kræ. Dog er de firbenede ikke udelukket — der går rygter om en tam krokodille, som skal have haft sit ophold i den lune vinterhave; men fra pålidelig kilde har jeg hørt, at det kun var en odder!

Det er ikke let at huske navnene på de mange forskellige slags vadefugle, som færdes i havens tre damme og på de lækre græsplæner. Fra trætoppene slår duerne ned, når husherren kalder, påfuglehannen udstøder sit skrig for at blive bemærket — og forresten kan jo alverdens frie fugle holde til, — der falder nok lidt foder af til dem, når vinteren bliver streng.

Johannes V. Jensen har skrevet en smuk bog, som hedder: „Johannes Larsen og hans billeder“, hvori han giver grundig besked om malerens

personlighed til belysning af hans værker. Blandt andet siger han, at Johannes Larsen er bleven fuglemaler ganske uvilkårligt og ligesom under tvang af den natur, han færdes i — han er af kald landskabsmaler — har forresten også malet portrætter, dybe og ærlige menneskeskildringer (se forældrenes portrætter), men synes ellers ikke at have følt sig draget så stærkt til mennesker og deres selskab som til den åbne mark, den frie strand, med vid horisont og høj himmel.

Friluftsmennesket kan ikke undgå at møde fuglene. Ikke her til lands. Her ligger rede ved rede langs vor endeløse kyst, moser og hegn er fulde af rugende småfugle om foråret, marker og søer dækkes formelig om efteråret af trækfugleskarer — især omkring på småøerne.

Johannes Larsen har mødt fuglene som dem, der gav hans land sjæl og mæle. De ikke blot nyder og lider de kår, som skiftende årstider fører over landet, de varsler om dem og forkynder dem i deres færd og på deres sprog. For en kystbo er f. eks. forestillingen om foråret forbundet med mågernes komme, — ja, også viberne og mange andre vender hjem fra deres udenlandsrejse, når isen går af vandene, men mågerne, de store hvidgrå fugle, syner jo mest og bringer liv og røre til kysterne, de kommer som erobrere med udfordrende råb, mens småfuglene ganske stille smyger sig til deres gamle rede-steder. I mine yngre dage kendte jeg ikke noget glædeligere at se på end Johannes Larsens enkle vandfarvetegninger, — måske var det kun en stump kyst, hvor måger eller ænder færdedes — i hvor lidt man så af landet, var det altid kendeligt som dansk land, fynsk land, — inderlig hjemligt, og levendegjort af de vingede beboere — ikke øde på nogen måde, men dog ensomt, det følte af den fred og tryghed, hvormed dyrene færdedes, — eller de rejste sig netop i flok! så havde de altså mærket vor nærhed. — Mig kriblede det altid i sjælen, når jeg så på disse billeder, af

glæde over livet og vort land, af lyst til — ja hvortil? — til snart at smage stænk af det salte vand. Der var havsmag ved de billeder. Netop forårsbilleder kan ellers nemt få noget ferskt ved sig.

„Bygevej i april“ hedder et af hans store billeder, som viser os forårs-oversvømmelsen, når de løsslupne vande går over engene, og der sejler måger oven over den visne engbund. Billedet hænger på Fåborg musæum, og en begejstret beskrivelse deraf kan læses i Johannes V. Jensens bog. Han kalder det en typisk skildring af vort danske forår, det uendelig lange forår, som rent tager magten fra den korte sommer. „Dansk klima ramt lige i hjertet“, siger forfatteren. „Det er et dejligt klima, vi har!“ siger H. C. Andersen; men han lægger rigtignok denne lovtale i munden på en skruptudse, som sidder og godter sig på blegepladsens våde lærred.

Men er det nødvendigt at være skruptudse eller vadefugl for at stemme i med? Johannes Larsen har dog i gerning bevist, at en maler kan få smag på bygevej, aprilsvej og regndage, ja, tilsyneladende foretrække det for fuld sommerlighed. Hvem har ikke været med til at jamre over kulde i juli og regn i august; alligevel tør jeg sige af erfaring, at en dansk ikke let vænner sig til det såkaldte „gode klima“, f. eks. i Grækenland og Italien, men kan længes mægtigt efter „dårligt vejr“, — det vil sige efter vor herlige skyhimmel og alle de overraskelser, den byder, spænding og stemning frem for den evige blå, ensformige himmel i Syden.

En byge, det være sig hagl eller torden, som Johannes Larsen kan male os den, den kendes vi ved, og har vi ikke opdaget dens skønhedsværdi før, så lærer vi at se den nu. — Aprils-smil mangler da heller ikke, ellers vilde billedet af dansk natur være ufuldstændigt. Den danske billedbog, som Johannes Larsen lægger frem for os med sin lange række af billeder, er nogenlunde alsidig — den følger året under alle omskiftelser. Efterårets store begivenhed: fugletrækket, har givet ham meget at bestille, som naturligt er. Disse





*Johannes Larsen: „Den grimme Ælling“.*





velordnede udvandringstog af fuglene i skarevis, som hele små folkeslag, der forudser de onde tider, er jo en af naturens mærkeligste foreteelser. Der er noget menneskelig forståeligt, næsten forstandigt, ved deres færd, som må vække vor samhu. Digterne har også skænket dem en særdeles opmærksomhed, uden at emnet dog nogensinde er blevet forslidt.

Johannes Larsen er en nøgtern maler. Det var synd at skylde ham for, at han ved nogen romantisk tilgift til kendsgerningen skulde forsøge at gøre fuglene til mere end fugle — nej — redelig og ligefrem giver han det sete igen; men hvor er han dygtig til at se! Os andre flyver fuglene jo fra, inden vi får set færdigt. En lille flok vævre halemejsler slår sig ned på en busk i hans have — de er tegnet med det samme! Eller stæresværmen på møllevingen, den får heller ikke tid til at flytte sig, før den er i tegnebogen! På markerne kommer han over den ene fugleforsamling efter den anden, de synes næsten at løbe om fødderne på ham, mens fjernere flokke hænger som bisværme i luften. Vibernes hvide bryst, ført af et par sorte vinger, ses tæt som sneflokke mod efterårshimlen.

Der er ikke gjort kunster for at skabe stemning, den kommer af sig selv; det går til ligesom når man på en vandring i det frie ikke søger noget stemningsfuldt, men i et givet øjeblik ligesom får øjnene op, ser og griber. Det hverdagslige kaster hammen, æventyret og underet er bag det alt sammen! Er der ikke gemt et rusk af efterårsblæsten i den tegning, han kalder „Kragetræk“, så ligetil og gammeldags den er: nogle krager jagende over marken mod det forpiskede pilehegn. Lyder ikke deres „kra-kra“ i vort øre med mindelser fra mange svundne somre?

Man må ikke tænke sig Johannes Larsen som indelukket i Kerteminde bugt — langt fra — går der ikke ord af hans sejlture til de 250 danske småøer? — Han har opsøgt fuglene på deres yndlingspladser, dér, hvor de særligt samler sig før opbruddet til afrejsen.

Han har malet ved Sprogø Vesterrev edderfuglenes mængder i og over vandet, som her er mørkt og i truende bevægelse. — Han har i Fiilsø (Vardeegnen) gået nær ind på trækfugleskarer af vildgæs, ænder og svaner. „Svanerne letter“, et stort festligt billede, hænger i Odense musæum. I billedet „gæs i Fiilsø“ overværer vi vildgæs-senes efterårsmanøvrer. Hæren bryder op afdelingsvis. De først udrykkede skimtes som en bugtet linje imod luften i det fjerne. De næste letter enkeltvis, men finder sin plads i rækken som på kommando, den lange levende linje slynger sig ud i rummet, men under den er der stimmel som på en banegård, hode ved hode rækker sig efter de bortdragende. Sagtens er der skræppen og råb på gæs-senes sprog.

Så er trækfuglene rejst. De efterblivende må søge på bedste måde at slide vinteren igennem. Nu er Kerteminde fjord frosset til, men maleren holder sig ikke hjemme, der er stadig meget at se for ham. I hans have går solsorterne og hakker i røde hyben, på landevejen har kragerne travlt med det, som hesten taber. Men ude på isen står nogle små tålmodige ænder omkring en våge, som de kækkeste holder åben ved at kredse på vandet. — Det er velgørende at se, at de har en god smuk vinterkåbe at krybe sammen i — hovedet ned mellem skuldrene — de synes næsten kugleformede, men deres kønne farver midt i det isgrå landskab gør godt og ligesom varmer i øjnene.

Mest rørende synes jeg er toget af fattige agerhøns, en vandrende, husvild familie, som søger efter mulig efterladte korn i den tilsnede stubmark, hvor de nu er de eneste som har ærinde. En forladt harve, en fastfrossen plov, som skimtes henne i marken, giver forestilling om, at livet her er uddødt.

Jeg troer nu aldeles ikke, at Johs. Larsen har tænkt på at vække vor medlidenhed med ænder og agerhøns og gennem dem symbolisere vinternøden. Men jeg troer, at min beskrivelse af billederne



*Johannes Larsen: „Den grimme Ælling“.*



svarer til lægmandens første indtryk, et følelses-indtryk, som er fuldt berettiget, idet han ser på billedet ligesom han vilde se på naturen. Siden kan andre tanker komme til. Fagmanden har jo sin måde at se på. Han kan vel også nok få lægmanden med til at beundre iagttageren, som har grebet disse fugle i flugt og gang, fastholdt deres bevægelser i sit øje med så stor bestemthed og klarhed, at han har kunnet tegne dem. Det er ingen heksekunst, det gøres ikke i kraft af en medfødt tryllegave, det er frugten af arbejde og ihærdighed. En trænet, hurtigtvirkende hjerne skal der til og så for resten en rolig puls, rask handlen og tålmodig venten!

Mest beundringsværdig synes mig dog den billeddannende evne, som sætter Johs. Larsen i stand til at skabe en lille sluttet verden på det mindste blad papir. De mange spredte træk, som forekommer i naturen, samler sig villigt ved hans hånd til en enhed. Billedet synes at have gjort sig selv, så ægte og ukunstlet står det der. Ud fra et ganske lille centrum som billedkærne kan han undertiden skabe et helt lille Danmark — eller dog et Fyn! — Se f. ex. „Musvåge på en gærdestav“, en tegning som er ganske lille af format, men stor i virkningen. I morgentågen ser engdraget ud som en mægtig dal, og gærdet som stikker op bliver anseligt ved at bære den spejdende rovfugl. Eller betragt et andet billede: „Væsel, der har fanget en mus“. Det lille, grumme rovdyr står med sit bytte i munden mellem de tørre stubbe af en høstet mark. Vi har ham ganske nær ved øjet, ser knapt et par alen af marken og kan tælle stubbene. Marken afgrænses til højre af et dige eller kær med højt efterårsgræs — det er jo som et krat i forhold til dyrene — der er afblomstrede skarn-tyder iblandt, vi kender tydeligt blomsterskærmene, der nu er sammenrullede som små boldte og ses op mod luften, og dog bliver der plads til at vise, bag hovedfigurerne, jordsmonnets sænkning og stigning, den bølgedannede mark gennemskåret af hegn. Bag sidste bakkekam øjnes toppen af en mølle — og lidt mer — er det en

skorsten? noget af et træ eller to? — nok til at lade os forstå, at byen ligger der bagved — og videre — røgsojlen som hæver sig mod luften, den må komme fra et dampskib — nu har vi det hele: Kerteminde ligger der med sine møller og Storebælt bagved med sejl og dampere — og mus og væsel som forgrundsfigurer.

Dette eksempel er helt tilfældig grebet; hundrede andre kunde være nævnt, f. ex. billederne til „Bogen om lille Mis“ (af Kold), der udkom for mange Herrens år siden, eller de bedre kendte og meget anerkendte tegninger til Blichers: „Trækfuglene“. Det er træsnit, skårne og trykte af maleren selv og lige udmærkede som håndværk og som kunstværk — allerførst imponeres man af den overlegenhed, hvormed de er udført! — Men billederne til „Lille Mis“ er så elskværdige. Det er farvetryk, ikke så stilfuldt forenkede som dem, kunstneren nu udsender, til gengæld har de en fylde af iagttagelser — har en H. C. Andersensk troskyldighed i fortællingen og den samme morsomme omstændelighed, som den anden store fynbo bruger.

Johannes Larsens store billeder — de er også ofte meget store — der er plads til udfoldelse af mesterens dygtighed i komposition, hans kendskab til enkelthederne kan komme til sin ret, idet fuglene er legemsstore — — den dekorative virkning kan komme store stuer og sale tilgode — men de mange små billeder, ikke større end et skitsebogsblad, udførte med blyant, vandfarve eller pen — de er i fylde og poetisk indhold mindst lige så store som de største i alenmål, de rummer egentlig i fortættet form alt det, Johannes Larsen sidder inde med af naturfølelse og skabende kraft — — og det vil sige meget. Det var historien om lille Mis, jeg kom fra. Vi ser kilingens hyggelige hjem på loftet, en pæn, ordentlig holdt loftskrog, hvor konen har sine læg bredt til tørre, hvor petroleumslampen er henstillet, ude af brug sålænge dagene er lyse. — Siden ser vi de forskellige jagt-pladser, hvor Mis må høre en sørgelig livsvisdom af uglen, væselen og ræven; tilsidst dages den lykkelige morgen med

sol og dug over Kerteminde mark og engstrøg, da lille mis fanger sin første mus! Jeg har købt den bog tre gange, man kunde få den for fem kr. i bogladen. Jeg gav den bort, men hver gang savnede jeg den og måtte skaffe mig den selv igen.

Emnet Johannes Larsen er ikke nær udtømt endnu. Besøgende på Fåborg museum vil lægge mærke til en mængde akvareller efter døde fugle, i alle arter og alderstrin, fra den dunede unge til den gamle udvoksede han. Man har lejlighed til at beundre den mangfoldige afskygning af farver og mønstre, som fuglenes fjerdragt indeholder. Maleren er også jæger. Han har mangen gang været nødt til at hente sine modeller ned fra luften med et skud for nærmere at studere dem. Tegningerne bærer vidnesbyrd om den grundighed i forarbejdet, som har gjort ham halvt til videnskabsmand — eller er det måske meget mere end halvt? — Kendt er hans samarbejde med ornitologen Lehn Schöler, hvis store videnskabelige værk om danske fugle desværre blev afbrudt ved forfatterens død.

Fyn er rig på blomster! både langs grøftekanterne og bag de blanke ruder. Alle de fynske malere har hver især ofret tid på blomsterne, og vore udstillinger har aldrig tidligere kunnet fremvise blomsterbilleder af den rang. Det er vel ikke Johannes Larsen, som i den henseende har ydet det meste. — Læseren har forhåbentlig fået det indtryk, at hans tid er stærkt optaget, — dog, når han er hos blomsterne, har han, tydeligt nok, ikke travlt. Skulde min læser komme til kunstmusæet i København, vil jeg råde ham til at sætte sig ned foran et lille blomsterbillede af Johannes Larsen — i en af de stuer, som ligger ud til forsalen. — Det er evighedsblomster! Bliv siddende dér, kære læser, *længe!*

**P**ETER HANSEN. — I vor tid, da næsten alle mennesker ved navneforandring skaffer sig interessant klingende navne, er det ligefrem sjældent at træffe En, som bare hedder *Peter Hansen!* — det



mindst prangende af alle navne, — dog tager dette navn sig meget godt ud som signatur på et maleri! Maleren Peter Hansen af den fynske gruppe har i alle kunstskeres øren et særdeles velklingende navn.

Han er født i Fåborg 1868, elev af Zahrtmann, og havde sin største kraftudfoldelse i slutningen af forrige og i begyndelsen af dette århundrede, i de åringer, da de fynske malere bragte forår og land-luft ind på vor udstilling, den Frie udstillings forår.

Det varede lidt før hovedstadens publikum og kritikere lærte at se og nyde dem, man var indstillet på noget mere kunstigt eller mere spændende. Fynboerne var så ligefremme. En fin næse blandt kritikere lugtede gødning og kostald og alle slags bonde-parfumer. Nu synes det ufatteligt, at en fintfølelse maler som Peter Hansen engang har kunnet forarge ved „altfor stor naturlighed“. Den kritik er da også vejret hen som dug for solen, tilbage står indtrykket af et elskeligt menneske og en elsker af dansk natur uden æggende tilsætninger og i særdeleshed en dyrker af farvens finhed og ægthed. Han har en Italiens-periode såvel som en fynsk, han er snart bonde-maler, snart københavner, men hans billeder fra gaden har samme sjæl som hans billeder fra marken.

Se på det store hillede, han kalder Høst: Vi ser høstfolkene på gammeldags vis skære korn og binde op. Rækken af karle og piger strækker sig i en bølgende linie op over bakken. I solens esse sammensmeltes farverne på de forskellige dragter til en fin harmoni af blegrødt, blå og hvidt; skyggerne er klare, det gyldne korn behersker billedet med sin varme tone. — I alt det skæreste sommerbillede man kan ønske sig.

Men underligt at sige: gadebilledet „De to arbejdsløse“ er i grunden ligeså poetisk, skønt de fleste af os vel næppe på egen hånd vilde have fundet noget særlig kønt ved denne moderne gade med høje kedelige huse på begge sider. Men idet vi fordyber os i



*Peter Hansen: Høst.*







*Peter Hansen: De to arbejdsløse.*



billedet, overlistes og besejres vi af et skønhedsindtryk. Vi ser at den almægtige sol omfatter og kærtegner byens verden ikke mindre ømt end markernes. Den lange gade inddeles på tværs af skygger og lysstriber. Vinduesruderne indsuger eller inddrikker lyset som mange tørstige munde, sten og murflader spiller i fine afskygninger af lys og mørke. De to arbejdsløse, som sidder på bænken i forgrunden, får også lidt af det gratis solskin på en af boulevardens gæstfri bænke.

Om Peter Hansen var særlig optaget af de sociale problemer ved jeg ikke. Her i dette billede viser han sig kun som iagttageren og som maleren, for hvem enhver fremtoning uvilkårlig indsmeltes i den maleriske helhed, han har for øje: Den falmede hat, de slidte klæder, som stemmer så godt med gadens farvehelhed, volder åbenbart maleren lige så megen glæde som om det havde været fløj og silke, han malede. — Men maleren er også et følende menneske. Han gør ikke noget forsøg på at dække over det dybt tragiske i den forkomne mands skikkelse, som sidder slapt nedsunken i hjørnet af bænken, oppustet og usund, et vrag, som vi alle kan møde på storbyens gader. Maleren viser os ham som han er, ligesåvel som den yngre mand på samme bæk: en anden type, endnu ikke nedbrudt, rank, med et vagtsomt blik mod byen. Hans højre hånd er forbunden, derfor er han foreløbig slået ud; men han har endnu ikke givet op, kan endnu spejle efter en „tjans“.

Vel er maleren „realist“, som det hedder, men ikke af de brutale. Virkeligheden spejler sig hos ham i øjet på en ven af mennesker, en venlig bedømmer af livets mangfoldige foreteelser.

**P**OUL CHRISTIANSEN. — I tidsskriftet „Tilskueren“ for Marts 1914 har Arkitekt Carl V. Petersen givet en lille skildring af Poul S. Christiansens levned, som i al sin korthed efterlader det

indtryk, at hér var stof til en mindebog ikke mindre fængslende end den, vi ejer om Kr. Zahrtmann. Disse to mænd, lærer og elev, er begge, i kraft af deres livsførelse, gode læremestre og forbilleder for kæmpende ungdom. Om Zahrtmann er at sige, at for ham som embedsmandssøn af anselig familie stod vejen åben til samfundets top, hvis han vilde gå ad landevejen. Men han valgte sin egen livsvej og nåede ikke mindre højt ad den. Poul Christiansen tilhørte fra fødslen den snævrere kreds, landsbyen; straks han gik udenfor den stod han ene, han manglede den velstillede eller højtstillede familie, som kunde have budt ham opmuntring og orientering i den fremmede verden, som hans studier førte ham ind i. Dermed skal dog ikke være sagt, at han havde mindre at takke slægt og hjem for. Langtfra. Han var på en måde netop forberedt og indviet i kunsten hjemmefra. Hans fader var en af de gammeldags nævenyttige håndværkere, som på deres vis er kunstnere, selvstændige og skabende indenfor deres håndværks ramme.

Christian Poulsen var møllebygger — foruden boelsmand — bosat, da sønnen blev født 1855, i Midtfyn, men snart flyttende nordpå til han fik blivende sted i Haarslev sogn nogle mil syd for Bogense i en ret flad og sandet egn med blot et enkelt bakkestrøg; — men møllebyggeren havde det held at bo lige ved foden af en bakke — Hjortebjerg er dens navn —, og derfra er vid udsigt, vest på over Baaring vig til Jylland, øst på ses i klart vejr endog Asnæs og Refsnæs skrænter. Det var en god plads til leg og fremtids-drømme.

Af sin fader lærte Poul Christiansen at spille på violin og at tegne — for: „det lidt jeg kan, vil jeg dog lære mine børn“, mente Christian Poulsen, — og en møllebygger må både kunne tegne og snildt beregne. Sønnen lærte ham det af og blev hans medarbejder, idet han her fandt afløb for sine gode evner i ikke så få år. Samtidig søgte han dog efter videre kundskab, først ved et højskolebesøg, senere på et seminarium med tanke på at blive lærer. Han

nåede at tage første del af sin eksamen, men imidlertid var uroen i hans sind vokset til en drivkraft i retning af hans kald.

Allerede på Emdrupborg højskole var han bragt i berøring med malerkunsten, idet kunsthistorikeren, senere rektor, Sigurd Müller, holdt foredrag for eleverne og førte dem ind til malerisamlingen i København. Han var jo også selv begyndt at male — i fristunder — men det havde sig vistnok med hans sind, som med de danske marker: den sæd, som nedfældes dér, skal have sin vinterdvale før den får sin sommergrøde. Portrættet af hans moder — malet 1881—82 — er et af hans første forsøg med oliefarve; portrættet af hans fader er malet over en snes år senere, og det er let at se forskellen i færdighed, men det første har netop den inderlighed og viser den fordybelse i arbejdet, som lover det bedste for begynderen. Over 25 år gammel havde Christiansen endelig gjort sit afgørende valg, han vilde være maler, og dermed havde han valgt tornevejen. Ufremkommelig vilde den have været for de fleste i hans sted. Han var ene og ukendt i København, hvor alle midler til udvikling syntes samlet. Han skulde studere, men hvorledes? han skulde leve, men hvoraf? At han nåede igennem, at han opholdt livet, dygtiggjorde sig og ydede efterhånden et betydeligt, åndeligt arbejde, det er af den slags mirakler, som enkelte mennesker kan gøre til jertegn for alle svagttroende. Men det tog 10—15 år og gjorde hans hår hvidt. Kun enkelte mærkeår skal nævnes. I vinteren 1885 kom Christiansen ind på Zahrtmanns skole, hvor hans yngre landsmænd, de andre fynboer, foreløbig gik langt forud for ham, den 30-årige. At hans billeder blev glat kasseret på Charlottenborg var en skæbne, han delte med sine kammerater, om end den ramte ham længst og hårdest. 1895 endelig optoges på Den Frie Udstilling hans store billede: „Dante og Beatrice i Paradis“, som nu findes på Kunstmusæet.

Blandt de mange mærkelige erhverv, Poul Christiansen fandt i sin studietid, var et af de heldigste at være oplæser for en gammel,



blind præst. Den gamle var god og klog nok til at fatte interesse for den unge. Snart blev både tiden for oplæsningen og stoffet valgt med henblik til hans tarv. Jeg har hørt, at tilsidst foregik oplæsningen tidligt på morgenstunden — man skulde synes lidt ubekvent for en gammel mand, — og nu blev mange, gode, klassiske digterværker gennemgået, som Poul Christiansen ikke forud kendte, således Dantes „Guddommelige Komedie“, som satte dybe spor i Poul Christiansens tankeliv og fik udslag i hans billedskabende virksomhed. Han var realist — virkeligheds-maler — hvem var ikke det dengang! men han trak, med hård bondehånd, drømmebillederne fra sin fantasi-verden med sig ind i virkeligheden. Zahrtmann havde altid opmuntret sine elever til at gå løs på store opgaver, og få fulgte vel dette råd med mere beslutsomhed end Christiansen. Dette råd passede ham, det svarede til hans fysiske og sjælelige beskaffenhed. Stærk som en bjørn i legemlig henseende var han, sjælelig set stærk som et barn. Jeg forstår det ligefrem efter ordene. Mon ikke mangan en maler, efter at være bleven voksen og skoleoplært, forgæves har ønsket sig tilbage det mod og den ubekymrede styrke, hvormed han som barn kastede sig ind i billedopgaver, og løste dem på en måde — på *sin* måde. Senere lærer man, hvordan det *skal* være — og bliver svag.

Når Christiansen kom med sine løsninger, var det i begyndelsen almindeligt at rynke på næsen. Selv småfolk kunde finde både den og den og flere fejl, men der var noget levedygtigt ved disse billeder, de lod sig ikke slå ihjel af fornem kritik, som desuden mest gjaldt overfladen og de formelle ting. Oven omtalte billede af Dante og Beatrice er let at finde på Kunstmusæet. Det er meget stort og lysende i rene, stærke farver. Christiansen forstod at skabe fest med farverne.

Ved samme tid som Christiansen fik fast fod på „Den Frie Udstilling“, havde han sine første anselige bestillinger. Den ene gjaldt

en altertavle til Bering kirke: „Engle forkynder Kristi fødsel for hyrderne“ — udstillet 1897. Den anden — en rigmands bestilling på et billede fra Italien — skaffede ham hans første udenlandsrejse i sommeren 1896. I selskab med Zahrtmann gæstede han dennes kære by, Civita d'Antino, og hjembragte billeder derfra til forårsudstillingen 97.

Dermed var det mørkeste kapitel af Poul Christiansens kunstnerlevned sluttet, vejen frem lå nu tålelig farbar. Men dog havde han stadigvæk en altfor stor part af publikum imod sig.

Det, der voldte, at den almindelige stemning var så vanskelig for ham at vinde, var vel først og fremmest en ubehjælpssomhed i tegning, som naturligvis var mest iøjnefaldende ved de store figurbilleder, og som vækker ubehag, ja forargelse måske, da jo ikke få mennesker betragter det som den første og uafviselige fordring til et billede, at det er uden kendelige fejl, „rigtigt“! — Om de blot vilde tænke på, at det er med et billede som med et menneske — at være dadelfri er endnu ikke at være elskelig, en længe fortsat retten og pynten på vedkommende billede, vilde rimeligvis have udvisket personlighedspræget — og hvad glæde havde vi så af fejlfriheden?

Der er mange malere, som har mere lethed og ynde i håndelaget end Poul Christiansen — al ære der med, det er vindende egenskaber — men til gengæld er der måske ingen samtidig landsmand, der når op til ham i kraft og skønhed, hvor det gælder farvestemningen. Hvor han er bedst, er han mester, derpå kendes en stor kunstner, at han — ikke i alt, men i noget, — rager op over alle andre.

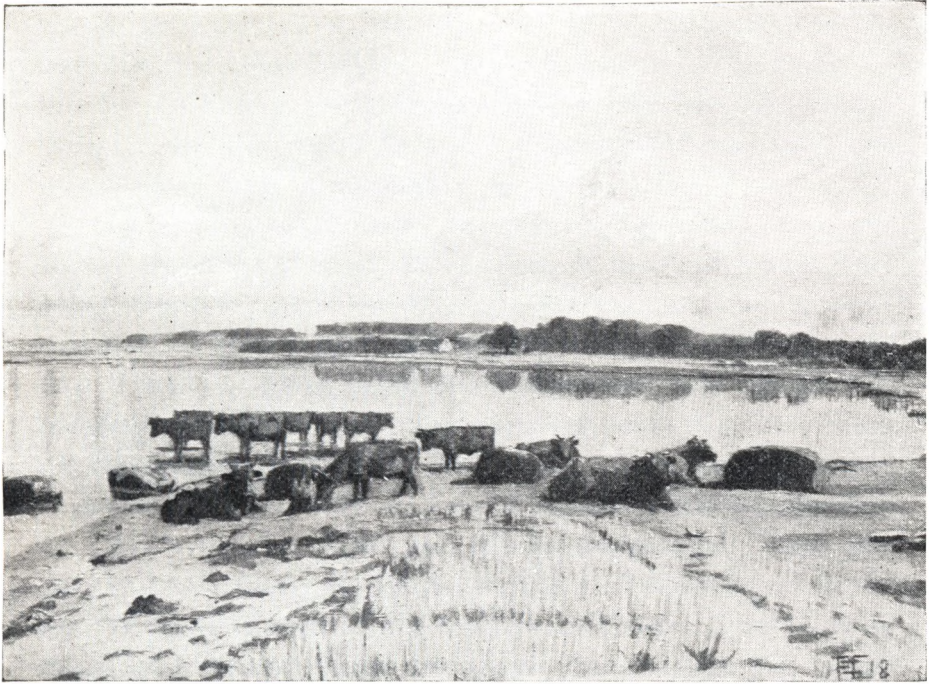
Således har Poul Christiansen den farvesans og farveglæde, hvormed han fylder sine billeder, og hvorved mulige mangler i andre henseender ophæves eller bringes i forglemmelse, idet billedet opfylder sin mission overfor beskueren — at fryde sind og øje.

Fynboerne har ord for at være den elskværdigste og nemmeste

del af den danske befolkning, mest modtagelige for påvirkning udefra, derfor påstår man, at nye åndelige strømninger hurtigst får grøde i fynsk jord. Fynboerne er lærenemme, den iagttagelse gjorde Zahrtmann også overfor sine „fynske Dreng“ på én undtagelse nær. Poul Christiansen var ikke nem, ikke hurtig eller let på hånden, men han havde i fuldt mål de karakteregenskaber, som hans mester satte højest: en stålvilje, en utrættelig flid og en halstarrig udholdenhed. Det må jo også tilstås, at Christiansen søgte de vanskeligste veje fremad, hvorfor vælge så fjerntliggende emner som Dante og Beatrice, når man er født i et husmandshus på Fyn, i Italien havde han dengang aldrig været. Så vidt jeg ved, var det Roskilde fjord som ligger bagved det nævnte Dante-billede; men han har åbenbart haft lyst til det strålende paradislys som emnet gav anledning til.

Ufortalt de store og mærkelige figurbilleder, Christiansen har gjort, mener jeg, at det er som landskabsmaler, han har den største betydning. — Vi har jo haft mange fortræffelige landskabsmalere. Blandt andre har også de førnævnte fynboer gjort sig fortjente ved at følge vort ustadige klima i alle dets luner: det våde forår, „Byger, som går og kommer“, høsten, de nøgne træer, sneen i plovfuren — det er Danmark, vi kendes ved det med glæde og siger, hvor hurtige i opfattelsen, hvor lette på hånden må ikke de malere være, som har forstået at gribe de svigtende stemninger i flugten.

Men Poul Christiansen med den tunge hånd! — Ja, en kritiker gør opmærksom på, at i hans billeder har vi altid sommer og sol. Han er ikke de øjeblikkelige stemningers mand, han har langt sigte og faste mål, og hans mål som maler synes at være det, at fange lyset ind i sit billede. Himlens mægtige lys med alle rene og klare farver i følge. Christiansens billeder lyser, hvor de hænger på udstillingerne, andre maleres billeder bliver underlige grå ved siden af hans. Hvordan bar han sig ad med at male denne himmel helt ned til horisonten, ikke lys men *lysende*, levende lysvæld, som vi



*Poul Christiansen: Strandenge ved Roskilde Fjord.*



kan se det i naturen. — Nu tænker jeg på et ganske bestemt billede, som jeg netop husker: „Strandenge ved Roskilde Fjord“ — tror jeg, det hedder. Der gik nogle køer i engene. Dette ganske dagligdags motiv blev ved Christiansens behandling af lyset fra himlen over fjord og enge til noget stort og imponerende.

Vilde man nu se nærmere efter for at opdage, hvilke troldoms-kunster manden har brugt, så ser man, at det er slet ikke „fint“ udført, farven er ujævnt og tykt sat på, køerne — små, kraftig mørke mod lyset — kluntet gjort. Enkeltheder, små pillerier giver han sig ikke af med — måske netop derfor tager man hele billedet i ét åndedrag. Som *maler* i egentligste forstand, synes mig, Christiansen har førstepladsen herhjemme. Det nævnte billede: køer på engen, er ganske tilfældig grebet, — køer på marken er ikke karakteristisk for Christiansen, han finder sine billeder mængstedes — også skoven. Ved vore fjorde har han måske nok med forkærlighed færdedes. Vi vender tilbage til det førstnævnte billede: „Beatrice fører Dante ind i Paradis“. Hvem der kender nøjere til dette digt — men hvor mange gør det? — vil vide, at det er svært at læse for et nutidsmenneske. Det er fuldt af teologi og hedenskab og halvt videnskabelige dybsindigheder efter renaissancetidens smag. Dante vil gerne belæres af Beatrice om den fysiske beskaffenhed af de himmelske verdener, hun fører ham igennem. Med god grund må han føle, at „fornuftens vinger bliver trætte“ af at flyve fra gåde til gåde. Den danske kunstner har, tænker jeg, stillet sig over for digtet som overfor de naturfænomener, hans øje mødte. Han har bortskåret alt det uvæsentlige og ladet kun det væsentlige virke på sig, af det dybsindigt udviklede digt har han skabt et stort enfoldigt billede.

Ved at betragte det finder man let de simple virkemidler, han har brugt. Vi fængsles først af hovedpersonerne, de kraftigt tegnede skikkelser i billedets venstre side. Den mørke knælende Dante, der danner ligesom hjørnestenen, bag ham den ranke Beatrice. Vi føl-

ger uvilkårligt de lodrette linier i hendes dragt helt op til rammens afskæring, hendes hovede er billedets højeste punkt i mer end én forstand. Bag hende har vi så til modsætning horizontens vandrette linjer og vandfladen med himmelspejl, som afsluttes til højre ved kystens bløde bugtning ind i dybden, sammensmeltet med luft og vand ved lyse, klare lykkefarver. Det hele landskab, som udfolder sig bag figurerne er enstonigt, ensklingende. Figurerne er let italianiserede, men så varmt menneskelige, at vi ikke føler os fremmede for dem. Kunstneren har virkelig bragt digtet nær til os. Men er ikke stemningen ligeså paradisisk i et andet lille fjordbillede med en mere beskeden titel: „En hyrdedreng, som fra et højdedrag holder øje med sin gedehjord“. Drengen, med en mærkelig spidspuldet hat, sidder på en bakketop set mod lyset, altså en lille mørk skikkelse mod det flimrende himmellys på vesthimlen. Hans hjord har søgt ned til bredden af fjorden. Man fristes til at sige at Christiansen ser et paradys allevegne.

Det sidste billede, som her skal fremdrages, er fra 1924, malet af den snart 70-aarige kunstner: „De kloge og de ukloge jomfruer“ kalder han det. Der er malet mange billeder over det emne, men ingen, som overflødig gør dette. Og så er her endnu engang anledning til at komme med den strøm af ros og dadel, som Christiansens billeder gerne har sat i gang.

Det er de „ukloge jomfruer“ i billedets forgrund, som vækker anstød. De påtrænger sig opmærksomheden ved at være nærmest ved beskueren, og så er de endda det, man nødigst vil se på. De svingler så løjerligt omkring, berusede af søvn, rent ude af det af skræk og forvirring. Lamperne er selvfølgelig i uorden, og det er da umuligt — det ser enhver — at disse forstumlede piger kan samle sig så meget, at de kan løbe frem og hilse den kommende, om end på aldrig så tarvelig en måde. De er på maleriet holdt i gravagtig skyggetone. Der, hvor de tumler om i halvsøvn ved foden af trap-





*Poul Christiansen: Dante og Beatrice.*





pen, derhen når hverken det strålende lys fra gildessalen eller skæret af den gryende dag, som øjnes mellem bjergene ude til højre.

I modsætning til de ukloges nattefarver står så de lysende skikkelser midt i billedet: de fem brudejomfruer med bruden mellem sig. De er nået frem til det sted, hvor festlysene fra bryllupssalens åbne dør kan omstråle dem, og i det fjerne ser vi, som et dejligt syn, brudgommen nærme sig, han synes at stige ned fra bjergene, og dagen kommer med ham: til højre i billedet ser vi et bjerglandskab opklaret af gryet, som ubeskrivelig stemningsfuldt mødes med festlysene.

Deri vil alle være enige, at dette er poetisk og skønt — men, vil man sige, havde blot ikke de løjerlige piger tumlet om der i forgrunden.

Sikkert nok gør de grå og brunlige toner dernede, udenfor lyset, dog sin virkning i billedets helhed. — Det er vel kedeligt nok, at de dårlige jomfruer skal tage så megen plads op! — men det gør de jo desværre også i virkeligheden! Billedets tale er så klar: fra de søvniges forvirrede hob ser vi op og ønsker at slutte os til de fremilendes skare. Billedet er ikke til at blive træt af. — Gode billeder er dog en stor skat!

Poul Christiansen har også malet gode portrætter, skarpt karakteriserede.

Der er påfaldende mange selvportrætter imellem dem, vistnok ikke fordi maleren skulde have lyst til at gøre stads af sig selv, men fordi han ingen billigere og tålmodigere model havde. Man ser ofte, at malerne tager til deres familie, når de er i sådan forlegenhed, maler kone og børn. Men Christiansen havde ingen. Han var sit hele liv en ensom arbejder, under fattigdommens tryk, indtil skæbnen omsider lod sig bøje af hans udholdenhed. Han blev en velstående mand — som gammel.

Da han fyldte 70 år bragte malerungdommen ham et fakkeltog

— og mere hjertelig ment kan ingen hyldest være. Det siges, at han i særlig grad var genstand for deres tillid og ærbødighed, som nu er unge og står med de uløste opgaver og tilsyneladende uovervindelige vanskeligheder foran sig.

Den gamle, som har den unge slægts sympathi og forståelse, ham priser jeg lykkelig.

**L**A. RING. — Der tales i vor tid med almindelig anerkendelse om „hjemstavnsdigtningen“ og tænkes derved på den digtning, som fortroligt knytter sig til livet i bondegården og landsbyen. Det fortælles, at både Drachmann og Herman Bang ved given lejlighed skal have udtalt, at de godt vidste, der lå gemt en rigdom af friske, ubrugte emner til digtning i landsbyernes småkårs-hjem, men at de følte sig ude af stand til at gribe derefter og turde spå, at først når „hyttens søn“ blev digter, vilde skatten blive hævet.

Spådommen er forlængst opfyldt. Hytterne har udsendt sine egne digtere, og deres sange maler os livet omkring huse og gårde fortroligt og ægte, som vi aldrig har set det før, hvor mange elegante penne der så har været i gang med skildringer samme steds fra. Alle kan nu synge Jeppe Aakjærs sange, og lader sig føre af ham omkring i alle en gammeldags hedegårds kroge, fra sals til bryggers, til kålgård og lade, hvor vi oplever rugens højtidelige indkørsel; vi gyser over blæst og sus og træk under vinterstormen, — og vi hygger os i den varme stue ved rokkens surren: lul lul. —

Men vore hjemstavns-*malere*, de er endnu ikke så vel kendte, deres kår er vanskeligere. Skal deres værker udbredes og mangfoldiggøres, må det ske ved fotografiens hjælp — en tarvelig erstatning for melodians vinger, som digteren låner til at flyve over landet med.

Altså er det vist ikke overflødigt at minde om, at der på maler-

kunstens område er sket noget ganske tilsvarende til det, som digtningens historie melder om.

Byen har udsendt mange fortræffelige malere, som flittigt har malet billeder fra landet og fra landfolkets liv, hvortil de dog selv forholdt sig som fremmede gæster.

Allerede en menneskealder før Ring tog fat, havde man opdaget, at der var gode motiver at finde ude på bondelandet, der kunde gøre lykke hos københavnerne. Først kom Exner med sine solstrålefortællings-billeder fra landfolkets liv. Dalsgaard tog sig opgaven langt alvorligere. Han har givet os vægtige billeder af Sallingboernes liv. Men der var dog ikke så lidt „romantik“ eller måske snarere af „bykultur“ i hans fremstilling, særlig af de unge piger, som helst skulde svare til jeg kunde sige et „Ingemannsk“ roman-ideal. Og jo længere han levede, des mere fjernede han sig fra de menneskers levekreds, som han vilde skildre, indtil han som professor slider med at „hugge en hæl og klippe en tå“ af sine bondefødte heltinder, for at de kan passe til den vedtagne guldsko.

Med Laurids Andersen Ring var det anderledes. Han havde så vist ingen guldsko eller andet romantisk kostume liggende til sine personer. Han måtte tage dem, som de var. Men han kendte dem inde fra. Han var jo „manden fra hytten“, født til at skildre sin hjemstavn.

L. A. Ring er født i den lille landsby Ring i Præstø-egnen. Han er søn af husmand Anders Olsen og hustru Johanne Andersdatter. Deres portrætter kan nu granskes af kunsthistorien. Sønnen har malef dem, og han smigrer ikke. Vi kan læse i de gamle ansigter om et langt, besværligt liv i arbejde og savn og om en arv af tålmodig udholdenhed, som har ført deres søn til sejr. Og det var ingen let vunden sejr, her var tale om. Den indre kamp for at vinde klarhed over sig selv og sit mål, kan være hård nok for en ungdom; dertil kom for denne unge kampen for føden. Han havde så dårlig tid til

at slide for levebrødet. Hans uddannelse som maler forsinkedes derved, såmeget mere, som han ikke hørte til de lette og smidige, hverken af hånd eller ånd. Ved tilbageblikket over hans løbebane viser det sig dog, at selve tungheden i hans natur blev til en styrke; derfra stammer grundigheden i hans arbejde. Hvert fremskridt måtte købes med den fulde hengivelse af sjælens kræfter, derfor kendtes det på hans ungdoms arbejder, at der var kostet på dem. Og det skæmmede egentlig ikke billedet, at der stod spor tilbage efter vanskeligheder, som ikke helt var overvundne.

Det var i foråret 1882 at Ring første gang udstillede på Charlottenborg — dengang det eneste sted, hvor en maler kunde få sine billeder frem for offentligheden, blive kendt, få et navn og et marked. Han var 28 år gammel, før han fik stridt sig frem til denne — ikke havn, men — indgangsport til endnu sværere kampe. Det var samme år Krøyer udstillede „Hattemagerne“. Kun to år ældre end Ring stod han alt på berømmelsens højde. Rings første udstilling blev dog bemærket af ham og andre fagmænd. Sit hovedbillede havde han kaldt „Julebesøg“. Det forestiller et par ældre folk — malerens forældre — på besøg i en husmandsstue, hvor de sidder på vindues-bænkens fornemste plads med kaffe-opdækning foran sig. (Billedet hænger nu i Hirschsprungs samling).

For mig begyndte bekendtskabet med Rings kunst dog egentlig først ved næste års udstilling, da „Tiggerbørnene“ kom frem. Det var nu ikke, fordi jeg syntes særlig godt om dette billede. Nej, desværre må jeg tilstå, at jeg så på det som en „publikummer“ — uden at forstå andet, end at det var bedsk og gråt. Aldrig havde jeg set så trist et gråvejr-billede. Man ser lidt af en bondegård nok så kønt titte frem mellem æbletræers krogede grene, — men ud fra gården lusker to fattige børn, uvenligt skulende til hinanden; det er åbenbart landsbyens skumpelskud, som har været med tiggerkurven i den velhavende gård. Jeg kunde altså ikke lide det — men det

hagede sig fast i sindet, og så fik jeg at høre, at Krøyer havde udtalt sig rosende om det. Hvem kunde være mere forskellige end disse to malere, syntes det mig, de stod som nat og dag overfor hinanden. Men der måtte altså være en forståelse.

Krøyers billeder lyste over udstillingen. Man så for sine øjne og hørte det til overflod forkynde, at han havde bragt sol og ny farveglæde ind i dansk malerkunst, at han havde brudt igennem akademisk skoletradition og en udvandet idealisme ud til friluft, sundhed og sandhed. — Der skulde mere til for at opdage, at Ring var en fornyer. Han var det i kraft af sin oprindelighed. I Paris havde han ikke lært, men han kom fra en udmark i vort eget land, hvor han væsentligst havde måttet lære sig selv. Hans forhold til den nye tid var umiddelbart og vel til dels ubevidst, derfor så meget des dybere.

Tidens stolthed var at kalde sig realistisk, — d. e. virkelighedstro, sanddru. Det var i firserne, vistnok Danmarks mest illusionsforladte tid. Tvivlernes, kritikernes, de nøgterne ånders tid. Læs blot f. eks. J. P. Jacobsens Niels Lyhne; gennem den møder os just et pust fra „realismens“ bedst dyrkede have, hvor ingen illusioner, d. e. skønne indbildninger, fik lov at gro. Krøyers blændende og indsmigrende kunst hører egentlig ikke hjemme i den have. Men Rings, den mere hårdføre, gror godt nok dér. Om han var påvirket af hovedstadsbevægelsen ved jeg ikke, det gør heller ikke noget til sagen, da det er sikkert, at den upyntede — undertiden ubarmhertige — virkelighedsskildring bundede i hans natur, og ikke i en mode. Det er vist ikke ualmindeligt, at bønder — og ikke mindst de små — er fødte „realister“, snarere tørre og noget snævre end svævende og overfølsomme, så der var måske slet ikke brug for nogen europæisk bevægelse for at skabe en virkeligheds-bedsk maler af „hyttens søn“.

En stor fordel fremfor Krøyer havde Ring i sit forhold til hjemstavnen, som gav ham en emnekreds, der i særlig grad var hans

egen. Han havde levet sig til den. Og idet han greb det stof, han var fortrolig med, reddede han for eftertiden billedet af den gamle landsby, som nu var ved at forsvinde med samt sin gammeldags befolkning, sine stråtede huse, sit gadekær og sine poppeltræer. Landevejen ikke at forglemme, som kroger sig mellem gårdene, inden den er bleven til den færdselsåre, vi nu kender, da verden kommer rullende på to og fire hjul hver dagens time, selv til den fjerneste krog af en by.

Det billede, som først fik aldeles bugt med mig, var fremme på udstillingen 1887 og hed „Et møde på landevejen“ tror jeg. Billedets bygning var lidt ubehændig. Man havde ikke let ved at få fat på flade eller dybde i landevejens forløb. Men baggrunden med gårde og træer i efterårståge — november-mørke — var dejlig malet, og forgrundsfigurene levede ligefrem. Ikke fordi den maleriske illusion just var så skuffende — tværtimod — den våde, mørke landevej vilde ikke ret vige tilbage bag dem. Men de er i den grad blevet til rigtige mennesker, at vi tror at kende dem ud og ind og husker dem som en virkelighed. Der står en førladen kone midt på vejen, hun bærer på en krukke mælk, en lille dreng klistrer sig op ad hendes skørter. Hendes ansigt er fuldt af velvilje, måske med en tilsætning af snakkesalighed. Hun er heldig i dag, hun har mødt en mand, der kommer ude fra og sagtens må have nyt at fortælle. Det synes at være en hønsekræmmer, man forstår, han er på vandring, stav i hånd og sæk på nakken, kan dog tage en passiar med på vejen. Vi, der ser ham bagfra, opdager, hvad han ikke aner, at en af hans høns har fundet et skørt sted i sækken og arbejdet hovedet ud. Den maser på for at vinde friheden, og det lykkes nok før samtalen er til ende, man har jo ikke travlt, og der kommer ingen cykler eller biler og jager fredelige folk fra hinanden. Der er noget munterhed-vækkende ved denne gruppe, skønt personerne på ingen måde er latterliggjort. Det er jo ikke fremmede, ligegyldige mennesker,



*L. A. Ring: Husmandsfolk.*





der er stillet op som modeller for Ring. Det er hans bysbørn, hans egne folk, vokset af samme bund som han selv, der færdes naturligt i deres egen verden.

Sigtende på munterhed er Rings billeder ellers ikke og allermindst i hans yngre år. Verden har måske ikke forekommet ham munter, om end menneskene tidt kan tage sig helt morsomme ud midt i naturens sørgespil. Hans træer er altid bladløse, de nøgne grene stritter som koste, og jorden græder i det lange drøvelige danske efterår — eller den fryser i Marts-sneen. Det omtalte billede, „Et møde“, er som naturbillede ikke en smule muntre end „tiggerbørnene“. Det er den samme alvorlige verden vi færdes i. Men disse mennesker, konen og hønsekræmmeren, de ænser blot ikke det ansigt, naturen viser. Mens den klamme efterårståge tilslører alt groende og bereder det til vinterdøden, står de uberørt og trygge, optagne af den sidste sladderhistorie, eller måske blot lidt uskyldigt bynyt. Modsætningen virker netop til at man må smile. Naturen holder sin store prædiken hen over vore hoveder. Vi har kun sjældent tid til at høre efter, og det, vi har travlt med, er tidt meget småt.

Maleren viser os dog også nu og da mennesker i den forfatning, at naturklangen får genlyd fra deres bryst. Se f. eks. det smukke billede på Kunstmusæet af en gammel kone, som sidder i kirkegårds-krogen ved sin husbands grav. Hun er selv en personliggørelse af efteråret. Eller et andet, meget tidligere billede, som viser en fattig kone sunken om ved vejkanten på den tunge sæk, som hun ikke mere orker at bære. Det er skumring, mørket vokser udenom som inde i hendes sind. I de optrækkende sorte skyer ses omridset af en vældig skikkelse, knokkelmanden med leen, som synes at udsøge sit bytte. Denne idé, at lade døden selv i håndgribelig skikkelse ses løftende sit våben over menneskenes hoveder, viser, at kunstneren trods al sin nøgternhed, har følt trang til at give udtryk for den natur-mystik, som er tilstede i hver solnedgang og aftenslumring.

Deraf forstås, at sørgmodigheden i hans billeder ikke skyldes mismod over samfundets uretfærdighed. Høres der en klage, så er det ikke en sådan, som kan afhjælpes ved socialisme eller georgisme; det er den naturgivne klage over denne gådefulde tilværelses hårde vilkår. Og den klage vil aldrig forstumme så længe løvet falder og graven er altings ende.

Ring kunde ellers godt tages til indtægt af samfunds-reformatorerne. Han har gjort besøg hos landsbyhåndværkeren såvel som hos husmanden. I 1885 maler han endog socialist-agitatoren, som er kommen ind i skomagerværkstedet og med kraftige ord foreholder svenden, at han bør holde „Socialdemokraten“. Svenden sidder helt dum af forbavselse overfor den stærke fremmede, mens læredrengen lytter med hele sin sjæl. Efter mit skøn er det dog mere psykologisk interesse end social, som bærer billedet. Ring er i det hele sjæleskildrer af høj rang. Han tager sine mennesker på kornet. Han kan lade os se lige ind til bunden af dem, uden at de aner det. Se f. eks. på den gamle skomager med aftenpipen og det bund-ålvorlige ansigt. Han anstrenger sin tunge hjerne for at følge med den visdom, som strømmer fra „Frederikssund og Helsingør Dagblad“. Datterdatteren læser højt. Hun har lært mere end han. — — Der er ikke mere plads i den snævre stue, end at hun lige kan folde avisen ud mellem bordet og sengen. Resten af stuen optages af den gamle svære kone med strikkestrømpen. Mon ikke vi alle synes, vi har set hende før? Man har selskab af sådan et billede.

Forresten har han ført os ind i mange små, lave stuer og malet mange arbejds-slidte hænder og underlige skikkelser i fattigmandens sammenstykkede klædedragt. Se den gamle mand, som har fået en overfrakke foræret, der ikke passer til hans slunkne skikkelse. Han står og maser med at få en lille skæv låge lukket i — en af den slags låger, som gør livet surt for dem, der skal ud og ind. Motivet er betegnende for Ring ved sin ubetydelighed — det er ikke digtet, men set.

I de mange år som er gået siden Ring begyndte at stille sine arbejder frem, er livet på landet langsomt ændret. Adskillige moderne fremtoninger har trængt sig frem — også i billederne. Selv forblev han heller ikke ganske den samme, for så vidt, som han ikke blev ved at leve sit malerliv i gråvejrets tegn. Det klarede op i hans billeders himmel. Ja, solen begyndte virkelig at skinne derinde.

Det hændte sig 1895, at han malede et stort, lyst forårsbillede, som gjorde megen lykke. Mellem blomstrende træer og spirende løv går to unge piger, hvis øjne røber et forår inden i dem, ligeså skønt som det udenom. Og året efter kom det sollyse og lykkestrålende billede af hustruen i hjemmets havedør — atter forår foruden og forinden. Det er både i henseende til linjer og farver et ædelt kunstværk. Og så er der endda fra samme år ét, som kappes med det i rang. Vinteraften, hustruen ved væven i lampelys. Her er alt lige så dejligt fagligt set som fra følelsens side. Der er dem, der siger, at modgang skal være gavnligt for en kunstner. Jeg er tilbøjelig til at tro, at lykke er endnu meget mere gavnligt.

Inden det gamle århundrede ebbede ud, stod Ring som sejrende i udlandet som hjemme modtages hans billeder med anerkendelse, — de grå som de sollyse. Ikke få har fået plads i Kunstmusæet. I musæets store ovenlys-sal, hvor mange udsøgte billeder hænger, vil man finde flere. Et har særlig taget mig om hjertet. Det hedder „Husmandsfolk“. En gammel kone har fået et sjældent besøg. Gæsten — med hat og stav — har rejst sig for at tage afsked. Som pæn mand har han efterladt i glasset det halve af den vin, hun har iskænket ham. Deres indbyrdes forhold forstås af det afskedsblik, de veksler. Der skiftes et par ord, og den gamle kones levende ansigt viser, at det er ord, der er gået til hjertet. Ring er mand for at male en sådan lille begivenhed uden sødladenhed. Dette billede har fået en farlig plads. Det hænger tæt ved et stort pragtfuldt maleri af Julius Paulsen, den flotteste maler, vi har. Han lader os se ind i en rigt

udstyret, smagfuld stue. Det elektriske lys stråler fra loftet ned over de forgyldte billedrammer på væggen, over bordet med det tykke bordtæppe og opdækning af glas og flasker, mest på den fyldige skønhed — sagtens husets frue — som sidder i kredsen af elegante herrer. Et lydeløst stykke malerkunst, prægtigt at se. Mon det er beregning fra ophængernes side, at husmandsfolkene skal hænge lige ved siden af, så man er nødt til at lade blikket glide fra det ene til det andet! Her er en prøvelse for Rings malerkunst. Til ære for ham må det siges, at „Husmandsfolk“ kan tåle denne nabo uden at blive slået af marken. Så enkelt, så nøjsomt det er i farve, er det dog kraftigt. Det er rent fagligt så godt, at det bærer sit smukke sjælelige indhold usåret ud af konkurrencen.

Ring hører som maler udelukkende Sjælland til. Men han har ikke udsøgt sig de egne af Sjælland, som særligt berømmes af turister eller poeter. I en årrække boede han i Baldersbrønde, men bosatte sig senere i Roskilde. Mange vil påstå, at strækningen mellem København og Roskilde er den kedeligste, på naturskønhed fattigste, egn på Sjællands ø. Men for Ring var det altså nok. Jo højere han når i overlegen brug af sine midler, des nøjsommere er han med hensyn til landskabeligt stof. Han behøver kun en landevej, et par hustage, nogle piletræer og måske — en telefonpæl, for at skabe et billede, der overrasker, som når man finder guld i en fattig ager. Det var nu ikke længer det umiddelbare instinkt alene, som vejledede ham, men den modne kunstners erfaring og vurdering af linjeskønheden i de enkelte motiver. Der er noget om, at visdom og enfold giver hinanden hånden, når det bedste skal nås.

Hvis nu nogen vil undervise mig om, at det ikke altid er det pure guld, hvad denne maler har fundet frem til os, så svarer jeg: det er en given sag, at ingen er rig nok til altid at have guld i hånden, der vil altid løbe småpenge imellem. I fattige øjeblikke forekommer Ring tør og spids-penslet, men han er aldrig uægte. Det er

aldrig papirpenge, han byder, men tung, vægtig mønt stemplet med hans eget billede. Mellem sine mange romantiske beundrere og lovprisere af maler- eller digterlavet må Sjælland være glad ved at tælle denne de fattige stuers, de flade egenes og det stille gråvejs maler, fordi han har fastholdt sådanne træk af dansk natur — den talende og den tavse — som de fleste er tilbøjelige til at overse.

---

Den stab af malere, som hidtil er omtalt, har tilsammen skildret vort land fra øst til vest, fra Skagen til Roskilde fjord. Er vi ikke rige! — Men vor by, vor store hovedstad, som opsluger en så uforholdsmæssig part af landets befolkning. Skulde den være udenfor malernes interessefelt? Det vilde ikke være rimeligt.

Derfor må jeg også i denne korte skildring af tidsrummet omkring århundredskiftet pege på — i hvert fald to af de betydeligste malere, som har givet os en skildring af København før verdenskrigen, — overklassens København, det velhavende, det intelligente borgerskab fra cirka attenhundrede og firs til nittenhundrede og ti — en lille menneskealder. Malerne Viggo Johansen og P. S.<sup>3</sup>Krøyer har, synes mig, træffende afbildet vor storby i denne periode — glimrende, festligt. — Hvis andre fremstillere lod os skimte et andet København end det, vi lærte at kende på „forårsudstillingerne“, så var det endnu kun som et varselskud fra en ny slægt, der var i fremrykning.

Som periodens mest strålende frembringelse står Krøyers store, repræsentative billeder.

*Det første forestiller komitéen for den franske udstilling 1888.* Vi ser en mængde fremragende franske og danske kunstnere samlet om et bord i færd med at drøfte planen til udstillingen. Det er lutter folk med „navn“. I baggrunden ses stående Krøyer selv og maleren Tuxen. Laurids Tuxen var også mester for repræsentative bil-

leder, men det var kongefamilien, der brugte ham, ja, selve den russiske kejserfamilie. Pragt billeder, som ikke kommer mig ved. Krøyers billeder derimod er et blad i vor kulturhistorie. 1895 malede han „Børsbilledet“, en stor samling af den københavnske handelsstands spidser, bestemt til børssalen. 1898 malede han det meget store og berømte billede: „Et Møde i Videnskabernes Selskab“, som beundres både for den overlegne behandling af det kunstige lys og den sikre karakteristik af de mange betydelige mænd, der er samlet.

Krøyer har ogsaa malet aftenbilleder fra selskabslivet. Øverst nævnes gerne „Musik i atelieret“. Som et malerisk raffinement omtales behandlingen af luften, stuens atmosfære med den bølgende cigarrøg.

Den selskabelighed, som Viggo Johansens billeder fortæller om, er af mere fortrolig og hjemlig art. Der er ogsaa her såre meget godt at sige om behandlingen, særlig af det kunstige lys, som spejler sig i vinglas og brilleglas; en forbavsende dygtig præstation er „Aftenselskab i mit hjem“. Det er såvel som Krøyers arbejder et stykke raffineret malerkunst; men det er hyggeligere: en stakkels udenforstående får lyst til at være med, ikke blot fristet af den lækre borddækning med frugt og vin, men lokket af det fornøjelige selskab. Personerne samler sig i forskellige grupper. Det ser ud som der virkelig blev samtalet. — Det er et smukt udvalg af kunstnerlaget, som her er samlet med deres koner og enkelte venner. Man genkender professor Høffding med den store tænkerpande, kunsthistorikeren Karl Madsen, arkitekt Bindesbøll, hvis ejendommelige hoved man altid må lægge mærke til, Michael Anchers kraftige skikkelse, Julius Poulsens lidt ranglede person og mange andre.

Det er ikke let at forstå, hvorledes maleren bar sig ad med den teknisk så vanskelige opgave at male så vidtløftige billeder ved kunstigt lys. Men aftenlys-billederne var i den tid Krøyers og Viggo Johansens glansnumre. — Foruden selskabsbillederne malede han



*P. S. Krøyer: Et Møde i Videnskabernes Selskab.*





dog også optrin fra sit hyggelige lune familieliv. Man ser f. eks. børnene sidde omkring dagligstuebordet og læse lektier eller hele skaren, store som små, ifærd med at gennemgå den store lørdagsvask.

Med al ære for disse kunstnere: Den efter mit skøn værdifuldeste af byens malere har vi endnu tilbage at nævne: Vilhelm Hammershøj, en maler, som hverken forherligede selskabslivet eller familielivet, men *stuen*.

Når byens folk er trættede af larmen og færdselen, så er det almindeligt, at de søger ud i naturen, ud i skovensomheden eller til søens bred for der at finde hvile og poesi. Men Hammershøj synes at have fundet stuens poesi ligeså fin og kvægende som skovens eller søens, sådan er den i hans skildringer. I de stuer, han maler, er der sjældent mere end en person til stede, hvis der er nogen. Foregår der nogen handling, er den meget ubetydelig: en ung pige eller kone sætter en kop fra sig på bordet, eller hun sidder måske på en stol med ryggen til beskueren, bøjet over sit håndarbejde. Allermest har jeg elsket et billede, hvor der slet ingen var til stede, men hvor solen sendte en lysstråle ind gennem vinduet. I lysstrålen dansede støvflugtene. Det forekom mig, at den tomme stue rummede både glæde og fred, og denne virkning nåede Hammershøj med sin vidunderlige farveharmonier. Det lyder underligt, men ligger dog nær at sige, at han brugte næsten ingen farver. Sort og hvidt var hans grundfarver. Når en enkelt klar eller ren farve skød sig frem, var det som et fuglekvidder i en skov. Hammershøj har rigtignok også malet billeder i fri luft. Men når han maler landskaber eller partier af byen, finder han altid noget, der ligner en stille krog af verden, noget der svarer til hans eneboernatur. Stilen og tonen i hans billede er altid indefra bestemt. Han kopierer ikke naturen, han finder sig selv — sit eget sind — i de motiver, han vælger. Se f. eks. hans billede af Amalienborg plads. Bag den tomme plads, som ved spærrende kæder er aflukket for byens færdsel, lig-

ger det gråhvide palæ fornemt tilbagetrukket. Det er almindeligt, at københavnernes søger derhen, når vagtparaden trækker op; men så er Hammershøj forsvundet.

Det lykkedes ham også andre steder i København at finde et stykke gammel arkitektur, en rolig farveholdning og den tilbagetrukkenhed fra færdselen, som er ham naturlig. Naturalismen — eller realismen — har den fare, at den kan blive en interesseløs kopi af virkeligheden, interesseløs ved at være upersonlig. Hammershøjs kunst er til det yderste personlig, den er ham selv. At han er en stille mand, fåmælt og indesluttet, fortæller hans malerier os.

Det bør nævnes, at et af Hammershøjs mest ansete billeder er et selskabsbillede, men af en egen art. Det forestiller en række kendte mænd af kunstnerlaget. De sidder sammen langs et firkantet bord, men de taler ikke sammen. De synes nærmest hver for sig at være faldet i tanker; man kunde synes, at deres tavse vært havde berørt dem med sin tryllestav. Bordet er dækket med dug, men ellers tomt. Det har ikke moret Hammershøj, som mangan anden maler, at brillere med alle de finesser af mad og opdækning, som et flot bord kan byde til både at fornøje gænen og en behændig malerpensel. Foran hver gæst står et vinglas, men det er tomt. Billedet virker imidlertid ikke tomt. Det taler gennem sin ejendommelige farveholdning; og de karakterfulde hoveder er i sig selv underholdning nok. Det er et maleri — ikke et konversationsstykke.

Hans kunst viser en ganske stille, måske ubevidst, bortvenden fra den rene naturalisme. Man har fundet noget oldingeagtigt ved det 19. århundredes sidste slægtled: „Trætte Mænd“ Häbløse Slægter“. Om Hammershøjs kunst kan man dog sige, at den muligvis lige så godt betegner den svage morgendæmring som den grå aften-skumring. Naturalismen er jo hverken den *eneste* eller den *endelige* form for kunst.



*V. Hammershøj: Solskin i Stuen. — (1900)*



Det har ikke været min hensigt at give en alsidig skildring af min tids kunst og kunstnere — langt fra. Ikke engang alle de, jeg i min ungdom kom i berøring med, har jeg vovet mig til at behandle. Men jeg har ikke kunnet modstå trangen til at fortælle i sammenhæng om den billedverden, som i mit korte levnedsløb er blevet min. Her er mit Danmark bragt mig nær af malere, hvis væsen møder mig ligeså fortroligt som deres emner, enten de nu har hentet dem fra Sjælland eller Fyn — ja, for den sags skyld fra fjerne lande. Gennem midleren, maleren, er det dog dansk.

Misforstå mig ikke. Jeg forlanger ikke noget „pæredansk“, noget „nationalt“, som man kalder det med et pænere ord. Der er i tidens løb drevet meget misbrug med det nationale. Det er sikkert en misforståelse at forlange af kunstnerne, udefra set, skal være nationale. Lad enhver være sig selv; om der er kraft i ham, da får hans værk nok det ægte præg, som viser af hvad rod han er rundet. — Der er nok dem, der mener at kunstnerens bundethed til sit folk er en lænke af samme art som den, der binder ham til hans kunder (og den skulde han jo helst frigøre sig fra). Men sådan forholder det sig jo ikke. Bevidst at ville løsrive sig fra de naturgivne forhold, for at opnå en højere frihed, synes mig omtrent lige så klogt som for et træ at søge at løsrive sig fra sin rod for at nå højere himle. Det jordbundne er det ægte, det levedygtige. Jeg elsker de kunstnere, som uden program og hensigt er danske og derfor i deres værker beviser, at Danmark er til.

Jeg ved vel, at med tiderne skifter bedømmelsen. Hvad det ene slægtled løftede til skyerne, det bliver måske forsmået af næste slægtled. Der er dem, som helt vil skyde det forgangne fra sig. De vil begynde helt fra ny. Lad dem det, forsøget har måske sin værdi, men man kan dog næppe kaste fortiden fra sig som en gammel frakke. Fortiden, det tror jeg, lever i os og vil dukke frem igen, alt som tiderne skifter.

Desuden er der det at bemærke: Vi lever ikke alle i samme tempo, tidsskiftet indtræffer ikke samtidigt alle vegne. Der skal nok være store dele af vort folk, som ikke når frem til nutidskunsten, før den er bleven fortidig for mange andre. Hvad gør det, hvis vi blot får sand glæde af det, vi modtager.

Dengang jeg kunde se, var verden fuld af billeder, synes mig, som en herlig billedsommer. Det har glædet mig i tankerne påny at færdes blandt disse billeder og fortælle derom.



*Elise Konstantin-Hansen: Vallekilde sognekirke.*





## KIRKELIG KUNST

---

Allerede før jeg var helt voksen mindes jeg at have følt sorg over den protestantiske kirkes fattigdom paa billedkunst. Hvad jeg så af den art, for eksempel i Frelserens kirke, hvor jeg blev konfirmeret: det store kor her havde en fordringsfuld, men tarvelig rokoko-udsmykning, — og i Vartov kirke med dens meget smagløse alterbillede og dekorationer, kunde kun virke frastødende. Og dog havde den nærmeste fortid, begyndelsen af det nittende århundrede, været en grødetid for billedkunsten. Thorvaldsens verdensry havde skabt en vis glans om det danske navn; siden havde dygtige kræfter her hjemme udført et frugtbart arbejde. Dansk natur, dansk historie og folkeliv var inddraget i billedkunstens kreds. Men den kirkelige kunst havde fornyelsen ikke nået. Hvad der var gjort af den art, var uden kraft og frisk inspiration.

Disse iagttagelser havde jeg dog ikke gjort på egen hånd. Jeg havde hørt min fader sige, at vor tids kunstnere ikke kunde male kirkelige billeder som de gamle. Hvorfor? Hvorfor skulde vi tilbage til før Luther for at finde en levende, frodig billedkunst.

Det var ikke forklaring nok, at kirken i den tid var rig, var den store arbejdsgiver for kunstnerne, den gode betaler. — Årsagen er dybere: Med kirken var fulgt et billedstof, som havde afløst de gamle hedenske, mytiske eventyr; der var åbnet en guldgrube for

fantasien i bibelens rigdom på karakterbilleder, gudssønnens liv som menneskebarn, hans tilsyneladende nederlag og vidunderlige triumf. — Den billedskabende fantasi havde fået næring nok for mange slægtled. Var rigdommen nu forbrugt? — En ny åndsmagt havde trængt sig frem, den græsk-romerske; den antike billedverden havde oplevet en renæssance, og samtidig vendte kirken sig med mistro fra den poetisk-folkelige legende verden, for at sætte den teologiske videnskab i højsædet. — De ortodexe Luthermænd forvandlede i alt for høj grad kirken til en skolestue. Børnene svedte og græd, medens de sled med at lære lærebogen udenad; og undervisningen sluttede med den strenge overhøring i kirken, som nidkære præster drev med stor alvor. Til denne examen passede de hvidtede kirkevægge bedst; der var ingen plads til billedfantasien. Men tiden nærmede sig, da hvidtekalken skulde blive vasket af de ældede mure.

Arkæologer og moderne arkitekter begyndte at fatte interesse for de gamle kirkehuse, der landet over stod som minder om en tid, da en ædel og enkelt stilfuldhed synes at have faldet håndværkerne naturlig. Nogle — selv af hovedkirkerne, f. eks. Ribe domkirke — truedes nu af forfald; næsten alle skæmmedes de af smagløst udstyr. Der blev taget fat med stor iver. Det blev næsten mode at føre kirkebygningerne tilbage til hvad man anså for deres oprindelige skikkelse, ved at fjerne tilbygninger og omlavelser, et arbejde som dog ikke altid blev udført med fornøden skånsomhed (se f. eks. Bjernede kirke og andre).

Men samtidig med at kunsthistorisk initiativ således vendte sig mod de gamle kirker, opstod et nyt kirkeligt røre, der førte til at nye kirker blev opført. Landsbykirkerne stammede jo næsten alle fra de første kristne tider i vort land, var sine seks-syv hundrede år gamle. I så langt et tidsrum havde folket på landet haft nok i disse gamle kirkehuse. Men nu begyndte menigmand hist og her selv „på eget

initiativ“, at bygge kirker. Det var en ganske ny fremtoning i vor historie, et ydre tegn på et gennembrud fra gamle kilder.

Præsten og digteren Grundtvig havde givet kirkefolket en modvægt mod teologien og lærebogen. Vi, som var børn for 70 år siden, mindes hvor friske og levende de bibelske fortællinger blev for os gennem Grundtvigs sange. „Mellem brødre kaldt den lille“ sang vi om David; og hvor tydelig så vi ikke julenattens begivenhed, når vi sang „Marie hun sad på hø og strå“ eller „Vorherre han var et lille barn, han leged' med gyldne ringe“ nemlig dem, de hellige tre Konger havde givet ham. Poesiens brand var kastet ind i teologiens tørre mark, — og det blussede.

Valgmenighedskirkerne — først i Ryslinge og på Mors, senere mange andre steder — var et synligt tegn på, at man havde gjort et spring ud af statskirkens strænge formynderskab, til en forholdsvis frihed — båret af en ny tidsbølge fra det samme mægtige hav, som havde bragt de gamle kirker til vort land.

Men det kan jo desværre ikke skjules, at de nye kirker langt fra var så smukke som de gamle. — Grundtvig, føreren i det nye åndelige røre, var en poet, en sanger; men han var ingen æstetiker. Om billedkunst havde han intet begreb. Hvad der kan kaldes „håndens kunst“ lå ham fjernt. Ordet var for ham åndens eneste og rette virkemiddel.

Det var ikke opmuntrende at se valgmenighedskirkerne. Vi ejede jo ikke mere nogen tradition for kirkelig kunst. — Der byggedes på må og få af folk, der kun havde lidt med penge, og endnu mindre med kunstnerisk kultur. Undertiden ser man — som i Vallekilde — en gammel sognekirke, fornem, harmonisk i sine forhold, ved siden af den nye valgmenighedskirke, hvor bygmesteren famlende har tilstræbt noget nyt, men ikke nået den gamle i adel. — Eller se til Gørlev valgmenighedskirke: Arkitekten har, synes mig, haft en moderne sommervilla til forbillede. Lidt borte står sognekirken,

imponerende ved selve sin simpelhed. Man kunde fristes til at tro, at udfoldelsen af kirkeligt liv, og af kirkelig kunst, ikke havde det mindste med hinanden at gøre. Men sagen er jo blot den, at historien skal have tid til at blive til. De to åndsstrømninger måtte først finde hinanden. I virkeligheden kan vi nu klart se, at det var ved befrugtning af det fra Grundtvig udgående kirkelige livsrøre vor kirkekunst genfødtes.

\*

Da valgmenighedskirken på Mors var bygget, fik maleren Dalsgaard et overraskende besøg af den kendte lægprædikant Peder Larsen Skræppenborg, hvis ærinde var at bestille en altertavle, som han, den gamle bonde, vilde skænke til den nye kirke på Mors. Jeg vilde gerne have hørt samtalen mellem disse to mænd. Professoren — lærer ved Sorø akademi — konservativ både som fagmand og menneske — og så lægprædikanten, vant til at leve på krigsfod med kirkens embedsstand, uvidende på kunstens område, men glødende af forhåbninger til den nye kirke, hvis opførelse var en sejr over autoriteterne.

Peter Larsen kunde ret nøje sige, hvordan billedet skulde være. Han havde i drømme set et billede, som ikke lignede noget, der før var set som alterbillede. Det skulde være lyst, i glædevækkende smukke farver, og forestille Ansgar som døber det første danske barn i Helligbæk dernede i Sønderjylland, hvor Ansgar begyndte sin gerning.

Emnet var lige så ualmindeligt, som manden der fremførte det. Men Dalsgaard blev grebet af begge dele. Han havde selv originalitet nok til at lukke sig op for den gamle originale mands tillidsfulde henvendelse, og tilegne sig hans idé. Peter Larsen havde tænkt sig, at denne første barnedåb måtte foregå i det fri. Man gik ud til bækken under skovtræernes hvælving. Ansgar og Ødbert i deres hvide ordensdragter lyser mod den mørkegrønne baggrund. En ung moder står bøjet i ærbødig forventning, idet hun rækker sit spæde barn frem mod Ansgar. Også hun er lysklædt, i en folderig, blå kjole.



*Dalsgaard: Daaben ved Helligbækken.*



Hendes gule hår ligger udslået over hendes skuldre. — Ødbert — en smuk alvorlig skikkelse — holder korset løftet over deres hoveder. En så naturlig, ukunstlet højtid er det lykkedes maleren at fremstille, at kirkerummet ikke savnes.

I ingen andre af sine bibelske billeder er Dalsgaard nået så højt. Peder Larsens drøm og Dalsgaards tanke lader os forstå, at i dette lille barn indvies det danske folk til sit levnedsløb.

\*

Ansgarbilledet blev indgangen til en hjemlig dansk kirkekunst, hvis saga måske allerede nu tilhører fortiden. Nogle år efter at Ansgarskirken var udstyret, fik Joakim Skovgaard anmodning om at male et — billigt — alterbillede til den lille Vesterhavs-ø Manø. Her til malede Skovgaard sit berømte billede: „Røveren føres ind i Paradis“. Igen et nyt og ejendommeligt billede, overraskende ved sit motiv, ved sin komposition: Paradismuren midt igennem billedet og portvagten udenfor. Overraskende også ved sit dristige greb tilbage til virkemidler, som en svunden tid havde brugt. Det var som at gøre nar af naturalismen, at sætte virkeligt guld paa englernes glories.

Selve disse engle, der danser røveren i møde, medførende rene klæder og vaskevand, falder ganske uden for den type af højtidelige, formelt-stive engle, som man var vant til at se på billeder. De her er ligefrem lystige; og den stakkels forkomne røver, han er virkelig kommen i Paradis.

Den, som har oplevet det, vil huske den søde fornemmelse af glæde, som dette billede vakte, da man mødte det på sit sædvanlige forårstogt på Charlottenborg udstillingen. Man havde næppe før set en glædevækkende altertavle.

Jeg glemmer ikke, at i dette tidsrum fandtes en anden maler, Carl Bloch, med et stort ry og en anselig produktion af kirkelige og gudelige billeder bag sig — særlig dem fra bedestolen i Frederiksborg slotskirke. Bloch's berømmelse skyldes, tror jeg, hans tidlige heroiske



og historiske billeder. Christian den anden i Sønderborg fængsel står stadig højt i folks omdømme. Hvad hans mange altertavler og kirkelige billeder angår, så var de til visse også i høj grad populære, men, mener jeg, væsentlig i kraft af visse indsmigrende, ret udvendige egenskaber. Mig forekommer de at være naturalistiske uden at være naturlige, moderne uden at være ny, bibelske uden kirkelig baggrund.

Den virkelige nye kunst var imidlertid under fremrykning. — Uden bestilling eller tilskyndelse var Joakim Skovgaard begyndt på det mærkelige billede „Kristus i Dødsriget“, det største vovestykke en kunstner herhjemme har indladt sig på. Kristus vises stående som sejerherre, trædende på Helvedes slanger, medens en uoverskuelig skare af dødnings trænger sig frem imod ham. Det synes som disse dødnings er i færd med at vågne, efter som lyset fra Frelseren møder dem. Hos de nærmeste er øjnene åbnede og ansigterne har fået liv. Nærmest ser vi Eva knælende og tiltalende Herren. Maleren slutter sig til den gamle digters fremstilling — angelsakseren Kædmon — hvis digt ligger til grund for maleriet. Dette digt er Joakim Skovgaard fra sin barndom blevet fortrolig med gennem sin moder. Grundtvig har oversat og behandlet det. Hans, og Kædmuns, kraftige og billedrige stil var velegnet til at sætte et barns fantasi i bevægelse, et barn i hvem en maler var i groning. De har runget for hans øren, disse slag på underverdenens dør, som digtet forkynder: „I kvæld blev der banket på helvedes port, så dunder den rullende torden — —“. Og hvilke syner kaldte ikke digteren frem: „I helvede skinned Guds herligheds glans, guldfarvet de djævlige kulsorte — —“. Djævlene har han dog ikke taget med i sit billede, men vel den regnbue, som dannede sig om Evas hoved, da Frelseren kyssede sin mor.

Da dette billede forsøgsvis var ophængt i en kirke i København, klagedes der fra lægfolk over den uhyggefølelse, der vakttes i dem ved synet af de fremstormende døde.



*Joakim Skovgaard: Skitse til „Kristus i Dødsriget“.*



Fra sagkyndiges side rejstes der også indvendinger. Kunsthistorikeren Julius Lange havde en mængde faglige indvendinger og advarede Joakim Skovgaard mod at gå frem ad den forvovne fantasi-vej. — Man havde jo den nøgterne realismes mesterværker i øjnene. — Han lod forstå, at Skovgaard risikerede at blive „en malerkunstens Grundtvig“, — i Langes mund en meget sørgelig ende for en begavet ung kunstner, idet Grundtvigs poetiske stil ansås for plump og formløs.

Fremkomsten af dette og andre bibelske billeder gav dog Joakim Skovgaard et Ry, som var årsag til, at kultusministeren i 1890 anmodede ham om at overtage dekorationen af Viborg Domkirke.

Den ved sin alder ærværdige Viborg domkirke truede i midten af forrige århundrede med at falde sammen. Efter sagkyndiges råd lod staten den rive ned og bygge op i den mening, at den skulde genopstå i sin allerældste skikkelse. Nu stod den der, korrekt holdt i sin romanske stil, men tør og kedelig, indvendig fattig. Her skulde Skovgaard nu gøre sine underværker. Barndommens friske opfattelse af de bibelske historier var hos ham ikke fortørret, disse historier, det gribende, rørende, sørgelige eller glædelige, har han ikke hentet på skolebænken som en kedelig lektie, der er blevet gentaget i det uendelige; de er sunget og leget ind i ham i lykkelige barn-domsår, eller de har runget over hans hovede som en røst fra oven. Han havde forudsætninger for at kunne give det igen, han havde hørt, i tilknytning til oldkirkens kunstneriske traditioner, han i Syden havde studeret.

Joakim Skovgaard fyldte de tomme vægge med billeder — fra indgangsdøren til korets apsis. — Det blev en billedbibel i lighed med, hvad der kan findes i visse middelalderlige kirker. Vi begynder med paradismyten og ender med den tronende Kristus i koret, som gammel kirkelig sæd var.

Men da sådan et værk var alt for meget for et par hænder,

havde Skovgaard en hel stab af hjælpere, unge kunstnere, som kunde arbejde med og for ham.

Folk, som ikke ved ret meget om Joakim Skovgaard, kan dog fornemme, at han er godt kendt med Paradisets have, som han ofte har fortalt os om i sine billeder. De som kun har gjort flygtige besøg i denne have tror, at det er nok at anbringe et par hvide liljer, så er man der. Men Skovgaard har trængt længere ind i havens urskovsagtige dyb, hvor de mærkeligste dyr findes — fugle og firbenede — brogede og sælsomme — men ikke farlige, jo, med undtagelse af een: Slangen er fæl, og den stikker jo altid hovedet frem, hvor menneskeparret eller især kvinden slår sig ned. Jeg har vist aldrig set den så fæl, så levende som i det billede på domkirkens nordre væg, som forestiller uddrivelsen af Paradis. Dommens engel er kommet til syne med udstrakt sværd, og Slangen borer sig ned i jorden og forsvinder lynsnart. Ja, vi ser den forsvinde! — der er en voldsom energi i den hale, som endnu stikker op.

Skovgaard er en vældig dyremaler og en stor beundrer af naturens mangfoldige og mærkelige former for liv. Paradisbillederne var ham en kærkommen anledning til at komme frem med sine dyrevenner. Som dreng var han en ivrig zoolog, og den interesse slap han nok aldrig. Han efterlod sig smukke samlinger af brogede sommerfugle og sjældne insekter. Skoledrengen Joakim gik gerne i skoven på sine fridage for at søge og samle disse sjældenheder. Han fulgtes da ofte af en anden skoledreng, hans jævnaldrende kammerat, min broder Hans Kristian. De to havde i mange måder fælles interesser og kunde vandre dagevis i dyrehaven, i moser og krat, med botaniserkassen på ryggen. Jeg mindes endnu nogle af deres fund, insekter med sære navne og fantastiske skikkelser — næsehornsbillen — snudebillen — eghjorten — og hvad de nu hed. De var så små; men når de blev tegnet i større format, var de frygtelige fabeldyr.

Jeg siger ikke, at disse uhyrer kom med på Paradis-billederne, men maleren giver os i disse billeder et glimt af den skaberfantasi, som hele naturen bærer vidne om.

Den vestre ende af domkirken har han gjort til en løvsal, hvælvet af paradishavens træer og befolket af dens lykkelige dyreverden.

Langvæggens billedrække begynder med uddrivelsen. Lige overfor har vi hyrden Abels fåreflok, hyrden selv og hans slemme broder Kain knæler hver ved sit alter oppe i billedets hjørner. Imellem dem er Herrens øje antydnet ved det gammel-kirkelige symbol: en cirkel omsluttende en trekant. Nederst på billedet ses brodermordet; på modsatte væg har vi syndfloden, og nu er menneskeslægtens historie begyndt, skiftende mellem ondt og godt. Jakob drømmer om himmelstigen, Faraos drukner i det røde hav, og David danser foran Herrens ark, til forargelse for sin dronning, som misbilligende ser ned på ham fra sit vindue. Også andre forarges. Mændene, som bærer Herrens ark, kan ikke ganske skjule, at de synes, deres konge gør sig til nar. De skulde jo gå så højtidelig i procession efter kongen, men Skovgaard lader os se et kun halvt undertrykt smil om deres læber.

Hvor kirken med korsarmene åbner sig til begge sider, bliver der større billedflader for kunstneren, og her er de figurrigste, anseeligste billeder at finde. Her møder vi det ny testaments beretning om Vorherres liv og død. Den store nadver, Gethsemane og Golgatha. Inde i selve koret finder vi opstandelsen og himmelfarten og midt over alteret den tronende Kristus. Selve denne figur: Sejrherreren på sin trone, er i mine øjne lidt uvirkelig, dekorativ, ligesom noget forringet af hensynet til den centrale stilling, som figuren har, idet alle kirkerummets linier for øjet samler sig der. Figuren er mere et symbol end en virkelighed. Til højre og venstre for tronen nærmer sig hvidklædte skarer; det er mennesker. Enkelte hoveder kendes som portrætter. Skovgaards forældre er ikke svære at finde iblandt dem.

I det hele har kunstneren overalt tilstræbt, at billederne skulde slutte sig til kirkens arkitektur og underordne sig den. Han har derfor med flid undgået alt for naturalistiske virkninger, f. eks. perspektiviske dybder. På gammeldags vis har han ladet forskellige optrin foregå i fladen over hinanden, i stedet for perspektivisk formindsket bag forgrunden. Således f. eks. i lignelsen om det store gæstebud, hvor landevejen op til kongeborgen er tegnet lodret fra forgrunden op til festsalen i billedets øverste del, mens billedets handling foregår dels på landevejen, dels på markerne ved siden. — Øjet vender sig dog let til at se en sådan opslået billedbog.

På dette billede har Skovgaard selv udpeget en værdifuld indsats af en af hans medhjælpere — den mest selvstændige og forstående — Larsen Stevns. Han har malet den mand, som står nederst i billedet til højre, i færd med at afvise tjeneren, som kommer for at minde om sin herres indbydelse. Nej, denne mand har ikke tid, han er netop optaget af en studehandel. Stevns har malet en rigtig studepranger — en mundfuld realisme, som virker kraftigt ved siden af den elskelige unge tjener, som næsten bønfaldende står overfor ham. Denne ideale tjenertype er fra Skovgaards egen hånd. Den gentages adskillige gange i billedet, og man ser tydeligt, at det er en god herres tjener.

\*

Samtidig med at Joakim Skovgaard arbejdede i Viborg domkirke fik København sin valgmenighedskirke, den første der i byen — og den første i hele landet, som foruden at være præget af en god vilje tillige havde kunstens adelsmærke. Da pengemidlerne ikke var alt for rigelige, var man enig om at det ydre skulde være så enkelt som muligt. Huset er uden tårn, og langskibet virker måske derfor vel kort, men den svære, enkle bygning hævder sig på værdig måde mellem privathusene. Et mindre klokketårn er opført i gården ved siden af. Arkitekt Clemmensen var bygmesteren; dog havde han en

virksom rådgiver i maleren Niels Skovgaard, som havde givet kirkestyrelsen tilsagn om at ville male en altertavle. Det var de ledendes mening, at hovedvægten skulde lægges på at give det indre rum værdighed. At det i så høj grad er lykkedes, skyldes det gode samarbejde mellem maler og arkitekt. Jeg er tilbøjelig til at tillægge Niels Skovgaard en ikke ringe del af æren, navnlig efter at jeg har set en anden kirkebygning af Clemmensen, som synes mig at stå langt tilbage for Immanuelskirken særlig med hensyn til det indre rums samlende — jeg kunde næsten sige opbyggelige — karakter.

Planen til altertavlen havde længe været under arbejde i Niels Skovgaards bevidsthed. Han har det sind, at de opgaver, han har fået kærlighed til, længe optager en plads i hans hjerte, før de kommer til udførelse.

Også dette arbejde har en lang modningstid bag sig. Samarbejdet med arkitekten viser sig deri, at arkitekturen samler sig om alterbilledet, omslutter det som en mægtig indfatning, det fylder hele korbuen — stort er det i alenmål som i indhold — enestående derved, at det ikke blot sammensmelter med kirkens arkitektur, men med dens idé.

Det forestiller den første pinsedag i Jerusalem. Billedets baggrund er Jerusalems mure og tårne i aftenglans. Mængden, som har lyttet til apostlenes tale, strømmer nu ud af byens port, ned mod floden for at døbes. Folk flokkes langs flodbredden. Mange står ude i det lave vand, døbene og døbte, givende og modtagende. Over det hele hviler en lysglans som fra en åben himmel. Det er et menighedsbillede. Enhver vil vist give mig ret i, at dette billede ikke kunde være malet før Grundtvig. Det forudsætter hans prædiken og hans pinsesalmer. Som før sagt har den gode kunst altid virkeligheden bag sig og bæres frem af den. Det er ikke kunstner-indfald eller -nykker, som er årsag til svingninger og nybrud indenfor kunstens verden.



Træder man ind i Immanuelskirken og går op ad midtergangen, synes det, som kirken var befolket, selv om der ingen sidder i stolene. Og hvis stolestaderne er fyldt af mennesker, får man den forestilling, at forsamlingen fortsætter sig ind i det fjerne, — er det ikke de slægter, der gik forud for os, som her går os i møde?

Vi ser apostlene i virksomhed med en lysende flamme over isen. Men i forgrunden finder vi mennesker, vi kender igen; kunstneren har brugt enkelte modeller, som han og alle andre Vartovgængere kendte fra årets søndage. Den krumbøjede, gamle mand, som står med ryggen til tilhøjre i billedet, er let genkendelig som en stadig gæst i Vartov. Den høje mørke kvinde med de stærke øjne, som er ved at lede en ung moder frem mod vandet — det er tydeligt nok Grundtvigs gode veninde, Elise Stampe. Flere kunde måske påpeges. Den smukke gruppe af moder og børn viser hen til kunstnerens hustru, deres småbørn titter frem mellem de voksne. Det er på ingen måde tilfældet, at disse fortrolige enkeltheder trækker billedet ned fra alterhøjden. De bidrager kun til at gøre handlingen nutidig, pågående for os. Vi skal ikke stirre efter en fjern fortid, men fornemme, at underet er både fjernt og nært. Vi står på et sted, hvor fortiden kommer os ganske nær og griber ind i vor nutid.

I Grundtvigs salmer vil man finde noget af det samme: Med et lille ord er nutid og fortid knyttet sammen, Danmark og Jerusalem, Palmen og Bøgen, Jordans flod og Øresund. Det hinsidige og det herværende ompændes og forenes i lovsang eller påkaldelse.

Hvis nu nogen vil sige, at det er et udslag af grundtvigsk selvforherligelse, så må jeg protestere. Den sammenslutning af mennesker, som modtog billedet, anede ikke, at de satte sig selv, deres samtid, et lysende mindesmærke. Kunstneren arbejdede efter egen tilskyndelse og på egen risiko, man kan ikke engang sige, han mødte nogen overvættets taknemmelighed. Man var ærgerligt utålmodig over,



*Niels Skovgaard: Den gode Hyrde.*



at det varede så længe, og havde tusind knurrende indvendinger. Hvorfor gjorde han det da? Jo, af kærlighed til opgaven og ud af sin sønnefølelse for et samfund, som han kun så i tro, hvis tilblivelse han har skildret med den personlige tilføjelse, at det er til endnu. Nu bagefter, ja så kan enhver se, at et varmt og levende kunstværk er så godt som faldet ned fra himlen til de kunstnerisk umyndige, som samles omkring det. — At kirkegængerne i det hele er kommen til at elske det, anser jeg for givet.

Jeg har sagt, at der ikke blev anvendt meget på Immanuelskirkens udvendige skikkelse — forsåvidt som der hverken blev sat spir eller tårn på den — men „kroppen“, det noget vel korte, brede langskib, var formet af en kyndig og følsom arkitekts hånd, og over hver af de tre indgangsdøre er der indsat et mosaik, de to tegnet af Joakim Skovgaard, det tredie af Niels Skovgaard. Dette sidste forestiller den gode hyrde i kamp med ulven. Ulven har åbenbart bortført et får af hjorden, hyrden har løbet rovdyyret ind og kaster sig over det. De to ligger paa jorden næsten som i brydekamp, men hyrden er øverst, han er dyrets overmand, og fåret — blødende — er frelst. — Dette stærke hyrdebillede er gentaget som alterbillede i Bøvling kirke i Vestjylland.

\*

De to brødre Skovgaard fik i det hele ikke få bestillinger på alterbilleder. Joakim har malet to med motivet „Den gode hyrde“. I det ene ses hyrden sidde midt i sin hjord, som er tyet tæt ind til ham. Et lam har lagt hovedet i hans skød. Han er afbildet som en ung kraftig mand, hans vagtsomme blik synes at vandre til fjernere dele af hjorden. Billedet er i Skåne, en gentagelse findes paa Fyn (Vester Hæsinge). Jeg for min del foretrækker i grunden fotografiet deraf, som først henrev mig ved den ædle liniekomposition. Farverne gav ikke så stort et plus, som jeg havde ventet.

I Gørlev valgmenighed er et andet — helt forskelligt hyrdebillede.

Her ses hyrden næsten som en dreng, en ung kæk knægt, som klatrer ned ad en farlig skrænt for at komme til et lam, som synes at være faldet ned på en lille klippeafsats, hvorfra det hverken kan komme op eller ned. Det vender hovedet op mod sin redningsmand med et bønfyldt blik. Uvilkårlig sidder man og tænker: mon det vil lykkes ham?

Dette billede er — som de andre — helt udenfor den konventionelle, matskønne altertavlemaner.

Kendelig svagere virker senere alterbilleder fra Niels Skovgaards hånd. Dog vilde det være meget uretfærdigt at se denne svagheit som udslag af mangel på anspændelse og kunstnerisk alvor. Snarere skyldes det, at han har en umættelig trang til fuldkommenhed, som undertiden kan blive en hæmning for det friske arbejde. Han vil ikke give sig stemningen i vold, hvor hans vilje kræver det fuldt bevidste, gennemarbejdede. Men derved kan til tider noget af den umiddelbare frodighed, der lyser frem af mange af hans lette studier, gå tabt. Men lykkeligvis leder den friske varme i hans sind, lunet, lysten til leg og æventyr ham i mellemstunder — når den beherskede, alvorsfulde stræben er ved at sætte ham grå hår i hovedet — tilbage til ungdomskilden. Og over den høje begejstring, som har båret hans storværker frem, må man ikke glemme den betydning det har haft, at mellem begejstringens ørnevinger har barneskælmen siddet som gærdesmutteren, der kunde svinge sig endnu nogle tommer højere op. Lunet er det saltkorn, der ikke hos Niels Skovgaard kunde undværes, om friskheden skulde bevares.

Sprudlende friske er de Niels Skovgaardske eventyrtegninger, som nu kan træffes i mangfoldige trykte værker. Blandt mange udmærkede kan nævnes illustrationerne til „Kong Lindorm“ og alle hans trolde-skikkelser: dovne, sløve og edderspændt-rasende, brølende og gale. — Det er svært at standse, når man først begynder at gennemblade et sådant værk.





*Niels Skougaard: Åge og Else.*



Det er ikke på farvernes område, at Joakim og Niels Skovgaard har deres egentlige mesterskab, skønt de også som malere i lykkelige øjeblikke har ydet noget af stor værdi. Deres særlige styrke har de i kompositionen, i den dristige handling og de høje mål.

Men tæt op til den store patos ligger spøgen hos dem begge. Hvem der kender Niels Skovgaard på nærmere hold, ved, at han har en egen evne til at se, hvad der kan komme ud af en naturting: en løjerlig sten, en kroget gren, et råt stykke rav, mere skal der ikke til for at sætte hans fantasi i sving; en lommekniv er redskab nok og den uformelige ting forvandles til noget udtryksfuldt, levende, måske brugbart eller måske kun morsomt. Lad ham blot gå langs stranden, hvor der er lidt kraftigt bølgeslag, han skal snart have fundet et eller andet mærkeligt: et par sammenvoksede muslingeskaller, et udvasket fiskeben, en dusk tang — og lidt efter har han sammensat en sælsom drage, frygtindgydende, lattervækkende! Man tror at se et strandet fortidsdyr! Selv den strengeste alvormand må rives med til smil eller beundring. En prøve i stor stil på denne art af fantasi er hans *havheste-brønd*, som fik plads på Kultorget i København, senere flyttet til „Grønnegården“ i Industrimusæet. Denne gang er det en vældig kampesten, hvor ud af han har fremdraget sin æventyrskabning. Havhestens svære fiskehale snor sig om brøndens kant, dens store, godmodigt ludende hovede stirrer ned i dybet, hvorfra den til sin egen og vor forundring er dukket op midt i en moderne by. Fra mulen drypper vandet uafsladeligt, det klinger svagt dybt nede fra.

Der er dem, der regner dette billedhuggerarbejde for at være Skovgaards allerbetydeligste. Andre vil vist i den forbindelse fremhæve *Magnus den gode*-stenen i Skibelund krat, betagende i sin enkle storslåethed. Også *Grundtvig*-statuen kan nævnes og det skønne ungdomsarbejde „*Åge og Else*“, hvor mødet mellem død og liv så gribende har fundet udtryk.



Nogle år efter at arbejdet i Viborg var sluttet, påtog Joakim Skovgaard sig at illustrere en bibelhistorie i Begtrups genfortælling. Holger Begtrup, som var varmt optaget af tanken om, at billederne fra Viborg skulde blive let tilgængelige for det almene folk, måtte bruge al sin overtalesesevne for at få kunstneren til at gå med på sin plan.

Skovgaards vægring gik ud på, at da han nu i så mange år havde syslet med emner fra bibelen, vilde nye opgaver være forfriskende og mere ansporende for ham. Ved at blade „Bibelske Billeder“ igennem vil man dog komme til den slutning, at opgaven har fornyet sig selv for ham under arbejdet — og jeg tænker mig, en af grundene er det nye værktøj han har fået i hånden. I stedet for freskomaleriets besværlige teknik har han fået pennen, den bekvemme og håndterlige pen, som uden store tekniske hævninger fører kunstnerens tanker fra hjærne og hjerte til papiret.

På forhånd må her dog gøres et lille forbehold: Der er billeder, som røber nogen træthed, det gælder særlig nogle enkelte, der er en ligefrem gentagelse af Viborg-billederne og som gentagelser mangler noget af første-frembringelsernes liv og varme.

Men som oftest har kunstneren kunnet gribe en ny tekst eller også omstøbe billedet, så at det virker med nyfødt friskhed.

Det hænder mig, så tit jeg åbner andet hæfte af billedbibelen, at jeg overraskes ved at mærke, at det første blad stadig møder mig lige nyt og mægtigt — jeg bliver aldrig træt af det billede.

Det forestiller Moses i hans livsaften, stirrende ind i det forjættede land, som han aldrig skal betræde. — Det er ikke så lidt, hvad her skal anskueliggøres på en lille lap papir; men Skovgaard får det med altsammen.

Vi stiger med Moses op på en højt fremragende klippe, dens stejle sider peger truende ned mod et dyb. — Ude på klippe- randen i aftensolen står Moses, lille i mål, stor af virkning. — I ret-

ningen af hans blik ser vi et helt land udbredt: bakker, dale, skove og byer — uendelig vidstrakt.

Kunstneren har forstået at anskueliggøre rummet i dybden som i højden. Over os lyser den svimlende høje himmel, bjerglandets klare luft.

Vi blader videre til side 121, hvor vi finder et landskab af en helt anden karakter, men lige saa troværdigt virkende: en åben mark i lavlandet, en nylig høstet ager. Den sydlandske natur er umiskendelig, skønt en høstmark jo altid har noget hjemligt for os. Det er en varm dag. Skyerne sænker sig mod jorden, ruller frem som lysende banker, der truer med torden. Høstfolk og høstvogne færdes travle i det fjerne. Men i forgrunden, midt på marken står husbonden, gamle Boas, bred og velhavende; åbenhåndet og gavmild byder han Ruth velkommen der, hvor han råder. Hun ligger på knæ foran ham og har sine opsamlede aks i armene. — Fra nu af er hun under hans beskyttelse. Karlen, som står ved siden af Boas, støttet på sin rive, er det lydige vidne til husbondens ordre. Det er en kraftig arbejdskarl, brun af solen. Hvor han hører hjemme, skal der arbejdes og svedes, det tvivler man ikke på.

Man bør ikke glemme at se på himlen, når man har Skovgaards tegninger for sig. Skyhimlen er ikke den mindst vigtige del af hans landskaber, der alle er „sete“ — oplevede — sådan forekommer det ialtfald betragteren.

Endnu et naturbillede vil jeg nævne: „Vorherres dåb i Jordans flod“. Fremfor det foregående fristes man til at kalde dette for et maleri. Her virkes ikke ved konturer, men ved masse — af lys og skygge — farverne savnes ikke.

Lyset — så kraftigt som middagssolen ved midsommer — er fordoblet derved, at himmelglansen kastes tilbage fra vandfladen og omslutter således de to skikkelser, som står ude i floden: Døberen og Jesus. I lyscentret foroven skimtes duens symbolske skikkelse,

men så let antydet, at det ikke ændrer billedets naturalistiske virkning. Jeg bruger ordet naturalistisk i absolut rosende mening, som anerkendelse af billedets virkelighedspræg.

Jeg har nævnet tre af bibelbillederne — adskillige kunde nævnes ved siden af disse, men her er nok til at begrunde min påstand, nemlig, at disse tegninger i deres beskedne format har store fortrin fremfor de imponerende freskomalerier på domkirkens vægge. — Al ære med dem, men kunstneren har, i forholdet til dem, været bundet af mange hensyn, som under et kan kaldes „dekorative“. En domkirke er en fordringsfuld helhed, som de enkelte billeder må indordne sig under. Men de tegninger, vi her omtaler, de har hver for sig deres selvstændige tilværelse. Kunstneren har stået frit over for hver enkelt af dem.

Et forhold var mig påfaldende og gav mig anledning til eftertanke, da jeg blev bekendt med „Bibelske Billeder“. Jeg blev gennemgående mest optaget af de billeder, som kun omhandler mennesker — f. eks. illustrationerne til Vorherres lignelser: Optrin fra dagliglivet, — hvor imod jeg følte mig lidt mindre betaget af dem, der indeholdt en åbenbaring — englesyner eller lignende. Kunde det tænkes, at selv Skovgaard var bleven træt af at tegne engle! Han, som førte de første rigtig levende engle ind i vor billedverden. Han, som efter min ungdomsforestilling, var den maler, der havde fripas over grænsen til de himmelske væseners verden. — Rigtigt nok, hans higen efter det største førte ham ud over borgerlighedens grænser, men ligeså sikkert er det, at han havde fast fod som borger i vor timelige verden, hvorfra der også stilledes krav til hans evner som maler, og var det ikke netop i kraft af denne menneskelighed, at han havde kunnet give engleskikkelserne kød og blod. — Intet var fjernere fra ham end at foragte vor jævne tilværelse med alle de små pudsige eller drøvelige begivenheder, som er store for os. Men han fik ikke tid at gøre billeder af alle sine iagttagelser. Han var

nu bleven den store bibelmaler og belæssedes med opgaver, som tvang ham til at færdes i patriarkers og profeters selskab.

I „Bibelske Billeder“ ser vi, hvor det morer ham at træffe den lille Samuel i hans sovekammer. Næppe vågen stikker den lille fyr et ben ud af sengen, han tror at høre ypperstepræsten Eli kalde. Det er et emne som giver familiefaderen og børnevennen Skovgaard lejlighed til at komme frem af sit gammeltestamentlige malertelt.

Der er måske dem, der har misundt Skovgaard de stormægtige opgaver uden synderlig tanke om, hvad han har måttet betale derfor. Det er sikkert, at hans rige menneskelighed ikke blev til bunds udløst i hans store dekorative arbejder. Hans udtømmelige interesse for naturen, i det små som i det store, hans humørfyldte og følelsesfulde syn på menneskers færd trængte til at ytre sig under friere former. — Jeg kunde fristes til at sige: mere privat. Men naturligtvis, hvis omstændighederne havde ydet ham den frihed, så var vi gået glip af de store monumentale værker.

Billedbibelen giver os lejlighed til at lære Skovgaard at kende fra en mindre officiel side.

Lad mig henvise til to morsomme profetbilleder, hvor profeterne er taget mindre højtideligt, end det vel kunde sømme sig i en domkirke.

Først Bileam med æselet. Denne fortælling indbyder måske nok til lidt skælmeri: den gamle jøde og det talende æsel er en meget fornøjelig gruppe!

Men i endnu højere grad synes jeg man føler kunstnerens godmodige smil — ja, næsten en stille latter — over menneskets hovmodige indbildninger i tegningen af profeten Jonas, som har bygget sig en hytte udenfor Ninive, hvori han vil sidde og vente på at se den store undergang, han har spået om. — Men den kommer ikke. Til hans store ærgrelse har Herren i himlem bestemt at skåne de angrende.

Profeten gemmer sig fornærmet i sin hytte. En røst fra himlen kalder ham ud — og nu ser vi ham stikke et forvildet hovede ud og måbe forbavset op mod det høje!

Hvad er et menneske! Hvad er selv en profet! udbryder man uvilkårligt, når han vil holde regnskab med Vorherre!

I henseende til følelsesinderlighed er der næppe nogen af billederne der står over illustrationerne til „den fortabte søn“. På første side ser vi den forkomne svinehyrde, som sidder sammenkrøben i udkanten af sin svinesti: en fortabt! det siger hver streg. Hans stirrende blik søger i det fjerne efter det hjem, han har svigtet.

Næste side viser os dette hjem. Et skønt højtliggende hus midt i en rig, skyggefuld have. Fra huset må der være udsigt viden om. Faderen har jo opdaget den hjemvendende søn, mens han endnu er langt borte. Op til huset fører en bred banet vej mellem havemure og med trappetrin fra terrasse til terrasse — man genkender anlæget fra smukke italienske villaer. Den gamle fader har ikke sparet sig. Han har løbet langt ned ad vejen, til han ved en omdrejning møder sønnen. Skamfuldhed tvinger den unge i knæ, han falder sin fader til fode, men som en stormvind er den gamle over ham, de udstrakte arme griber ham, som greb de efter en skat, han vil snart være indesluttet i den ømmeste omfavnelse.

Et andet eksempel på, hvad jeg vil kalde mere „privat“ kunst, møder os: Jesus i besøg hos søstrene Martha og Maria. Det samme motiv er malet på væggen i Viborg domkirkes nordre korsarm, — men de to fremstillinger er højst forskellige i opstilling og ulige i værdi. Det store, fresco-maleriet, er neppe udført egenhændigt af Skovgaard, det fylder den plads, det skal fylde i helheden; men det lille, ja, det er mesterens direkte tale til os, hans stilfærdige, fortrolige tale, som kræver et lyttende øre.

Her træffer vi Vorherre i et øjeblik, da han er tryk hos sine

venner, fri for den mængde, som ellers trænges om ham uden for alvor at have brug for ham. Han sidder i en lille stue. Marie har taget plads på gulvet, den lyttende stilling viser hendes selvforglemmelse. Martha står længere borte; da hun vender sig bort fra vindueslyset, er hendes ansigt i skygge og utydeligt — vi ser i hende kun den pligttopfyldende huslige kvinde. Men det, som giver billedet vægt, er Frelserens holdning og hoved. Fortrolig og utvungen er hans stilling, den rene, stærke profil, som er vendt mod Martha, er så talende, at man tror at høre hans ord — ikke skolemesterens, men vennens.

— Enhver, som husker maleriet i Viborg eller har adgang til en gengivelse deraf, vil vistnok ved sammenligningen give mig ret i min vurdering. Overfor de store dekorative billeder må vi ofte nøjes med kompositionen. Personerne taler ved deres bevægelser: ansigtets udtryk, spillet i minerne, tilstedes ikke nogen afgørende rolle, principmæssigt — tror jeg — lægges der mindre vægt derpå fra kunstnerens side.

Vi må da lede forgæves mellem de mange Kristus-fremstillinger på kirkevæggene efter et så åndfuldt ansigt som det, her er tegnet. Vi kommer her kunstneren selv så nær, som næppe noget andet sted.

Der tales ofte mellem lægfolk med nogen uvilje om den „moderne“ kunst i modsætning til den gode gamle. — Vi har en god gammel dansk kunst, som er påskønnelse værd, men man kan nok få det indtryk, at de, som roser den mest, hefter sig ved noget rent ydre, en behagelig form, en finhed i det håndværksmæssige, som kan være god nok, og dog ikke vilde betyde noget, hvis den sjælelige indsats manglede.

Det hænder jo, at der kommer magre år efter frugtbare — i åndens verden såvel som på marken. — Når da den ydre færdighed har overlevet den indre kraft, så er det berettiget at bryde overtvært med de gamle skolemæssige forskrifter eller praksis og forsøge

— om nok så famlende — at komme frem ad nye veje. Dette er hemmeligheden ved den „moderne“ kunst. Der er ikke dannet nogen ny skole med nye teorier, men der er sket det, at den enkelte „moderne“ kunstner har frigjort sig fra konventionelle fordringer til maleri for på egen hånd at søge efter udtryk for det, som ligger ham på sinde. Bestræbelsen er ideel og fortjener al ros — resultaterne er naturligvis forskellige efter vedkommendes evne og udvikling. Men de, som klager over nytids-kunsten i al almindelighed, bør prøve sig selv, om det, de savner, ikke skulde være den rene udvendighed: en nethed, en glansbilledlig skønhed, som de er bleven vant til gennem tarvelige films-billeder.

Joakim Skovgaard, som har hele den gamle skoles dannelse i behold, viser sig her i „Bibelske Billeder“ som en moderne kunstner, idet han giver afkald på den udvendige „yndighed“, som publikum sætter så megen pris på — og med urette kalder skønhed. I stedet for lægger han al vægt på at give billedet virkelighedens magt. Som f. eks. i det nys nævnte billede af Martha og Maria — ikke noget sentimentalt koketteri med kvindeskikkelserne — en reel og upyntet fortælling, velgørende ved sin moderne ædruelighed. Jeg kunde nævne flere eksempler på kæk og frigjort modernisme.

Lad os tage billedet af Peters vandring på havet. Her har det åbenbart været kunstnerens hensigt ret levende at lade os fornemme, hvad det var for et vovestykke, Peter indlod sig på: at træde ud på bølgerne! Hans tro kunde ikke holde dertil — og i det samme, tvivlen skød op i hans sind, sank hans krop i dybet! Her er ingen apostel-værdighed, her er kun et stakkels druknende menneske, som bliver reddet.

Man vil måske sige: Vor Herre behøvede jo kun at udstrække sin hånd — det var vel ikke nødvendigt at tage et sådant karle-tag i Peters skulder, som skulde han ved rent fysisk kraft trækkes i land.

Jo, hvordan skulde kunstneren ellers anskueliggøre os øjeblikkets

spænding og den fare, Peter svævede i. Her tilstræbes ikke at fremstille ideale skikkelser eller tilfredsstillende fordringerne til et portræt af Jesus, men en frelse i yderste nød, en kraftudfoldelse i ét spændende sekund — og vi spiler øjnene op ligesom de forfærdede tilskuere i båden.

Til slut vil jeg nævne et billede med underskrift: Så går Vor Herre med nådens ord, husvild og fattig omkring på jord.

— Det viser os heller ingen idealiseret skikkelse — langt fra. Vi ser en vandringsmand, plumpt udstyret som til en møjsommelig vandring, svære støvler, knortekæp og pose på nakken — dog ingen tigger! Nej, det er en af de evangelister, som tog sig for at vandre ind i vort barske land med sit dyrebare budskab. Landskabet, han færdes i, synes nærmest at være dansk. I det fjerne skimtes tagene af en bondegård — vil han blive modtaget?

\*

Blandt de unge medarbejdere som J. Skovgaard havde til hjælpere ved Viborg-arbejdet, var Niels Larsen Stevns den betydeligste. Han er sjællænder, det hører man allerede på navnet. Hans fader drev en kunst, som er ved at blive gammeldags, han var tækkemand. Den første, som opdagede, at der stak en kunstner i Larsen Stevns, var Ernst Trier på Vallekilde, en mand med naturlig sans for billedkunst og med et kenderblik overfor ungdom.

Der fortælles om et bjælkehoved hørende til Triers hønsehus, som han havde overdraget sin unge ven at udskære kunstnerisk til husets pryde. Efter bestillingen skulde det forestille en barneengel, men i Larsen Stevns' hænder blev det til et grueligt troldehovede — dekorativt set meget virkningsfuldt. Dog, Trier skulde meget have sig frabedt, at trolde og hans hønsehus fik noget med hinanden at gøre. Hovedet måtte skæres om og englelighed tilstræbes. Det lykkedes nok aldrig helt.

Det var Ernst Trier, som førte Larsen Stevns sammen med



Joakim Skovgaard, til gavn for begge parter. Larsen Stevns fandt en mester, hvis frugtbare hjerne kunde bruge mange hænder, og Skovgaard fik en lærling af samme ånd som han, og som snart blev ham en uvurderlig medarbejder.

Deres samarbejde begyndte med Skovgaards billedrammer. Enhver, som har set dem, vil huske disse omfangsrige og indholdsrige udskårne trærammer, som har deres del i billedernes virkning. Til at udskære dem krævedes en kunstner. Her kom Larsen Stevns tilpas. Man kan læse Skovgaards egne ord derom i „Tilskueren“s aprilshæfte for 1916. (Larsen Stevns og hans gode gerninger i Viborg domkirke). Her omtales rammen til dødsrige-billedet, som det arbejde, hvorved Larsen Stevns vandt sin mesters fulde tillid. De engle, som dertil hørte, kunde han skære til selve „englemalerens“ tilfredshed.

Larsen Stevns har ikke blot skåret i træ, men hugget i sten, dels efter Skovgaards tegning, dels efter sit eget hoved (mindsteningen for Chr. Richardt). Hvorledes overgangen skete for ham fra kniv og huggejern til penslen, ved jeg ikke, — men imellem forekommer det mig, at man hos maleren Stevns sporer den hårde hånd, som har ført de skarpe instrumenter.

Da Skovgaard overtog udsmykningen af Viborg domkirke, var i hvert fald Larsen Stevns rede som maler — blandt adskillige unge medhjælpere den mest uundværlige.

Deltagelsen i kæmpearbejdet i Viborg måtte virke æggende på sansen for „den store kunst“ og opøve hånd og øje til modig fremfærd. Fresko-teknikken indbyder til en kæk og enkelt behandling, som passede godt nok for Larsen Stevns.

Men — enhver vil forstå, at der kræves selvfornægtelse af den kunstner, der skal arbejde under en andens flag. Kompositionerne var Skovgaards, ansvaret var hans, og æren måtte tilfalde ham. Dog — spørgsmålet om æren var vist ikke det, der brændte Larsen Stevns! — Betegnende fortæller Skovgaard om arbejdstiden i Viborg, hvor-



*N. Larsen Stevns: Kristus og Peter: Vig bag mig Satan!*



ledes Larsen Stevns ikke kunde holde sig indenfor grænserne af det felt, der var tildelt ham at male — dele af et større billede — men arbejdede løs på det, som Skovgaard havde forbeholdt sig selv. Han vidste jo nok, at det var galt, men han „kunde ikke lade være“. Frembringelses-driften dirrede ham i sjælen som i hænderne, kunstneren tog magten fra mennesket, hvis særkende til daglig er den beskedneste tilbageholdenhed.

Vi må se denne mands selvstændige arbejder for at lære ham at kende, så kan vi muligvis også spore hans deltagelse i Viborgværkerne.

Jeg tænker, det vil vise sig, at hvor det gælder Paradis-myterne, har han aldrig rivaliseret med Skovgaard eller malet ind på hans enemærker. Det ideale eller idealiserede menneske interesserer ham ikke i samme grad som de mange af livet mærkede mennesker. Det er ikke ham, som har skabt tjener-typen på billedet: Den store nadver, — de elskværdige ynglinge, som bærer kongens indbydelse om — nej de er Skovgaards børn! Men studeprangeren nederst i billedet, han, som slet ikke røres af indbydelsen, hvor kønt den overbringer, han er i sin ramme virkelighed Larsen Stevns' værk.

Der er noget afdæmpet og mildt over Skovgaards bibelske billeder i Viborg; — mere kantet, mere skarpt og voldsomt møder de Stevnske fremstillinger af Vorherres og apostlenes liv.

Billedet „Vig bag mig, Satan!“ er ægte Stevnsk i motivet: et skarpt sammenstød mellem to mennesker, som elsker hinanden.

Apostelen Peter er bleven inderlig oprørt ved at høre mesteren forudsige sin lidelse og død. Det lyder for ham som svagheds-ord. Skulde man lade sig overvinde af disse lumpne modstandere. Som om ikke Peter selv og de andre venner var villige til at kæmpe for deres mesters sag. „Spar dig, Herre“, formaner han, „dette skal ingenlunde ske dig“. Men Peter er i dette øjeblik faldet ud af sin Herres livskreds, han er dumpet ned i almindelig spidsborger-betragt-

ning og bliver uforvarende talsmand for en fremmed. „Vig bag mig satan!“ lyder svaret rungende af skjulte kampe med den fjende, hvis røst Herren straks kender i vennens velmenende ord.

Paa billedet ser vi dem begge gående. Jesus var jo på vandring til Jerusalem — til sin død — han kan ikke standses, vender blot hovedet brat, idet han slynger de hvasse ord mod Peter; der er en øjeblikkelighed i begges bevægelse, der gør, at vi næsten hører ordskiftet. Men mange vil sagtens stå fremmed overfor den lidenskab, som lægges deri. Man er vant til at læse ordene ganske fredeligt op af bogen — dog, mon sådanne ord kan udtales undtagen i sjælens heftigste oprør? Og hvem mon dybere følte, hvad han sagde, end netop den mand, som her talte! — Derfor mener jeg, at denne fremstilling er fuldt forsvarlig. Spændingen i hver linje, den raske gang pludselig hæmmet, Frelserens bevægede ansigt, alt svarer til ordskiftet.

En Kristus-fremstilling tilfredsstillende vanskeligt. Vi har så tidt hørt, at Kristus var et virkeligt menneske, men tåler dog ikke godt at få ham således skildret.

J. Skovgaard har i sine Viborg-billeder med vilje udeladt ethvert stærkt og særegent ansigtsudtryk, som det, der vilde bryde deko-rationens harmoniske helhed. Han har tilstræbt ro, selv under stærke optrin. Andre Kristus-fremstillere har lagt hele vægten på at udstyre skikkelsen med en blidhed, som skal være himmelsk, men som kun altfor let bliver sødlig eller rent ud flov. — Larsen Stevns vil fremstille en mand og har som menneske indlevet sig i situationen.

Se så, hvorledes figurerne fylder hele billedrummet og bliver mægtige derved. Ingen overflødigheder påtrænger sig. Ingen små dygtighedsprøver afleder opmærksomheden fra handlingen. Det samme vil vi finde i billedet af Zakæus. Der er ingen enkeltheder, som tilskueren piller frem til særskilt forlystelse; men det er netop et ejendommeligt fortrin: Øjet nødes til at tage det hele med fra en

ende til den anden: det urolige spil af solskinet ned på de mange skridende skikkelser, som bevæger sig under træerne. Her er fremstillet en jævnt strømmende menneskemængde under et løvtag, hvorfra skygge og flimrende lyspletter glider ned over dem. Der er én i vrimlen, som peges ud. Vorherre rækker sin hånd op imod Zakæus. Men de mange andre har endnu ikke opdaget, at der foregår noget, ja flere vil sagtens drive videre uden at opleve den begivenhed, som de var så nær.

„Synderinden“ i tempelgangen er som billede en modsætning. Her er tom plads omkring den stakkels pyntede kvinde, som er trukket frem af Farisæerne, der vil tvinge Jesus til at fælde en dødsdom. Her er tom plads, og denne tomme plads er så påfaldende, at man spørger: Hvad er her gået for sig? — Her har stået et slag, og marken er rømmet af de tabende. „Hvor blev dine anklagere af?“ spørger Jesus, da han ser sig om. — De er listet bort en for en, vi ser ryggen af de sidste — disse skamfulde rygge!

Billedet af „den blinde ved vejen“ viser os et åbent landskab. Jesus færdes på landevejen mellem Jeriko og Jerusalem — for sidste gang. — Han kommer langsomt frem, da der er så mange, som har ærinde til ham: syge, som vil helbredes, tvivlrådige, som søger oplysninger, eller — lige så tidt — spidsfindige fjender, som håber at fange ham i ord.

Betragt den unge mand længst til højre i billedet, som er i færd med at gå bort. Hans mine er betænksom, hans øjne nedslagne. Det er nok den rige yngling, som næsten var fuldkommen — havde han blot ikke haft så meget gods!

Lukas fortæller: „Da Jesus kom nær til Jeriko, sad en blind ved vejen og tiggede. Og da han hørte folket gå forbi, spurgte han, hvad dette var. Men de sagde ham, at Jesus af Nazareth kom forbi. Og han råbte: „Jesus, Davids søn, forbarm dig over mig!“ Men de, som gik foran, truede ham, at han skulde tie stille; men desmere råbte han“.

Det ser noget voldsomt ud, således som disse mænd kaster sig imod den stakkels blinde mand, som råber på herren. Men vi må nu huske, at han var blind; det kunde altså ikke nytte at true ad ham på afstand, de må helt hen og have fat i ham, hvis ikke de høj lærdes samtale med Jesus skal forstyrres. Bag ved de tjenstivrige ser vi Kristus i lidenskabelig samtale med et par mænd, som synes at ville trodse ham.

Vistnok mangler der blot anledning for at mange flere troværdige og friske billeder fra denne særprægede kunstners hånd skulde se lyset! Er der ikke endnu mange tomme pladser og bare vægge i vore kirker og menighedshuse? Til sådanne steder synes Larsen Stevns' billeder at have en første ret.

Folkelige er de, så sandt de handler om emner, der ligger lægmanden lige så nær som kunstneren, og behandler dem djærvt og troværdigt; kirkelige er de ved den oprigtige alvor, hvormed de er følte.

\*

Jeg begyndte denne skildring af kirkelig kunst med at nævne min faders mismodige ord om, at den nye tids kunstnere ikke kunde male kirkebilleder som de gamle, at efter protestantismens sejr var kirke og kunst blevet fremmede for hinanden.

For en gangs skyld fik de gamle ikke ret i deres mørke syn på sagen. Alle ved det nu: kirken har fået sine malere! Der er sket en tilnærmelse mellem den moderne billedkunst og den gamle kirke, hvid og grå af ælde. Ja, der er opstået et tillidsforhold mellem moderne malere og det jævne kirkefolk på landet.

For mig har det været en stor glæde at opleve, at gode kræfter samler sig om vor fælles arv, kristenhedens skatte, og byder sig til tjeneste i vor lille fløj af kirkens gamle, store hus.

Joakim Skovgaard fandt en selvstændig efterfølger i Larsen Stevns, måske er der flere på vej, hvad veed jeg gamle menneske.

Men selv om det skulde vise sig, at de unge og yngste malere har helt andet i sigte og går uden om kirken, så skal det ikke bekymre mig. Jeg har levet længe nok til at se sommer og vinter skifte, ebbe og flod følge på hinanden i åndens som i naturens verden. Vi, som bor ved stranden, bilder os ikke ind, at havet for bestandigt forlader vore kyster, fordi vi ser bølgerne trække sig tilbage og sandet ligge tørt, måske så langt øjet rækker.

Vi veed, at når timen er inde, vil strømmen vende og bølgerne igen rulle os i møde.

---



Nærværende bog er for en stor del udarbejdet på grundlag af artikler skrevet i løbet af de sidste 25—30 år. Billederne er fortrinsvis sådanne, som ikke forud findes gengivet i bøger, velvilligst stillet til rådighed af kunstnerne.

E. K.-H.

---

### Billed-fortegnelse

---

Side

- 11 *Kristian Zahrtmann*: Forarbejde til Leonora Kristina (malet i Rønne efter moderen, 1870).
- 17 „ „ : „Leonora Kristina i fængselet“ (malet 1871, Kunstmusæet). — Begge billeder her efter gengivelser i F. Hendriksen: „Kristian Zahrtmann“.
- 27 *Fritz Syberg* : Illustration til „Historien om en Moder“: Moderen og Døden.
- 31 „ „ : Fynsk Hvedemark (1927).
- 37 *Johannes Larsen* : Den grimme ælling, hønen og katten. (Af maleri-serien „Den grimme Ælling“, Fyns Forsamlingshus).
- 41 „ „ : Ællingen og de vilde svaner. (Samme billedserie).
- 47 *Peter Hansen* : „Høst“. (Efter maleri i privateje).
- 49 „ „ : „De to arbejdsløse“. (do).
- 57 *Poul Christiansen* : „Køer på engene“ (1917).
- 61 „ „ : „Dante og Beatrice i Paradis“. (Originalen i Kunstmusæet).
- 69 *L. A. Ring* : „Husmandsfolk“. (Originalen malet på Enø).
- 77 *P. S. Krøyer*: „Et møde i Videnskabernes Selskab“. (Originalen i Videnskabernes Selskab).
- 81 *Vilh. Hammershøj* : „Solskin i Stuen“.
- 85 *Elise Konstantin-Hansen*: Vallekilde sognekirke.
- 91 *Chr. Dalsgaard* : Dåben i Helligbækken. (Efter maleri i høresalen på Vallekilde højskole).
- 96 *Joakim Skovgaard* : Kristus i Dødsriget. (Efter udkast til maleriet).
- 103 *Niels Skovgaard* : „Den gode Hyrde“. (Efter tegning til mosaiken i Valgmenighedskirken i København).
- 107 „ „ : „Åge og Else“. (Fotografi efter relief).
- 119 *Niels Larsen Stevns*: Kristus og Peter: „Vig bag mig Satan!“
- 127 *Joakim Skovgaard* : „Den gode Hyrde“. (Efter altertavlen i V. Hæsingø kirke).



*Joakim Skovgaard: Den gode Hyrde.*